

alforja

REVISTA DE POESÍA

39

Invierno 2006

Nueva época

FE DE ERRATAS

En el número 38, la fotografía de portada no es de José Ángel Leyva, sino de LAURA EMILIA PACHECO.

Dirección
José Vicente Anaya y José Ángel Leyva

Editora y diseño
María Luisa Martínez Passarge

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

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

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

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

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

Editor de alforja virtual: Ali Calderón

Portada: Enriqueta Ochoa

Fotografía cortesía de Enriqueta Ochoa

Gráfica: Iván Gardea

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

correo electrónico: alforjapoesia@yahoo.com

Página en Internet: www.alforjapoesia.com

alforja no se hace responsable por originales no solicitados.

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

Impresión: Formación Gráfica, S.A. de C.V. ■ Matamoros 112, col. Raúl Romero,
Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, tel.: 5797 6060

ISSN 1405-5147

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



Rector general
José Lema Labadie

Secretario general
Luis Javier Melgoza Valdivia

Coordinador general de Difusión
Daniel Toledo Beltrán

alforja REVISTA DE POESIA cumple diez años de salir a la luz, con 39 números que han circulado no sólo por México sino también en muchos países, moviéndose por el mundo como un ser vivo para estrechar la amistad con poetas y lectores de todas las latitudes. Los vínculos que ha creado **alforja** han sido el impulso fundamental de su existencia, ya que ellos han propiciado las colaboraciones de poetas y críticos literarios que hemos dado a conocer tanto en la versión impresa de la revista como en la virtual de nuestra página web (www.alforjapoesia.com), así como en el medio centenar de libros de poesía que hemos editado. Con esta celebración de una década editorial, queremos recordar a nuestros lectores que en **alforja** seguimos dando cabida a todas las voces poéticas y críticas, a la diversidad de nuestras culturas, a todas las búsquedas, por lo cual reiteramos la bienvenida de toda la poesía.



Contenido

Enriqueta Ochoa

ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS <i>Enriqueta Ochoa. Una poética de la autenticidad</i>	6
MARICRUZ PATIÑO <i>El lenguaje fecundo de Enriqueta Ochoa</i>	18
ENRIQUETA OCHOA, <i>El crepúsculo doraba las Kasbahs</i>	24
ANGÉLICA GARCÍA SANTA OLAYA <i>La urgencia del mito</i>	28
FEDERICO CORRAL VALLEJO <i>Enriqueta Ochoa. La metáfora viviente</i>	34
MARIANNE TOUSSAINT, <i>Comienzo a deshabitarla</i>	44

Miscelánea

JUAN MARTÍNEZ, <i>En las palabras del viento</i>	48
ALFREDO ESPINOSA <i>Gonzalo Rojas. La circunstancia hechizada</i>	50
GABRIELA CANTÚ WESTENDARP, <i>Tempo I, The girl in the other room</i>	88
MARIO MELÉNDEZ, <i>Sangre en el exilio, Mi gato quiere ser poeta, Pedagogía inconclusa</i>	57
JUAN SOBALVARRO, <i>La nueva (Últimos profetas)</i>	60
JACQUELINE GOLDBERG, ()	62
RUBÉN MÁRQUEZ MÁXIMO, VII, XXV, XXXI, XXXVII, XXXVIII, LXX	65
SIGIFREDO E. MARÍN <i>La literatura como imaginación plural (Repensar las literaturas regionales)</i>	68
ARTURO CÓRDOVA JUST, <i>Al acecho del relámpago (fragmentos)</i>	78
GILBERTO LASTRA, <i>Una patria en otra patria, Acto seguido</i>	81
LEOPOLDO LEZAMA <i>Paul Valéry. Hacia un entendimiento del fenómeno poético</i>	84
ALEJANDRO SANDOVAL, <i>Pesadumbre</i>	89
YOLANDA PANTIN, <i>En una panadería de caracas, Declaración del alpinista, El día que conocí a Susan Howe</i>	91
PEDRO ALEJO GÓMEZ, <i>En la puerta del aire</i>	93

MARCO ANTONIO CAMPOS <i>Ayer era el camino de la felicidad. Entrevista con Luis García Montero</i>	97
LUIS GARCÍA MONTERO, <i>Morelia</i>	109
FRANCISCO DE ASÍS FERNÁNDEZ, <i>Cuando la poesía desciende hasta mi mano</i>	111
MARTÍN CASILLAS DE ALBA <i>Nueva traducción de los sonetos de Shakespeare</i>	113
CARLOS MACÍAS ESPARZA, <i>Clemencia, Sólo costumbres mexicanas</i>	127

Gráfica

JOSÉ VICENTE ANAYA <i>Iván Gardea, en la excelencia del grabado [Una conversación con el artista]</i>	129
--	-----

Crítica de la poesía y de los poetas

JEREMÍAS MARQUINES <i>Transromanticismo, conservadurismo y sensualismo ultrachic en la poesía mexicana</i>	134
---	-----

Frontera de los besos

142

Reseñas

GABRIELA CANTÚ WESTENDARP <i>El horizonte a trote</i>	145
GILBERTO LASTRA GUERRERO <i>El experimento de Alguien es la hipótesis de Nadie</i>	148
IVÁN CRUZ <i>Ronda de muertos, de Tanya de Fonz</i>	151
VÍCTOR GARCÍA VÁZQUEZ <i>El vacío y la espiral, de Luis Roberto Vera</i>	153

Esther Hernández Palacios

ENRIQUETA OCHOA

Una poética de la autenticidad

Si bien es cierto que la poesía de Enriqueta Ochoa es original, no sería justo desubicarla del mundo, ya que ni surge por generación espontánea, ni fue creada en el limbo. En el ámbito nacional es contemporánea de Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Dolores Castro y Rosario Castellanos, con quienes comparte la poesía, y su sensibilidad la acerca a Juan Rulfo y José Revueltas, con quienes intercambia preocupaciones sobre el destino de la especie y sobre la más inmediata realidad que, siempre, les provoca dolor. En entrevista con Alfredo Quintero dice:

Jaime Sabines y Octavio Paz son los dos poetas mexicanos más importantes del siglo XX. La obra de Sabines destaca por la fusión de la sugereancia con la sencillez, creando así una poesía coloquial de gran fuerza y espontaneidad. Habita en él, y en todos los instantes de su vida, el poeta total, directo, dueño de la riqueza interior. Posee notables imágenes y una identificación plena del hombre con el hombre.¹

Las palabras que Ochoa dedica a Sabines podrían leerse como una autorreflexión sobre su propia poesía. Entre la obra de ambos se tienden hilos comunicantes: el uso del lenguaje coloquial, la creación de nuevas metáforas en las que está implicada la parte más elemental, y por tanto fundamental, de la realidad cotidiana y trascendente, la preocupación por el destino de lo humano. Con Bonifaz Nuño la unen sus intereses por el conocimiento hermético, por el mundo oculto, por el simbolismo. La relación con la poesía de Paz es para mí menos clara; sin duda lo menciona en ésta y otras entrevistas porque lo considera figura señera en la poesía mexicana contemporánea, y esto no últimamente, sino desde sus inicios, desde su formación. Sabemos por Efraín Huerta que: “[...] en 1955 Rafael del Río publicó en Torreón, Coahuila, sus ensayos *Poesía mexicana contemporánea*, en donde cita a Paz como uno de los mayores poetas contemporáneos de México”²

¹ Alfredo Quintero, “Enriqueta Ochoa: poética y creación”, en *Periódico de Poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, p. 49.

² Efraín Huerta, “La hora de los aficionados”, en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, México, UNAM, 1983, p. 25.

Foto cortesía de Enriqueta Ochoa



Sin duda, el respeto que la escritora siente por el Premio Nobel la mueve a considerarlo central para su propia creación, como podemos corroborar en sus siguientes palabras en las que se refiere a un libro que está escribiendo en la actualidad:

El otro libro todavía no tiene título, pero en él rindo homenaje a los grandes escritores que considero mis maestros: Paz, por haber dado un Nobel a México, Rilke, Milozs, Saint-John Perse... Incluyo a Proust al que considero un gran poeta. Es el novelista más maravilloso de Francia y a lo largo de sus novelas psicológicas me enseñó mucho como poeta. Este libro se lo dedico a mi maestro Rafael del Río, quien puso a esos autores en mis manos.³

³ Esther Hernández Palacios, "Aprender las esencias", en *Diturna*, Morelia, marzo-abril de 2002, p. 55.

⁴ Mario Raúl Guzmán, "Prólogo" a *Enriqueta Ochoa. Bajo el oro pequeño de los trigos*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1984, p. 31.

⁵ Rafael del Río, *Presencia de Enriqueta Ochoa*, texto manuscrito, s.f.e., p. 11.

También en 1978, respondiendo a una pregunta de Jesús Arellano, dijo que sus poetas más cercanos eran Rilke, Eliot, Pound, san Juan y Saint-John Perse. A esta lista ha añadido, en otras ocasiones, los nombres de Milozs y Neruda.⁴ En cuanto a su estrecha relación con el poeta de las *Elegías de Duino*, ya en 1950, su maestro Rafael del Río decía que los poemas de su alumna le recordaban "[...] sin brusca transición, el tono nocturno y un tanto fantasmal del gran poeta alemán Rainer Maria Rilke, a quien Enriqueta guarda grave y exquisita reverencia".⁵

Por su parte, Mario Raúl Guzmán resalta la gran distancia que existe entre la obra de nuestra escritora y la de poetas que, como Eliot y Pound, escriben su poesía a partir de fragmentos de la obra de otros, y marca en cambio la cercanía que tiene con escritores que como Revueltas o Dostoievski han escrito sobre la vida:

No recuerdo en dónde oí que un puente es un hombre atravesando un puente. Pero puedo imaginar en una orilla a Dostoievski, en la otra a José Revueltas. También puedo soñar sentadas en la misma mesa de los hombres a la rusa Ana Ajmátova y a la mexicana Enriqueta Ochoa. Hay destinos y destinos. También lazos: un abismo llama a otro abismo, desde los Salmos.⁶

⁶ Mario Raúl Guzmán, *op. cit.*, pp. 28-29.

Y como de destinos y puentes se trata, es evidente que hay otro gran río que abordar, el de su género. Volvamos al texto de Del Río:

La poesía de Enriqueta Ochoa, que por más de una razón conserva un estrecho parentesco con la línea que ha caracterizado a Elizabeth Barret Browning, Emily Dickinson y otras poetas de la familia patética de las desgarradas, adolece todavía de imperfecciones [...], pero ya evidencia una fuerza creadora de tal importancia que hace adivinar el advenimiento de una nueva, potente y valiosa voz femenina mexicana.⁷

⁷ Rafael del Río, *op. cit.*, pp. 9-10.

Con estas palabras y, desde sus inicios, Del Río sitúa esta obra en el cauce de la poesía femenina universal y mexicana. En el ámbito de la lengua

española yo añadiría otros nombres: Juana de Ibarborou, Delmira Agustini y Alfonsina Storni, con quienes comparte el desgarramiento, una conciencia femenina más moderna y la necesidad de abordar el cuerpo. Mario Raúl Guzmán, después de haberla equiparado a la Ajmátova, la acerca y contrasta con tres poetas mexicanas: Concha Urquiza, Margarita Michelena y Aurora Reyes. Con la última la relaciona por su plasticidad en la escritura y su interés en el paisaje: "[...] en algún punto del paisaje mexicano convergen las dos autoras".⁸ Michelena y Urquiza le sirven como elementos contrastantes. Para Guzmán, la anépica de la poesía de Ochoa es la de Michelena:

⁸ Mario Raúl Guzmán, *op. cit.*, p. 37.

Entre la voz que canta y su orilla inalcanzable se tiende una señal, un puente que es su rostro en tinieblas. Por eso canta. Para eso le sirven las palabras: para salir de sí, "para buscarte". Pero no hay nadie, no vendrá nunca nadie. Flor vacía, torre levantada lejos del incendio, cosa intacta. ¡Terrible orgullo de estar sola! "Yo soy mi propio amor / y soy mi olvidado." (Cuando yo digo amor.)

Así, el destino de su voz poética es, irremisiblemente, el escenario mayor que en sus momentos brillantes se beneficia con los despliegues de su vena melódica. En la poesía de Michelena no existe "La gran ciudad de sonoros palacios", ni sus versos pasan jamás por la "estación de los frutos sonoros y abundantes" (*Golpe en la piedra*), pero su monólogo imagina fugazmente ambos escenarios "donde al oído anclé, fuera del tiempo y de la cólera, / para que conociera cómo suena el verano". En "A las puertas de Sión" (el poema suyo que más me gusta), alcanza un



Foto cortesía de Enriqueta Ochoa

armonioso devaneo, aunque el oído hunda su ancla en el otoño de una desgarradura domada por el canto. En el levisimo orbe de aves nostálgicas que son sus líneas más afortunadas, las razones del vuelo son razones de música. Mas no me entusiasmo demasiado: esa música a veces es música ruinosa y fría. La diversidad no se opone a la semejanza. Por eso no creo inútil ese largo rastreo que aquí concluye. Alguna hebra trágica o desgarrada forma parte de tejidos que se parecen. Lo que reaparece es lo semejante primigenio, lo semejante ancestral. La semejanza no coincidirá jamás con lo homogéneo; nunca podrá crear la copia. La irrepetible línea de cada rostro y la pluralidad de voces que pasan o han pasado por el ojo de la aguja de la poesía universal se tocan y entrecruzan por instantes pues tienen por asunto el ser humano acechado por el Óvalo del espejo.⁹

⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

Y si se tocan las voces lejanas, cuanto más las de dos mujeres cuya obra trasciende en la misma época y en el mismo país, se tocan, en este caso, porque, como diría Jakobson, son paralelas por oposición. Mucho más sorprendente resulta el hecho de que Guzmán oponga también a la de Ochoa la poesía de Urquiza. La propia autora se considera heredera de la obra de Concha Urquiza, relación que resulta evidente después de la lectura de ambas obras. Sin embargo, es revelador el punto que Guzmán marca como distinto, como contrario: la forma.

Si la excelencia técnica manifiesta en la utilización eficaz (pero no siempre creadora) de formas y moldes clásicos distingue y sitúa a la poesía de Concha Urquiza en un plano diferente y distante del que habita la propia Enriqueta, es la trabajada escultura que de Dios, esa roca invulnerable, van cincelando ambas densidades humanas desde su particular irrepetible mirada, lo que acerca poderosamente sus tentativas líricas. [...] Nada formalmente más lejano a la poesía de Enriqueta que la poesía de Concha Urquiza. Lo que en ésta es oficio, en aquella es instinto, revelación.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹¹ De este profundo conocimiento dan testimonio sus clases como maestra de poesía y, sobre todo, sus talleres, en los que enseña a sus alumnos el manejo de las formas clásicas del verso medido y rima-do, que ellos habrán de romper o pasar por alto si así lo escogen.

¹² Ochoa, cit. en Edna Gabriela Villicaña Moctezuma, *Dualidad místico erótica en Retorno de Electra de Enriqueta Ochoa*, tesis de licenciatura, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1989, p. 15.

Si sus antecesoras inmediatas, entre las que se sitúan, por supuesto, Concha Urquiza y Margarita Michelena, habían tenido que trabajar arduamente una estructura poética formal casi perfecta, que las hiciera valiosas a sus contemporáneos varones, Enriqueta Ochoa ya no siente necesidad de hacerlo. No desconoce las formas clásicas del verso; por el contrario, ha recibido en este aspecto una sólida formación y ha practicado las estructuras más recurrentes en castellano,¹¹ pero prefiere dejar de lado la pretensión de riguroso clasicismo formal, para crear una poesía libre, intensa, emotiva y que, de acuerdo con su poética, tiene más compromiso con el inconsciente que con el trabajo del consciente racional que rige la parte estructural de la forma. “Yo no me sentía cómoda en el rigor de las formas clásicas y así un día desaté las amarras y escribí mi primer poema en verso libre respirando a todo pulmón.”¹²

Según afirma Rafael del Río en su ya tan mencionado texto de 1950, el lenguaje de Enriqueta Ochoa es “indirecto y sintético”; “conversacional” dirá años más tarde Guzmán, despojándose, a medida que avanza, de sus “excesos discursivos”. El propio Guzmán otorga a esta poesía los mismos adjetivos con que sus contemporáneos marcaban la poesía de María Enriqueta Camarillo a principios de siglo: “claridad y sencillez”, y la coatepecana sí hacía gala del manejo de las formas canónicas del verso. A diferencia de otras escritoras, anteriores o contemporáneas a ella, Ochoa elige una forma poética libre, ajena a los moldes del metro medido, de la rima consonante, alejada de las formas fijas, llámense liras, décimas, sonetos o redondillas. Pero esto no quiere decir que no exista una voluntad formal, una línea estructural en sus versos. Aunque no exista “ni arquitectura verbal, ni despliegue de opulencia técnica”, y “el movimiento interior de su alma se resuelva en palabra anhelante y desgarrada”.¹³

Es cierto que, como afirma Mario Raúl Guzmán, a la cadencia y entonación de los dolorosos versos de Ochoa les son ajenos las experimentaciones verbales y tipográficas, los juegos de palabras; sin embargo, esto no se debe a descuido o desconocimiento. Enriqueta Ochoa sigue revisando y corrigiendo su poesía. Por ejemplo, la segunda edición de *Bajo el oro pequeño de los trigos* suprime las asonancias. En sus *Ensayos de poética*, Roman Jakobson habla de la existencia de una característica dominante que ordena y da sentido a los demás elementos de una obra poética.¹⁴ Es indudable que en la poesía que nos ocupa, en el nivel de la lengua del verso, la dominante es el ritmo:

Como pocas, la poesía de Enriqueta posee una inaudita capacidad natural para engancharse al furgón cinético del ritmo. En casi todos sus poemas no existe la menor fisura acústica. Enriqueta se instala en el canto con absoluta armonía. El hallazgo del ritmo es para ella un camino absoluto.¹⁵

Esta misma idea la sostiene Gabriela Villicaña, autora de una tesis en la que aborda la poesía de Ochoa desde la perspectiva mística: “En la poesía de Enriqueta Ochoa, todas las expresiones verbales son ritmo.”¹⁶ El ritmo de los poemas de Ochoa está basado en la supremacía de algunos metros por encima de los demás, esto es, si los versos no son isométricos —iguales—, sí son homométricos.¹⁷ Y, además, en la colocación de los acentos dentro del verso. La misma poeta dice:

Creo que lo único que la poesía actual no ha perdido es el ritmo. Aunque no los use, el poeta moderno no puede desconocer los metros porque son éstos los que dan el ritmo. Y conociéndolos se puede conservar mejor el ritmo, la música. Sin música, la poesía no es poesía, aquello que Borges llamaba cadencia, la colocación de los acentos.¹⁸

¹³ Mario Raúl Guzmán, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ “Un élément linguistique spécifique domine l'oeuvre dans sa totalité; il agit de façon impérative, irrecusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments.”

¹⁵ Mario Raúl Guzmán, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Edna Gabriela Villicaña Moctezuma, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 88.

¹⁸ Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, p. 54.



Por su parte, la sintaxis es simple, apenas si aparece el hipérbaton, más por motivos de ritmo que por complicar el discurso que avanza ligero, coloquial, incluso en aquellos poemas que poseen un fuerte tono trágico o que revisten la forma de la plegaria o la elegía.

Otra característica formal que vale la pena resaltar es la dialogicidad. Si toda la poesía —y la literatura en general— se escribe para comunicar, ésta, tan conversacional, tan cotidiana, tan necesitada por lo tanto de un interlocutor preciso, tiene en múltiples ocasiones un destinatario implícito en el mismo discurso, ya sea que tome la forma de una carta dirigida a un destinatario concreto —Jesús Arellano, por ejemplo— o que sin asumir la forma epistolar tenga, sin embargo, un receptor específico que se marca en el discurso y que puede ser el padre, el hermano, el amado, el amigo o la hija, de manera tal que el destinatario se encuentra desdoblado. En primer lugar está aquél a quien se dirige directamente el mensaje: “Padre, no puedo amar a nadie” (Ochoa, *Retorno de Electra*, p. 153) o “Después de leer tantas cosas eruditas / estoy cansada, hija” (Ochoa, *Retorno de Electra*, p. 69); en segundo lugar, el lector del poema. La presencia en el discurso de estos interlocutores otorga a los poemas una estructura dialógica y subraya el tono conversacional, coloquial.

En el alto extremo de esta línea conversacional, Enriqueta tiene excelentes poemas —que no imagino sino escritos de golpe, para sacudirse animales que le dañan el ser— literalmente enviados a alguna persona concreta, es decir, poemas que utilizan la forma de una carta, para subrayar su contenido y el impulso que los lanza a existir en la memoria del destinatario que somos. “Carta a Jesús Arellano”, “Marianne”, “Estela en la luz” y “Cartas para el hermano” entre los más sentidos, hunden sus cimientos en la necesidad de comunicación de nuestras construcciones desoladoras.¹⁹

¹⁹ Mario Raúl Guzmán, *op. cit.*, p. 13.

Todos estos poemas parten de la premisa consciente del círculo de la comunicación teorizado por Jakobson y subrayan, en el mismo, la presencia del destinatario, del interlocutor. Y, dentro de sus interlocutores existe uno por excelencia, que por su importancia, adquiere la figura del “otro” siempre presente: su “ubicuidad universal” y su “perfil huido” se reflejan como fondo en el discurso poético. Como los prehispánicos, muchos de los poemas de Enriqueta Ochoa tienen el tono de la oración aunque hablen de temas profanos, y este tono se lo da la referencia a la divinidad como presencia constante, como destinatario absoluto. En múltiples poemas pasa de la descripción del paisaje, la narración de un acontecimiento o la reflexión, a la imprecación, al vocativo que, inmediatamente, incluye al destinatario omnipresente en el discurso y otorga al poema algunos de los rasgos de la oración. Y, a fin de cuentas, ¿qué es la oración sino un mensaje de lo humano a lo divino, una misiva enviada de la tierra hacia el cielo?

En estos momentos en que “salta” de lo humano a lo divino, se acerca a otra de sus fuentes, tal vez la más importante: la mística, particularmente san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Porque si bien es cierto, como ya lo hacía ver Gabriela Villicaña, que la poesía de Enriqueta no sólo se nutre —en lo que a misticismo, búsqueda u obsesión de Dios se refiere— de la tradición católica o cristiana, sino que también abreva en las tradiciones orientales, chinas e islámicas, en el budismo y en las tradiciones hermética y gnóstica, en fin, en el conocimiento esotérico; también lo es que su obra está llena de alusiones a las *Sagradas escrituras* de la cultura judeo-cristiana.

Así, por ejemplo, hace referencia al *Génesis* en varias ocasiones: “porque me despegaron al varón / que me diera por mitad su costilla” (Ochoa, *Retorno de Electra*, p. 59), en donde asume la identidad de la primera mujer, de la Mujer; o “Que resplandezca de dolor mi arcilla” (Ochoa, *Retorno de Electra*, p. 45), en donde alude al material primigenio —tierra y agua—, al barro con el que, según el *Génesis*, Dios creó a los hombres a su imagen y semejanza. En otros poemas se refiere a secciones específicas de la *Biblia*, o a partes del *Nuevo Testamento*, a la parábola de los talentos, por ejemplo, en “El testimonio”, y a la figura de Cristo en “Los himnos del ciego”.

La liga que existe entre la poesía de Ochoa y la mística española es, además, la tradición de la lengua del verso. Es cierto que sus temas, sus ideas, están tomadas de diferentes cosmovisiones y pensamientos, y conforman un sincretismo místico, pero en lo que a la lengua se refiere, en la forma, siguen en primera instancia los modelos de la enorme poesía que, en castellano, escribieron los dos grandes poetas místicos.

Además de las referencias que en sus poemas existen a las Sagradas Escrituras de la tradición judeo-cristiana, hay otros elementos que acercan su poesía al discurso religioso: su reiterado uso de la parábola y, como ya hemos visto, de la plegaria. Pero más que estos elementos formales, es su gran obsesión poética, su delirio por lo divino, lo esencial de su obra, y en esto, al referirse a sus antecedentes poéticos, la autora siempre ha colocado a su genealogía en un sitio privilegiado.

Si su universo de referencias religiosas es amplísimo, lo es todavía más el que podríamos llamar de referencias o intertextualidades culturales. Esa atmósfera en la que, de manera ecléctica, se unen símbolos de diversos paradigmas culturales, religiosos y literarios, esa atmósfera que, de tan paradójica parecería contradictoria, pero que no lo es porque todo tiene un orden nuevo, un nuevo valor en su universo poético que adquieren, por ejemplo, formas canónicas —no formales, sino temáticas— como la elegía. Bien dice Harold Bloom que los temas literarios son los mismos desde el principio de la cultura.²⁰

Elegías son su poema “Padre”, escrito en 1955, su “Retorno de Electra” de 1976, “Estela en la luz”, dedicado a llorar la muerte de su hermana, de 1977. En todas ellas podemos encontrar elementos de contacto con esa otra gran elegía de la poesía mexicana contemporánea: *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*. Con estos poemas, la poesía mexicana de nuestro siglo paga su cuota y revitaliza al género de Manrique.

En la obra de Ochoa existe un diálogo intertextual e intercultural; están Rilke, Eliot, la *Biblia*, el *Corán*, los *Evangelios*, las envolturas de *Milky-Way*, san Juan y santa Teresa. Mitos, arquetipos, símbolos universales y referentes contemporáneos: Ruth, Antígona, Electra; el agua, el fuego, la luz; las calles aturdidas de sinfonías, magnavoces y estridencias de claxon. La literatura y la vida. Y todo, absolutamente todo, está cernido en su carne de mujer mexicana del siglo XX, su carne de mujer universal. “[...] ha seguido procurando el uso de la parábola y es afecta a la lectura de las mitologías y cosmogonías clásicas e indígenas, en cuyas fuentes ha encontrado motivos para hacer creaciones por su cuenta”.²¹ Por su cuenta porque insiste en hablar de su propia experiencia, de su vida. Si Michelena había huido como de la rabia del poema intimista y autobiográfico y Castellanos había ocultado sus experiencias y confesiones, Enriqueta Ochoa coge al toro por los cuernos y enfrenta su propia vida, pero no se queda en el puro discurso confesional, en la pura emisión que subraye su “yo”,²² sino que lo trasciende al hablar en poesía y al traer a sus versos todo un universo de

símbolos y arquetipos universales, que no le sirven de máscara ni de escenografía, sino que son material renovado en su propia experiencia y con sus propias palabras. Precisamente en esto radica la fuerza de su obra, aquello que hacía decir a su maestro Del Río que sus poemas nadan en el río de la intensidad y de la transparencia. En su iluminador trabajo sobre la simbología de la llama, Gastón Bachelard, refiriéndose a Stindberg, afirma que al escribir en la absoluta soledad el escritor se comunica “con el gran otro de los lectores solitarios”²³ y podrá transmitirles, esencialmente, sus experiencias, con más razón si éstas son tan tangibles o “experimentables” como el dolor físico y el miedo que hacia él sentimos todos. Vale la pena traer a colación las opiniones que sobre este tema ha externado Ricoeur:

Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como fue.²⁴

Enriqueta Ochoa sabe que sí, además de estar en soledad absoluta, habla con sinceridad absoluta, podrá establecer esa fuerte relación con el “gran otro de los lectores solitarios” y los conmocionará con la descripción de su dolor. Por esta razón su poesía ha sido calificada como desgarradora, fuerte, terrible. Así, por ejemplo, Alberto Dallal considera:

El ser que muestra Enriqueta Ochoa en su poesía impresiona, cala por su espontánea terribilidad. En una línea de pensamiento cotidiana, los versos, frases, palabras de Enriqueta Ochoa —¿su vida misma?— surgen de una voz interior que nos atrae porque no puede ser sino femenina, terrible y poética.²⁵

Casi todos los críticos que se han acercado a su obra afirman que la poesía de Enriqueta Ochoa es auténtica, sincera y que posee un tono trágico. Lo primero es resultado de su actitud ante la vida y la literatura. Siempre he pensado que entre los escritores encontramos dos grandes grupos: aquellos que se acercan más a la retórica, a lo que podríamos llamar propiamente “literario”, y aquellos otros que no se desligan de la vida e inscriben en sus obras su propia experiencia vital, su reflexión sobre la condición humana. Por supuesto que Ochoa se sitúa en el segundo grupo. Si leemos su obra con cuidado y siguiendo un hilo cronológico, podemos reconstruir su vida, no porque nos dé fechas o relate anécdotas, sino porque en sus versos están el deseo y la realización del amor, la maternidad, la obsesión por lo divino, los encuentros con otras

²⁰ Bloom ha sido considerado un defensor de la historicidad de la literatura. Según sus teorías, la poesía será un solo hilo que ha ido desenredándose a lo largo de la historia.

²¹ Rafael del Río, *op. cit.*, pp. 4.

²² Me refero una vez más a Roman Jakobson, quien define al discurso emocional (testimonial) como aquél en que tiene la supremacía el yo emisor.

²³ Gastón Bachelard, *La llama de una vela*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1986, p. 58.

²⁴ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso excedente de sentido*, trad. de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 30.

²⁵ Alberto Dallal, “Callada palabra llama”, en *Periódico de Poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, p. 52.

culturas, la muerte de los seres queridos, el desarraigo de la hija, la soledad, la vejez... Y están aquellos comentarios y reflexiones sobre la especie que la relacionan, como ya se dijo más arriba, con un Dostoievski o un Revueltas.

En entrevista con Alfredo Quintero, la propia autora expresa, contestando a la pregunta de cuáles serían las tres características que hacen de un autor un gran poeta:

La primera, cuando desde muy pequeño hay una enorme curiosidad por desentrañar todas las cosas, un afán de observar y encontrar la belleza y el origen de todo lo que le rodea, de sorprenderse por todo lo que existe en su entorno, y de bucear y bucear aun cuando no se haya escrito el primer verso. La segunda es la autenticidad, respetando el caudal de vivencias que son dadas al poeta para la creación de su poesía. Porque si se pretende esconder el verdadero sentimiento, dándole un giro convencional a la vivencia, nunca habrá esa intensidad, ni esa identificación, ni esa entrega emotiva que el poema requiere. En última instancia, el poema es un vehículo de emoción que va a despertar otras emociones. La tercera es el dominio del oficio y el manejo del lenguaje. Deben ser muy justas las comparaciones y fuerte el poder de sugerencia con que cada palabra es trabajada.²⁶

La autenticidad, según leemos, tiene que ver, en este caso, con la relación de la escritura y la vida; la autora vaciará en las formas poéticas sus experiencias vitales, y el trabajo artesanal —“retórico”— con la palabra, el oficio deberá servir para que esta autenticidad, esta vida inscrita en la poesía con toda la emoción y la intensidad que proporciona la experiencia, sea transmitida al lector mediante el poder de sugerencia del lenguaje, que para Paul Ricoeur es “la extereorización gracias a la cual una impresión se trasciende y se convierte en una expresión, o en otras palabras, la transformación de lo psíquico en lo poético”.²⁷

El lenguaje poético será un medio para transmitir, para transferir diría Quintero, la emoción del autor y provocar la misma emoción en los lectores.²⁸ Lo que no quiere decir que no haya un cuidado minucioso del lenguaje que, aunque se considere como un medio y no como un fin en sí mismo, deberá estar cuidadosamente trabajado para cumplir su misión, que sin embargo, nunca será del todo completa:

El poder de los impulsos que persiguen nuestras fantasías, el de formas imaginarias de ser que encienden la palabra poética, y el de ese enorme y poderosísimo algo que nos amenaza siempre que nos sentimos carentes de amor, en todos estos registros y tal vez igualmente en otros, la dialéctica entre el poder y la forma toma lugar, lo cual asegura que el lenguaje solamente capture la espuma que asoma a la superficie de la vida.²⁹

La lucha entre vida y escritura a menudo tiene derrotas; si la experiencia que se quiere contar es demasiado fuerte, se prefiere el silencio y adviene el desorden total, la locura: “Tomo mi cobija de silencio entonces, / y

²⁶ Alfredo Quintero, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 33.

²⁸ Reflexión que no deja de recordarme aquella de su antecesora y homónima María Enriqueta Camarillo, quien afirmaba: “Yo no desdeño la risa ni menos aun reniego de ella; pero en tratándose de arte, me parece más noble lo que provoca lágrimas. Y arrancarlas es el triunfo que más me halaga en asuntos literarios”, en Camarillo y Roa de Pereyra, cit. en Esther Hernández Palacios, “Prólogo”, p. 9.

²⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 76.



Foto cortesía de Enriqueta Ochoa

camino arrastrándola por los pasillos de la locura.” (Ochoa, *Retorno de Electra*, p. 52.) Porque existe un proceso de ida y vuelta, una correspondencia que hace a la vida desembocar en la escritura y a ésta intervenir en el curso de la vida. Vida y poesía. Poesía y vida. Y esta unión, este matrimonio, fluye en un tono no sólo dramático, sino trágico, un *pathos* decidido y abiertamente asumido por la autora y que no sólo se expresa como sufrimiento “metafísico”, sino que también se presenta mediante metáforas y comparaciones que lo convierten en dolor físico, directo, sin mediaciones. Quien rechace, por exagerado, el *pathos* de Enriqueta Ochoa, está olvidando el origen de la literatura occidental: ¿qué más patéticamente desgarrador que el acto de autocegarse de Edipo, el crimen de Medea o la tumba de Antígona? ¿Es que el hombre moderno ya no tiene necesidad de la catarsis? Versos como los que he citado parecen alejar más la idea generalizada de la “angelical poeta católica”, aunque, ¿no decía ya Rilke que todo ángel es terrible? ☞

La nueva Creta, noviembre de 2006.



Esther Hernández Palacios. Es licenciada en letras españolas por la Universidad Veracruzana, tiene la maestría en letras modernas por la Universidad de Toulouse Mirail y el doctorado en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Académica de la Universidad Veracruzana desde 1977. Ha publicado los libros *La poesía de Jaime Sabines*, *Salvedades*, *El crisol de las sorpresas* y *Los espacios pródigos*. Editó la crónica neoyorkina de José Juan Tablada bajo el título *La Babilonia de hierro*. Su tesis doctoral fue sobre la obra de Enriqueta Ochoa, sobre quien además ha publicado varios artículos.

[estherhernandezpalacios@yahoo.com.mx]

Maricruz Patiño

El lenguaje fecundo de Enriqueta Ochoa

*¿Quién ha descifrado
el alto sentido
del cuerpo terrestre?
¿Quién puede decir
que comprende la sangre?*

NOVALIS
Cantos espirituales, himno VII

Enriqueta Ochoa es, sin lugar a dudas, una de las voces poéticas más importantes del siglo XX, y como suele suceder en lo que respecta a la poesía escrita por mujeres, no ha tenido el reconocimiento que debería, al igual que otra de sus contemporáneas, la poeta Dolores Castro, y que pertenecen a la misma generación de Rosario Castellanos. Es por ello que considero oportuno revisitar, aunque sea brevemente, dos poemas esenciales en su producción literaria.

Las urgencias de un Dios y *Las vírgenes terrestres* representan el núcleo más importante y orgánico del *corpus* poético de Enriqueta Ochoa, en el que por encima de su alto tono místico sobresalen ante todo la fuerza de la imagen, la intensa analogía y una intuición natural, diría yo casi respiratoria, de un ritmo inmanente al canto: la agonía emocional de saberse un ser para la muerte, el lamento terrible y romántico ante el llamado de la Eternidad. El regreso al padre y al hogar que desde la profunda intimidad nos llama desde el día de nuestro nacimiento:

Soy la furia salvaje de una criatura
abandonada en el monte
sin conocer más padre que el sol que ha requemado mi epidermis
ni más madre que ese lamento de gris tierra
que indefinidamente me derrumba y me levanta.
Una urgencia por Dios toma el vocablo

declara la poeta en *Las urgencias de un Dios*. Sin embargo, la idea de Dios es aquí la de un dios visible únicamente a través de la carne, tierra fértil en la que la divinidad germina:

¿Cuál es tu Dios, tu identidad,
y la región que habitas?, digo:
—Mi tierra es la región del embarazo y yo soy la semilla donde Dios
es el embrión en vísperas

como afirma más adelante en el mismo poema. La subyacente aparición de elementos especulativos y narrativos queda velada en un himno de largo aliento, de ritmo entrecortado en la agitación de quien descubre en su canto una blasfemia:



Foto cortesía de Enriqueta Ochoa

¿Cómo pecar con esto?
¿Peca la hembra que reclama al vástago?
¿Peca al decir: se hospeda desde siempre
en la borrasca delirante y caliente de mi sangre?

Este desbocamiento concentrado y tenaz de alarido confirma la idea de que la mística es una rebeldía contra el dogma, y es por ello —y no por su temática— que *Las urgencias de un Dios* expresa la experiencia natural y salvaje de lo sagrado encarnado en la maternidad:

Perece el padre, sobrevive el hijo.
El último es eterno: Lloro en el niño antes de hacerlo hombre,
y después y después,
y siempre el hijo despejando el futuro, dominando horizontes
impredecido, triunfal.
¿Por qué ignorar que el mundo
es un cotiledón de fuego
en que Dios va formando su presencia?

Esta vivencia sublime y trascendental otorgada únicamente al cuerpo femenino asegura la permanencia de Dios, del Dios vivo hecho carne y que habita entre nosotros. La visión de ser preñada en la tierra por una semilla-luz que perpetúa al Verbo constituye lo que me atrevería a llamar “una mística de la maternidad”, tema recurrente en la obra poética de las mujeres, porque es precisamente a través de ella que la mujer vive en carne propia el milagro y la aparición de lo sagrado. El cuerpo femenino como vehículo de la divinidad. En *Las vírgenes terrestres* se traduce un arrebató lírico que inunda el lenguaje de una protesta contra la condición de mujer domesticada, detrás de ese grito se escucha el rugido de la hembra develando su verdadera naturaleza:

¡Mentira que somos frescas quiebras
cintilando en el agua!,
que un temblor de castidad serena
nos albea en frente;
que los luceros se exprimen en los ojos
y nos embriagan de paz.
¡Mentira!
hay una corriente oscura disuelta en las entrañas
que nos veda pisar sin ser oídas
y sostener equilibrio en las rodillas
con un racimo de luces extasiadas
sobre el pecho.

Hay en estos versos un afán desmitificador de lo femenino como ejemplo de mansedumbre y abnegación, una rebelión contra el estereotipo de esa cultura que insiste en relegarnos a diversos cautiverios:

Dicen que una debe
morderse todas las palabras
y caminar de puntas, con sigilo, cubriendo las rendijas,
acallando el instinto desatado
y poblando de estrellas las pupilas
para ahogar el violento delirio del deseo.

Y es a su vez una reivindicación del cuerpo:

Pero es que si el cuerpo
pide su eternidad limpio y derecho,
es un mordiente enojo andarle huyendo:
dejar su temblorosa mies ardiendo a solas
sin el olor oscuro de los pinos.

Templo y tabernáculo, el cuerpo femenino es el lugar donde se realiza la alianza entre Dios y el hombre y en el que el vientre de las vírgenes terrestres será un receptáculo sin nombre:

Te rindo y te maldigo recio olor de tierra
tempestad original,
relámpago dulcísimo de muerte.
Te maldice el temor,
de ver que Dios no acierte a descifrar mi nombre:
porque yo soy la que soy,
no asisto ni en el monte Tabor
para el desposamiento en brillos
ni soy de las que escalan
por los peldaños de la sangre al sol.
Digo que soy un vaivén de vírgenes terrestres,
las que no recibimos más nombre
que el que nos dieron niñas en la pila;
y cuando dios nos llame
nunca habrá de encontrarnos. Dirá: las innostradas.

Vemos en estos últimos versos del poema un amalgamamiento de ideas y sentimientos, a la vez intelectual y sensible que fermenta un reclamo esencial, una lucidez ácida, cuya voz desgarrada se precipita hacia el interior del alma en esa rabia de saberse viva, aventada a la existencia y condenada a la libertad. El sustrato poético de la poesía de Enriqueta Ochoa nos hace intuir a través del tono místico el reclamo de la existencia ante el misterio de su propio origen y cuyo único recurso para develarlo es el lenguaje por medio del cual indaga su propia naturaleza.

La fuerza del instante luminoso, el arrebató lírico y el trasfondo trágico develan la fuerza de su voz poética que parece obedecer a un dictado. En un artículo de Jenny Ostrosky titulado “Enriqueta Ochoa: la hora del incendio celeste en el espacio

sagrado” —y que alude a uno de los versos de la autora en el poema “Amor”—, Enriqueta confiesa: “Siempre que escribía sentía una voz que me dictaba y ella nunca me autorizó hacer público esos dictados. La desobedecí. Yo le tenía miedo a la voz que me dictaba y yo pensaba: es de Dios.”

Adentrarse en el límite de “la otra orilla” es sin duda una de las experiencias más intensas a las que puede aspirar el poeta-vidente. En el mismo texto encontramos, más adelante, una confesión explícita: “Soy sincera, yo no tengo ninguna gracia aquí. La gracia viene realmente de otra parte. No soy más que un instrumento a través del cual una voz me va dictando la hora, el lugar que sea, en auto o a pie, dormida o despierta. Eso me ha sucedido ahora y siempre.”

Materia dispuesta para el instante fecundo, la identidad poética de Enriqueta Ochoa es, como dice Bachelard en la *Intuición del instante*, la síntesis exacta de la



Enriqueta Ochoa flanqueada por José Vicente Anaya y Alejandro Sandoval. Foto de MAMP

novedad y la rutina, el hábito restituido en su novedad, el tedio y la elevación, la suma de dos percepciones que se funden en el alumbramiento de la imagen luminosa y terrible con la que cierra las *Urgencias de un Dios*:

Quiero que muerda el corazón del mundo
que sepa del sol,
de los astros, del viento
de lo grande y de lo mínimo.
Quiero en Dios al hijo que creciendo
en plenitud reviente el cerco falso
y destruya las fronteras
y la celda ficticia y demudada
del concepto y la carne.
Lo quiero levantando su imperio al aire libre,
desnudo, limpio, imperturbable y sano,
respirando hondo y fuerte del aliento rotundo de la tierra.

En los laberintos de la voz profunda, las ambivalencias que genera la revelación entre éxtasis y temor crean un tiempo vertical de ascenso y descenso, manteniendo al alma en un nivel de flotación, para usar el lenguaje de los buzos, que no se puede describir en tiempos sucesivos, pues sentimientos tan encontrados tienden a fugarse hacia una metafísica inmediata, que nos da la ilusión de la trascendencia del drama poético esencial, la verdadera poesía no será jamás una vulgar descripción de emociones, alegrías y penas pasajeras, la palabra poética nos toma por asalto, se vive en un solo instante inmovilizando el tiempo, y es ese el alto tono desde el que habla la poeta en el canto V de *Las vírgenes terrestres*:

En esta breve intensidad
no logran retenerme los desvaríos blandos
o el ímpetu del sueño.
La tierra es ruda, trémula, ardorosa,
y se me expande dentro.
El vértigo sanguíneo esplende
arrebataando al canto
y ni le puedo contener el paso
ni sustraerme a los labios
que se me caen al papel como dos brasas.

Sin duda, la obra de Enriqueta Ochoa señala la verdadera intensidad del verbo porque su voz apunta hacia esa intuición original que orienta al alma en pos de su propio misterio, sus versos condensan y a la vez liberan esas palabras recogidas en el fuego de la visión, dando conciencia a la fuerza irracional, así como cauce y sentido a ese momento luminoso de la ensoñación poética, estado de asombro y temor, por el que transitan los raptos de su intensidad poética. ☞

El crepúsculo doraba las Kasbahs

*Para Esther Hernández Palacios
y Jorge Lobillo*

I

Y yo hablaba de lugares lejanos
donde el crepúsculo doraba las Kasbahs
coronadas por nidos de cigüeñas.

La inmensidad reverberante del desierto,
el encuentro con caravanas de beduinos
dueños del espacio y del tiempo.
Hebras de agua en las arenas
anunciando la proximidad del oasis,
las alabanzas del Altísimo
que entonaban los hombres azules del Sahara
estremeciendo el aire al mediodía.
Yo extranjera, testigo,
sentidos aguzados,
llena de la memoria de Dios,
escapaba como lanza al infinito.

II

Hay un olor penetrante
de muchedumbre que transpira

bajo el sol a la mitad del día
y esa respiración del camello
entre la mantequilla rancia.

A la distancia topamos con un zoco,
mercado temporal en el desierto,
espesa nube moviéndose
en un breve punto.
Los tuareg, ojos de lince,
penetraban, medían, calculaban
la dimensión de la riqueza
en los cargamentos.

III

He comprado naranjas, huevos duros,
pescado conservado en latas de manteca,
diminutas zanahorias. . .

He sentido la seguridad que da la aglutinación
y mi espíritu y el espíritu de la multitud
ha sido el regalo mayor de este encuentro.
Lo envuelvo, lo ato, lo pongo bajo el brazo
y echamos a andar entre las dunas.

IV

Nos cubría la noche.
Crepitaba la zarza en las fogatas
el té de shiva y el hashish

enervaban los sentidos.
Todos éramos silencio y contemplación
mientras parecían desagotarse
los ojos de los astros.
Yo amaba en ti al buceador de misterios,
al jinete errabundo.

En mis adentros una poderosa tormenta
se desata.

V

Cuidábamos el agua de los odres,
la miel y el pan sin levadura,
que reblandecíamos con el té.
Recordábamos la frescura en las terrazas relucientes
de nuestra casa en Rabat;
la salud de Marianne, se descabalgaba de mis brazos.
Se encendían hogueras naranja rosa y paja
Laminillas de oro de un atardecer,
de otro, de otro. . .
Precipitación de los días bajo un sol inflamado.
La ansiedad nos vencía,
finalmente,
descubrimos una raya de agua
que nos llevó a una agrupación de viviendas
y un tendajo gris.
Allí agua turbia en vasos desportillados
y frascos de Coca Cola,
la última fortaleció la salud de mi hija
y se aquietaron los vientos.

VI

Antes de cruzar la cordillera del Atlas,
los pinares de puntas sobre la tierra púrpura.
Las cascadas y sus cabelleras tumultuosas,
el verdor emergiendo entre las piedras
y ese aroma que se desprende de los bosques.
Después, la nieve nos cubría
hasta la mitad de los muslos.
Tiritábamos.
Me acuerdo de la sal,
de la blancura.
Me crezco en la atmósfera del silencio.

VII

La eternidad se vació en los días.
Amarilla era su luz.
La soledad se extendía como oro palpitante.
¡Que me traigan palabras
para hablarte, Señor!
Tú eres lo inabarcable, lo innombrado.
Tú eres la esencia en la que se mueve el universo.
Los prudentes y los precipitados pensamientos.
El Yin y el Yang de toda tu creación.
Tuyas las incansables abejas de la mente y sus celdillas.
Tuyo este amor que abrasó
todas las noches y días de mi vida.
Sella mi corazón, Señor,
como al más entrañable buceador de tu presencia
para no retroceder
hacia la estancia obsesiva del recuerdo.

Angélica García Santa Olaya

La urgencia del mito

¹ Enriqueta Ochoa, *Bajo el oro pequeño de los trigos*, México, Ediciones El Aduanero, col. Las Cuatrocientas Voces, 1997, p. 145.

² Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra*, poema "Introyto", México, SEP, col. Lecturas Mexicanas, 1987, p. 19.

“**N**o rebusquen más mitos en mis labios... nadie sopló luces de mitos en mi frente”, dice Enriqueta Ochoa en su poema “Las urgencias de un Dios”.¹ Asegura no haber aprendido a bajar el rostro ni a aflojar la rodilla frente al mayor mito universal y, al mismo tiempo, se declara dueña del “subterráneo rumor de la semilla”.² Ella misma es un mito, por ello se yergue ante sí misma y ante el lector para cuestionarse y cuestionar al otro: “¿Cuál es tu Dios, tu identidad y la región que habitas?”

Cuando Enriqueta Ochoa tituló su libro *El retorno de Electra* quiso mostrarnos el descubrimiento de su carácter mítico, su autodenominación como Electra. Una Electra madre que en su poema “Triple habitación” reconoce y subraya el ciclo interminable de la vida, del cual ella forma parte como origen y resultado que se perpetúa en la consecuencia de su propio acto creativo:

Con tres doncellas me heredó mi madre: [...]
con mi sangre crecieron,
y yo crecí en sus múltiples sustancias.

Una Electra amante que luego de vaciarse de amor contempla la reunión de los adioses y camina por los pasillos de la locura arrastrando su cobija de silencio. Una Electra niña que llora “por todos los que de veras mueren sin derecho”. Una Electra hermana que lamenta el estrangulamiento fatal de las arterias por donde corría su misma sangre. Una Electra amiga que canta a la impotente y vecina raíz “sentada sobre el nido oscuro de la muerte”. Una Electra mujer hasta el hueso que niega el también mitológico pero desgastado temblor de la serena y refulgente castidad del género femenino, luego de la imposición cristiana que exige a la mujer la interminable reparación del pecado de

Eva desde hace más de dos mil años, al parecer deuda impagable. Una Electra que no quiere ser un mito manoseado y malentendido y que grita su “Hambre de ser”:

En la casa contigua
grita una mujer las glorias de la Biblia
y no conoce a Dios.
Su voz huele a vinagre, aceite de ricino,
y Dios no huele a eso.

Hablar de mito significa hablar de creación, porque, ¿para qué quiere el hombre crear y creer un mito sino para intentar explicarse la propia y misteriosa existencia incluyendo su propia creación? Estamos hablando de una creación doble matizada de un ingenuo desconocimiento



Marianne Touissaint, José Vicente Anaya, Enriqueta Ochoa, Alejandro Sandoval y Esther Hernández Palacios. Foto de MLMMP



de las propias capacidades. El hombre que *crea* la idea que explica su propia *creación* tal vez sin darse cuenta de la potencia de su *criatura*. Encuentro esta honesta ingenuidad en la poesía de Enriqueta Ochoa. Una poesía que se siente pura en su origen entendiendo por pureza la falta de hipocresía. Escritura que sacude al lector sin que su autora haya corporeizado las emociones con la intención preconcebida de impactar a su lector. Es indiscutible que el corazón de este mito canta “a la intemperie [...] sin fronteras ni códigos caducos”.

Sin embargo, la palabra mito trae consigo también, inevitablemente, la connotación de ficción, e incluso de error o mentira, que algunos autores como Augusto Comte contraponen a la racionalidad necesaria al progreso de la humanidad. Pero, ¿quién dijo que el hombre, para sobrevivir —lo cual con frecuencia es más imperioso que “progresar”— no puede, o no debe, echar mano de una más de sus tantas posibilidades intelectuales? A Dios gracias la literatura ha sido capaz de salvar vidas, tanto de autores como de lectores, estragadas muchas veces por el “progreso”, en su infinita capacidad de instaurar “la verdad de las mentiras”, de la cual se ocupa Mario Vargas Llosa, quien afirma que:

La fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos.³

³ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, España, Santillana, col. Punto de Lectura, 2003, p. 31.

Por ello, Clarice Lispector, reconocida internacionalmente como una de las mejores exponentes de la narrativa brasileña de su tiempo, señalaba que escribir es una maldición que salva. Porque asumirse como un ser creador no atrae siempre los laureles ni constituye un proceso libre de perturbaciones. Para crear hay que rebuscar la materia prima en el pozo donde algunas vez cayeron las palabras que no querríamos escuchar o que deseábamos dejar en el cajón de los olvidos. Enriqueta Ochoa es una autora a quien vemos frecuentemente inmersa hasta el fondo de ese pozo, dispuesta a correr el riesgo de encontrar y ser encontrada por esos seres que señalan con dedo tieso y firme, como el de la propia muerte, el camino a veces doloroso que lleva al entendimiento (las palabras verdaderas),⁴ sólo para compartir con nosotros sus hallazgos. Enriqueta Ochoa le escribe a Jesús Arellano:

A veces ocurre que de tan hambrientos
inventamos el sueño, la esperanza [...]

Es así que la poeta se muestra a sí misma, en “Las urgencias de un Dios”, como una mujer⁵ capaz de actuar por sí misma: “aprendí de mi abuelo a levantar, por mi mano, todas las cosas”. Intrépida y consciente de su divinidad fortalecida por la convivencia cotidiana y natural con las piedras, los astros y los olores, y dirigida, de una manera casi salvaje en su todopoderío, por el instinto y la impulsividad que caracteriza el actuar de los seres mitológicos. Clarissa Pinkola Estés, poeta y psicoanalista junguiana, “guardiana de los antiguos relatos”, como ella misma se nombra, afirma que la naturaleza femenina instintiva ha sido saqueada y rechazada durante miles de años.

Las tierras espirituales de la Mujer Salvaje han sido expoliadas o quemadas, sus guaridas se han arrasado y sus ciclos naturales se han visto obligados a adaptarse a unos ritmos artificiales para complacer a los demás.⁶

Es así que Enriqueta Ochoa rescata en su poesía a esa mujer de aguda percepción, lúdicos anhelos y elevadas capacidades de afecto a quien Pinkola dedica su estudio. Es claro que no basta con la aguda percepción para realizar el minucioso trabajo que la poeta nos ha entregado a lo largo de los años. Ella es poseedora también de esa claridad de pensamiento y sentimiento que le permite dibujar en sus poemas a esa mujer inteligente que conoce su mundo y, sobre todo, se conoce profundamente a sí misma no sólo como mujer sino como integrante del universo. De modo que, de conocedora interna, permanentemente asciende, en concordancia con Pinkola, al estrado donde se asienta el oráculo resplandeciente, visionario y hacedor, donde yacen los mitos.

⁴ Entiéndase *verdaderas* en la acepción literaria antes mencionada, por lo cual pueden surgir de un mundo que existe en el imaginario del autor pero que, paradójicamente, reside en la esencia de su más verdadero e instintivo deseo.

⁵ Digo como una mujer y no como un ser porque me parece de vital importancia subrayar que la poesía de Enriqueta Ochoa es, en sí misma, una constante confirmación de género, a veces gozosa y a veces dolorosa, pero siempre con la femineidad reconocida y asumida por la poeta de una manera plena.

⁶ Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con lobos*, España, Byblos, 2004, p. 11.

Solamente una mujer con poderes míticos puede visitar el último nivel del infierno y regresar con el poder suficiente para, todavía, tomar la pluma y escribir la aventura para dar un paso más en el sendero donde el tiempo se subleva. Ese pasaje que los buenos escritores recorren para regalarnos un breve pero inestimable viaje por el tiempo donde las manecillas del reloj se detienen ante el ahogo producido por un verso que desnuda la propia humanidad:

¡Cuánto pasado para llegar aquí!
Para poder estar de pie junto a las cosas
y decir:
—Mi corazón se espiga frente al mundo
como una inmensa lágrima caliente.

Es por todo esto que Enriqueta Ochoa es un mito, pero un mito singular que reconoce su lado vulnerable, que se niega a “alisar fábulas ciegas”. Ella sabe que los verdaderos dioses, los creíbles dioses, un día se detienen a masticar estrellas aún cuando su aliento se esparce sobre el universo montado en el lomo de los vientos ancestrales. En esa debilidad, la poeta se asienta para reconocer sus limitaciones dudando de su propia divinidad y lamentando, a través de la descripción de un posible hijo, su propio repliegue ante el peso de la existencia:

Un hijo falsamente robado y bautizado
en el narcotizante vino de un río mitológico
que no acierta a moverse
con la pesada carga que le asignan.

La voz poética es no sólo la hija que flaquea, sino también la madre extenuada cuyos quebrantados huesos se adolecen ante el peso de la criatura opresiva, pero necesaria, para justificar la existencia de su creadora y la continuidad de todas las criaturas. Claude Lévi-Strauss afirma que un mito es percibido como tal por cualquier lector en todo el mundo. De igual manera, un mito debe su presencia a quienes lo nombran repitiendo el acto de la creación.

Ay del fruto en la entraña
escandalosamente percibido,
voluminosamente titulado,
quebrantando mis huesos al golpe de su peso.

En “Las urgencias de un Dios”, la autora también nos habla de una anunciación ocurrida hace siglos, en la cual ella era una presencia sorprendida apenas dibujada. Un punto que crece y se expande al fragor de un proceso creativo que despierta las blasfemias, el destierro y la

incomprensión tal como Jesús fue escarnecido antes de tener acceso a la total claridad según el mito cristiano. Y, al igual que Jesús, la poeta sabe que su palabra será rechazada, mas ella defenderá su integridad:

Yo sé lo que le espera al canto en que me espigo:
Una turba de puños indignados demolerán su forma,
me trizarán a golpes.

Al mismo tiempo, Enriqueta Ochoa nos revela su arte poética: la de hablar de las cosas personales y profundas sin ambages, la de utilizar la palabra “fácil y entrañable”, la de no aceptar limitaciones en la aventura de elegir estructuras, la de advertir al hijo, que posibilita al creador, el rincón donde habitan las dudas. Llama no siempre azul, del fuego que atiza el crecimiento aún a costa de la propia exposición:

Recordad que Dios es el espejo
más contradictorio y bifurcado,
acomodado a todas las pupilas.

Urgente como la sobrevivencia en un mundo en el que algunos mitos, en lugar de salvar al hombre, han sido utilizados para aniquilarlo moral y corporalmente, un Dios como el que Enriqueta Ochoa —Electra adolorida que regresa de sus propias profundidades para proteger no sólo al hermano sino también al hijo aún no nacido, para mostrarse como una madre amorosa, para poner los puntos sobre las íes de la palabra justicia a su manera— propone y autocrea no es aquel del siglo XI que azotó los espíritus de sus hijos con el látigo de un apocalipsis de áureas pero tenebrosas y tintineantes intenciones. La poeta, aún sabiéndose Pedro y Santiago, se niega a repetir el cuento de un “Dios encajonado en estancias oscuras y severas”. Ella desea y construye, con inteligencia y destreza, con todo el rigor y la dulzura de que son capaces su pluma y corazón, un Dios “que sepa del sol”, que sepa de la carne “y del aliento rotundo de la tierra”, que en realidad es ella misma: Electra líquida y suave como una lágrima, pero también sólida y fuerte como los muros “de estos templos que somos, sin saberlo.” ☞

Angélica García Santa Olaya. Ciudad de México, 1962. Licenciada en periodismo y comunicación colectiva por la ENEP Acatlán, UNAM; egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Autora de los poemarios *Habitar el tiempo* y *Dedos de agua*, así como de los libros de cuento *El sollozo* y *La casa de la tía Rotulia*. Forma parte del consejo editorial de Tintanueva Ediciones y del comité organizador del Festival Latinoamericano de Poesía “Ser al fin una palabra...” [santaolaya62@yahoo.com.mx]

Federico Corral Vallejo

Enriqueta Ochoa

La metáfora viviente



I. ESBOZO Y CROQUIS

Fernando Pessoa escribió alguna vez: “Hay metáforas que son más reales que la gente que anda caminando por las calles.”¹ Y este es el caso de Enriqueta Ochoa, quien sin duda es icono poético de la generación de los poetas e intelectuales nacidos entre 1920 y 1929. Seguro estoy de que la poeta norteña es la metáfora viviente de esa generación. Si bien el grupo como tal es un tesoro por la riqueza de voces, estilos y géneros literarios que surgieron de sus plumas, el estro cantante una vez más se concentró en la poesía, cuyos exponentes engrosaron las arterias de la buena poesía mexicana. Por mencionar algunos nombres de poetas que sobresalieron, barajamos las cartas de Rubén Bonifaz Nuño (1923), Jaime Sabines (1926), Enrique González Rojo (1928) y Eduardo Elizalde (1929), entre otros, quienes actualmente son punta de lanza en el menester poético. Sin embargo, en esta generación no sólo brilló la tinta masculina; también la sensibilidad femenina despuntó y quienes destacaron en la poesía son Pita Amor (1920), Rosario Castellanos (1925) y, por supuesto, Enriqueta Ochoa.² Lo más importante de esta generación es que las voces de las poetisas se alzaron; posiblemente es esta generación la primera en que el arraigo femenino sale a flote y lucha mano a mano por ganarse un lugar preponderante en las filas de la poesía mexicana. Además de Amor, Castellanos y Ochoa, cabe desempolvar nombres como Elena Garro (1920), Blanca de Flores (1921), Margarita Paz Paredes (1922), Dolores Castro (1923), Olga Arias (1924), Norma Bazúa (1928), Alicia de la Aval (1929), entre otras. Por supuesto que se me escapan muchos nombres de la tinta y la memoria, indistintamente del género; sin embargo, la enumeración antes realizada nos demuestra que la generación de la década de 1920 es la reiteración de una lírica femenina. Y digo reiteración ya que el inicio como tradición en sí se dio con sor Juana Inés de la Cruz, aunque posteriormente hay un salto tan largo, mejor dicho un vacío tan palpable, que no se pudo tapar. Muchos años después llegan a la historia los poemas de Concha Urquiza (1910), Aurora Reyes (1910) y Margarita Michelena (1917). Seguramente la memoria de la poesía mexicana debe rescatar uno que otro eco literario femenino, pero en sí, estas poetisas son las que anteceden a la generación de Enriqueta Ochoa. Digo esto con base en la investigación de antologías realizadas bajo el amparo y la tutela de corrientes y escuelas pasadas como el clasicismo, el romanticismo, el modernismo, el posmodernismo, el Ateneo, el estridentismo, etc. Cabe mencionar que la generación de los veinte precede al grupo de La Espiga Amotinada, comandada por Octavio Paz (1914) y Alí Chumacero (1918). Aún cuando otros artistas de la pluma se mantenían al margen del grupo, debemos recopilar las piezas claves del rompecabezas de los nacidos entre 1910 y 1919, herederos del movimiento más contundente —creo yo— en México. Me refiero al grupo

¹ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, trad. de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 50.

² Enriqueta Ochoa nació en Torreón, Coahuila, el 2 de mayo de 1928. Perteneció al grupo generacional que más poetisas conversacionales ha dado México en el ámbito de la literatura. Sus coetáneos empezaron a publicar en la década de 1950. Ella, de manera audaz y precoz —para la época, claro—, con tan sólo 21 años de edad, irrumpe en el mundo de la literatura en 1949 al publicar su primera obra poética: *Las urgencias de un Dios*. Dentro de su trayectoria poética no debemos pasar por alto sus libros *Las vírgenes terrestres* (1968) y *Retorno de Electra* (1978), poemario que le vale no sólo el reconocimiento sino la trascendencia en los universos de la imagen y la metáfora.

sin grupo llamado Los Contemporáneos. Retomando el hilo, las piezas que faltan son Efraín Huerta (1914), Juan José Arreola (1918) y Juan Rulfo (1918), entre otros. A esta generación debemos agregar los nombres de Concha Urquiza, Aurora Reyes (1910) y Margarita Michelena.

A manera de esbozo, este es el croquis del primer cuadro histórico que antecede a la generación de la década de 1920, misma que provocó importantes cambios en la literatura mexicana, pues fue el detonante de que las voces de las poetisas mexicanas empezaran no sólo a ser editadas, sino tomadas en cuenta en subsiguientes antologías, así como en puestos públicos de reconocimiento, siempre luchando en contra del machismo y la misoginia. Gracias a este suceso, las élites artísticas dan la bienvenida al siglo XX. El cambio se puede apreciar en las siguientes generaciones, donde finalmente, si bien el hombre sigue siendo mayoría en las recopilaciones literarias, las mujeres —ya no llamadas poetisas, sino poetisas— están a un paso no de rebasar el número, pero sí de igualar, no sólo en cantidad sino en calidad literaria. En fin, este es el marco histórico literario que marca la trayectoria de Enriqueta Ochoa en su vida y en su obra, actos a los cuales les debemos tener entre nosotros a esta metáfora viviente con los labios pintados de sonrisas color carmín.

II. EL YO POÉTICO INDIVIDUAL

La poesía de Enriqueta Ochoa, desde mi visión crítica, es punta de lanza en el menester de la literatura nortea. En cuestión de género, digamos que es de las principales propuestas que defendieron a capa y espada su labor estética asumiendo con orgullo y entereza sus capacidades líricas, retóricas e intelectuales, unidas a las poéticas de su generación, cuya labor literaria, en toda la expresión de la palabra, son firmes pilares en cuanto a la tradición de nuestra literatura. Retomando la individualidad de la poética de Ochoa, posee poemas de altos vuelos y de gran capacidad literaria que enaltecen a nuestra cultura actual.

Enriqueta Ochoa nació en la década de 1920 y pertenece a una generación de poetisas donde el individualismo es la tendencia, unido a lo vivencial. Es por eso que aún y cuando nunca formaron un grupo como el de los estridentistas o Taller, escribían sobre los mismos temas. La riqueza de esta generación es que el lector se encuentra con temas tan parecidos como si se hubieran sentado a una mesa y en torno a ella hubieran desarrollado un tema, tal como sucede con el *yo* poético. Quienes hemos leído a este grupo, podemos darnos cuenta de la individualidad literaria de cada uno de ellos. Remarco entonces mi visión en cuanto al sentir del *yo* poético, lazo de unión entre ellos.

Dejemos a un lado las características de los poetisas de su generación y pasemos al motivo que nos incumbe en este caso: la obra de la autora

del *Retorno de Electra*, poema donde el *yo* poético se ve reflejado en un buen número de versos. En primer término nos introduce de manera interrogante a un mundo de dolor frente a la impotencia por la muerte de su padre:

IV
¿Quién soy?
No hay identificación, no hay respuesta...

VII
Yo ya no soy
y estoy como una espiga rota

Después de introducirnos al ritmo y a la emoción del poema en la primera parte titulada “Estela en la luz”, se explora en un segundo plano y nos derrumba junto al eco de su *yo* poético, donde la voz de su palabra hace eco en el sentir del lector:

II
Padre, yo soy Pedro y Santiago...

Yo soy el viscoso miedo...

Yo soy el martillo cayendo sobre tus clavos...

Yo soy el aire que no asistió al pulmón en agonía...

En estos primeros fragmentos del segundo apartado, el *yo* es textual; sin embargo, en los siguientes versos el *yo* es implícito.

Soy la que no compartió el dolor anticipado...

Soy este pozo de noche en que se hunde la conciencia...

Finalmente, cuando pasa el trance del llanto y la espina atorada en la garganta suele diluirse, la poeta agarra fuerza para rematar no sólo el poema, sino el énfasis de la emoción:

III
Ahora,
para afirmar la talla
con que tu amor me hizo,
sólo queda una espina:
la palabra.

He aquí la razón por la cual no debemos perder de vista el poemario *Retorno de Electra*, donde la poeta norteña se entrega sin reservas ni condiciones, sin máscaras ni poses, a corazón abierto y sin falsedades, con el temple característico de la gente norteña.

Recordemos que esta generación empezó a publicar en los años de 1950, y como toda la poesía que se escribió en esa época, la de Enriqueta Ochoa tiene una manufactura personal, así como un tono íntimo, por lo que genera una propuesta individualista donde el *yo* poético es el detonante de las circunstancias en su labor literaria. Este estudio de caso inicia cuando en el poema “Triple habitación” extraído de su primer libro, *Las urgencias de un Dios*, la poeta nos dice al final del mismo:

[...] Yo crecí en sus múltiples sustancias
y toda Yo quedé transfigurada
en la obsidiana lumbre de sus ojos [...]

Podrían estos versos entenderse como el génesis del *yo* poético dentro de su obra. Al mismo tiempo quisiera explicar el contenido de dicho poema, pero prefiero sembrar en la conciencia del posible lector la duda y el cosquilleo de averiguarlo por sí mismos y recurrir a las páginas del libro de la autora en cuestión. Sin embargo, como se dijo antes, el *yo* de la primera persona del singular se convierte en una constante poética dentro de su quehacer biográfico literario.



Foto cortesía de Enriqueta Ochoa

Si bien un poeta parte de la vivencia para iniciar o provocar su creación, la mayoría de la obra de un poeta se compone de un noventa y nueve por ciento de experiencias íntimas y personales, como dijera el poeta argentino Jorge Luis Borges:

El poeta siempre escribe un mismo poema en toda su vida, desde diferentes perspectivas, de acuerdo con su estado de ánimo [...] lamentable e inexorablemente el poema siempre será biográfico.³

³ Esteban Peicovich, *Borges el palabrasta*, Letra Viva, Madrid, 1980, p. 22.

Y es por medio del *yo* poético que el poeta se descubre, asimismo, como una caja de Pandora o un laberinto de dudas que le permiten crecer y desarrollar su intelecto a través de las respuestas que da a las preguntas que trae en su interior. Donde el *yo* y el *mi* se convierten en el *soy*. Esta acción la demuestra el autor de varias maneras donde la metáfora tiene a bien resolver el plano lírico. Ante tal divagación retórica, gramática y literaria, Enriqueta Ochoa no es la excepción.

Es en los momentos de intimidad cuando Ochoa reflexiona y razona sus necesidades, y en la lucha por sobrevivir ante sus posibles cuestiones versiles se torna elemento natural; entonces, amorosa y pensativa se desnuda, se declara y se presenta de la siguiente manera:

y yo envejezco aquí traspasada de urgencias [...]

Soy la virgen terrestre espesa de amargura [...]

Yo me miro y no soy sino una cripta en llamas [...]

Porque yo soy la que soy [...]

III. LA GENERACIÓN DEL YO

Regresando a la generación de los poetas ya mencionados, la enumeración que presento es con el único fin de escudriñar en la retórica de cada uno de ellos y poder rescribir los versos que apoyen y avalen mi hipótesis sobre la teoría del *yo* poético.

a) Dolores Castro (Aguascalientes, 1923), en su ejemplo, vuelca su poética del *yo* por medio de los cuatro elementos naturales, como se puede apreciar en los siguientes versos:⁴

Quiero decir ahora
que *yo* amo la vida.

Yo he de dormir en el *viento*.

⁴ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo. Antología poética*, sel. y present. de Manuel Andrade, Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm. 55, Conaculta, México, 1992.

Desde la *tierra* hendida [...]
Este amor que *yo* tengo [...]
aquí lo dejo.

Yo sé como los hiero la luz del fuego

[...] y *yo*, bajo la tempestad,
estoy sedienta. (*agua*)

[Las cursivas son mías.] Como podemos apreciar en los versos anteriores, la autora nos entrega su verdad bajo el influjo del espectro amor, donde el yo del viento, del fuego, de la tierra y del agua son utilizados como licencias dentro de su propuesta poética que gira en torno al amor en todas sus expresiones.

b) El maestro Rubén Bonifaz Nuño (Veracruz, 1923), por su parte, nos entrega, más que por los cuatro costados, por los cinco sentidos con los que tiene la virtud de hallar la singularidad poética hasta en la realidad más áspera e inhumana; sin embargo, entreteje un yo humanístico y retórico que surge “desde la tristeza que se desploma”:⁵

Yo sólo pretendo hablar con alguien [...]

Yo lo necesito también.
Ahora lo digo en voz alta [...]

[...] alguien padece lo que yo
debiera estar padeciendo [...]

[...] y yo quisiera, yo pregunto
si el amor no puede ser inútil.

[...] y yo quisiera ver de qué te sirvo;
de qué le sirve a alguno que yo sepa
que el dolor de los otros es injusto [...]

La apreciación de este yo poético sobrepasa los límites de la poesía para engranar de una u otra manera en los ejes de la filosofía, donde sentir y pensar se unen a la retórica humanista que parte del dolor que aqueja al poeta.

c) Rosario Castellanos (ciudad de México, 1925) se adentra en su individualidad con el orgullo de ser mujer y nos entrega su yo poético enuelto en sensible tapiz gramatical, pues en cada verso hace acompa-

ñar al pronombre yo de algún verbo, dándole a esta estructura un estilo propio a su voz de fémica consagrada:

[...] y yo que me soñaba nube, agua,
aire sobre la hoja.

No creas lo que yo creo cuando me engaño.

Yo soy una señora: tratamiento...

Porque si tú existieras tendría que existir yo también.⁶

[Las cursivas son mías.] Esta muestra de la obra de Rosario es un intento por despertar en el lector la magia que ella le imprime a su tono poético, donde el yo se reserva los derechos del verbo como acompañante literario; donde el yo soy, yo existo, yo creo, yo escribo, yo doy... nos dejan con ansias de seguir adentrándonos en los versos de tan magistral estructura gramatical, así como su forma y fondo, características que nos permiten disfrutar en plenitud de lectura el trabajo arduo y sencillo de Castellanos, mas no por eso falto de profundidad filosófica.

d) Jaime Sabines (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1926), sin duda el poeta más querido y representativo de la generación, además del más leído. Sabines es un Dios, y digo Dios con mayúscula porque es el máximo autor no sólo de Chiapas ni de México, sino universal, y reafirmo la palabra universal por la magnitud que ha cobrado su obra en los últimos años, incluso antes de su muerte. Sin temor a pecar de fanatismo, digo que Sabines es el poeta mexicano más leído en la actualidad. Su poesía tiene la particularidad de ser para todo público lector, docto o no,

⁶ Rosario Castellanos, Bella dama sin piedad y otros poemas, Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 49, SEP, FCE, México, 1984.



Foto cortesía de Enriqueta Ochoa

en los lineamientos de la poesía. Esto se debe, según mi visión crítica de la obra de Jaime, a que su *yo* poético es el *yo* vivencial de cualquier ser humano, no importa profesión ni oficio, así como tampoco raza o credo:

Yo no lo sé de cierto pero supongo:

Yo no soy el autor del mar

Yo soy: ahora, aquí, siempre jamás.

Tarumba:

Yo voy con las hormigas

entre las patas de las moscas.

Yo voy con el suelo, por el viento,

en los zapatos de los hombres [...]⁷

Lo único que puedo reafirmar ante tal caso: “Lento animal que soy, que he sido [...]”. No hay palabras que definan lo indefinible.

e) Por razones cronológicas es que vuelvo a la poeta que nos incumbe, Enriqueta Ochoa (Torreón, Coahuila, 1928), quizá la poeta más centrada después de Sabines. Ella, al igual que el chiapaneco, nunca dejaron atrás el tono provinciano de su quehacer literario, donde la madre, el padre, el hijo, la casa, el campo, el pueblo, la vida y la muerte son un rito dentro de los parámetros de su arte poético.

El *yo* que Enriqueta maneja traspasa las fibras más sensibles de cualquier coraza en movimiento. Los ejemplos que presento son extraídos de su poema⁸ más reconocido. Aquí, el *yo* poético es un delgado hilo suspendido entre la vida y la muerte:

Para poderte hablar,
así de frente,
yo tuve que echarme toda una vida
a llorar sobre tus huesos [...]

Padre Yo soy Pedro y Santiago,
yo soy el viscoso miedo [...]
Soy el martillo cayendo sobre tus clavos;
Soy la que compartió el dolor anticipado [...]

Ahora,
para afirmar la talla
con que tu amor me hizo,
sólo queda una espina:
la palabra.

La carga de dolor que contiene el canto del *Retorno de Electra* es una de las motivaciones para que el lector haga suyo el poema, junto a la pena misma de la pérdida de un ser amado como lo es el padre, en este caso. Esta es la forma que la poeta adopta y con la que logra transmitir sus emociones en carne viva.

f) Finalmente, el maestro Eduardo Elizalde (ciudad de México, 1929) es el único coetáneo de Enriqueta Ochoa con quien comparte no sólo el soplo generacional, sino también el *yo* poético tan recurrido. La postura de este poeta respecto al tema que hemos tratado hasta aquí se ampara bajo la sombra del intelecto, pues sus poemas, casi siempre de índole vivencial, mezclan en su sentir la imagen como teoría o licencia literaria, la cual funciona de tal forma que permite al lector reflexionar más allá del texto mismo:


Si yo pudiera decir todo esto es un poema

Yo creo que se requiera de algo más sólido
que el desnudo valor para irse ahí,
con ese ron y esa locura [...]

Y es cierto:

yo la vi embellecer contra mi vida.⁹

La continuidad que Lizalde lleva en su labor escritora, hace que su *yo* poético revele un eco al estilo de Ezra Pound, donde la práctica de la poesía misma va unida a la teoría que nos hace razonar y reflexionar en el porqué de la escritura, volviendo a la poesía un ente maravilloso, capaz de ser un estilo de vida para cualquier ser humano.

Quede entonces asentado por qué considero al grupo de la década de 1920 como la generación del *yo* poético, llevando como bandera el sentir y la palabra de Enriqueta Ochoa quien, junto con Dolores Castro y Rubén Bonifaz Nuño, entre otros, son para gusto y orgullo mexicano, nuestras metáforas vivientes. 

Federico Corral Vallejo. Parral, Chihuahua, 1969. Diseñador gráfico, editor, ensayista y poeta. Entre sus libros publicados están: *Vomitarse mi muerte* (2002), *Retrato hablado* (2003), *Sin fecha de caducidad* (2004), *En busca de un somnífero* (2005), *Retórica caricia* (2006) y *Los latidos del corazón* (2006). Recibió el Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer para obra publicada 2002 y el Premio Internacional de Literatura Brasil-Hispanoamericano 2006. Es director general de Tintanueva Ediciones. [tn_federico@yahoo.com.mx]

⁷ Jaime Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, Joaquín Mortiz, col. Biblioteca Paralela, México, 1977.

⁸ Enriqueta Ochoa, *El retorno de Electra*, México, Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 72, Diógenes, SEP, 1987.

⁹ Eduardo Lizalde, *Antología impersonal*, México, Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 20, SEP, México, 1986.

Comienzo a deshabitarla

para Enriqueta Ochoa

I

Ella está

luz de jacaranda por la tarde;

callada

se estremece cuando la rutina se nos rompe;

se pierde como el silbato de un tren.

Es el vértigo

y ha dicho ser inmóvil

se revientan las entrañas de un coral en su palabra.

Inmersa en la borrasca

dice que la locura es el umbral que nos protege.

Nunca entendí

por qué

siendo el mar

se ahogaba.

II

Cómplices,

arrepentidas del destierro,

nos mirábamos más allá del cristal oscuro

encogidas en la certeza,

por ese desatino de estar vivas.

Entonces,

temerosas

nos dedicamos a entorpecer el tránsito de las sombras

la luz que se deslizaba bajo las puertas;

obstruimos los orificios de las cerraduras

desde el sueño

observamos

inventamos la espiral de una memoria

y ascendimos

descendimos

día y noche.

III

Tú perdiste contacto con el aire de familia

huimos de ese olor ácido que desprendía la casa de la abuela.

Expertas en exiliar al varón,

comenzamos el desarraigo total de gentes y lugares;

quedaron como raíces

la sensación del aire

y el incesante camino.

Unidas en la urdimbre de la locura

nos trasladamos al paisaje de ser una sola

y habitamos el frío de los parques

el miedo que da toda la oscuridad reunida para formar la noche.

Los edificios, los escasos árboles exhalan una respiración poderosa

el aire de la tiniebla los desposeía de su imagen cotidiana.

Ojos de cristal por las ventanas

vertebrados de varilla acechándonos

tú y yo intrusas

recorriendo

la ciudad

oscilando en el pavor de verte tan sola.

IV

Recogimos nuestra imagen en el espejo llovido de la tarde.
Ciudad de muros,
la humedad fue testigo de mis ojos
noches de ladrido y rumor de lluvia.

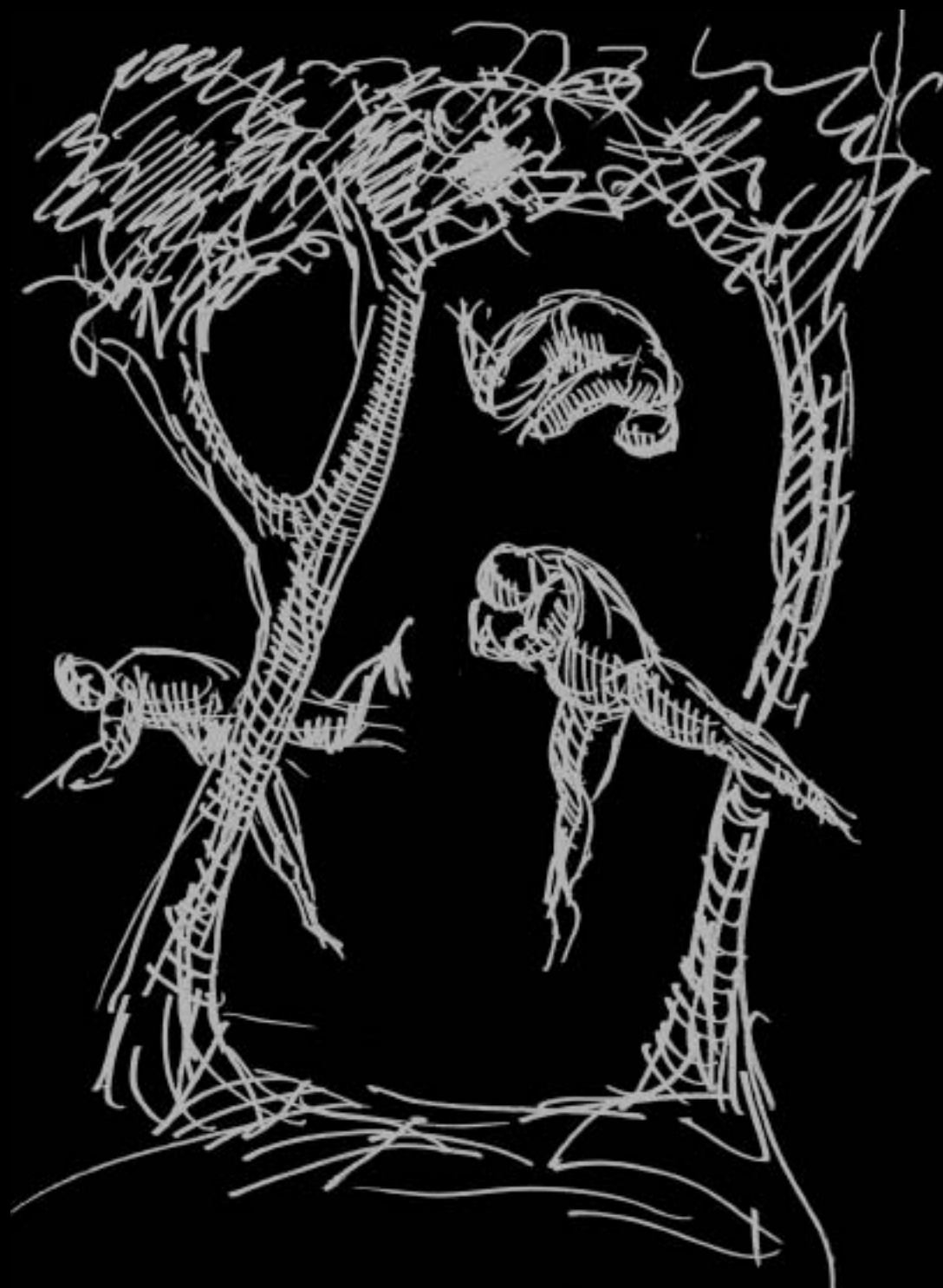
Me buscaba en las cajas
en el polvillo de los libros
en las ventanas encontradas en otras ventanas
no era miedo
era la incertidumbre de ser real
de oírme y callar hasta recuperar el eco.
Desdibujadas en la penumbra recordamos a la familia
y lo que habría podido ser del otro lado del mar.
Creíamos que el varón llevaba la luz
nosotros sombra.

Sólo a veces
te precipitabas como agua para cantar
se cimbraban los cimientos de la noche
el paisaje era la casa.
A veces yo también te odiaba.
Hubo que mudarnos cada vez que cantabas
la envidia abría zanjas profundas
nos arrancamos una y otra vez
las sandalias
y el polvo.

V

Me cobijas nebulosa entre el incienso.
La casa se deshuesa,
abro un día entre los párpados
y comienzo a deshabitarla.

MISCELÁNEA



Juan Martínez

in memoriam

(1933-2007)

Cuando este número de *alforja REVISTA DE POESÍA* estaba cercano a imprimirse, el 18 de enero de este año 2007, a las 13:00 horas, en la ciudad de Guadalajara, México, falleció el gran poeta místico Juan Martínez. Lo recordamos con su poesía.

En las palabras del viento

¡Generación!

Oíd vosotros la palabra del viento que habla por el hálito de mi nariz.
Olvidado el mundo de su atavío, y el pájaro de su concupiscencia
encontré la sangre esparcida del alma de los pobres y de los inocentes,
y no la hallé precisamente en excavaciones,
sino en todas estas cosas que tocamos a diario con nuestra mirada,
mis entrañas encendidas clamaron y guardé su enojo para siempre,
la amargura de mi corazón penetró hasta mis tuétanos,
las aguas en lo alto detuvieron su paso y la lluvia faltó,
miré la Tierra y he aquí que estaba asolada y vacía,
los montes temblaban de pánico, los cielos oscurecían,
y los andamios de mi cerebro como jaula de pájaros
se encontraban de engaño, mis ojos no vieron ni mis oídos oyeron,
entonces subí hacia el mediodía y cabalgué llanuras como la sombra
de la tarde y he aquí lo que encontré y traigo para vosotros:
no os alegréis todavía, simplemente es un sepulcro abierto,
uno para cada uno, valientes perseguidores de la verdad.

Mudado el negro su pellejo y el leopardo sus manchas,
escalaremos la noche, abatiremos su heredad
y desde los rincones de las sombras extravagantes partidarios
elogiarán nuestros modales,
mas nuestros pensamientos acompañados descansarán bajo muros
distintos, el betún del silencio reunirá recuerdos panfletarios
de la Tierra dormida,
la fuente de la noche derramará sus silicatos,
y con ávido dedo recorrerá los labios del suicida
que estará con la náusea de su mareo celeste.
Abajo, numerosas familias de acridos moribundos
repararán el lenguaje de las constelaciones y en su simiente alada,
como poetas con sus palabras viajarán por un clima más vasto
que el imperio del sueño.

Soledad: creo que no estaré solo en las gigantescas y solidificadas
planchas de sabores,
cualitativas porciones han mezclado su alma a los asuntos lejanos,
donde ladridos de perros y croar de ranas avivan ciudades,
perturbando al príncipe de una patria de imágines.
¡Pero los otros! Los malaventurados que proclamaron acrofobia
por temor a la nada,
con langorosos violines en la punta del alma,
y no apoyaron su frente en la última estrella,
ni uniendo la figura de sus labios se ungiéron con
los enjambres del silencio,
y al oír el silbido más puro de la perdiz errante
tornaron a construir bufandas para pájaros,
los que con brasas pálidas bajo las cenizas de sus plantas
ignoraron por siempre la estatura del viento,
y el olor de suavidad no abrevaron en las colmenas del olvido,
ésos no entrarán nunca a los hermosos climas del espacio y el sueño.

Gonzalo Rojas

La circunstancia hechizada

Todo lo que toca al corazón es poesía; todo lo que es yo en ese punto en que somos todos, es poesía.

Para el poeta, la experiencia se vuelve poesía no sólo porque posee la sensibilidad, sino porque tiene los instrumentos del lenguaje capaces de expresarla. Pero sensibilidad y lenguaje serían poca cosa si no hubiera azoro en cada vuelta de la antigua rueda de las germinaciones.

Los padres, los hijos, la pareja, los amigos, son poesía.

El padre de Gonzalo Rojas murió tempranamente, y sin embargo, treinta y seis años más tarde el poeta revive, alucinado, lo que sucedió a los cuatro años de su edad:

Es él. Está lloviendo...

Madre, ya va a llegar: abramos el portón,
dame esa luz, yo quiero recibirlo
antes que mis hermanos. Déjame que le lleve un buen vaso de vino
para que se reponga, y me estreche en un beso,
y me clave las púas de su barba.

Ahí viene el hombre, ahí viene
embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso
contra la explotación, muerto de hambre, ahí viene...

Gonzalo Rojas urde el poema con versos libérrimos, galopa en ellos y los encabalga utilizando cortes insólitos que saltan de una idea a otra sin perder el vuelo amarrándose en lo profundo. Segmenta el verso con navaja, lo descuartiza, lo disecciona. Entra al poema como una bala loca o como un relámpago. Tiene la audacia de terminar la línea donde le da la gana para abonar el misterio y virar a lo impensado, inaugurando así un discurso neologizante, reniñado, expansivo. Sus formas son las clásicas pero descoyuntadas; atiende lo tradicional pero con fragmentos astillados, ramificaciones sin parvada, sabedor de que en lo hondo se entrelazan las raíces.

Gonzalo Rojas, el joven patriarca, es un poeta de tono alto, con un fuelle de poderosa oratoria y un gusto goloso por las esdrújulas. El suyo es un tono solar que alumbra convirtiendo las cloacas en lugares habitables.

El poema es un ser vivo y por tanto lleno de vísceras, sueños y emociones combatiéndose. Sus paisajes son los mismos que miran otros, pero vistos con asombro y descritos con voltaje peligroso. El cuerpo y todas sus partes, sus ruinas y florecimientos, es protagonista en sus imágenes, pero no necesariamente como algo hermoso y etéreo, sino como un territorio donde cada centímetro es nombrado e instalado en el poema como algo novedoso y extraño que lo vuelve todavía más real.

La poética de Gonzalo Rojas es la de la sangre. El cómo de la equiparación y la metáfora que genera son inesperados. La hermosura enloquece en su poesía. Él es capaz de describir el alumbramiento de su hijo, no como una flor que se abre al húmedo tacto del verano, sino como un minero ensangrentado en busca de un nuevo horizonte, harto de la oscuridad y la ignominia.

Revoltura de poetas, cubilete de versos, cubo rodante en el tapete de la vida, es Gonzalo Rojas: él exige que Ezra le convide de la teta nutricia de la poesía del mundo, su esplendor y su galimatías; que Rimbaud le contagie juventud para sentar en las rodillas la belleza amarga y le haga comer visiones; que Vallejo, tan quebradizo en sus afectos peruanos y en sus palabras de niño sollozante, le presente en París a un dios enfermo que le diga *todavía*; que Huidobro lo tire en el paracaídas de Altazor; que Breton, en su vuelo, le obligue a vivir *l'amour fou*, y que el poderoso Neruda lo arraigue en su *Tercera residencia*; que Celan le presente sus espejos para que se mire descuartizado en vocablos silabeantes, mientras Borges, de espaldas, le confiese el pecado de haber sido un desdichado. Todos estos ríos desembocan en la poética originalísima de Rojas.

Gonzalo Rojas es un poeta del amor, pero nadie se equivoque: no es el amor que mariposea entre flores, vinos aromosos y sábanas blancas, sino el que en su veneración transgrede. Su erotismo desgarrador, de su voz cuelga la lujuria, el hilo seminal y una loca y caliente obsesión. El poeta es capaz de construir imágenes que se originan en la ternura pero se transforman a un áspero erotismo y están enraizadas casi siempre en un lecho donde la violencia es otro instrumento del placer.

Lascivo y seminal la violé en su éxtasis como
si no fuera un templo sino un prostíbulo, la
besé áspero, la lastimé y ella igual me
besó en un exceso de pétalos, nos
manchamos gozosos, ardimos a grandes llamaradas.

El vino de la creatividad está en la sangre de Gonzalo y se alimenta de amores salvajes. Es un nuevo romántico que desacraliza a la mujer restituyéndole sus poderes.



En cuanto a mí me embrutecí
de ti oliéndote al galope todo el cuero, esto es
toda la fragancia de la armazón, el triángulo
convulso, me
—a lo largo de tu espinazo— embrutecí
de ti...

¿Pero qué se puede esperar de un hombre que perdió su juventud en los burdeles durmiendo dentro de cuerpos sagrados a los que mordía furibundo los pezones? ¿Qué se puede esperar del Gonzalo tabernero que encontraba a la amada en espejos que copiaban su hermosura en las llamas del placer? Éste es un hombre que todavía busca por el mundo a la bella que reinaba sobre nubes de miseria. La busca en su propia cabeza pero la trae perdida.

El suyo no es el amor del reino de la cursilería. Su amor es el de un romanticismo de anca y espinazo, de triángulos convulsos, de volcanes, de tobillos como goznes. Un amor que le permite ver con todos los sentidos el cuerpo más recordado.

La mujer que celebra Gonzalo Rojas, es *adivina entre las adivinas, puta entre las putas*. Hembra de pezones pordioseros, rodillas pedregosas y caderas de cuyo arco pende el mundo. Lo mismo es la muchacha imperfecta, la joven milenaria que tiene el poder del encantamiento por triples primaveras, que la gigante perfecta de vestido negro, por quien llora ásperas espinas, la culpable de que se le muriera el mundo como un niño en la noche, la hembra cuchillo que embrutece al alma, la mujer horror. Su mujer es diosa, bestia, máquina de placer, mujer de todos, mujer aire, mujer luz.

¿Qué se ama cuando se ama, Gonzalo Rojas? ¿Se ama a una como el número infinito de las estrellas que algún dios parió? ¿Se ama acaso a la una única que el otro inventa con la poderosa maquinaria de sentimientos y ficciones? ¿Se ama a aquella en la que uno se mira en espejos de humo, y donde se es más verdadero? ¿O se ama a la que destila una química que sólo el secreto corazón descifra? ¿Es el amor la insana diversión de buscar en otras, en sus raíces y en sus locuras, a aquella que dios te dio en el viejo paraíso?

¿Es el azar, los caprichos del destino, una elección sentimental o un cálculo de la mente? ¿Es el amor un cultivo, una construcción o un relámpago, o de plano, un milagro? ¿Es dios o el demonio quien nos induce a tener ilusiones y delirios en esa enfermedad del alma que es el amor?

¿O todo es mentira, Gonzalo, un gran juego, una treta del instinto que empuja al apareamiento? Somos animales, sin duda, pero animales que imaginan. Y entre más imaginamos, en una noche, podemos reescribir el *Kama Sutra*, o abrir las puertas del infierno en el oscuro abandono de los celos.



Las mujeres son un divertimento, un rompecabezas, un laboratorio; es el poema inasible de líneas curvas y atmósferas perfumosas. Gonzalo Rojas muestra su debilidad por las hermosas con la misma pasión con que defiende su decisión de tener sólo una. Sabe que la mujer es tierra que gira, luna que muda, fuego que danza, agua que marea, aire que nos revuelve como se le antoja. Ah, las hermosas, Gonzalo:

Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos,
turgentes, desafiantes, rápida la marea,
pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones
y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle,
y echan su aroma duro verdemente...
Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves...

Quien conoce de la vida, mucho sabe de la muerte. Lo que se celebra también se llora. La muerte flota densa encima de los versos de Gonzalo Rojas. Su voz reverberante se burla de la parca, de la jauría de infortunios que en ella habita, de lo nimio y comercial de sus terrenales ceremonias.

Su voz ladra, besa y escupe, juzga y denuncia; es una voz que huele a semen y sabe a muerte y a laúd. Lo mismo le canta a la mujer orquídea, a la hembra de grandes pies hermosos, a la desabrida que le grita al silencio, al cerebro, a la válvula mitral, a su hijo primogénito, al señor que aparece de espaldas, a dos sillas en una playa, a Rimbaud o al tiempo que corta con sus ávidas tijeras la hermosura.

Gonzalo ha hecho ya su testamento y repartido sus bienes. Al padre le corresponde todo el mar, a la madre la rotación de la tierra, a Hilda, *l'amour fou*, a la muerte un crucifijo grande de latón, y a todos los que han tocado su corazón, a todas las cosas que hacen temblar su alma, les obsequia la mitología, un lago, la llave del infinito, el surrealismo, un espejo roto, una lágrima. Pero a Chihuahua le regala en vida este día de su homenaje, su deslumbrante presencia de relámpago, la exuberancia de su corazón en estas tierras bárbaras.

El torrente de Gonzalo Rojas no se detiene. Sus ojos siguen buscando el sol enloquecedor de la poesía, ésa que le da a comer visiones y es oxígeno de su oxígeno. Gonzalo no deja de ver, tocar, oler, de mantener en cada circunstancia, un hechizo. Sabe que no hay eternidad, ni big bang ni nada,

Todo lo que hay es una mariposa.

25 de agosto de 2006,
Chihuahua, Chihuahua, México

Alfredo Espinosa. Delicias, Chihuahua, 1953. Médico psiquiatra, poeta, ensayista, novelista, promotor cultural y periodista. Ha merecido varios reconocimientos literarios como el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde 1989, el Premio Chihuahua de Literatura 1991 y el Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen 1994. Entre sus muchos libros publicados están: *El corazón a mi piel untado*, *Desfiladero*, *Tatuar el humo*, *Infierno grande*, *Obra negra*, *El aire de las cosas* y *Desvelos*. [aespinosadr@hotmail.com]

De El filo de la playa.

Tempo I

Best safety lies in fear.
WILLIAM SHAKESPEARE

I

Una lámpara prende, apaga
me quita las ganas de seguir
de rondar las esquinas de ese cuarto rosado.

Noche que me entra.
Oscuro cuerpo que no cabe en los límites del ojo.

Busco el momento
y pienso:
todo luz o todo sombra.

Cómo no pensarlo
después de tantos años
vistiendo las bragas rojas
las ojeras, los corchos en el cenicero
después de sangrar las sábanas
de estrellar el auto
de cortar los higos
de escuchar la advertencia.

*Terminar antes de que empiece
mucho antes del encendido
de que las palomillas viajen hacia la luz
y las barcas, encendidas
provoquen esa comezón que no deja dormir.*

*Terminar, antes de que se eleve el puente
para el desfile de las princesas.*

*Acabar con él
antes siquiera de que surja la idea
que vientre y semen...*

Agotarlo para que no nos agote.

*Sitarlo en donde el agua apenas lo roce
y sea sólo un instante
y no la caída hasta el fondo
donde el octópodo no tiene piedad
y aprieta el cuerpo
y por la boca asoman las entrañas.*

*Alejarse del agua
porque furiosas, sus manos oxidan
y de pronto
no podemos mover el brazo
el hombro, el cuello
y vamos andando caballitos marinos
un tanto rígidos y delgados.*

*Alejarse,
para no estar con las otras
que de soñar
no se cansan.*

*Pero te atrapa, y te huelen las axilas
y tu ropa está húmeda
y tú te resistes
deslizándote por la playa.*

*Alcanzas a ver que el puente se levanta
y, ya ves, el desfile comienza.*

The girl in the other room

Al otro lado, ella
cierra un ojo
(la pestaña, el rimel)
pero no se lo permite
el tren en movimiento.

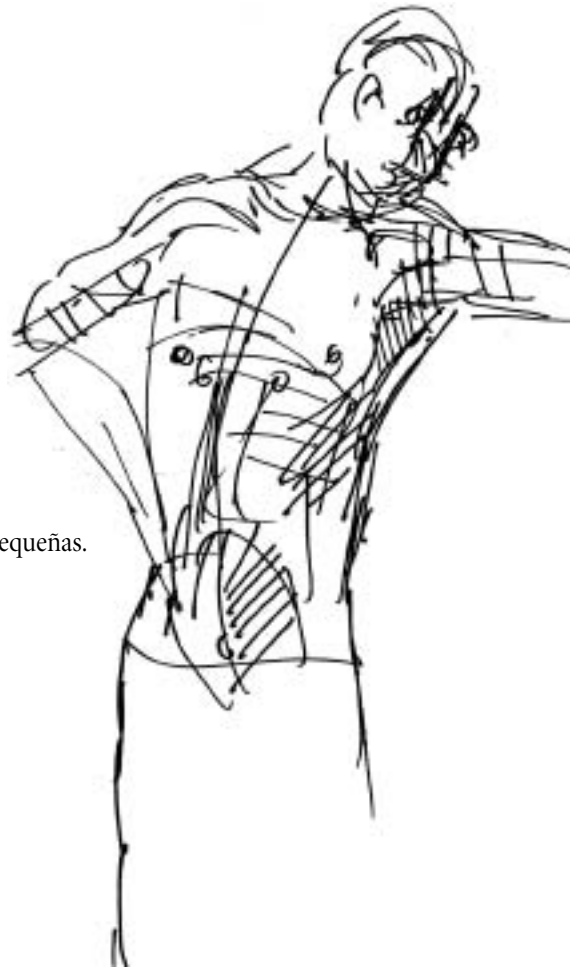
De entre la blusa
un pezón morado
una luz neón
los ojos de un auto negro
luz que intervalos marca
el momento.

Se hiela el espejo:
la noche se hace
en hoteles, en baños
en denominaciones pequeñas.

No es el polvo blanco en la cara
o el brillo en los labios
no es el cinturón de plata
o las medias ajustadas.

Es la estación y su hijo
el asta bandera de la escuela
los lunes alrededor del cuello
la reja de la casa de su madre

es el tren detenido, el tren corriendo.



Sangre en el exilio

Cuando llegó el invierno a Chile
miles de pájaros volaron con la primera lluvia
estaban asustados entre la sombra y la muerte
y prefirieron emigrar con sus vidas hacia otras vidas
Tomaron el primer avión, desesperados
se arrojaron a los muelles persiguiendo barcos
cruzaron las montañas huyendo de las lanzas
y dejaron atrás la patria y a los herederos del hambre
Algunos no despegaron jamás
les arrancaron las alas en el intento y la lucha
desaparecieron con nombre y apellido
bajo los árboles de hierro
los encerraron en jaulas por
especies
y cuando años después los encontraron
tenían la caricia del cuervo entre sus plumas
Los otros, los perseguidos
los pájaros del pueblo que lograron atravesar la muerte
debieron acostumbrarse a volar de otra manera
a sentir de otra manera, a respirar de otra manera
La tierra ajena los había recibido
la tierra amiga los invitaba a su mesa
a compartir el pan y sus dolores
Muchos incluso en la agonía
soñaron con ver la patria por última vez
pero la patria también agonizaba
había querido volar con sus alas rotas



Mi gato quiere ser poeta

Mi gato quiere ser poeta
y para ello
revisa todos los días mis originales
y los libros que tengo en casa
Él cree que no me doy cuenta
es demasiado orgulloso
para dejar que le ayude
Lleva consigo unos borradores
en los que anota con cuidado
cada cosa que hago y que digo
Ayer no más, en uno de mis recitales
apareció de incógnito entre la gente
vestía camisa a cuadros
y mis viejos zapatos rojos
que no veía hace tiempo
Al terminar la función
se acercó con mi libro en la mano
quería que lo autografiara
y para ello me dio un nombre falso
un tal Silvestre Gatica
Yo le reconocí de inmediato
por sus grandes bigotes y su cola peluda
pero no dije nada
y preferí seguirle la corriente
Luego me deslizó bajo el brazo
uno de
sus manuscritos
“Léalos cuando pueda, Maestro” me dijo
y se despidió entre elogios y parabienes
Y sucedió que anoche
y como no lograba dormir
levanté con desgano aquel obsequio
para darle una mirada
Era un poema de amor
un hermoso poema de amor
dedicado a Susana
la gatita siamés

que vivía a los pies del sitio
Parecía un texto perfecto
tenía fuerza y ritmo e imaginación
y todos los elementos necesarios
para decir que era un gran poema
y sin duda era un gran poema
un poema como pocas veces había leído
Entonces me entró la rabia
y la envidia y la cólera
y me pilló la madrugada
con el texto entre las manos
sin atreverme a romperlo
o hacerle correcciones
Que Dios me perdone por esto
pero no veo otra salida
mañana echaré mi gato a la calle
y publicaré el poema bajo mi nombre

Pedagogía inconclusa

El niño le pregunta al padre
si las palabras envejecen
El padre le responde al hijo
que las palabras siguen tan jóvenes
como en el primer día
El niño corre donde el abuelo
para llevarle la buena nueva
Y el viejo abre de golpe
el cajón de las palabras
para que éstas le cuenten el secreto

Mario Meléndez. Linares, Chile, 1971. Estudió periodismo en la Universidad La República de Santiago. Entre sus libros figuran: *Autocultura y juicio*, *Apuntes para una leyenda* y *Vuelo subterráneo*. Ha sido invitado a varios encuentros literarios, entre ellos: el Primer Encuentro Internacional de Amnistía y Solidaridad con el Pueblo, Roma, Italia, 2003, donde fue nombrado miembro de honor de la Academia de la Cultura Europea. En 2005 obtiene el premio Harvest International por la University of California Polytechnic, de Estados Unidos. Parte de su obra se encuentra traducida al italiano, inglés, francés, portugués, rumano, persa y catalán. Actualmente trabaja en el proyecto Fiestas del Libro Itinerante.

La nueva (Últimos profetas)

I

Calles pululantes
agobiado rebaño en el raso furor solar
devoto día sin mañana.
Imperceptibles números ambulan. Ignotos de “cuerpo y alma”.
Todos en singular.
Abonadores de basuras,
bestias urbanas,
tercos ante la muerte y los impuestos sobre la renta.
Carentes en noción de casa, sólo calles.
Con el sudor en sedimentos añejos
la sed a borrones, lacrada en la garganta como
palabra chingastosa.
Desprovistos de amigos, más las sombras.
Bañados por la reiteración del polvo.
Opacos con presentimientos de noches estrujantes.

II

No ser de las ciudades,
idos a desiertos sin himnos,
lugares amarillos de epidemia
de horizonte ardiendo hemorrágico.

Lanzados a las cloacas, ingiriendo
impávidas ratas.
Precipitados cuerpos
casi encarnados a una peña,
en la inmensidad del lago fecal abalanzados.
Echados sobre rieles
o invocando amantes
con astillosas estacas donde palpita hambre.
Habituales suicidas, con inteligencia y método
a machetazos lado a lado.
Por buenas costumbres, violadores de mujeres,
reproducidos para vender niños propios,
en morados manojos, riñones,
meniscos subalternos, espermas histéricos.

No hay selva, ni remota urna de huesos
ni mazmorra de manchas intraducibles,
sin profanación.

Sin ser, ni hacer. Al fin.

Este es el tiempo,
benigno entre cables.

No hay turno para odas,
sólo este canto sincero de mierda
y sin dios.

Juan Sobalvarro. Nicaragua. Licenciado en arte y letras por la Universidad Centroamericana de Managua, Nicaragua. Director y fundador de la revista literaria *400 Elefantes* (1995-2002). Entre sus libros están: *Unánime* (poesía y prosa, 1999), *¿Para qué tanto cuento?* (2000), *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica* (2001). Ha sido incluido en *Ruben's Orphans. Anthology of Contemporary Nicaraguan Poetry* (2001) y *Bananas und papayas. Antología de cuento centroamericano* (Berlín, 2002).

Jacqueline Goldberg

Del libro inédito *Postales negras*.

()

Sobre el escritorio
reposa la fotografía de mi útero descolgado,
amasijo que tan poco dice
de la tenencia de sus fibras.

He procurado permanecer cada tarde frente a la imagen,
convencerme de que ese bocado sacrificial
estuvo alguna vez atenazado en mi vientre.
Que su superficie lisa y brillante, de color pardo claro,
se escurrió de mí en apenas un par de horas de quirófano.
Que en adelante será mansedumbre.

Aún siento mordimientos en el abdomen.
Cansancio al retroceder.

Es difícil arremeter contra ciertos desenlaces:
las heridas no son diques de bengala,
no acunan,
no revierten.

Quizá reproduzca la imagen en una bella postal barnizada
y la obsequie a los amigos.
En su dorso escribiré:
“cuerpo uterino piriforme de 7 x 6 centímetros,
en el cual se diagnosticó fibromatosis, adenomiosis y endometrio ploriferativo,
extraído de Jacqueline Goldberg
el martes 21 de febrero del año 2006”.

Más tarde, cuando el reposo se haya afincado,
mandaré a enmarcar la foto en cañuelas de cedro.
Se trata de un retrato primordial,
procedencia sin fin.
Mis viejas fauces.

Que se vea.
Se admire.

Se abomine.

Me importa su cumplimiento de rastrojo.

()

¿Qué, cuando acaben las palabras? ¿Cuando enfermen?
Seré yo la enferma.

Habrà insomnio. Mareo. Un poco de ansia.
Suficiente para ese estado de mudez.
Con la herida supurando sin pausa, el mundo delectándose.
Proseguirá el rodeo. La falla.

()

La dificultad de la poesía radica en el vientre.
En toda la vejez que cabe en un vientre.

Desde muy temprano supe que me vaciarían.
Por eso escribí de prisa.

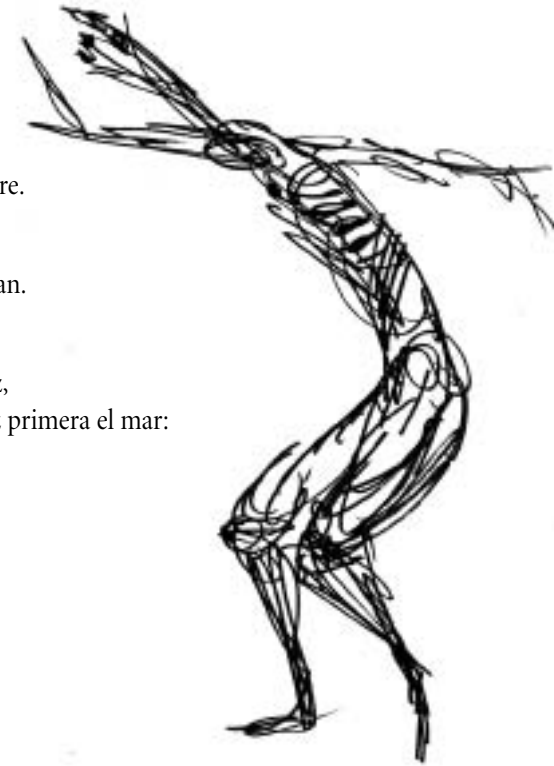
Supe que una masacre me cambiaría la voz,
como ocurre a quienes vislumbran por vez primera el mar:
un dulce desquiciamiento.

()

Presentí el último libro,
abejorro de vuelta,
revelación inútil.

El conocimiento de la desgracia existe.
La armadura quebrada existe.
La espina en la garganta existe.

También la catástrofe,
la imprudencia que canturrea con el plumaje herido
en pos de una postrera felicidad.



()

Codicias,
te exasperas.

Hurgas en una gramática sin azulejos.

Nunca volverá a ti la ciudad de la infamia primigenia,
la mordedura de aquella nieve de la segunda vez.

Nunca más serás el incesante.

Un limonero crecerá de bruces
en la cuesta de tu cimiente.

Así la riña,
la clarividencia que no tienes,
la belleza que jamás te alcanzará.

()

Se trata de explicar.
Continuar.

Has venido al libro, Jacqueline Goldberg,
para que alguien tome tu sitio. Para el reproche y la ceguera.
Has venido al lugar del desafuero, la blancura, la incontinencia.
Donde se dispersa el deseo.

Te irás del libro sin paciencia.
Comenzarás otro. Años más tarde. Quizá no.
Hijos no habrá. Sentencias no habrá.
Si acaso el fin de la escritura. Como el fin del mundo. Sin atributos.

Jacqueline Goldberg. Maracaibo, Venezuela, 1966. Poeta y periodista, doctorada en ciencias sociales y licenciada en letras. Ha publicado los libros: *El orden de las ramas* (2003), *Una sal donde estoy de pie* (2003), *La salud* (2002), *Víspera* (2000), *Insolaciones en Miami Beach* (1995), *Máscaras de familia* (1992), *Trastienda* (1992, finalista del Premio Casa de las Américas de Cuba), *A fuerza de ciudad* (1990), *Luba* (1988). Son suyos los libros infantiles *Una señora con sombrero* (1993), *Mi bella novia voladora* (1994), *La casa sin sombrero* (2001), *Plegarias en voz baja. Una colección de oraciones para niños y jóvenes* (2000), *Benjamín caballito de mar* (2004) y *El filósofo saltamontes* (2006).
[jgoldbergk@etheron.net] [nmiredaccion@cantv.net.]

Rubén Márquez Máximo

VII

Bajo la sombra
de luz se esconde
entre pliegues de agua
entre leves elevaciones
que descienden
lluvia de espasmos
diluvio de luz
la eternidad
estallando en el instante
clitorizándote

XXV

Soy un ser etéreo
cuando tus piernas
se funden con mis piernas
cuando tu boca
libera libaciones
y te vienes tranquila
despejada
mordiendo tristemente
jugosamente
la realidad de nuestros cuerpos.



XXXI

Salgo traslúcido
poco tranquilo de mi sangre
del abismo en mí abismado
de mis poros
de mis ojos
de mi realidad corpórea
triste
lamentable
para lamer la realidad
la erre terrestre
que se arrastra por la tierra

XXXVII

En medio de una noche tibia
temblorosa
te escondes
no diría que te alejas
pero sí te vuelves aire.

XXXVIII

Nos separan las palabras
la muerte
la distancia entre los puertos
sin embargo
en este intento de tenerte
leo a Neruda y a Oliverio



comparto orgasmos
abordo los barcos
y la espuma.

LXX

Deshojándote
encuentro la arborescencia
lamiendo las aureolas
que circundan la cúspide del cosmos
del misterio
reverberante de verbos universos
el anverso
la realidad viceversada
el inverso de la mirada
ajándote
dando jalones en el aire
plantado
terrestre
somniao
buscando el movimiento
la sangre de las piedras
el sonido de un insecto
los soles desterrados.



Rubén Márquez Máximo. Puebla, 1981. Poeta y ensayista. Licenciado en lingüística y literatura hispánica por la BUAP y egresado de la maestría en literatura mexicana por la misma universidad. Ha publicado en diversos suplementos locales y medios electrónicos, además de revistas como *alforja*, *Crítica y Cultura de Veracruz*.

La literatura como imaginación plural

(Repensar las literaturas regionales)*

* El presente texto se ha servido del diálogo crítico que tuviera lugar después (y antes) de su lectura en el Encuentro Nacional de Escritores de Durango 2006, a propósito de literaturas regional y nortehña. El actual texto estaría incompleto sin las ideas de Jesús Alvarado, Jesús Marín, Socorro Venegas, José Vicente Anaya, Miguel Ángel Ortiz Reyes, Moisés Zamora. A todos ellos mi gratitud.

Y cuando despertó, el dinosaurio cultural todavía estaba ahí. Sin embargo, apenas podía moverse.

1. EN BUSCA DE LO REGIONAL

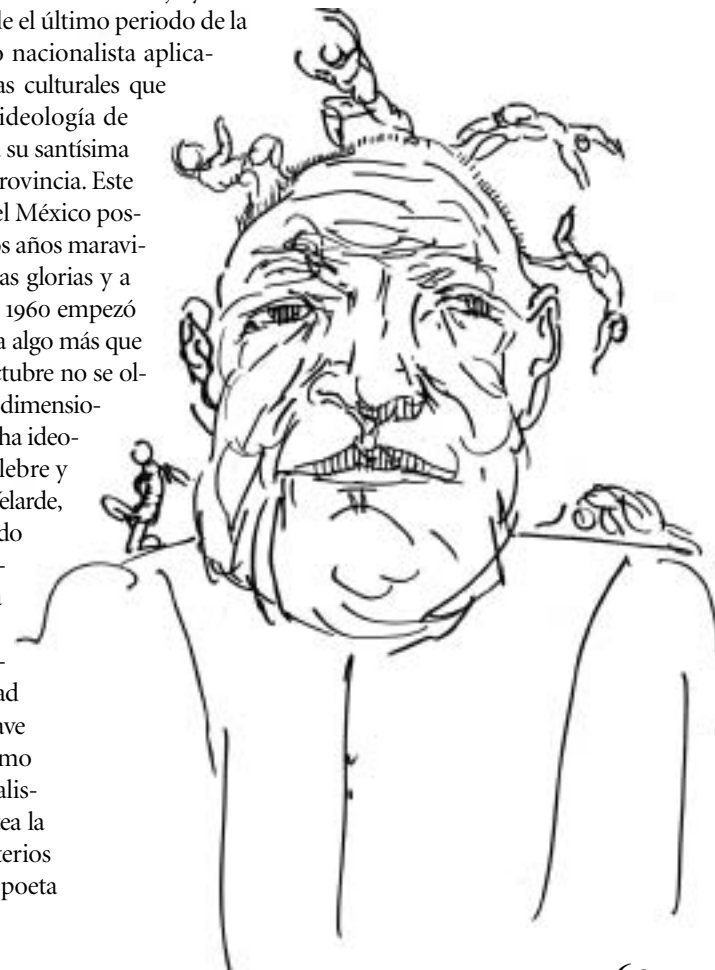
No es casual que lo “regional” aparezca ligado al “folclor” y al “turismo”. De inmediato el diccionario nos remite a lo provinciano, local y pueblerino. Tampoco se puede olvidar que los criterios de la literatura forman parte de una visión cultural subyacente. Desde Walter Benjamin, ese judío-alemán apátrida, sabemos que la historia es documento y monumento del poder y se dirige hacia la conservación del poder mismo. Ninguna significación es neutra, sino que siempre está cargada ideológicamente. ¿Acaso literatura regional sea lo que se escribe en determinadas zonas geográficas por autores nacidos y avendados ahí? ¿Cuáles son los criterios que delimitan una región, con municipios y alcaldes culturales y una cohorte de regidores que fungen como real academia ranchera? ¿Qué o quién autoriza construir estos mapas que no sólo son geográficos sino estéticos, culturales y políticos? ¿Favorecen las clasificaciones regionalistas el ejercicio literario y su difusión?

Lo regional como un criterio estético aparentemente sólido se desvanece. Ni lenguaje, sociedad o geografía permiten decidir de forma clara las fronteras artísticas. Y agrupar las obras según preocupaciones temáticas, giros lingüísticos o vocablos comunes es correcto pero estéril a la hora de abordar el valor y la significación singular de una obra concreta. Ahora bien, la literatura regional como tema —según los enterados— se relaciona más con la sociología y la historia de la literatura

que con el mismo quehacer literario. La departamentalización de la literatura en islotes culturales buscaría establecer campos de análisis a partir de la lengua, la región y las comunidades. Otro elemento significativo es que la emergencia de literaturas regionales (literaturas del norte, literaturas del sur, literaturas indígenas) implica una búsqueda por forjar una identidad cultural propia en contraposición a la ideología hegemónica. Se trata de “contribuir al enriquecimiento de las historias locales y de la visión de las relaciones entre el centro y la periferia y de las regiones consigo mismas”.¹

Una línea de reflexión fructífera comprende “lo regional” en oposición a lo nacional. Tan cierto es que la historia del país es la historia de la búsqueda infructuosa de homogeneizar la diversidad cultural en una monocultura, como también que dicho intento siempre ha sido desmentido por resistencias anárquicas. Y si la historia oficial de las letras mexicanas ha implicado la creación de un nacionalismo con una identidad fija centrada en el poder constituido, esa historia no ha dejado de multiplicarse en historias desde abajo y desde afuera. Por lo menos desde el último periodo de la Colonia hay un proyecto nacionalista aplicado por medio de políticas culturales que han dado cuerpo a una ideología de la identidad mexicana y a su santísima trinidad Estado-capital-provincia. Este proyecto que alcanzó en el México posrevolucionario, durante los años maravillosos del PRI, sus más altas glorias y a mediados de la década de 1960 empezó a colapsarse; el 68 significa algo más que una consigna (“Dos de octubre no se olvida”). Para entender las dimensiones fastas y nefastas de dicha ideología basta recordar al célebre y celebrado Ramón López Velarde, quien en un tiempo (cuando así convenía a los sindicatos literarios) fue elevado a paradigma de la literatura de provincia. Luego se necesitó fortalecer la identidad nacional y su poema “Suave patria” fue canonizado como letanía de política nacionalista, y ahora que se replantea la identidad, los mismos criterios con los que se le juzgaba poeta

¹ Norberto de la Torre, “Lo regional en la literatura”, *Universidad abierta*, en <http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblioteca/T/Torre%20Norberto-Marcas%20silencio.htm>. (Dicho artículo es muy interesante porque aporta argumentos concretos para la discusión de la literatura regional, empero una limitación es que olvida la singularidad de la obra con fines tipológicos; los académicos tienen que desintoxicarse un poco y disfrutar más la literatura como goce y menos como fría disección.)





provinciano se usan para retomar la lectura de Octavio Paz: “con Velarde, las letras mexicanas ingresan de hecho y de derecho a la modernidad literaria”. Ahora vuelto paradigma del parnaso mexicano moderno, decir que Velarde es un poeta que canta a la provincia es poco menos que un insulto: es un anacronismo hermenéutico.

Antes de Fox, el centro designaba un proyecto político liberal (y neoliberal) que concentraba el poder en un presidencialismo autoritario a través de una ideología cultural dominante (con el foxismo —consumación del salinismo— no terminan las pretensiones autoritarias sino que la base política ya no cohesionaba Estado, gobierno y partido único). Sin mucho éxito, los mecanismos de control se intentan ejercer por medio del autoritarismo imperante y su ideología nacionalista, pero ya no hay condiciones para la antigua unidad política vertical y despótica; surge la amenaza de ingobernabilidad. En tal contexto, la literatura —su historia oficial— tiene mucho que ver con la construcción del nacionalismo y los cacicazgos culturales. Aunque la historia de la literatura mexicana esté escrita desde una visión centralista y se plasme en antologías, colecciones y proyectos editoriales,² también la literatura —en tanto creación soberana— es un hecho plural irreductible a toda categorización e institución culturales. Los escritores de tierra adentro —por utilizar una vieja metáfora política— no sólo refuerzan la visión nacionalista que el centro quiere imponer, también desactivan y minan el poder monolítico. La multiplicidad ontológica y estética termina por imponerse a toda hegemonía. Hay literatura si y sólo si hay subversión en un sentido eminente: creación de reinos imaginarios henchidos de belleza y lucidez.

Aún sigue siendo la capital social el capital cultural más robustecido. Ahí se cuenta con más recursos, programas y proyectos privados y gubernamentales, grandes casas editoriales, universidades prestigiosas y con presupuesto para capitalizar su prestigio. Empero, México no es el D. F. ni la república de las letras es la metrópoli. Movimientos sociales y culturales han ido minando estructuras y prácticas autoritarias. La emergencia de voces se fortalece y se expande. Lo marginal y lo insignificante cobra ahora nuevas formas de significación. Las literaturas menores llegaron para instalarse y desinstalar el *podium* de los vencedores. Frente a los monolitos del poder —pues tampoco el poder es uno (por más que su auto-representación así lo quiera)— los imaginarios sociales no cesan de multiplicarse en historias intempestivas. En este sentido, hay que señalar la importancia histórica que significó el reconocimiento de “la literatura regional” como crítica y resistencia, incluso

² *Ibidem.*

creación, frente al centro cultural. Empero, hay que ser conscientes de que las premisas de la discusión literaria regional o literatura nacional hoy han pasado a ser parte del discurso de poder. Hay que cambiar los axiomas si se quieren tener otros puertos de llegada. Más que de descentralización, habría que hablar de diversidad y descentramiento. En la multiplicación de otras visiones de la literatura, su creación y difusión, no sólo está en juego un proyecto multicultural, sino formas de vivencia y convivencia.

La política de la literatura es la subversión del orden existente desde la creación abierta. Al apostar por la génesis de otras realidades, la literatura nos muestra el presente desde su alteridad constitutiva. El pluralismo del discurso literario tiene la potencia de hacer mil pedazos toda teorización y totalización cerrada. Por tanto, hay tantas tipologías de escrituras como escritores. Y mientras haya ser y quehacer humanos, las propuestas culturales y contraculturales seguirán emergiendo; la literatura es un oficio demasiado humano. Las estrategias para combatir el centralismo implican un doble movimiento: de crítica y a la vez de creación, como bien ha dicho la escritora sonorensis Eve Gil:

La estrategia para combatir el centralismo comienza desde quienes se asumen afectados: los escritores del norte —históricamente ignorados, ¿ninguneados?— empiezan a descollar en el ámbito de las letras nacionales con interesantes proyectos editoriales que han brotado del forcejeo cultural que se vive en la frontera. Un ejemplo notable de ello podrían ser los autores neoleonese que fundaron la editorial *made-in-Monterrey*, Ediciones Castillo, que es la primera editorial de provincia que se distribuye a lo largo y ancho del país. Hay otra editorial norteña, tijuaneña para más precisión geográfica, que con poco presupuesto publica libros de bolsillo de material más económico pero que empieza a rebasar fronteras: Ediciones Yoremito. *Navegación en Yoremito* es el título de un extenso poema épico de Abigail Bohórquez, quien murió en la pobreza más humillante, vejado por las autoridades culturales por su condición homosexual, inspiró, con su leyenda de poeta maldito, antes de morir incluso, a diversos escritores jóvenes, Crosthwaite entre ellos. Ediciones Yoremito tiene en su catálogo a escritores oriundos del norte de la República. Sin embargo, Crosthwaite no es el único norteño que cumple tan loable función. En Sonora hay editores muy respetables, casi mártires de este quehacer que en aquellos lares resulta, cuando no labor ignorada, sí menospreciada.³

Eve Gil arremete contra esas visiones autoritarias que buscan imponerse de forma vertical. Ella misma se pone como ejemplo: “Refugiada a los quince años en una habitación refrescada a medias por un *cooler* leyendo con fruición a las hermanas Brontë, Wilde, Poe, Jane Austen, Byron, Cummings, Erica Jong, Asimov, Bradbury... ¿es esto una escritora norteña? ¿Por qué carajos hemos de caber todos los nacidos en

³ Eve Gil, “Frontera impresa y literaria. Editoriales del Norte”, en *Etcétera*, <http://www.etcetera.com.mx/2000/384/eve384.html>

⁴ Eve Gil, “Temperamento fronterizo”, en *El universo del búho*, <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuhoy74/74gil.pdf>

Sonora, Sinaloa, las Baja Californias, Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas en un costal que indique “literatura fronteriza”, “norteña”, “bárbaros del norte”, “narcoliteratura”, y otras etiquetas dignas del más furibundo Vasconcelos?”⁴ Como bien señala, el escritor es lo que lee. La patria de los escritores es la literatura, su reino imaginario. Cada escritor reinventa su propia genealogía. Recreación libre, la relación que tiene el escritor con su entorno es problemática. *La feria*, de Juan José Arreola, más que ubicarse en una ranchería de Jalisco está en el reino de la imaginación.

2. ¿ON TA LA LITERATURA NORTEÑA? DE LOS TIGRES A LA NARCOLITERATURA

El norte es una geografía volátil, escurridiza, una diáspora intermitente y evanescente. Heriberto Yépez —escritor tijuanaense (cuya ominipresencia en los debates literarios del D.F. resulta paradójica)— considera que el escritor del norte se ha vuelto un mito hierático:

El mito del escritor del norte es severo. Debe permanecer en su sitio. Rehusar los beneficios de la ciudad de México. No venderse al centro jamás. Aquí morirás. El escritor del norte se ve a sí mismo como parte de una resistencia, de una fuerza centrífuga. Esta actitud lo mismo se escucha en Monterrey que en Ciudad Juárez. Ser escritor del norte es piel que se pierde. O máscara que se usa. Por eso es una definición difícil o un *performance* o propagandístico o de veras metafísico. Una postura o comercial o política. De cierto modo: un desierto. Sólo fuimos humo.⁵

¿Acaso el folclor de lo norteño se expresa en la literatura brava? “Lo norteño” más que género musical immortalizado por Los Tigres del Norte, Ramón Ayala y los Cadetes de Linares, es una etiqueta de *marketing* que sirve para ubicarse en la librería o en la sección de discos. Sumatoria de clichés y cajón de sastre geográfico, pues el norte siempre será relativo al sur y viceversa, “lo norteño” no alcanza a definir un estilo o escuela literaria. Categorías literarias emergentes como literatura joven, literatura gay, literatura indígena, literatura regional y literatura norteña funcionan más como modelos escolares y de quirófano crítico, y sobre todo de mercado, se reducen a su uso funcional, como todo sirven, menos como categorías literarias.

“Narrativa del desierto” o “narrativa fronteriza” y otros términos no sólo son reduccionistas sino bastante imprecisos. Y decir que hay elementos que contribuyen a su diferenciación como son “la omnipresencia del paisaje y el clima en los relatos, la proximidad geográfica de Estados Unidos y el lenguaje característico de los norteños”,⁶ me parece una simplificación que se derrumba de inmediato con varios

⁵ Heriberto Yépez, “El mito del escritor fronterizo”, *Revista de Brian*, en <http://www.clubdebrian.co/v4/elmitodeescritor.htm>

⁶ Eduardo Antonio Parra, “El lenguaje de la narrativa del norte de México”, en *Memoria. I Encuentro de narradores del noreste*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2006, p. 21. (Por otra parte, en diálogo del mismo texto, el autor matiza las ideas anteriores.)

contraejemplos de escritores que están fuera de dicha generalización. De ahí la fatuidad de buscar una esencia particular del ser norteño que sea una marca típica o prototípica de la literatura norteña. Y sin embargo, una y otra vez, y por distintos motivos no se deja de insistir en definir una supuesta literatura norteña:

El habla que se escucha más allá del Trópico de Cáncer posee la cadencia y el léxico necesarios para saber interpretar fenómenos regionales, como el narcotráfico, los indocumentados, la “fronterización” de México y la vida en las grandes urbes globalizadas, vecinas del desierto y de Estados Unidos. En su mayor parte, estos fenómenos tuvieron su origen allá y dotaron al lenguaje de los norteños de términos para designarlos, analizarlos y narrarlos.⁷

Al parecer, sólo las tautologías son fatalmente irrefutables: la literatura que se escribe en el norte consigna obras de escritores del norte.⁸ Y sin embargo, quizá sea como los fantasmas, de tanto invocarla, a lo mejor la literatura norteña un buen día se nos aparece, la muy catrina.

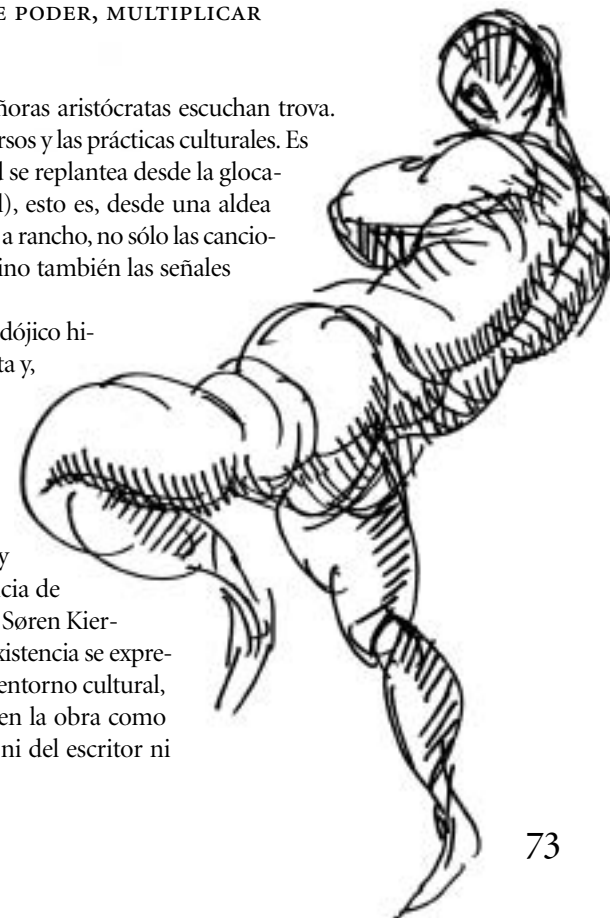
3. AL INFINITO Y MÁS ALLÁ DEL RANCHO GRANDE (DESCENTRAR LOS CENTROS DE PODER, MULTIPLICAR LOS FOCOS DE INFECCIÓN)

Hoy todo se redefine. Hasta las señoras aristócratas escuchan trova. No se podían quedar atrás los discursos y las prácticas culturales. Es en este sentido que la universalidad se replantea desde la globalidad (localidad abierta a lo global), esto es, desde una aldea abierta a la aldea global, y de rancho a rancho, no sólo las canciones de Vicente Fernández se oyen sino también las señales de humo de internet.

La literatura conjuga el más paradójico hibridismo: es profundamente localista y, al mismo tiempo, profundamente universal, empero su localismo evita todo cliché y estereotipo de regionalismo, su universalismo busca sortear un estilo internacional impostado e importado. Hoy la literatura nos recuerda la sentencia de ese pensador danés atípico que fue Søren Kierkegaard: “En la singularidad de la existencia se expresa la condición humana entera.” El entorno cultural, social y hasta ambiental no actúa en la obra como una mera escenografía decorativa ni del escritor ni

⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸ De forma acertada, David Toscana afirma que el asunto de escritores del norte “es una posición social que inicialmente buscaba romper con el centralismo. Cuando decíamos ser escritores nos decían: *si no te vas a vivir al D.F. estás muerto*. Cuando se comienzan a publicar estas novelas de autores de toda esta franja de estados del norte es cuando los críticos y los periodistas empiezan a hablar de la narrativa del norte y comienzan a ponerle mote: *los bárbaros del norte, la división del norte*. Nos empiezan a poner nombres, lo cierto es que para nosotros fue algo externo. Nuestra condición de que nos expliquemos por qué escribimos vino de fuera”. *Memoria I*,



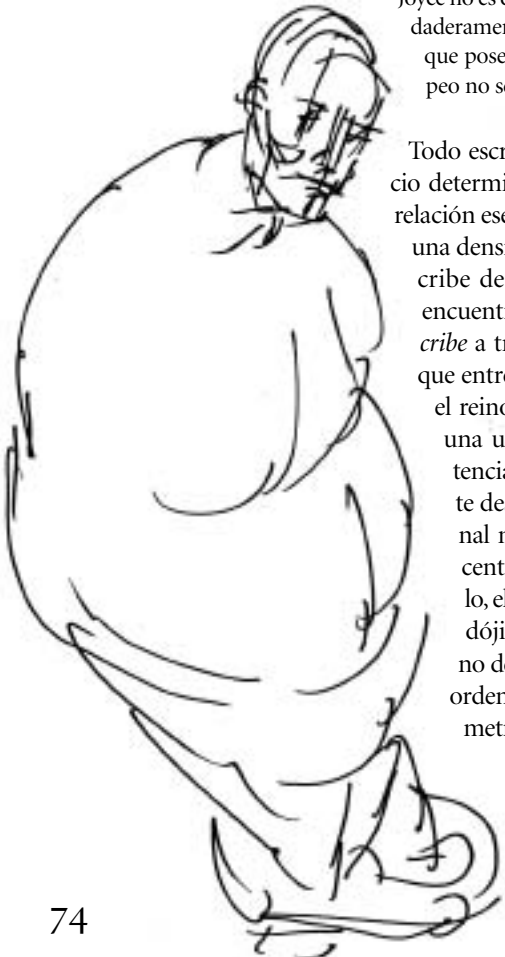
op. cit., p. 44. Otra hipótesis es la proporcionada por Heriberto Yépez: "Los blogs son una característica norteña. La red de escritores jóvenes en internet está dominada por norteños." *Memoria 1*, op. cit., p. 17. Empero, una cualidad de internet es la desmaterialización del entorno físico, con lo que la ciudadanía territorial se ve sustituida por una ciudadanía virtual.

⁹ Juan José Saer, *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Planeta, 1997, p. 93.

de su escritura. El entorno otorga una arena de batalla frente a la cual el escritor sortea condiciones de existencia y sobrevivencia. No sólo en la periferia el escritor enfrenta la adversidad; la precaria situación de escritores como Emil Cioran, Paul Celan, Maurice Blanchot o Walter Benjamin nos obliga a replantear de forma radical la existencia de una tradición cultural europea hegemónica como síntesis de la herencia humanística clásica. Los escritores citados subvierten y desestructuran una visión monolítica y amplían los márgenes del espacio literario. Juan José Saer, escritor argentino, hijo de sirios y residente en París, plantea las cosas con lucidez implacable:

Lo europeo sería más un accidente geográfico que un hecho cultural, y aquella literatura cuyo tema central es Occidente, Europa, "la tradición europea", esa literatura europea propiamente dicha, no sería de ese modo más que una corriente, por no decir un género, como la novela erótica o el filme colonial. Toda obra artística supone una paradoja en cuanto a su pertenencia. Es inevitable que el arte pertenezca a un momento histórico, a un lugar, pero en lo que tiene de irreductiblemente artístico es condición necesaria que esa pertenencia se borre. Lo esencial de Joyce no es que hable de Dublín, es que *habla de mí*. Así, lo verdaderamente artístico del arte europeo es lo menos europeo que posee, y al mismo tiempo, aquello sin lo cual lo europeo no sería más que una serie de ornamentos artificiales.⁹

Todo escritor es un animal territorial, ocupa un espacio determinado en circunstancias específicas. Hay una relación esencial entre literatura y territorio que confiere una densidad existencial única. Empero, el escritor escribe desde un lugar que funciona como cruce de encuentros y umbral de experiencias. El lugar se *escribe* a través de la escritura, se traza en la urdimbre que entreteje lo vital y lo imaginario. Se escribe desde el reino de una infancia prometida. La literatura es una utopía territorial. Desde la ambigüedad existencial, la identidad del escritor está continuamente descentrada. De ahí que asumirse como marginal no sea sino confirmar lo otro del margen: el centro. Entre camisa de fuerza y arma de doble filo, el concepto de marginal resulta ambiguo y paradójico: si se toma como bandera contracultural no deja de afirmar, aunque sea para transgredir, un orden central; ahora bien, si es desdeñado por la metrópoli, su mera existencia cuestiona el poder vertical. Antes lo marginal no podía ser negociable ni asimilable al sistema de producción. Hoy, *los creativos* del mercado se las



ingenian para hacer de la transgresión y la marginalidad mercancías de consumo alternativo; lo diferente reditúa valor agregado. Por suerte, aún hay obras que se sustraen a la lógica de consumo y transfiguran lo existente desde otras experiencias.

El polaco Witold Gombrowicz, quien vivió en Argentina durante su exilio de veinticuatro años, fue capaz de llevar la marginalidad teórica a la existencia y hacer de esa marginalidad una experiencia vital que le otorgó un poder insospechado a su obra. Desde los márgenes se puede tener acceso a la experiencia absolutamente única de ver a Occidente en el espejo de su propia alteridad. Respecto al impacto del exilio en su obra cabe recordar que:

El escritor polaco explora literariamente las condiciones terminales de lo periférico: el arrabal, la inestabilidad del espacio urbano en las metrópolis no protagonistas del desarrollo económico, la juventud e inmadurez de sus culturas y la imposibilidad de rivalizar con el Occidente europeo y estadounidense. ¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal? Sobre estas cuestiones reflexiona Gombrowicz en su *Diario* y la cultura argentina le sirve de laboratorio para experimentar su hipótesis. Borges y Gombrowicz se acercan, sin embargo, es clara cierta rivalidad, una distancia artística y sociocultural que guardan entre sí las figuras de Borges y Gombrowicz. Gombrowicz migrante se sumerge en la cultura popular de Argentina y ve en el circuito a veces ciego de lo cotidiano un gran potencial de creatividad cultural e imaginación literaria.¹⁰

El apátrida de Gombrowicz nos muestra en su escritura y nos demuestra en su ser que el escritor no es nunca nadie, nada. El único detalle significativo quizá sea que escribe, detalle suficiente para cambiar su vida entera. La estrategia disponible prescribe que el artista debe replantear día tras día su estrategia y rechazar toda esencia personal o colectiva. Cuando se cree ser alguien se corre el riesgo de transformarse en arquetipo, caricatura, estatua de bronce institucional.¹¹ De ahí que la literatura trascienda los límites territoriales fijos. Más ahora que la misma idea de espacio se redefine: como espacio de texto y como lugar o contexto de recepción. Hoy la red es el mensaje y el internet forma parte de nuestras vidas. El mismo rancho grande está conectado a la ranchería de la red global. Nuevas posibilidades de descentramiento son inherentes a la existencia misma de Internet. De ahí que la creación y difusión de la literatura a través de páginas personales o colectivas nos planteé un escenario inédito que sin lugar a dudas transforma de manera estructural la idea milenaria que teníamos de la literatura, el libro y la lectura. La búsqueda de nuevas formas creativas, la apertura de espacios, la resistencia activa y tantos otros mecanismos de descentrar el poder y multiplicar los focos de infección literaria son hoy una realidad virtual, tangible y (hasta cierto punto) democrática.

¹⁰ Joaquín Marof, "¿Maten a Borges!", en *La Jornada Semanal*, 16 de julio de 2006, <http://www.jornada.unam.mx/2006/07/16/sem-marof.html> (la cita ha sido modificada).

¹¹ Juan José Saer, op. cit., p. 19.

4. LA MULTIPLICIDAD CREADORA COMO PATRIA DEL ESCRITOR

Aquí es preciso retomar las ideas de un viejo filósofo poeta, quien gustaba de decir que los escritores sólo tienen una de dos patrias, la imaginación o la fantasía, y que a fin de cuentas, ambas no son sino territorios de un mismo continente: la creación. En efecto, Samuel Taylor Coleridge, en el hermoso ensayo “De la poesía y el arte” sugiere que en la obra de arte hay una reconciliación entre lo interno y lo externo, la inmanencia y la trascendencia, lo consciente y lo inconsciente, la forma y la materia, el autor y su entorno. Hay una idea generatriz de la obra que encarna la forma y expresa lo universal en lo individual, el ser y el aparecer en el mismo acto creador.¹² Si traemos tal intuición a nuestro tiempo, podemos encontrarnos con una nueva *ars poética global* que abre la red, misma que no se limita a una geografía física y que sortea las industrias editoriales. El cibertexto realiza la idea romántica del arte como auto-manifestación de sí. Literatura y arte emergen hacia la forma perfecta de un caos organizado y creador, colectivo y conectivo. Para Coleridge, en todas las sociedades existe una noción ideal y fáctica de imaginación o fantasía que actúa como correlato del acto creador. La imaginación creadora multiplica y complica las posibilidades de tratamiento literario. Al romper los límites entre la realidad y la ficción, la imaginación creadora desmantela la voluntad de verdad desde sus supuestos y potencia la obra en todas sus posibilidades escritura, lectura, reescritura y juego.

A partir de lo anterior podemos señalar que los debates recientes en torno a las literaturas regionales y norteamericanas evidencian que la cultura del debate en México (ya sean escritores o políticos, para el caso da igual) está en pañales. Resulta sintomático que la mayoría de los debates en el país no sean sino un pretexto para levantar la voz y correr ríos de tinta. El protagonismo, la cultura del espectáculo y la ausencia de ideas parecen ser el argumento



Sigifredo E. Marín. Pinos, Zacatecas, 1973. Filósofo, ensayista, promotor cultural, maestro e investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha publicado en numerosas revistas culturales de México y el extranjero. Colaborador de *alforja REVISTA DE POESÍA*. Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas 2003-2004. Ha obtenido los premios Regional de Ensayo 2004 (región Centro-Occidente) y el Nacional de Ensayo Abigail Bohórquez 2005. En 2006 salió a la luz su libro *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*. Su libro más reciente es *Imágenes de imaginación* (2006).

[sigmarin@yahoo.com.mx]

principal de las polémicas mediáticas sobre la literatura del norte. Por tanto, no deberían sorprendernos las discusiones bizantinas que se hacen en espacios intelectuales del centro y centralistas —como es el caso de *Letras Libres*— que analizan escolásticamente la esencia metafísica de la narcoliteratura. En revancha de ese ruidoseudoliterario, y si de taxidermia retórica se tratara, desde el norte alguien se podría preguntar: ¿cuál es la esencia del ser chilango, y si dicha esencia se expresa en Carlos Fuentes, Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz, Ignacio Trejo o el último heredero del *crack*?, o ¿cuáles son los cánones de la literatura chilanga y quién los representa?

Para concluir, despejemos toda sospecha: lo común de los escritores del norte es su diversidad, su diálogo con una tradición como reinvención creadora y problemática del territorio. A fin de cuentas, el terreno de la literatura es la realidad de lo imaginario. La singularidad de la imaginación creadora remite al mundo y el mundo se reconstituye en la óptica de un ser singular y en el tratamiento específico de cada obra. Lo común de los escritores del norte es lo común de los escritores de otras altitudes y latitudes mexicanas (latinoamericanas y de otros lugares): navegar contracorriente y estar al margen de los márgenes; la situación fronteriza de transculturación y éxodo no es privativa de nuestras regiones. Más allá de consignas y más acá de insignias, el oficio del escritor norteamericano se acerca al escritor de otros tiempos y lugares: asumir la complejidad de un mundo que lo excede por completo desde la creación de belleza inteligente, desde la reinvención de un lenguaje pleno de realidad, desde una voluntad de estilo que se afirma como habitación en lo inhóspito. El escritor tiene la potestad de forjar imágenes donde el mundo puede contemplar en el espejo de su alteridad sus más terribles horrores, pero también bellezas extraordinarias. La literatura es azogue de infinitas imágenes en una imaginación finita abierta al Cosmos ilimitado.

Y cuando despertó, la voz de la literatura había convertido la fealdad en una fábula de sabidurías proliferantes. ☞

¹² Samuel Taylor Coleridge, “De la poesía y el arte”, en *Ensayistas ingleses*, México, Conaculta, 1992, p. 163.

Al acecho del relámpago

[fragmentos]

1.

El hombre viene de un quebranto,
de la delgada costumbre de lo vulnerable,
de un rasguño molecular,
del chapoteo cósmico.

2.

Somos la cardiografía por el deténgase o el continúe,
la punta en la garganta,
los casquillos en el antebrazo,
el vuelco de una taza en la trama sideral,
un traspíe en la cuerda floja,
el resfrío de un universo que se infla,
la comicidad en una dramatización de títeres,
el cochecito con el que se divierte un jerarca menor,
el zumbido en torno de una lámpara,
el sobre que se olvida en el desván más polvoriento,
el digestivo para una sobremesa,
el espadachín con armas de cartón,
pata de palo,
proa hacia la nada,
hacia un grisáceo hemisferio de moluscos.

3.

El universo tiene fiebre.
Es suficiente una exhalación para encenderlo,
ampliar las ruinas donde el mono compartirá su plato con algún esclavo.
Como los calamares soltaremos tinta.
No nos encontrarán.

En la oscuridad total de las arenas aprenderé la lentitud de acariciarte,
haré una estatua.
Si te sacan del mar,
vas a derramarte desde lo más azul.
Los marineros se nutrirán de ti.

4.

La huida ya no funciona,
el viento tropieza con sus pies de tolvana.
Soy como el líquido; jamás duermo.
Percibo lo urgente, no la dirección.
Rotos los cauces, la humedad ablanda los ladrillos.
El compás no culmina en lo redondo.
El aire arrecia, desgasta los rasgos de tu fisonomía.
Un edificio pierde pie,
el otro no quiere insistir en sus cimientos.
Envuelta por telarañas, imposible entornar la puerta.
Es un incendio el umbral donde las miradas convergen.
Al caminar chirrías.
A tu lado un murciélago dobla la esquina.
Pasa un segundo en un millón de años.
Se apagó la ciudad.
Chocan unos contra otros.
Las mujeres buscan ocultarse en el bosque.
Hay un abismo entre tu calle y la mía.
Exprimiremos los pañuelos para esculpir a la nostalgia.

5.

Orando en la caverna,
conozco el secreto que derrumba los contrafuertes;
sobresalgo por la desolación.
El aleteo se transformó en el huracán.
Descubrí las cicatrices en mi abdomen.
Soy una pera en el naranjo,
un alacrán sobre la nieve.
Años después,
he abierto los ojos en la sala de un museo.

Aprieto los labios.
 No permito que te vayas.
 Ya advertí que la belleza es auspiciada por Dios,
 en migas con el Diablo.

6.

Escribo para envenenar.
 Soy capaz de producir tinieblas.
 La ternura me provoca escamas.
 Ataco aunque sonría.
 Traigan un cincel,
 deshagan el molde en el que estoy recluso.
 No es divino el geómetra que me ha internado aquí.

7.

En lo impensable, escuchando los disparos,
 la propulsión de una sintaxis de la oscuridad,
 el estatus de una lividez precoz,
 la inclemencia de lo repentino.
 En lo impensable elevo almenas,
 doy fin a la gestión del cieno y su simulacro.

8.

Frecuente lo amargo,
 la escaldadura en el paladar.
 Fervoroso el ciprés,
 su impulso al diluvio.
 Sutil tu pisada en esa calle a la que no volverás.
 Alta la cúpula donde un ángel se torna tangible;
 pedregosa la coincidencia entre su carne y la nuestra.

Arturo Córdova Just. México, 1952. Poeta, ensayista y profesor universitario. Ha publicado, entre otros libros, *Bitácora del poseído* (1991), *Al reverso de la herida* (1999). Es Premio de la Juventud del Gobierno del Estado de Hidalgo (2002) y Premio Nacional Historias de Lectura (2003). En la actualidad prepara una *Summa poetica*. Los fragmentos pertenecen a su libro de próxima aparición, *Al acecho del relámpago*.

Una patria en otra patria

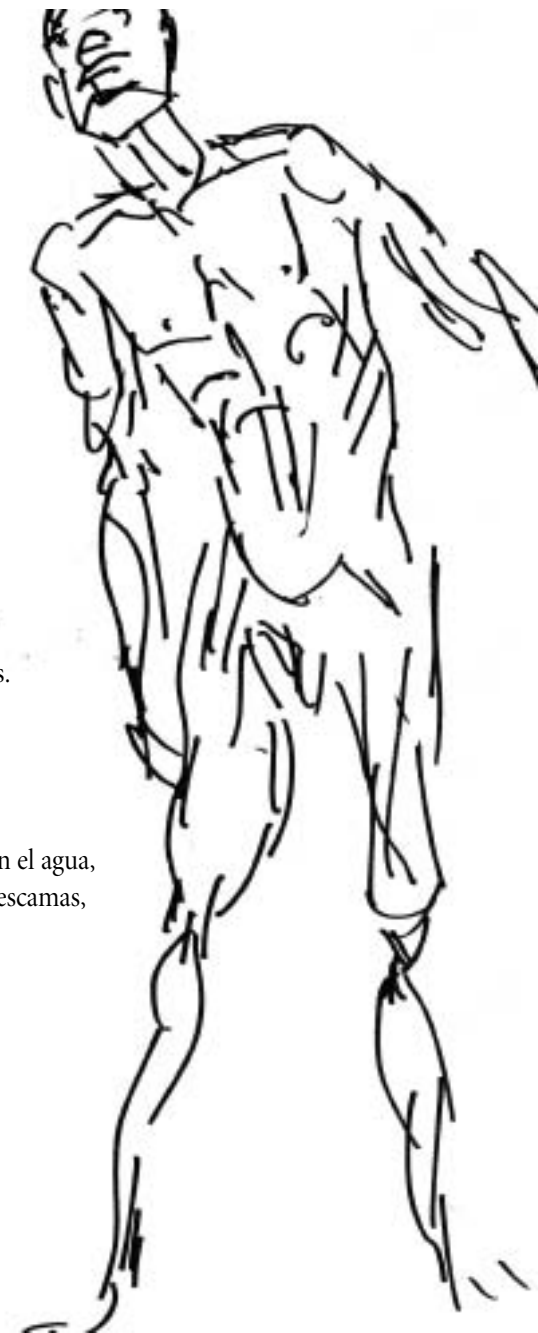
Miro el horizonte y veo
 nacer una patria en otra patria.

Imagino el pan de ese país,
 la espiga, el horno,
 la tierra, el fuego que cuece,
 la mano que esculpe el pan,
 el agua, la harina,
 el sol que dora,
 los caminos y sus semillas,
 el bocado, los arados,
 los caballos que mueven la yunta del verso,
 los muertos y sus gusanos por debajo,
 ese pan que huele a otro pan.

Miro en el horizonte un río y sus peces vivos.

Imagino los vocablos de esos peces,
 lanzas, el espanto del pez,
 la barca, lanzamientos de la red:
 su verbo que se conjuga atrapando sueños en el agua,
 la barca llena de palabras, el arco iris en sus escamas,
 un hombre grato por su hazaña,
 de vuelta al puerto mujeres satisfechas,
 el fuego, el horno,
 platos y mesa, la casa y su comida,
 los bocados y sus espinas,
 niños juguetones que sonríen,
 sombreros en el perchero
 y en la ventana un poema que no termina.

Miro un parque perdido en una patria
 y su patria de niños.



Un dragón sostiene los columpios:
soliloquios de una masa de demonios
que se divierte,
niños que juegan en un nido de serpientes
su inocencia.

Rescato las palabras de garabatos de tiza
en el suelo y las regreso a su dueño: Dios hecho un avión blanco,
un volantín que cruza míticas dimensiones.
Las risas son gritos de combate de otro tiempo,
sus alaridos poemas iniciales:
la historia está vacía.

Miro la casa más grande de la patria
y sus arrugas, tan grandes como la papada
que sirve de sótano a sus recuerdos.

En la vejez se escriben poemas profundos
como la fosa para el féretro,
son palabras sin vuelta,
los senos y tetillas cordilleras sueltas
y sus lonjas playas colgantes,
el obelisco cóncavo y su cima de nieve.

Los versos de muerte absorben el cuerpo
para liberar su alma,
sanguijuelas las palabras que erosionan piel y hueso
y la empresa de la nada.

Las flores son colores en las silvas
y el ritmo con que baja el ataúd párrafos simétricos,
tierra que cae incesante en letras
como vómito de olvido,
lágrimas que son acentos para palabras fúnebres,
y sollozos encabalgados
que atraviesan dimensiones nubladas.

El cuerpo es pan de muerte y última patria,
la poesía barca que atraviesa todos sus ríos.

Acto seguido

Para el maestro José Vicente Anaya

Caminaba por la calle
arrastrando su barba desde hace siglos
miró el suelo para mirar su cielo
y buscar que florecieran girasoles en la banqueta

Entró a un museo y de su mochila sacó
a los poetas de Dios
sin más Dios que sus palabras
sin más profecías que su pasado

Le dije gracias y me brotaba
el cerezo del futuro en las manos
y una mariposa voló cuando sonrió



Gilberto Lastra Guerrero. Torreón, Coahuila, 1977. Egresado de la carrera de ciencias y técnicas de la comunicación. Entre sus publicaciones se encuentra el libro *Génesis del holocausto* (2004). Se dedica también a la fotografía y al video experimental. Actualmente ejerce el periodismo diario.

Paul Valéry

Hacia un entendimiento del fenómeno poético

La poesía es un conocimiento distinto del mundo, es un conocimiento que no establece ninguna relación lógica con la realidad, pues no pretende formular certezas. No busca encontrar una verdad de las cosas: solamente busca. No es una suerte de pragmatismo ligado de manera estricta a las relaciones causales que ejerce, por ejemplo, la ciencia. La poesía está íntimamente ligada a los movimientos y, más aún, a los descubrimientos de las sensaciones; es un saber intuitivo que sobrepasa cualquier tipo de clasificación y categoría. Lejos de limitarse a las técnicas ordinarias del proceder racional, el conocimiento sensible de la poesía tiene que ver más con la revelación de aquellos territorios magníficos donde se condensa la esencia del ser. La poesía es una visión exaltada, magnificada de esa realidad a la que la ciencia y, en ocasiones la filosofía, se acercan por un afán de control y de verdad. La poesía no persigue otra verdad que no sea la de intuir otra dirección donde se comprime la grandeza de todo lo existente. Y si la ciencia ha querido establecer las leyes generales de la versión oficial de la realidad, la poesía ofrece su versión posible, aquella que surgió de las exigencias imaginarias. Así, este pensamiento emotivo resulta ser un óleo conmovido y lúcido de las fluctuaciones de la realidad anímica; un intento de captar las frecuencias más poderosas y más significativas que estructuran el sentido de las cosas. Pocas empresas son capaces de reconstruir el universo con tal orden y exactitud, con tal condensación estética y con semejante poder simbólico. Pocos oficios han osado penetrar ese mundo de luces y tinieblas que es el alma del hombre; ninguno, acaso, ha llegado a traducirla de una manera tan hermosa como la poesía.

Un extraño pensamiento que lo mismo fomentó la reflexión que la sensibilidad, o mejor dicho, uno de los pocos pensadores que intentó

llevar la reflexión a los ámbitos casi insondables de la sensibilidad fue Paul Valéry. Poeta, filósofo, ensayista, dejó en sus famosos *cahiers* cincuenta años de agudo análisis y un esfuerzo por entender la naturaleza de la poesía:

Sabemos que esa palabra tiene dos sentidos, es decir, dos funciones bien distintas. Designa, en primer lugar, un cierto género de emociones, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Pero existe una segunda acepción: poesía, en ese sentido, nos hace pensar en un arte, en una extraña industria cuyo objeto es reconstruir esa emoción que designa el primer sentido de la palabra.¹

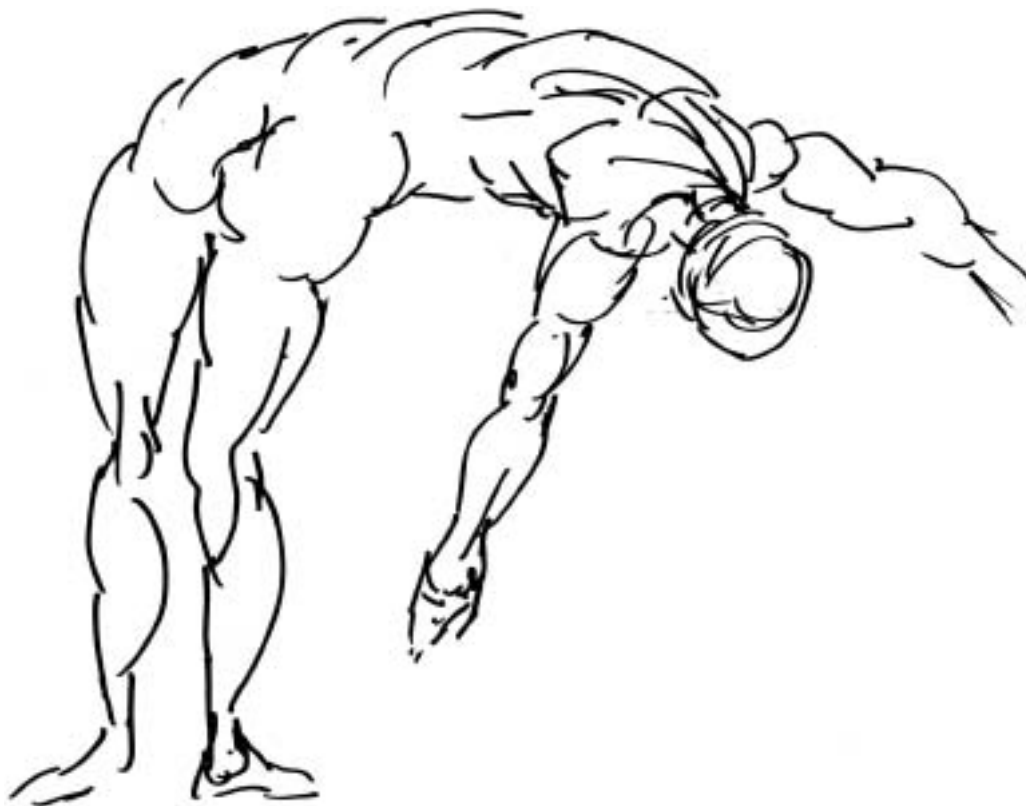
¹ Paul Valéry, *Teoría estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 137.

Para Valéry existen dos momentos en el ciclo de la poesía:

uno, que es el estado emotivo, situación particular de las emociones en que percibimos el mundo mediante el terso filtro de una afectación especial provocada por algún movimiento de la realidad: un atardecer, el brillo ondulante de la superficie del agua, las luces nocturnas, la impresión ante el amor o la muerte. Pero, ¿cualquier acontecimiento es un motivo para afectar al espíritu de un modo poético? Valéry distingue dos tipos de emociones en el hombre: la emoción poética y la emoción ordinaria. La primera se aleja del mundo común, ya que responde a los grandes acontecimientos, a los puntos críticos de la vida afectiva. La emoción poética, a diferencia de las demás, es la que otorga esa sensación que vuelve al alma inmensa, la que hace percibir un sistema completo de relaciones que se encuentran indefinible y maravillosamente inmiscuidas en la sensibilidad toda. Es probable que Valéry parezca demasiado riguroso al crear una especie de clasificación o jerarquización de las sensaciones. Podría ser excluyente una opinión que nos diga qué tipo de cosas emocionan poéticamente, y cuáles, por falta de esa *sensación de universo*, no son materia a considerar por el arte poético. Lo cierto es que Valéry ha señalado las dos raíces principales del fenómeno: una natural, otra deliberada; una azarosa, otra producto de una tarea. El comienzo es el instante en que la percepción se encuentra en un estado poético, una situación fabulosa, momento de gracia causado por las fuerzas emotivas. Posteriormente está la aprehensión y la estructuración de aquellas emociones en el poema; es decir,



el cambio se da en el momento en que se han creado las condiciones para que exista un lugar donde la intensidad de la impresión pueda extenderse y asentarse en un hecho lingüístico concreto. Aquí la poesía se entiende como una consecuencia de la capacidad de sustraer lo esencial, valiéndose del rigor intelectual y de la diestra utilización del lenguaje para llevar al territorio de las palabras aquel acontecimiento puro, que habita en el espacio de las emociones. El poema es la reconstrucción armónica e inteligible de ese estado emotivo; es la persecución, y luego el aislamiento de las sustancias puras. El poema es un hecho lingüístico autónomo que conserva la fuerza de la experiencia original; el poeta es un vocero de sus visiones, un viajero que se extravía en sus dominios sensorios para luego volver, majestuosamente lúcido, y redactar la síntesis precisa y extraordinaria de ese mundo extraordinario. Es la constancia estética de ese penoso transcurso de la sensación hacia un espacio que ha podido organizar un paisaje perfecto: consumación de la épica aventura que hizo la sensación para llegar al registro; viraje de lo inasible a lo fijo, trasposición de lo finito a lo eterno. ¡Qué labor más abominable la de dar un orden, una cadencia, un ritmo, una sintaxis a las emociones! En efecto, la poesía es una obra



mayor, un ejercicio monumental capaz de trazar una ruta entre las impresiones puras y el quehacer conciente. El poeta trabaja con la embriaguez y el juicio, con el sueño y la vigilia, es el faro que trae de vuelta, secas y seguras, las barcas que visitaron el delirio; es el alquimista secreto que halla las sustancias que conservan para siempre la piel de la sensibilidad más fuerte.

Y qué examen más complicado que el de calificar los tipos de emociones, qué rigor tan feroz el de hallar una taxonomía de lo sensible, una *jerarquización* del *corpus* emotivo cuyo propósito es el de encontrar esa *sensación de universo*, raíz del acto poético. Todo esto subraya la noción de poesía como trabajo, la desmitificación de que el poeta es tan sólo un receptor pasivo de informaciones divinas. Y probablemente el poeta sí sea un intermediario, un *médium* cuya función es la de transmitir esencias magníficas; pero esa transmisión llega después de un trabajo cotidiano, titánico, exhaustivo con las palabras, para conseguir ese producto verbal donde convergen sonido y sentido, lenguaje y armonía, magia y entendimiento. Estas son las razones sobre las cuales recae la estética *purista* del pensador francés: una obsesiva batalla rumbo a la perfección:

los poemas son también obras maestras de trabajo, son además, monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, producto de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder reducirse a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis.²

² Paul Valéry, *op. cit.*, p. 153.

Al final el misterio nunca se revela, sin embargo, podemos admirar esta idea de la poesía que ha podido reunir la formidable atmósfera de la sensibilidad, y las exigencias cognoscitivas: *producto de la voluntad y el análisis*. El poema es el privilegiado instante entre todas las sensaciones que necesita de las facultades sistemáticas de la razón para ordenar una realidad suprema, irreplicable; sitio espiritual que no busca más que cumplirse en su propia inmensidad.

Elemento que sólo puede cumplirse en su perfección, producto de grandiosa ingeniería; el poema, sin embargo, está destinado a su disolución: escritura que cruza los océanos del espíritu para varar en un solo instante majestuoso:

El lenguaje del que me acabo de servir, que expresa mi propósito, mi deseo, mi mandato, mi opinión, mi pregunta o mi respuesta, es el lenguaje que ha cumplido su función apenas llega.³

³ *Ibid.*, p. 148.

La magia se consume en la enunciación de su conformación precisa. Pero en todo gran poema la forma se conserva, se repite infinitamente en la solidez de su estructura. Y a diferencia de la prosa, la poesía no tiene una función explicativa; se proclama, se justifica y se perpetúa en su

Pesadumbre

1.

Si como mira la noche
se fuese a través de ella
los rudimentos de la distancia
tendrían que habitar el ánimo de quien mira.

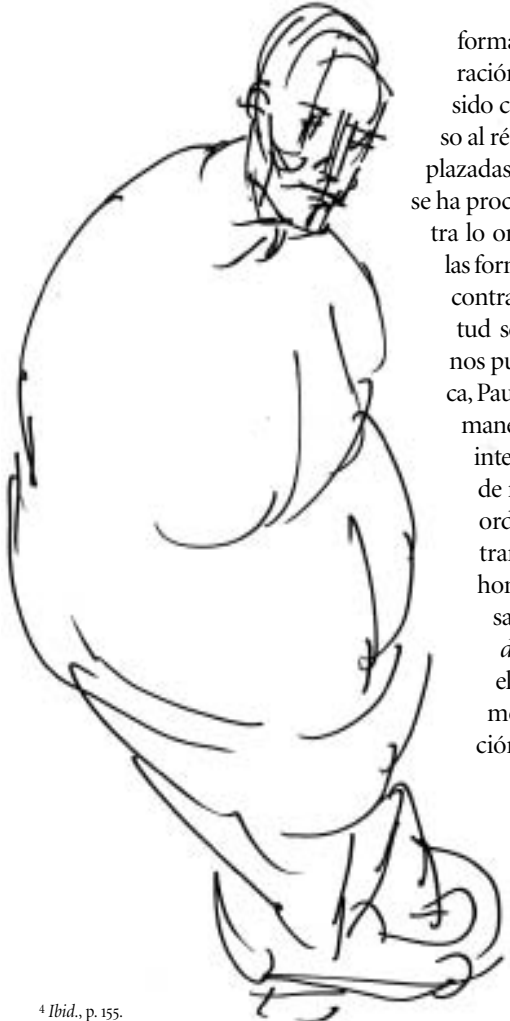
Si con mirar el cielo
se estuviese encerrado en el resplandor de la mañana
ni el viento nocturno aportaría desahogo.

2.

La mañana se coloca en mi camino.
Abro los ojos:
¿Qué hice de mi juventud?
Aquellos años
que ahora son ahuyentados por los días menores.

3.

Una lejana presencia recordó mi nombre
recordó lo que juntos quisimos hacer
y llegaron a mi casa los que aún son sus anhelos.
Vinieron para hacerme conciente
de los años que han transcurrido
empecinado en atrapar algún fruto
aún incierto.



forma misma. Sistema completo que en su evaporación instantánea se vuelve eterno, el poema ha sido construido para permanecer, para tener acceso al régimen de las formas que no pueden ser desplazadas de su grandeza compositiva. Por eso Valéry se ha proclamado por la poesía pura: nítida pelea contra lo ordinario, geométrica maniobra para salvar a las formas brillantes de la realidad en bruto, reacción contra lo común que intenta rescatar de la multitud sensorial y lingüística, aquellos materiales que nos pueden brindar el verso absoluto. En su estética, Paul Valéry ha reforzado la idea de que se pueden manejar los estados fabulosos de nuestro mundo interno; ha hecho palpable el imposible esfuerzo de reconstruir los sentimientos en partículas de ordenada magnificencia. En efecto, nos encontramos ante una de las mayores empresas del hombre, en que es posible ejecutar una virtuosa reformulación de la materia: *la más difícil de las ciencias*, dirá Valéry. El poeta trabaja con el lenguaje en un teorema incierto, donde el método se esconde bajo una poderosa intuición selectiva:

En suma, ciertos instantes nos descubren profundidades en las que reside lo mejor de nosotros mismos, pero en parcelas introducidas en una materia informe, en fragmentos de figura rara o burda. Hay pues que separar esos elementos de metal noble de la masa y preocuparse por fundirlos juntos y dar forma a alguna joya.⁴

⁴ *Ibid.*, p. 155.

Paul Valéry ha dado su teoría sobre el secreto del *oficio mayor*. Éste puede resumirse en un esfuerzo (intelectual y sensitivo) de selección minuciosa en la construcción del poema. La finalidad es crear un milagro de palabras con alma, embrujo de la musicalidad y placer visual, diamante simbólico, artificio donde todos los elementos que lo forman han sido gloriosamente dispuestos para decir lo que sólo de esa manera pudo haber sido expresado. El poema es un conjunto de hechizados fragmentos que construye la unidad sublime: ella nos muestra las capas más sensibles, más ricas y profundas del ser.

Y probablemente la jornada poética valga la pena, y luego de angustiantes horas de terrorífico escrutinio, acaso surjan diez, quince, veinte versos que nos perpetúen en el paso de las eras. ❧

4.

Si fuese capaz de llorar
un sol blando
resaltaría el polvo de las rutas
por las cuales se relatan y describen
mis afanes quebrantados.

5.

Los caballos azules
los caballos verdes
de las corrientes del mar.
En ellos has cabalgado.
En su fuerza has depositado la oscura marea del suicidio
cuando estás anclado en ti mismo
y la sal que trae la brisa te humedece los ojos.

6.

Un hombre que mira hacia el fondo de la tarde
es un suicida que se despeña
desde lo alto del sol a la vertiente de la oscuridad.

Un hombre que mira el atardecer
y se precipita hasta la noche
ya agotó su fuga por la vida.

El que mira es alguien cuyo sosiego
poco tiene que ver con la luna llena.

En una panadería de caracas

fotos de aquellos señores
que fueron mis abuelos, alrededor,
si pudiésemos oír su algarabía
niños
sobre piras de café montados
igual que montañas de oro
o un vestido regio
cuando el precio del café caía

Declaración del alpinista

—¿Por qué escalar el Everest,
me dije, cuatro veces,
tropezar con un cadáver
magro entre las cuerdas
por el hielo?

¿Por qué volver los ojos
empañados
cuando muerde el iris
la cima del mundo
mientras toso de angustia?

—Porque es peligrosa
y porque es fría la montaña

volvería en mi intento.



De *La épica del padre*, 2002.

El día que conocí a Susan Howe

Yo venía de la guerra
es decir de un nuevo engaño
de éstos que, al igual que el dolor, hacen bien a la dignidad narcisista
según había leído en un poema de Pier Paolo Pasolini
y que ahora llevaba como marca en la frente
—en cada herida una lección para el futuro
vacío pero inmenso—
Ya había escuchado el ruido de las aspas
y el humano deseo
de abrazar hasta los párpados
Conocí la metralla en el teléfono
y en el océano las yardas
Sorbí el trago de París a fondo blanco
parte a parte lloré por Alemania
Tuve horrendas pesadillas
recuerdo especialmente un viaje en elefante
—de viajes no me hablen—
Me persiguen las imágenes
de cuerpos mutilados
en los campos
brazos antebrazos frutos de la carne
Qué sangrientas las batallas, Susan Howe
Yo venía de la guerra
y sólo traigo unos poemas
Hay miedo en el dolor
ayer no más decía
y estas palabras para un nuevo encuentro
lo importante es invisible para los ojos
porque el odio fluye en un río de sangre

De *Los bajos sentimientos*, 1993.

Yolanda Pantin. Caracas, Venezuela, 1954. Estudió letras en la Universidad Católica Andrés Bello de esa ciudad. Es autora de los siguientes libros de poesía: *Casa o lobo* (1981), *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *Poemas del escritor* (1989), *El cielo de París* (1989), *Les bas sentiments* (1992), *Los bajos sentimientos* (1993), *La quietud* (1998), *La épica del padre* (2002), *Poemas huérfanos* (2002), *El hueso pélvico* (2002), además del poema dramático *La otredad y el vampiro* (1994). En 1998 publicó en España la antología personal *Enemiga mía*. En 1989 recibió en Caracas el Premio Fundarte de Poesía.

Pedro Alejo Gómez

En la puerta del aire

Iba yo en una esquina del aire
gastando recuerdos
en la esfera inmensa de la luz
asomado a la región entre las manos y el tiempo

Iba la luz diciendo sus cosas
en una hora del aire
que no habían gastado ciudades ni monedas

Iban los pájaros galopando cielos
praderas azules
en la puerta del aire

Y en las alturas nómadas de la cima del ala
se abría el tamaño de los colores
en el incendio de la luz

Un litoral de más grandes tintas
alumbraba el vuelo
desde los países vertiginosos del alba
hasta los reinos rojos de la tarde

Ardían de distancia todas las formas

Bosques y prados ardían en el verde
y campos maduros de espigas
y largas, desiertas arenas
se encendían en el más alto amarillo

En tanto una pálida luz
brillaba en el oro de los templos remotos
feroz como vidrios en el agua
y a sus puertas había huesos de luna y lenguas de polvo
tributos pagados en la moneda dura de los actos
arras expiadas en recuerdos ajenos

Y sobre los obeliscos
en la intemperie del tiempo
caía lenta la lluvia

Voces de grandes muertos decían
“Eres un viaje si ésta es tu mejor historia”

Iba la luz apagando oscuridades
Fuego frío que prendía abismos

Y su esplendor regía las imágenes
y el otro errante espejo oscuro de la sombra

Iba yo mirándome en el espejo de las cosas
y era azul en el cielo
y veloz en los potros

Lentos árboles soñaban en los pájaros
amores a una distancia de alas
y sus ramas se hundían como raíces en el cielo
Verde espejo sonoro
Sibila en las sílabas de las hojas

Voces de pájaros en los ojos decían
“Busca el vuelo más antiguo en la mirada”

Ala: espejo del cielo,
lámpara en la luz

Centelleos en el agua eran luciérnagas de día
relámpagos de recuerdos desconocidos

Ciervos
sin más nombre que verlos
veloces como espejos
rezagaban su recuerdo

Iba el agua lavando el tiempo
Arena en las riberas —piedra antigua—
Lento relato del agua
Oro del tiempo

Era la luz en las manos
y el viento era el tiempo

Iba la tarde trayendo las cosas de cerca
conejos azules,
sueños de ciervos dormidos en el lecho de la luna
y un súbito aleteo de recuerdos
que volvían de su largo viaje

Un rescoldo de luz en las palabras
alumbraba en la noche
remotas distancias

Y en la mañana oscura de las luciérnagas
media luna
sin saber si la luna que falta
es un recuerdo o un deseo

Y había una hendidura en el aire

Una linterna era el murmullo del agua
que alumbraba entre el sueño y la muerte.

Eran los rostros desnudos
Y la voz era un lugar en el aire:
“Faro en la noche sea para ti mi voz más pura de mujer
Ciudad sea para ti mi rostro de extranjera
Sílabas de mí soy en tus manos:
dime.”

Ríos atravesaban nuestro lecho
y había pájaros en sus manos

Iba yo en el espejo de sus manos

Traía la noche en los árboles
un sonido de velas
—alas verticales—
alertas a grandes vientos

Iba la gran proa del mundo
surcando abismos azules

Y en la más esbelta cintura de la luz
el labio asombrado del ojo
a una altura de silencios cintilantes

Una música más lejos se oía
“La tierra es un cíclope, su ojo es el hombre”

Iba la tierra como un barco en el universo
surcando los más altos azules

Pedro Alejo Gómez V. Abogado, diplomático y escritor colombiano. Actualmente dirige Casa de Poesía Silva, en Bogotá, Colombia.

Marco Antonio Campos

Luis García Montero

Ayer era el camino de la felicidad

*P*oeta, ensayista y catedrático de la Universidad de Granada, Luis García Montero es, sin duda, el poeta más leído y uno de los más queridos de España. En ese sentido ocupa un lugar similar al que tuvo entre nosotros Jaime Sabines. Su poesía, coloquialmente sencilla y hondamente humana, sin gritos ni estridencias, parece un sostenido diálogo con la mujer, con quien, al conversar, corazónmente unido (para utilizar un vallejismo), vuelve luz melancólica todos los temas. Como hombre de izquierda, García Montero ha pugnado incesantemente por un diálogo más vivo entre



Foto de J.M.

España y América Latina, y como crítico y polemista, por una poesía alejada de frías abstracciones y agobiantes culteranismos. En sus juicios poéticos uno se acostumbra a estar de acuerdo con él. Para García Montero todo puede volverse poesía. Aun ser espectador en un cine o en un teatro, ser comensal en un restorán o dar una conferencia en un aula universitaria, dejan de ser territorio árido y se vuelven campo vivo para la lírica. Consciente, como Borges, de que todo es tiempo, de que estamos hechos de tiempo, testimonia melancólicamente los hechos del pasado y del presente para que aquello que se pierde, que se menoscaba o destruye, por la belleza de los versos permanezca y dure.

Entre sus libros de poemas se cuentan *Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Además* (1994), *Completamente viernes* (1998) y *La intimidad de la serpiente* (2003). En 2004 reunió su lírica bajo el sencillo título de *Poemas en la editorial Visor*.

Luis García Montero nació en Granada, España, en 1958.



Usted ha sido uno de los mayores impulsores de la poesía de la experiencia y aun la defiende en el prólogo de su poesía reunida (*Poemas*). ¿Podría resumirnos qué entiende por ella?

Verá usted, no es un término que me guste de un modo especial, pero me he acostumbrado a él y le he tomado cariño después de tantas críticas, tantas negaciones y tanta indignación de los poetas puros. Los puros son siempre muy tradicionalistas, y el verdadero tradicionalismo de la poesía contemporánea se encuentra en los devotos de la poesía resacralizada a lo largo del siglo XIX. Los sacerdotes que vigilan el lenguaje insuficiente, templo de esencias incontaminadas por la historia, se ponen muy nerviosos cuando uno opina y escribe de poesía con una moral más laica, sin distinguir el lenguaje del poema del lenguaje de la sociedad y sin creer en la esencias subjetivas no contaminadas por la historia. A los poetas que quisimos alejarnos de esta devoción nos pusieron de vuelta y media, pero nos quedamos muy a gusto a la vuelta de la esquina. El término de *poesía de la experiencia* lo acuñó el crítico estadounidense Robert Langbaum en un estudio sobre la evolución del romanticismo inglés. Al entrar en crisis los valores de la razón universal ilustrada, los poetas estaban inseguros al formular verdades generales, y debieron apoyar cada declaración en una experiencia moral concreta. Ese concepto le interesó en España a Jaime Gil de Biedma, en la década de 1950, porque le servía para explicarse sus propios poemas que estaban intentando romper con el simbolismo. Más que una expresión de esencias subjetivas, le interesaba la elaboración de un personaje moral capaz de representar la educación sentimental de un individuo concreto, también elaborada por la historia. Pero hubo gente que entendió o quiso dar a entender que *poesía de la experiencia* suponía sólo escribir sin pensárselo dos veces de lo que le pasa a uno durante el día, y empezó a utilizar el concepto para meterse con los que estábamos intentando alejarnos del culturalismo excesivo, de la retórica altisonante que se había puesto de moda en la España de la década de 1970. Ya le digo, yo le he tomado cariño al concepto, me he acostumbrado a él y me divierte porque pone muy nerviosos a los sacerdotes de la resacralización lírica.

Desde la década de 1980 usted se rebeló contra esa poesía que practicaban algunos poetas y quiso alejarse del esteticismo, “del culturalismo excesivo y de la diversión experimentalista del tardofranquismo”. ¿Por qué ese alejamiento o rechazo? ¿A quiénes se refería en concreto?

Los poetas novísimos españoles, desde Guillermo Carnero a Jaime Siles, representaron una reacción culturalista contra la mala poesía social. Fue la última consecuencia literaria que tuvo el franquismo. Todas las dictaduras, además de cometer crueldades de primera magnitud, provocan perturbaciones secundarias en la cultura. Como no se podía hablar de política en los periódicos, se aprovechaba cualquier rincón, y la poesía sirvió para eso, porque era un rincón de pocas repercusiones. La verdad es que hubo mucha mala poesía social que procuraba justificarse por la legitimidad de sus contenidos. Se produjo la *ley del péndulo*, y los novísimos pensaron que la calidad poética se basaba en el vocabulario raro, la cita culta y el alejamiento de la realidad. Cambiaron las fábricas por el Palacio de Versalles para hacer panfletos esteticistas. Pero, claro, se olvidaron en su reacción de que también había existido la buena poesía realista de Blas de Otero, o de Ángel González, o de Gil de Biedma, y se olvidaron de que también se puede hacer muy mala poesía esteticista. Al inicio de la década de 1980 estaba yo muy cercano al Partido Comunista de España, el partido que con más dignidad había liderado la lucha contra la dictadura. Como me gustaba la poesía, estaba cansado de que los camaradas dogmáticos quisieran imponerme sus panfletos, insistiendo en que un poema de amor o un sentimiento melancólico o íntimo era reaccionario. ¡Qué aburrimiento! Y, claro, tampoco estaba dispuesto a aguantar las nuevas versiones panfletarias del esteticismo. A mí me gustan los buenos poemas y huyo de los sectarismos, sean del signo que sean, porque acaban dañando a los versos. Los sectarios son muy injustos. Aunque parezca increíble, después de haber visto sus logros, poetas como Carnero o Siles negaban tajantemente la calidad de la poesía anterior o posterior a ellos. Entre la generación del 27 y ellos, el vacío. A sus espaldas, la nada. Cuando los jóvenes reivindicamos a los maestros de la posguerra y empezamos a publicar nuestros libros, se sintieron indignados y asumieron la cruzada contra la poesía de la experiencia. Resulta gracioso ver a los que nos negaban el derecho a la existencia luchar ahora contra una tendencia dominante que, según parece, pone en peligro los cimientos sagrados de la poesía.

El futurismo marinettiano, es decir, el movimiento que marca el inicio de las vanguardias, cumple en 1909 cien años. Es curioso que los vanguardistas y neovanguardistas y neoneovanguardistas no se



hayan dado cuenta —o no quieran darse cuenta— que repiten los mismos juegos o rupturas verbales o de espacio o de tiempo una y otra vez. Todo nuevo vanguardismo en los países de lengua española parece ser la misma gata revolcada. A México llegó un panfletario de las vanguardias, un engaña-tontos que ha repetido en sus artículos como tabarra, en un guiriguay de incubo, las mismas vindicaciones desde hace veinte años. Ha logrado, eso sí, como un milagro, discípulos que hablan de una manera más ininteligible que él.

Las vanguardias históricas tuvieron un papel clave, fue un momento histórico muy fértil, que sirvió para renovar el lenguaje, para crear nuevos medios expresivos, para profundizar en la metáfora. Crecí en Granada a la sombra de *Poeta en Nueva York* de García Lorca, y luego hice mi tesis doctoral sobre la época vanguardista de Alberti. Claro que he aprendido mucho de los procedimientos vanguardistas, pero también

he aprendido de Garcilaso, y de san Juan, y de sor Juana, y de Leopardi, y de Baudelaire. Las vanguardias son un momento histórico, igual que el Renacimiento. Son ese momento histórico en el que se radicaliza la crisis abierta por el romanticismo en el interior de la conciencia moderna. Con las vanguardias me pasa como con las catedrales góticas. A veces las visito, pero desde luego más como turista o gustador del arte que como creyente. Los que piensan que ser modernos en arte es mantener la perspectiva de vanguardia deberían viajar por carretera en modelos de coches de 1909. En el fondo son muy reaccionarios.

Su obra, lejos de rebuscamientos o hermetismos, parece una larga conversación con la mujer, o si se quiere, con las mujeres. Usted aun dice becquerianamente, en algún momento, en una pieza que se llama precisamente “La poesía”: “poesía eres tú”. En su obra, como en el mexicano Ramón López Velarde, la mujer está en el centro y todo gira alrededor de ella.

Bueno, todos cultivamos a nuestra Fuensanta, y nos gusta la boca flexible, ávida de lo concienzudo. Todos tenemos por amor un corazón retrógrado y guardamos la superstición de aquel domingo... Admiro a López Velarde, los adjetivos que fue capaz de aplicarle a la mujer amada no tienen precio. El peso de la poesía amorosa en mis libros, además de la admiración que siento por algunos poetas o libros de poesía amorosa, se relaciona también con las decisiones éticas de las que hablaba antes. Frente al dogmatismo de los panfletos, mi militancia ideológica me llevó a buscar nuevos territorios. Siempre se identifica la historia con las guerras, los bombardeos, las revueltas políticas. Pero



los sentimientos son también históricos, la forma en que concebimos lo que significa ser hombre o mujer, o las relaciones de pareja, o la relación con la muerte. En el año 1983, con un grupo de amigos de Granada, empezamos a hablar de la búsqueda de “otra sentimentalidad” como forma de nueva militancia. Antonio Machado había repetido en sus poéticas que los sentimientos son históricos, y que por eso una poesía nueva no se basa nunca en novedades superficiales sino en la originalidad de una nueva sentimentalidad. Era en el corazón retrógrado de cada uno donde había que buscar la emancipación. Eso nos sirvió para unir la indagación lírica en la intimidad y la conciencia política. Y la verdad es que los poetas han adelantado mucho los nuevos horizontes políticos, en los que hoy tienen tanta importancia los derechos civiles y la emancipación de la vida íntima. Desde mis primeros libros, el amor sirvió para indagar en la subjetividad, en la sexualidad, en las relaciones con el otro, como un espacio de meditación y de decisiones ideológicas, y no como la expresión incontaminada de una verdad anterior a mí mismo, incontaminada por la historia. El derecho a buscar la felicidad individual es una ética que sirve para mantenernos alerta ante las infelicidades de la realidad, por eso la felicidad privada es inseparable de la felicidad pública. Ese fue el reto, por ejemplo, de mi libro *Completamente viernes* (1998). Las únicas realidades que existen en literatura son las que crea el lenguaje. Siempre me ha parecido una patochada eso de que lo verdaderamente profundo en literatura es lo inefable, porque hasta la sensación de lo inefable, que es sólo una sensación, se crea con palabras.

Su obra parece dicha en voz baja y no parece nunca alzar la voz. Va como agua de manantial. ¿Es esto intencional? ¿Desconfía de los poetas que gritan o se desgarran?

Cuando antes le decía que los vanguardistas de oficio me parecen reaccionarios, no sólo me estaba refiriendo a la vejez de sus novedades. Creo que hay también una decisión ideológica a la hora de elegir los tonos de voz. El tradicionalismo poético suele preferir los tonos que suponen una negación de la sociedad, bien en la ruptura del vocabulario o la sintaxis, bien en la sacralización del silencio (porque se considera que lo puro es lo que vive al margen de la sociedad y de su lenguaje). Esa lección de estirpe romántica consagra una ética de rebeldía que estuvo bien en el siglo XIX, pero que hoy mantiene consecuencias nefastas. En pleno dominio neoliberal, seguir manteniendo la desvinculación de los individuos, la imposibilidad de una ética social, me parece muy inconsistente como respuesta. Lo que se necesita es reivindicar nuevos vínculos, y para eso prefiero entender el lenguaje como espacio público, de diálogo y debate entre conciencias individuales. Un poeta no puede ser tonto, y me irrita ver que muchos consideran que ponerse poético es decir estupideces o irracionalidades que no se atreverían a decir en prosa o en una conversación seria. Tontos son también los poetas que hablan como profetas, con la voz altisonante de los que se creen guías o faros de la sociedad. Basta abrir los ojos para saber que un programa de televisión bien manipulado crea más opinión a corto plazo que el mejor poema del mejor de los poetas. Por eso me gusta hablar sin la altisonancia de los sacerdotes o el desgarramiento de los locos. Escribo como alguien que propone una conversación a largo plazo, una meditación moral sobre nuestra realidad y nuestras conciencias individuales.

Hay en usted una obsesión de fijar lo que se va decolorando o borrando, algo como una película que vimos de niños y se ha ido desgastando por el uso, o como una fotografía antigua en la que de pronto nos reconocemos y sentimos una nostalgia triste por lo que fue y ya no es.

Estamos hechos de tiempo, somos tiempo, y meditar sobre nosotros supone asistir al espectáculo del río que pasa y que va reflejando nuestra cara y la ciudad a nuestras espaldas. Una parte fundamental de la tradición poética se basa en la meditación del ser humano con el tiempo, en la lealtad al adolescente que fuimos y que no quería perder su inocencia, en la lealtad al lector primerizo que se deslumbraba con un libro en la mano y que no comprende a tantos lectores profesionales que abren los libros con intención de que nada les guste, envenenados por su sectarismo. La melancolía tiene mucho de conciencia, de confirmación de lo perdido, pero también de lealtad con el ser que sueña y que se niega a traicionarse. La melancolía es la otra cara de la luz. Por eso me gusta volver en los poemas a las fotografías antiguas en las que...

¿...las fotografías y las películas le dan acaso el sentimiento del tiempo?

Eso es, las fotografías y las películas me permiten vivir el sentimiento del tiempo casi desde fuera, con la objetividad de un heterónimo, no como una imagen encerrada en mí mismo. Miro la fotografía del muchacho que fui a los veinte años y diálogo de tú a tú, como si fuésemos seres distintos, en busca de la objetividad que siempre imponen los diálogos frente a un yo único y todopoderoso. Así intento conocer las implicaciones de cada decisión, de cada postura que he tomado a lo largo del tiempo. Con las películas ocurre lo mismo, pero en un tono más colectivo, de recuerdos más fundidos con sus épocas sociales. Es posible que la marcada conciencia del tiempo se relacione en mi caso con la experiencia histórica de España. La memoria histórica es una responsabilidad imprescindible en un país que primero sufrió el franquismo, con sus esfuerzos por manipular la historia y borrar o falsificar la imagen de la República de 1931. Después se ha vivido no ya un cambio político, sino antropológico. Hemos pasado de la pobreza al bienestar europeo, de las carencias al lujo y a los códigos del consumo. Los cambios generacionales lógicos se han acentuado mucho en el vértigo español de los últimos veinticinco años. A la gente que hoy recibe inmigrantes en sus ciudades se le olvida que hace muy poco eran los españoles los que tenían que ganarse la vida en Alemania o Francia. Por eso es conveniente volver a ver las películas antiguas, y por eso en libros como *La intimidad de la serpiente* (2003) me propuse hacer un ejercicio de memoria que se convirtiera en un ejercicio de conciencia.

La ciudad de Granada, su ciudad natal, parece acompañarlo desde siempre. Hay recuerdos de su infancia y momentos de la vida adulta. La ve antigua, íntima, hermosamente obscena. Es una ciudad que a la amada quisiera dársela en la mano. Hay el recuerdo de "las colinas del Genil" y el recuerdo fijo del abuelo cuando en una cabaña de la Sierra Nevada le regaló un puñal cuando usted tenía quince años. Están la presencia y la muerte de Federico García Lorca. Están las cartas de amor que sus padres intercambiaban un año antes de que usted naciera. ¿Qué ha significado para usted su ciudad?

En las relaciones con la propia ciudad es donde mejor se fijan estos ejercicios de memoria y de conciencia. La gente piensa que una poesía urbana es la que habla

mucho de semáforos, de taxis, de rascacielos. Pero eso es simple decorado. La lección de la ciudad es la fugacidad, el diálogo con el cambio, con el vacío. Los poetas aprendimos con Baudelaire que la ciudad que nos hizo se deshace antes que nosotros mismos. El dogmatismo del que defiende esencias estables es ridículo después de asistir al desmantelamiento rápido de un barrio secular para abrir una nueva avenida. Soy de Granada, pero ya no existe la casa donde nací, ni la librería donde compré mi primer libro de poemas, ni los bares donde me emborrachaba con mis amigos de la universidad, y con mucha frecuencia me pierdo en calles nuevas (que tienen que ver conmigo menos que algunas calles de Madrid). La ciudad propia es el mejor escenario para meditar en el paso del tiempo, la realidad de las ausencias. Crecer en Granada fue para mí buscar la ciudad que se había borrado con la Guerra Civil y con la ejecución de Federico García Lorca. Era también la Granada juvenil de mi abuelo. Comprendí que heredamos parte de nuestra historia, que están en nosotros muchas cosas que no hemos vivido en primera persona, al mismo tiempo que desaparecen y dejan de existir en la realidad cosas que nos han hecho como somos. Entre tanto ir y venir de la ciudad, uno se queda a solas con su propia conciencia. Por eso los ejercicios de memoria son siempre ejercicios de conciencia.

¿Cómo fue su infancia y adolescencia en los años del franquismo? ¿Sintió alguna vez la opresión de la dictadura?

Mi padre era militar, yo iba al colegio de los padres escolapios, y tengo un claro recuerdo de la España clerical, de sueños mediocres, del quiero y no puedo, someditados a una lotería, a una quiniela y a la rutina de la obediencia. Pero son recuerdos tal vez elaborados, porque en el momento de la infancia se vive cualquier cosa con naturalidad. En la adolescencia tuve ya oportunidad de comprender las mordeduras del régimen, aunque para entonces el régimen tenía los colmillos muy desgastados. Todavía recuerdo tener que ir con unos amigos a pasar censura para publicar una revista de poesía, y recuerdo muy bien el miedo en algunas manifestaciones corriendo contra la policía. Pero sobre todo, lo que me queda, lo que se me metió en la piel, fue una orgullosa voluntad de libertad. Los momentos de lucha pasan, las banderas y los sueños se degradan, pero queda la educación sentimental. No me gustan los autoritarismos, no me gustan los patriotismos, no me gustan las banderas ni los que piden sacrificios por la patria, y todo eso se lo debo a mi educación en la España





franquista. Hay profesores que te dan una lección y te convencen para toda la vida de lo contrario que están empeñados en imponer.

¿Y qué significa para usted Madrid, la ciudad donde vive, y a la que no menciona mucho?

Madrid se parece a Granada. Hay ciudades orgullosas de sí mismas, como Sevilla o Barcelona, que están encantadas de haberse conocido. Son tierra de cultivo para nacionalistas y diseñadores. Madrid es una ciudad que se olvida de sí misma, incluso se mete consigo misma en exceso. Por ejemplo, después de haber sido la ciudad que con más dignidad humana se opuso al totalitarismo en 1936 y resistió un cerco de tres años, deja ahora que la identifiquen con la derecha. Madrid hizo lo que no fueron capaces de hacer ni París, ni Berlín, ni Barcelona. Mantuvo a raya el asalto fascista durante tres años. Sin embargo, permite que la identifiquen con la España de la burocracia franquista. La dignidad popular que gritó “No pasarán” y mantuvo el grito hasta ser traicionada, volvió a salir a la calle el 11 de marzo de 2004, con los atentados fundamentalistas de la Estación de Atocha, cuando la gente se volcó en los hospitales para donar sangre y luego se quedó en las plazas para exigirle al gobierno que no manipulara las informaciones y que se dejase de mentiras. El atentado no movió a la gente a la venganza, sino a la paz. Madrid es mucha ciudad, yo me siento como si hubiese nacido en ella, me trata como a uno más,

sin preguntarme de dónde soy ni a qué identidad pertenezco. No me gustan las ciudades patrioterías, que se creen el ombligo del mundo, pero a veces me irrita la falta de memoria histórica que hay en Madrid o en Granada, y la dureza que emplean contra ellas mismas. Es verdad que le debo más poemas de los que ya le he escrito.

Hay un poema, “Las razones del viajero”, que me conmueve especialmente. En sus poemas aparecen ciudades como Nueva York, Albuquerque, París, Roma, Florencia, Siena, Buenos Aires, Lima, Morelia o cabo Sounion, la punta geográfica griega donde —valga la anécdota histórica o turística— Lord Byron grabó su nombre en una columna. ¿Se considera usted un viajero? ¿Han sido importantes los viajes para su escritura?

Muy importantes, y por motivos que van desde lo más cotidiano a lo más serio. Vivo entre Granada y Madrid, me gusta viajar en tren. Es un tren viejísimo, un anacronismo andante, tarda más de seis horas. Pero yo lo he convertido en un recurso, aprovecho para detener el reloj, para encontrarme conmigo, para leer, meditar y escribir, al margen de la prisa que nos ha ido devorando en nuestras vidas. Me gusta el paisaje que camina con lentitud de anciana noble en la ventanilla del tren. Al margen de esta rutina anecdótica, que a mí me equilibra, el viaje a otras ciudades y a otros

países es siempre una invitación al conocimiento, una metáfora de la búsqueda que se llega a materializar en un paisaje, en unas gentes, en una parte nueva de la memoria. La vida tiene nombres de ciudades y gentes o es simple abstracción, simple falsedad. La vida es historia y las ciudades son historia, a veces parte de nuestra propia historia aunque no hubiésemos estado nunca. Hace unos meses tuve la oportunidad de viajar a Morelia, ciudad que yo desconocía. Pero me estaba esperando con mis recuerdos, con las imágenes de la Guerra Civil española, con las imágenes de la solidaridad, con la figura de los niños que se escaparon de la barbarie y encontraron en Morelia una nueva oportunidad. Morelia fue una ciudad importante para los republicanos españoles, y yo la sentí muy mía la primera noche que paseé en soledad por sus calles y sus plazas. No hay paisaje natural, acontecimiento nacional o de identidad que me emocione más que la dignidad de los seres humanos. Y para mí, eso tiene que ver con el nombre de las ciudades que me han ido haciendo y en donde yo me he buscado.

Usted parece ante todo un poeta que le gusta la ciudad y describir las cosas de todos los días. Aparecen en sus versos las calles con sus coches, taxis y autobuses, los cafés, los restaurantes, los hoteles, los cines, la universidad, el fútbol... Cuenta, por ejemplo, no la conferencia o las clases, sino lo que sucede en el salón o el aula mientras da la conferencia o las clases. O lo que sucede mientras va en el coche.

Contar la conferencia en un poema es algo así como confundir un poema con un ensayo. Hablamos de panfletos políticos, pero los panfletos pueden ser también metafísicos, semiológicos o psicoanalíticos. Los poetas dicen que la poesía no tiene lectores, pero lo que no tiene lectores son los ensayos en verso, o los juegos malabares del lenguaje en versos. La poesía que encarna sentimentalmente las preocupaciones de la gente y lo hace con inteligencia, claro que tiene lectores. Los poetas estreñidos se indignan cada vez que otros poetas tienen lectores, pero es que quieren al mismo tiempo escribir contra los lectores y que los lectores se interesen por ellos. De verdad que son raros. Y estoy hablando de lectores, no de masas. Una lengua como la nuestra, con cuatrocientos millones de hablantes, puede dar perfectamente veinticinco o treinta mil lectores inteligentes que puedan comprar un libro de poemas para meditar con el autor sobre los asuntos de la realidad. Y en la realidad, además del amor, el tiempo y la muerte, están las oficinas, los taxis, los cafés y los autobuses. Cuando Garcilaso hablaba de caballos no estaba haciendo arqueología erudita, sino hablando de un medio de transporte normal en su época. Y cuando Jorge Manrique comparaba el amor con la toma de un castillo, sólo estaba empleando en sus versos un símbolo de su vida laboral, porque él se dedicaba por profesión a tomar castillos. Iba a la guerra en caballo como nosotros vamos en autobús o en coche a nuestra oficina.

Usted, como Borges, de otra manera que Borges, se siente atraído por la noche. ¿Por qué?

He sido muy noctámbulo, me he acostado muchas noches con el alba pegada a los talones. La noche, en la tradición poética, es el lugar que queda al margen de las rutinas del día. En eso coincidimos los amadores, los conspiradores, los que gustan de emborracharse con los amigos y lo que tienen un trabajo que adoran, un trabajo que rompe las costuras de los horarios laborales, y se vuelcan en la noche para seguir

trabajando. Yo soy un poco de todo eso. Más que la noche oscura del alma, a mí me define la noche del amante que no quiere darse por vencido, el conspirador que asiste a una cita clandestina, el que busca la felicidad en el alcohol con los amigos, y el que estudia o escribe en su habitación sin atender a las horas. Mi noche es un lugar civil, un reloj compartido. Tengo más que ver con los trasnochadores que con los sonámbulos.

Usted escribió: “Me tiembla el pulso cuando estoy lejos de Bécquer, de Machado, de Borges, de Cernuda, de Molinari, de Ángel González, de Gil de Biedma.” ¿Los considera sus principales influencias?

Cuando estoy lejos de ellos me tiembla el pulso como al alcohólico que le falta una copa. Son una tradición, mi tradición elegida, porque uno se construye también el pasado. Por supuesto, en esa tradición hay muchos nombres más. Esta tradición tiene que ver con la meditación sobre la poesía de la que estamos hablando usted y yo. Cuando la mentalidad industrial dominó la sociedad, los poetas se sintieron marginados y quisieron responder. Por reacción, que es a veces una manera de venderse al enemigo, olvidaron sus posibilidades originales y apostaron a resacralizarse, a convertirse en dioses de voz enigmática, inventándose un lenguaje propio y un altar. La gente piensa que la literatura sometida a la mentalidad económica, industrial, es la que tiene que ver con la lista de libros más vendidos. Y eso es muy superficial. La verdadera huella de la mentalidad industrial está, aunque formulada como espuma negativa, en los distintos procesos de resacralización artística que han separado a la palabra poética de la palabra cívica. Desde Bécquer a Gil de Biedma, hay algunos poetas que me han ayudado a romper con esa inercia. Son mi tradición elegida.

¿Qué poetas latinoamericanos le interesan? ¿Con quiénes ha tenido un diálogo silencioso más fructífero, o adaptando a Quevedo, “ha escuchado mejor con los ojos”?

Ya sé que en Chile odian a Neruda, y que en Argentina odian a Borges, y buena parte de las contradicciones en las que viven los poetas chilenos y argentinos se debe a que a veces han apostado por caminos menores para distanciarse de sus nombres más importantes. A mí me deslumbra Neruda, me conmueve Borges. Para no quedarme en el refugio de los viejos maestros, puedo citar poetas como Jaime Sabines y José Emilio Pacheco en México, o como Óscar Hahn en Chile, o como Eugenio Montejo en Venezuela, o como Juan Manuel Roca en Colombia, o como Jorge Boccanera en Argentina, o José Watanabe en Perú, y muchos más. La poesía hispánica es un país común, pero sin centros, donde se pueden compartir vínculos sin renunciar a las singularidades. El diálogo entre poetas es ahora sumamente enriquecedor.

En algún momento de su poema “La política”, en un diálogo a través del tiempo con una mujer, recuerda su juventud y con fastidio escribe que está “cansado del poder que nos humilla / y de los poderosos que sonríen”. Usted simpatiza con la izquierda. Si no un poeta político, ¿se considera un hombre político?

Soy un ciudadano y un poeta político. No me importa reconocerlo por dos motivos. En primer lugar, creo que la política es una de las actividades más nobles que ha ideado el ser humano, una tarea preocupada por la convivencia y el orden justo.

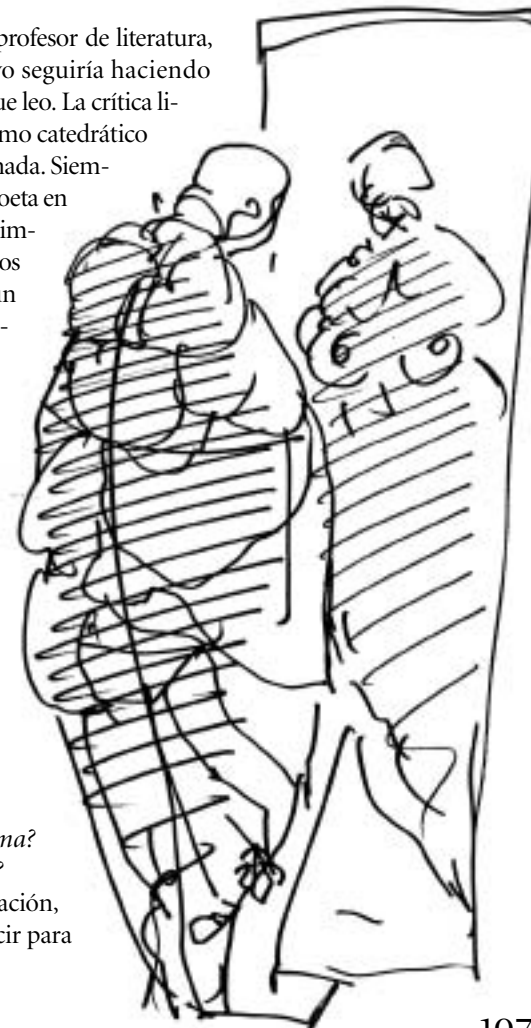
Que haya políticos corruptos, sistemas corruptos, no significa que la política sea mala por necesidad. La renuncia a la política sólo conviene a los que disfrutaban de una ventajosa realidad establecida. Y la realidad es demasiado injusta para olvidarnos de su transformación. Por otra parte, repito que los poetas, con nuestra indagación en los sentimientos, hemos contribuido a ensanchar el significado de la libertad. En España, por ejemplo, hoy se considera con orgullo una conquista política el que se haya aprobado una ley que permite el matrimonio entre personas del mismo sexo. Una sexualidad sin discriminaciones es también política y afecta a lo más íntimo del ser humano. Hemos aprendido muchas cosas. Por ejemplo, a no confundir la literatura política con el derecho a escribir mal, o a no utilizar las bellas banderas para hacerse autopublicidad y caer simpáticos en televisión. Pero al margen de eso sigo considerando que la conciencia crítica, sea de derechas o de izquierdas, es inseparable de la actividad creativa.

Usted ha hecho con lucidez crítica de poesía. ¿Cómo ve su trabajo de crítico en relación con el de poeta?

Siempre tuve claro que quería ser profesor de literatura, porque así me pagan por algo que yo seguiría haciendo si no me pagaran: leer y hablar de lo que leo. La crítica literaria forma parte de mi actividad como catedrático de literatura en la Universidad de Granada. Siempre he tenido cuidado en no hacer de poeta en mis clases (es decir, me las preparo, no improviso), y en no hacer de profesor en los poemas, no convierto un poema en un tratado de métrica o de historia literaria. El oficio debe sostener un poema, pero sin convertirse en su único argumento. Por lo demás, no me parece mala la relación entre la poesía y la crítica. Han pasado los tiempos del poeta salvaje, poseído por los dioses o la naturaleza, que habla sin saber lo que dice, más sincero cuanto más tonto, como deseaba Platón. La conciencia crítica es también conciencia sobre la escritura, sobre la tradición a elegir, sobre las consecuencias de elegir una música, un tono, un vocabulario.

*¿Cómo le nace y escribe un poema?
¿Cuánto le lleva en general terminarlo?*

Todo poema nace de una preocupación, de algo que tenemos necesidad de decir para



objetivar un deseo o una duda. A veces una imagen me sugiere algo, y creo que puedo llenarla de sentido, trascender lo puramente anecdótico para darle significación general. Es igual que esas fotografías que nos recuerdan de golpe toda una época. Otras veces es la idea lo que me impulsa a buscar la imagen en qué encarnarla para que se mueva en el mundo de los vivos. Cada vez tardo más tiempo en escribir. No me gusta repetirme ni traicionarme, y buscar la novedad por la novedad es una forma de traicionar el mundo propio. Así que la paciencia es un buen utensilio de trabajo. Pienso, llevo el poema en la cabeza, luego tomo notas, hago borradores, redacto después un primer monstruo, corrijo, dejo que se enfríe, vuelvo a corregir. Y me gusta enseñar después el poema a algún lector de confianza antes de publicarlo. La opinión de un lector real ayuda a veces a ese lector imaginario que todos llevamos dentro en forma de vigilante crítico.

¿Considera que su obra se debe leer como un solo poema o un solo libro, o como varios libros?

Me gustan los poetas con voz propia, que tienen una obra consciente de ella misma, que va trazando caminos, tomando decisiones, buscando cruces. Creo que el mundo personal es al poeta lo que el pulso narrativo al autor de novelas. Pero dentro del mundo personal, me gustan los poemas que funcionan como piezas independientes, y casi siempre veo pura cursilería en los autores o críticos que tienden a escribir o explicar un poema interminable. La verdad es que yo soy lector de poemas, no de obras completas. Tomo un libro de algún poeta que me gusta, y busco un libro. Pero cada vez, por ejemplo, que voy hacia Cernuda no me leo de golpe y seguido *La realidad y el deseo*, ni cargo en un viaje con los cinco tomos de las obras completas de Neruda. Creo que un libro debe ser unitario y que los poetas deben tener mundo propio, pero me gustan los poemas como unidad de sentido.

¿Qué le ha dado a lo largo de los años la poesía?

La poesía me ha hecho como soy. Muchos de los mejores ratos de mi vida los he pasado con un libro en las manos, y no puedo separar la experiencia de mi vida de la poesía. Me ha divertido, me ha emocionado, me ha dado compañía, me ha ayudado a madurar en mi conciencia para sentirme libre, para no acatar ninguna identidad religiosa, nacional, racial o política por encima de mi conciencia. Me ha ayudado a huir de los dogmas, a no perder la ironía cuando me entrego a algo, a no perder la vinculación con los demás cuando me quedo solo. Supongo que todo esto se puede aprender con otras dedicaciones, pero yo lo he aprendido en la poesía. Cada día estoy más orgulloso de sentirme poeta en un mundo complejo, donde hay que pensar más de cuatro veces las palabras que se oyen para no hacer el tonto, donde hay que pensar más de cinco veces las palabras que se dicen para no ser injusto o para no hacer daño de forma gratuita. En cualquier caso, yo también soy de la opinión de que lo mejor de la poesía es la amistad de los poetas. ☪

Luis García Montero

Morelia

A Marco Antonio Campos

Soy cobarde.
Pero también mantengo la dignidad. Procupro
no vender la sonrisa
que los fuertes esperan.
Por eso corro hasta mis versos
como el niño que huye hacia su cuarto
cuando empiezan los gritos de la casa.
Me duermo y amanezco.

Ya da el sol en las piedras de Morelia.
Me levanté muy de mañana
por caminar las calles
de una ciudad que ha sido
ese recuerdo en el que nunca estuve.
Tampoco estuve nunca en el Madrid bombardeado,
pero crecí mientras buscaba
una verdad en la memoria.

Más que la tierra limpia,
me emociona el paisaje de cultivos,
la piedra que las manos edifican,
paredes que comprenden
un relevo de vidas cotidianas,
de cuerpos, de murmullos, de tacones
que suben la escalera,
de peldaños que bajan hasta el sótano
cuando los bombardeos.

1939,
tal vez, o 2005,
es la historia del agua,



la lluvia repetida en el invierno
como una condición de la miseria.
El sol abre los ojos,
puede ver a la infancia de un país
que huye de la guerra,
que cruza el mar
y desciende del barco,
como la historia, en fila,
muy peinada la historia
con su maleta de cartón,
con sus recuerdos
sin estatura y para siempre,
mientras ordena el equipaje
en la ciudad que la recibe.
Valladolid. Morelia.
Suave Patria.

Miro la catedral, el internado,
los edificios nobles,
y en la imaginación,
donde se viven los recuerdos
para que las historias generales
puedan gozar de intimidad,
agradezco la luz al descubrir
una nobleza humana
más alta que las piedras y los bosques.

Poco a poco la gente ha invadido las calles.
Estoy acompañado y solo
en una plaza de Morelia.
Pero siento que corro hasta mi habitación,
siento que me refugio
de los años, del agua, de la muerte,
de todo aquello, frío y desarticulado
como un juguete roto,
que me fue separando de la infancia.



Francisco de Asís Fernández

Cuando la poesía desciende hasta mi mano

Cuando la poesía desciende hasta mi mano
mi alma no se otoña.
Ella tiene los ojos con los que quiero ver el mundo
cuando los perros le ladran al arco iris,
cuando me vengo oscuro desde adentro
aunando soledades, como el tango,
cuando en las profundidades no necesito usar los ojos
y escalo la pirámide del sol acompañado de ángeles sin paraíso
y encuentro palabras y pensamientos irreconocibles,
afectos olvidados como unos animales callados en la oscuridad
y lloro de una manera triste y dolorosa.

Cuando la poesía desciende hasta mi mano
y mujeres arriba, modernas, llamativas e insolentes
ondean la impudicia
como un estandarte que tiene alma en el cuerpo,
cuando la muerte es un murmullo
y uno todavía no la ve como la peor enemiga,
y las mesoneras te dan besos en la boca
a cambio de rosas amarillas entre espesas nubes anaranjadas,
y abres amores con el destino de abandonarlos
y las húngaras gitanas te sacan la suerte
en las fronteras invisibles, entre ojivas y rosetones,
y uno se convierte en un almirante desventurado
que ve cómo las olas destrozan tu barco contra los arrecifes.

Cuando la poesía desciende hasta mi mano
y empieza a desaparecer de los roperos el aroma de los abuelos,
y siento que mi padre me mira durante una eternidad
y me canta canciones sentado al borde de la cama
y las rimas me duermen,
siento que mis mejores años me abandonaron
así como un avión deja el aeropuerto
para irse a una orilla lejana donde se desvanecen las ideas y las ilusiones.

5 de enero 2005, Granada.



Francisco de Asís Fernández. Granada, Nicaragua, 1945. Poeta, hijo del poeta Enrique Fernández Morales. Recibió la Orden Nacional Rubén Darío. Miembro del grupo Estandarte de Bandoleros que se agitó en la Granada de la década de 1960 e incursionó en la narrativa, el ensayo literario y político, así como en el teatro. Ha vivido en Estados Unidos, España, México y Puerto Rico. En 1970 fue uno de los reanimadores del Grupo Praxis en su segunda época. Antólogo de *Poesía política de Nicaragua* (1979). Autor de *A principios de cuentas* (con ilustraciones de José Luis Cuevas, 1968), *Sangre constante* (1974), *En el cambio de estaciones* (1981), *Pasión de la memoria* (1986), *Frisos de la poesía, el amor y la muerte* (1997) y *Celebraciones de la inocencia* (2001).

Martín Casillas de Alba

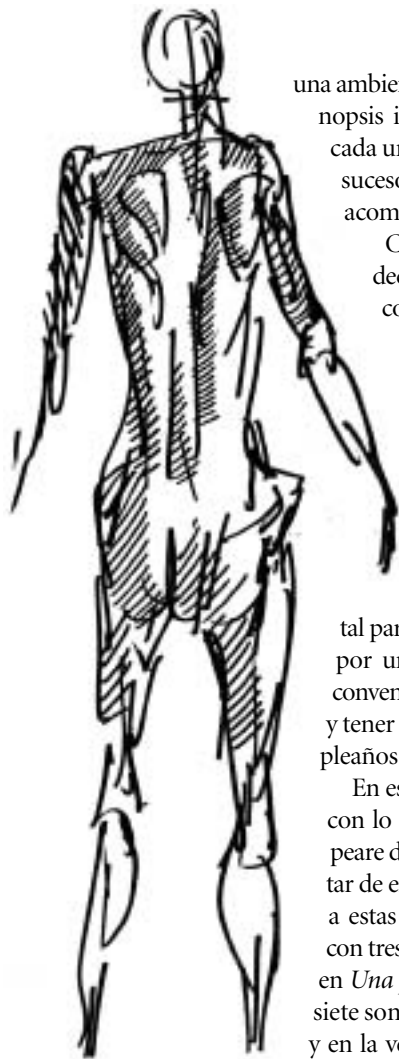
Nueva traducción de los sonetos de Shakespeare

La poesía de Shakespeare despierta la imaginación para que ésta se desboque, como me ha pasado con la lectura de los ciento cincuenta y cuatro sonetos que escribió a fines del siglo XVI y principios del XVII, provocando una lluvia de imágenes, recuerdos, anécdotas y crónicas que he decidido escribir y publicar en una serie de cinco libros. En cada uno de ellos los sonetos están agrupados por alguna temática o por los sucesos que describen, al tiempo que he pretendido explicarlos —tal vez en exceso— para que los entendamos mejor los que leemos bien el español y no tanto el inglés. Por eso los he interpretado para que podamos entender la trama principal de esta poesía como si fuese una obra de teatro. La actriz shakespeariana Claire Bloom, ahora maestra de la Royal Shakespeare Company, insiste en que cada soneto es una pequeña obra de teatro, y sus alumnos se pasan el primer semestre leyéndolos y memorizándolos para actuarlos como tales.

Con esta idea en la cabeza y sabiendo que al traducir esta poesía se pierde la música, el ritmo y los juegos de palabras —sólo nos queda esa carnita pegada al hueso que es la trama y sus metáforas—, he revisado cada uno de ellos para darles el sentido que mejor convenga para lograr entender a fondo este aspecto. Creo haber logrado —si los lectores se emocionan con estas historias— rescatar la estructura, las metáforas y los epigramas.

No he partido de cero sino que he tomado en cuenta algunas traducciones que ya han hecho, editándolas y adaptándolas a un español como el que hablamos en estas latitudes. Me he permitido agregar algunas notas y explicaciones, como las que hizo Katherine Duncan-Jones en la edición de *Shakespeare Sonnets* de *The Arden Shakespeare* (1999) y, ocasionalmente, con algunos análisis como los que hizo Helen Vendler en *The Art of Shakespeare Sonnets* que, en muchos casos, me ayudaron a entender mejor las posibles situaciones previas a la escritura del soneto. Con estas llaves creo haber abierto la puerta secreta de esa poesía para llegar a conocer sus intenciones y las vueltas que le dio a cada tema que trata.

Inspirado por esta obra, se me ocurrió hacer una especie de desarrollo en prosa, antes de publicar el soneto en su original y en su versión traducida y como si fuese



una ambientación —o glosa— de cada soneto, una especie de sinopsis imaginaria de lo que pudo haber pasado detrás de cada uno de ellos y del conjunto de sonetos, imaginando los sucesos, los actores y las circunstancias que podrían haber acompañado su composición.

Con estas ideas en mente, desde hace unos seis años he decidido escribir y publicar el total de los sonetos en cinco libros para formar la colección completa de esta obra lírica del cisne de Avon. De las traducciones disponibles he tomando lo mejor de ellas, analizadas con lupa, y he tratado de actualizar su vocabulario —cuando ha sido posible—, escribiéndolas en prosa para no preocuparme de su rima, para intentar lograr una versión lo más clara posible para los lectores en español.

Del primer tomo traduzco los primeros diecisiete sonetos como 1. *El heredero* (1-17), en donde, tal parece, estos sonetos le fueron solicitados —y pagados— por una dama de la nobleza isabelina para que intentara convencer a su hijo —de diecisiete años de edad— de casarse y tener un heredero. Shakespeare se los entregó para el cumpleaños.

En este libro presento primero una especie de novela corta con lo que pudo suceder, tras bambalinas, cuando Shakespeare decide escribirlos y, dentro del mágico mimetismo, tratar de entender las propuestas que hace para sacarle más jugo a estas pequeñas obras de teatro escritas en catorce líneas, con tres movimientos y un gran final. Estas historias aparecen en *Una propuesta decorosa* y luego vienen los primeros diecisiete sonetos traducidos, editados y publicados en el original y en la versión que propongo en prosa. A continuación, dos ejemplos de sonetos de este volumen:

-3-

Look in thy glass and tell the face thou viewest,	1
now is the time that face should form another,	
whose fresh repair if now thou not renewest,	
thou dost beguile the world, unbless some mother.	
For where is she so fair whose unearned womb	5
disdains the tillage of thy husbandry?	
Or who is he so fond will be the tomb	
of his self-love to stop posterity?	
Thou art thy mother's glass, and she in thee	9

calls back the lovely April of her prime;
so thou through windows of thine age shalt see,
despite of wrinkles, this thy golden time.

But if thou live rememb' red not to be,
die single, and thine image dies with thee.

13



Mírate al espejo y dile a tu rostro lo que estás viendo: ya es tiempo que modeles a otro, pues si no lo renuevas ahora con un fresco repuesto, defraudarás al mundo sin bendecir alguna madre.

Porque, ¿dónde está esa bella mujer, cuyo vientre virgen desdeñe el arado de tu marital cultivo? ¿Quién hay tan insensato que servirá de tumba a su amor propio, por evitar tener descendencia?

Tú eres el espejo de tu madre y ella es el tuyo, donde evoca el bello abril de su primavera para que a través de la ventana de tu edad, puedas ver, a pesar de tus arrugas, tu tiempo dorado.

Pero si vives para no ser recordado,
muere soltero y tu imagen muera contigo.



4. **unbless some mother / madre sin bendición:** negarles la felicidad (*bliss* o *blissing*) a las madres potenciales. *Unbless*, es una palabra que inventó Shakespeare.

6. **thy husbandry / marital cultivo:** la procreación se describe en términos agrícolas; por ejemplo, cuando Agripa describe la relación entre Julio César y Cleopatra dice: “¡Digna mujer de un rey! Sólo por ella César puso la espada sobre el lecho, la aró para sembrarla, y ella le dio su fruto.” (*Antonio y Cleopatra*, 2. 2. 234). O como dice Lucio en *Medida por medida*: “Su hermano y su amante se han abrazado; ahora, quien come bien, se llena; una vez enterradas las semillas, el tiempo, que todo lo hace crecer.” (1. 4. 40). Juego de palabras entre *husbandry*, que se refiere a *husband*, “esposo”, y también “agricultor”; por lo tanto, es alguien que sabe sembrar para cosechar.

7. **fond / insensato:** “tonto”, “estúpido” o “ridículo”; *fond* también quiere decir, en términos amorosos, “afectuoso” o “cariñoso”.

10. **lovely April / bello abril:** la primavera, abril, es el florecimiento de la juventud; dice Rosalinda en *Como les guste* (4. 1. 133-140): “No, no, Orlando; los hombres son abril cuando enamoran y son diciembre cuando están casados. Las doncellas son mayo mientras son doncellas, pero el tiempo cambia cuando son esposas.”

11. **windows of thine age / ventanas de tu vejez:** el *espejo* ve fijamente al joven que se transforma, madurando en una ventana traslúcida, recordando lo que dijo San Pablo cuando habla de la madurez: “Porque ahora vemos oscuro a través del espejo; pero después será cara a cara.” (Primer de los Corintios, 13. 12).

12. **despite wrinkles... / a pesar de tus arrugas...:** él podrá ver a través de su hijo, tanto su infancia, como su temprana juventud. Dentro de los ciclos naturales, la juventud es la Edad de Oro. ¿Y todavía consiente ella en fijar en mí sus ojos que he segado la dorada primavera de este dulce príncipe y reducido a su viuda a un lecho solitario?, como confiesa el duque de Gloucester a sí mismo, antes de ser coronado como Ricardo III (1. 2. 251-3). Los días dorados, la edad de oro y, en este caso, *tu tiempo dorado*, no son otra cosa que la plena juventud.

Who will believe my verse in time to come 1
 if it were filled with your most high deserts?
 Though yet heaven knows it is but as a tomb
 which hides your life, and shows not half your parts.
 If I could write the beauty of your eyes, 5
 and in fresh numbers number all your graces,
 the age to come would say, "This poet lies;
 such heavenly touches ne'er touched earthly faces."
 So should my papers (yellowed with their age) 9
 be scorned, like old men of less truth than tongue,
 and your true rights be termed a poet's rage
 and stretched meter of an antique song:
 But were some child of yours alive that time, 13
 you should live twice, in it an in my rhyme.



¿Quién en los tiempos venideros creará en mis versos repletos de tus más altas virtudes?

Sin embargo, lo sabe el cielo, sólo son una tumba que oculta tu vida y no muestra ni la mitad de lo que eres.

Si pudiera escribir la belleza de tus ojos, y con frescos números enumerar todas tus gracias, en los siglos venideros se diría: "este poeta miente; tales toques celestiales nunca tocaron los rostros terrestres."

Así mis papeles, (amarillos por el tiempo) serán despreciados, como esos viejos de menos verdad que lengua y, lo que por derecho es tuyo, será llamado furor del poeta y exageración métrica de una antigua canción.

Pero si alguno de tus hijos viviera en ese entonces, vivirías dos veces: en él y en mis versos.



Este es el último de los sonetos de esta serie, escritos específicamente para convencer al joven amigo de que se casara y tuviese descendencia. En este soneto el poeta intenta demostrar que si tiene hijos en los tiempos venideros, entonces todo lo que ha dicho en estos dieciséis sonetos se podría comprobar que es verdadero. Por primera vez nos hace "ver" la realidad de lo que sería el "futuro", eso que sucede en "los tiempos venideros", y así nos lleva, gradualmente, a lo que sería, por primera vez, la visión del futuro.

Es en el verso nueve cuando "vemos" con sencillez el paso del tiempo, pues él sabe que sus papeles estarán amarillos por el tiempo. Esta visión del futuro nos es más clara que cualquier otra imagen o pensamiento. El soneto está formado por escalones que nos van llevando, poco a poco, al futuro, empezando por una pregunta como la siguiente: ¿Quién creará en mis versos?, seguido por una alabanza donde pretende que estarán repletos de tus más altas virtudes. Lue-

go, sobre el tiempo por venir, cuando escucha la respuesta a su poema, en caso que haber tenido éxito enumerando todas tus gracias, entonces, si no le ha hecho caso, dirán que este poeta miente (dicho en el presente), pues nunca tocaron rostros (en tiempo pasado) y mientras, la voz del futuro guarda silencio. El ojo del lector invade, mágicamente, al ojo del orador que ve, de repente, en sus propias hojas donde ha escrito sus poemas (en el presente), convertidas en papeles (amarillos por el tiempo), y así nos coloca, de golpe y porrazo, visualmente en el futuro.

El soneto se cierra con la imagen de los viejos que sólo hablan e inventan lo que dicen, que siempre es más y mejor de lo que realmente vivieron (como podría ser el mismo orador cuando sea viejo) y remata con la posibilidad de que, si viviese uno de sus hijos, entonces viviría su amigo dos veces: una, en su hijo, y otra, en estos versos que, por eso, serían creíbles.

3. **as a tomb / son una tumba:** existe un giro interesante desde el soneto 4, cuando dice *tu destemplada belleza deberá ser enterrada contigo*, donde el joven aparentemente se auto-sepulta. Ahora lo que dice el poeta es que tal parece que con sus versos le está construyendo su tumba. La colección de versos se consideraba como "un monumento", tal como lo decía Horacio o Edmund Spenser en su *Ephitalamion* (433): "por corto tiempo, un monumento sin fin".

4. **your parts / de lo que eres:** es decir, tus habilidades, capacidades y talentos. El verso del poeta no sólo da una imagen incompleta del joven, falla al querer hacer justicia de sus verdaderos méritos, como un monumento funerario que sólo puede ofrecer una imagen parcial del fallecido.

5. **write / escribir:** es decir, expresar con letras escritas; pero, al mismo tiempo, también parece decir que quiere escribir literalmente: "la belleza de tus ojos".

6. **fresh numbers / frescos números:** enumerar en nuevos versos, donde "números" es la métrica de los versos, el número de sílabas y, por extensión, de los versos, como en *Trabajos de amor perdidos*, donde discuten Longaville con Berowne.

El primero dice: "Temo que estas líneas incorrectas no tengan la fuerza para conmovérla. ¡Oh dulce María, emperatriz de mi amor! Rasgaré estos versos [*these numbers*] y mejor escribiré en prosa." Y Berowne se dice a sí mismo: "Las rimas son los ribetes de los calzones de Cupido. No los desfigures." También quieren decir: "formas de versos modernos, como podrían ser los sonetos". Finalmente, los sonetos que estamos leyendo, que también están numerados.

8. **touches / toques:** brochazos, detalles o rasgos interpretados artísticamente; como dice el viejo Duque en *Como les guste*: "Este joven pastor me hace recordar, algunos detalles (*touches*) del rostro de mi hija." (V. 4. 27-8) También *touches*, tocarse, significaba contacto sexual como ahora en nuestros días.

9. **my papers / mis papeles:** usa esta fórmula donde mejor expresa el efecto que la causa (metonímicos), efectos identificados, ahora, en las hojas de papel en donde los ha escrito. Francis Meres mencionaba que algunos sonetos de Shakespeare —aquellos que circularon en unos manuscritos o impresos por algún editor *pirata*— eran unos sonetos "azucarados que circulaban entre sus amigos". Independientemente de la fecha y de la forma, esta secuencia fue publicada tal cual en el Quarto de 1609 y Shakespeare debió conocer otras versiones y sus viejas copias manuscritas (sus papeles amarillos) que circulaban por lo menos desde hacía unos diez años.



10. **old men... tongue / viejos... lengua:** la locuacidad de los viejos era muy conocida en tiempos isabelinos, tal como decía Sidney: “a la naturaleza le encanta ejercitar esas partes que son las menos decadentes, como es la lengua”. Las sugerencias son que, por un lado, sus versos han envejecido y se han hecho *amarillos por el tiempo* y, por lo tanto, han perdido autoridad; por el otro, que sean entonces el trabajo de quien ahora es un viejo poeta que está fuera de la moda.

12. **stretched metre... antique song / métrica... antigua canción:** lo acusarán de tener una métrica antigua, agotada o fuera de moda, como puede ser la de sus poemas. Antiguo también significaba “grotesco” o “excéntrico”, como la *antic disposition* de Hamlet, es decir, “comportamiento extravagante” (1. 5. 172), como nos puede resultar hoy en día.

13. **alive / vivirías:** la puntuación en el Q, no tiene dos puntos después de “dos veces” (*twice*), excepto una coma después de *it*: *You should live twice in it* sugiere que el joven puede vivir una segunda vida en su hijo, y la conjunción “y” (*and*) una segunda —o tercera, más bien— vida en los números o versos del poeta. Pero como esto confunde más que aclara, se ha dejado en la versión moderna original con la coma después de *it*, y en español con los dos puntos después de aclarar que serían dos veces las que el joven amigo viviría.

El segundo volumen lo publico como 2. *He visto el sol más de una gloriosa mañana* (18-39 y 43-59), con treinta y nueve sonetos divididos en cinco grupos que van desde el soneto número 18 hasta el 59 —haciendo un puente entre el 39 y el 43 por tratarse de la *dark lady*, que está contemplada para que aparezca como el quinto y último volumen de esta colección. Ahora se trata de la poesía que va desde el momento en que el poeta compara a su amigo con el verano (18), para luego declararlo como *Lord of my love* (26) o *Señor de mis amores*, pasando por la evocación del recuerdo de las cosas pasadas (27-32), para asegurar haber visto al sol más de una gloriosa mañana acariciar las cumbres de las montañas (33), y luego entrar de lleno en la nostalgia, reconociendo que entre más cierra los ojos, mejor puede ver lo que sucede (43-48), y concluir con esa serie de sonetos donde le gustaría ir en contra del tiempo (49-59), sabiendo que es imposible. Dentro de todo este ir y venir, mantenerse en forma, ya sea para entretener a su mecenas y a sus amigos que lo acompañan por los laberintos del poder, o para desahogar su pesadumbre, como la que a veces cargamos en el alma y que sólo fustigándola con el látigo de las palabras, del canto y de la música, escapa de las apretadas paredes construidas entre los catorce versos, divididos en tres partes, y que siempre culminan con una *volta* o final, como si fuesen breves obras de teatro en forma de una vieja expresión amorosa que Shakespeare volvió a poner de moda. Estos son dos ejemplos que aparecen en esta serie:

-18-

Shall I compare thee to a summer's day?	1
Thou art more lovely and more temperate:	
rough winds do shake the darling buds of May,	
and the summer's lease hath all too short a date:	
sometime too hot the eye of heaven shines,	5
and often is his gold complexion dimmed;	

and every fair from fair sometimes declines,	
by chance or nature's change course untrimmed;	
but thy eternal summer shall not fade,	9
nor lose possession of that fair thou ow'st;	
nor shall Death brag thou wander'st in his shade,	
when in eternal lines to time thou grow'st;	
so long as men can breathe, or eyes can see,	13
so long lives this, and this gives life to thee.	



¿Debería compararte a un día de verano? Tú eres más hermoso y apacible que los rudos vientos que desgarran a los tiernos capullos de mayo donde la renta del verano caduca pronto.

Algunos días brilla el ardiente ojo celeste y, en otras ocasiones, oculta su dorado semblante; en algún momento, toda belleza de su belleza declina, ya sea por el azar o por el desordenado curso de la naturaleza.

Pero tu eterno verano no se desvanecerá, ni perderás la posesión de tu belleza, ni la Muerte presumirá de verte vagar bajo su sombra cuando en estas líneas inmortales crezcas con el tiempo.

Mientras los hombres respiren o los ojos puedan ver,
vivirán estos sonetos y éstos te darán vida a ti.



3. **darling buds of May / tiernos capullos de mayo:** la imagen de los capullos que se echan a perder nos remite a la idea de la muerte temprana o al amor desdichado, como dice Imógena en *Cimbelino*: “Llegó mi padre y como el aliento tirano del norte, sacude todos nuestros capullos para que no crezcan.” (1.3. 35-37)

8. **untrimmed / mudable:** incluye la decadencia tanto accidental como cíclica. La palabra *untrimmed* (“marchita” o “ajada”) implica estar “desposeída de ornamentos”, como “fuera de equilibrio”, así como “distribuir la carga de un bote o barco de modo que flote en equilibrio”. Puede ser una alusión a la menstruación, a los “cursos mensuales”, al “mudable curso de la naturaleza”, implicando que la juventud trasciende los cambios fisiológicos del objeto amado femenino.

-26-

Lord of my love, to whom in vassalage	1
thy merit hath my duty strongly knit,	
to thee I send this written ambassage	
to witness duty, not to show my wit;	
Duty so great, which wit so poor as mine	5
may make seem bare, in wanting words to show it,	

but that hope some good conceit of thine
 in thy soul's thought (all naked) will bestow it,
 Till whatsoever star that guides my moving 9
 points on me graciously with fair aspect,
 and puts apparel on my tottered loving,
 to show me worthy of thy sweet respect:
 Then may I dare to boast how I do love thee, 13
 till then, not show my head where thou mayst prove me.



Señor de mis amores, a quien en vasallaje ha tejido fuertemente tu mérito a mi fidelidad, a usted le envío esta embajada escrita, para confirmar mi devoción, no para demostrar mi ingenio.

Devoción tan grande, que un ingenio tan pobre como el mío puede parecer desnudo, sin palabras para vestirlo pero, con la esperanza de que su buena opinión, imaginada desde el fondo de su alma (toda desnuda) lo arropará.

Y no será hasta que una de las estrellas guíe mis movimientos y me señale, dócil y con amable aspecto, con el que pueda arropar mi harapiento amor que, entonces, podré mostrarme merecedor de su afectuoso respeto.

Entonces, podré presumir cuánto le amo
 y hasta entonces, no mostraré mi rostro para ponerme a prueba.



3. **this written embassy / esta embajada escrita:** como si fuera un escrito formal que el amigo debe leer atentamente. La frase tiene asociaciones cortesas y caballerescas, ya que ocurre en el recuento de las justas ibéricas en *Arcadia*, del poeta Sidney que, a su vez, sigue el modelo de las "Justas por el ascenso" al trono de la reina Elizabeth: "entonces otro desde cuya tienda, recuerdo, se hizo volar un ave con arte tal para llevar una embajada escrita entre las damas."

8. (**all naked**) / (**toda desnuda**): entre paréntesis en la edición in-cuarto. La desnudez del *alma* del amigo, o del pensamiento del alma del amigo, o del mismo *pensamiento* o *deber* de quien habla. Hay una insinuación paradójica de que lo que está desnudo en el amigo —su impulso más íntimo y sin adornos o *pensamiento*— tiene la capacidad de vestir, enriquecer y adornar el *deber* no adornado o recubierto del amigo.

bestow it / arropará: para el sujeto es un deber: *arropar* puede sugerir *enriquecer*. La palabra la usó de forma análoga el mismo Shakespeare en *Tito Andrónico* (4.2. 163), y de forma alternativa, *bestow* puede ser "*stow away*", en donde se trata de estibar, guardar. Por ejemplo, "tu buena opinión guardará mi deber en tus pensamientos más íntimos".

-33-

Full many glorious morning have I seen 1
 flatter the mountain-tops with sovereign eye,
 kissing with golden face the meadows green,

gilding pale streams with heavenly alchemy,
 Anon permit the basest clouds to ride 5
 with ugly rack on his celestial face,
 and from the forlorn world his visage hide,
 stealing unseen to west with this disgrace:
 Even so my sun one early morn did shine 9
 with all-triumphant splendour on my brow;
 but, our alack! He was but one hour mine,
 the region cloud hath masked him from me now.
 Yet him for this my love no whit disdaineth; 13
 suns of the world may stain when heaven's sun staineth.



He visto el sol más de una gloriosa mañana acariciar las cumbres de las montañas con su potente ojo, besando con su dorado rostro el verdor de las praderas y, con celeste alquimia, dorar los pálidos arroyos.

Enseguida, permite que las más bajas nubes se extiendan con sus grotescos penachos sobre el rostro celestial y, ocultar del desolado mundo con su semblante para deslizarse al poniente sin ser visto con su desgracia.

A pesar de ello, mi sol ha brillado una mañana temprano sobre mi frente con todo su esplendor triunfal; pero, desgraciadamente, ¡ay de mí!, sólo fue mío una hora, antes que la región nublada lo haya ocultado de mí.

Sin embargo, por esto no desdén mi amor ni una pizca;
 los soles del mundo se podrán ocultar, cuando el sol desde cielo los oculta.



4. **heavenly alchemy / alquimia celestial:** divina, o simplemente perteneciente al cielo / paraíso: los isabelinos más inteligentes desconfiaban de la alquimia, y el delecto fonético del cuarto, "alchemy", indica la naturaleza indiscriminada de las bendiciones del sol, que son para "all comers" para "todos los que vengan".



14. *suns of the world / los soles del mundo*: es evidente la exaltación que hace el poeta de su amigo, llamándolo mi sol (*sun*), que se convierte en peyorativa ya que puede ser “hijo” (*son*) del mundo, un mundo moralmente corrupto, no del mundo divino. Este es un soneto en donde podemos pensar que el poeta estaba dedicándose a su hijo Hamnet recién fallecido y tiene esa ambigüedad entre ver el amanecer después de una noche tormentosa, o la de la nostalgia por el hijo perdido: “los hijos del mundo se podrán ocultar, cuando mi hijo, desde el cielo los oculta”, como podría leerse la *volta*. El juego de palabras justo al revés lo hace en *Ricardo III*, cuando éste, todavía como duque de Gloucester, celebra la llegada de los York al poder diciendo: “Now is the winter of our discontent / made glorious summer by this son of York”, en donde ahora *son* suena como el *sun* del verano, dando por terminado el invierno de los problemas: “Ya el invierno de nuestro descontento se ha convertido en un glorioso verano merced al sol de York”, tal como lo traduce R. Martínez Lafuente en la versión de Penguin, publicada en español por RBA Coleccionables, de Madrid, España.

El tercer volumen con los sonetos 60 al 99 aparece como 3. *No llores por mí cuando haya muerto*, que saldrá publicado en el mes de marzo de este año. Lo he agrupado en cuatro grupos: “La sucesión de los destino” (60-68), “No llores por mí cuando haya muerto” (69-77), “Los poetas rivales” (78-86) y “Algunos presumen de su origen” (87-99).

—71—

No longer mourn for me when I am dead	1
than you shall hear the surly sullen bell	
give warning to the world that I am fled	
from this vile world with vildest worms to dwell;	
Nay, if you read this line, remember not	5
the hand that writ it, for I love you so,	
that I in your sweet thoughts would be forgot,	
if thinking on me then should make you woe.	
O if (I say) you look upon this verse,	9
when I (perhaps) compounded am with clay,	
do not so much as my poor name rehearse,	
but let your love even with my life decay,	
Lest the wise world should look into your moan,	13
and mock you with me after I am gone.	



No llores por mí cuando haya muerto más de lo que dura el fúnebre clamor de las campanas anunciando al mundo que he huído de este vil mundo para cohabitar con los malditos gusanos.

Es más, si lees estas líneas, no te acuerdes de quien las escribió, pues te amo tanto, que deberías olvidarme de tus dulces pensamientos si pensar en mí, te causa pena.

Pero, si lees este verso (yo digo), cuando me encuentre (tal vez) mezclado ya con la arcilla, no repitas ni siquiera mi nombre, sino deja que tu amor se pudra con mi vida.

No vaya a ser que el sabio mundo escuche tus lamentos
y se burle de ti, después de que yo haya partido.



1-2. Parece que Shakespeare pagó 20 chelines para que “la gran campana doblara a medio día” durante el entierro de su hermano menor, el actor Edmund, el 31 de diciembre de 1607, en la iglesia de St. Saviour en Southwark, donde vivía por esa época, cerca de El Globo. Por eso hace referencia, en este grandioso soneto, a que no lloren más por él, cuando haya muerto, “más de lo que dura el fúnebre clamor de las campanas [...]”.

11. *do not so much as my poor name rehearse / no repitas ni siquiera mi nombre*. Donde *rehearse* tiene más bien el sentido de repetir o expresar, en este caso su nombre; si el amigo estaba acostumbrado a llamarlo William, encontraría una resonancia de Will en *bell* (campanas) en la 2ª línea, y *dwell* (habitar) de la 4ª, y con *I am* (cuando “yo” haya muerto, o haya huído) de la 1ª y la 3ª, lo que intenta que se oiga el sonido del nombre del poeta (Will) en el repique de las campanas, como lo hace Porcia en los versos cuyas rimas terminan en el original en “ed”, para que Basando, su pretendiente, escoja *lead*, la caja de plomo donde estaba el premio mayor (que era ella misma) en *El mercader de Venecia* y que es difícil de traducir literalmente, pero que, en todo caso, debería de rimar con “plomo”:

PORCIA	Tell me where is fancy bred, Or in the heart, or in the head? How begot, how nourishèd? (3.2. 63-65).
PORCIA	Dónde nacen, di tú, los caprichos del amor: ¿en el lomo o en el corazón. Un asomo para saber quién fue Eccehomo.

14. *And mock you with me / y, se burle de ti después de que yo*. Tal como se sugiere después, en los sonetos 135 y 136 (por cierto, el primero de ellos, el más vulgar jamás escrito en esta obra lírica), el noble (William Herbert) comparte con el poeta el mismo nombre de pila, William, (donde “Will” significa muchas cosas: entre otras, “deseo”, “testamento” o “el pito”, el órgano sexual masculino). Su repetición, inevitablemente lo implicaría en su pena, confundiendo el que llora y sufre, por el ser llorado:



Otras tuvieron lo deseado, tú tienes a tu “Will”, un “Will” para ganar y un sobrante “Will”;
 sé que estoy de más, siempre persiguiéndote para que me añadas a tu dulce deseo.
 ¡Desearías tú, cuyo “will” es tan vasto y espacioso, una vez que mi “will” en tu “will” se enfunde?
 ¿Te parece que el “will” de otros parece graciosamente parado y de mi “will” no aceptas tan bello brillo?
 El mar, todo agua, acoge a la lluvia y lo hace con tanta abundancia que acrecienta su capacidad;
 así tú, siendo rico en “Will”, añade a tu “Will” un “will” mío,
 para hacer todavía más grande y amplio tu propio “Will”:
 No seas cruel. No mates a quien te suplica;
 no pienses más que en un solo “Will”. (Soneto 135)

El cuarto volumen contendrá los sonetos que van del 100 al 126, como 4. *La mortal luna ha sufrido un eclipse (100-126)*. Estos primeros ciento veintiséis sonetos iban dirigidos a un joven noble que, al mismo tiempo, pudo haber sido su mecenas y que, como dicen, es posible que se haya tratado de Henry Wriothesley, conde de Southampton (1573-1624), o de William Herbert, tercer conde de Pembroke (1580-1630) —a quien he escogido como modelo— o, como sugiere Oscar Wilde, a uno de los jóvenes



actores (el famoso W. H.) de su compañía que podía haber hecho, por su juventud, un papel de mujer (Julietta, Ofelia, Rosalinda, etc.) y, para cubrir por completo el panorama de estos posibles personajes, creo que algunos fueron dedicados a su hijo Hamnet (1585-1596), quien murió a la edad de once años en su natal Stratford-upon-Avon, en plan de consejo paternal.

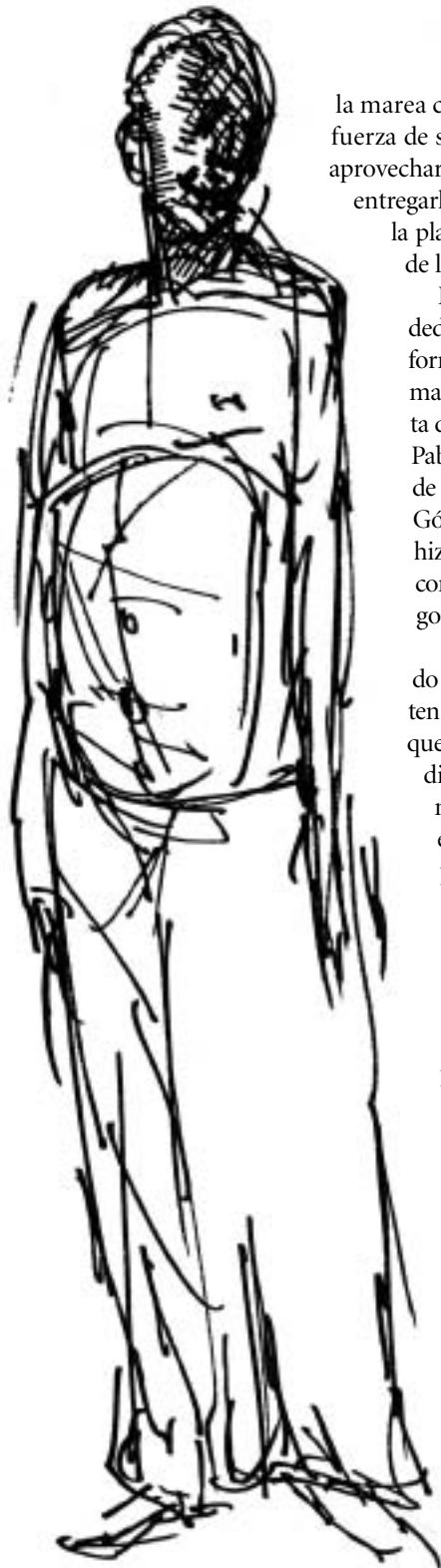
Los últimos veintiocho sonetos giran alrededor de una misteriosa mujer conocida en los sonetos como *dark lady*, un modelo que utilizó el poeta y que posiblemente se trataba de una mujer morena —como las italianas—. He decidido usar como tal a Emilia Lanier, neé Bassano (1569-1645), hija de un músico de la corte de origen veneciano —que llegó a formar parte de la orquesta de Enrique VIII justo antes de que muriera el rey en 1547—, una niña que fue la amante del poderoso Lord Chamberlain Henry Carey, primer barón de Hunsdon (1524-1596), hijo de María Bolena, hermana de Ana, la madre de la reina Isabel I, y también patrono de la compañía de teatro de Shakespeare. Con dos excepciones: una, en donde he agregado los sonetos numerados del 40 al 42 y que tienen como tema el amor de esta mujer; la otra excepción son los dos últimos sonetos de esta serie que se publicará como el quinto tomo —que aparecerá en marzo de 2007—, que tratan sobre una posible y terrible predicción o, más bien, advertencia sobre los peligros del “mal francés” o del “dolor de cabeza napolitano”, como le decían a la sífilis y a las enfermedades venéreas que no sabemos si las padecía en 1609, cuando publican sus sonetos —pero que Katherine Duncan-Jones lo sugiere—, aunque fueran siete años antes de su muerte, en 1616.

He leído los sonetos tantas veces como fue necesario hasta que fluyeran como río en tiempo de aguas. Lo he hecho en voz alta y en baja; sentado o parado, en privado y en público, tratando de encontrar, intuitivamente, la palabra correcta, los códigos o sus claves, así como los dimes y diretes de esa biografía inexistente o los que son obvios a primera vista.

Todo esto lo hice tantas veces como fue necesario hasta que, de pronto, fluía su lectura sin mayores tropezones, donde entendía claramente sus metáforas y la trama principal, con sus giros que nos llevan desde el verano y el sol calentito hasta hablar de la muerte y la oscuridad de la tumba en sólo catorce líneas, como éstas que pertenecen al terreno de la creación y de los sueños. Lo hice hasta donde se pudo en el tiempo —creo que podría seguirlos corrigiendo toda la vida—, creyendo que, por lo pronto, eso era lo que quiso decir el “cisne de Avon”, como lo llamó Ben Jonson en la nota que escribió en el “Primer Cuarto” (Q) de las obras completas de Shakespeare publicadas en 1623.

Sueltos los cabos del heredero con los primeros diecisiete sonetos, el poeta pudo abordar el galeón de tres palos para seguir navegando por el océano de la poesía hasta 1609, después de haber enterrado a la reina y ver coronado a Jacobo I como rey de Inglaterra y de Escocia, quien era amigo de William Herbert, el tercer conde de Pembroke recién regresado del exilio, castigado por la reina Isabel I por haber embarazado a Mary Fitton (1578-1647), una de sus damas de compañía, sin aceptar casarse con ella.

El poeta pudo seguir escribiendo o corrigiendo sus sonetos, aprovechando que estaban cerrados los teatros por la plaga o peste bubónica, como la que azotaba la ciudad Londres periódicamente en 1593-1594, luego, otra vez, en 1603-1604 y en 1609, año en que se publicaron por primera vez los ciento cincuenta y cuatro sonetos. Con



la marea creada por su mecenas y amigo, aprovechó la fuerza de sus versos para desplegar las velas de su barco, aprovechar la crecida de su inspiración y de su trabajo, y entregarlos con gusto, a quien correspondiera, mientras la plaga hacía de las suyas por órdenes del Maestro de las Artes.

Estoy muy agradecido con los poetas que se han dedicado a traducir y analizar estos sonetos y que forman mis fuentes donde, sediento, he podido tomar un poco o mucho de su agua bendita: se trata de las traducciones que hicieron Fátima Auad y Pablo Mañé en Ediciones 29 y luego en Río Nuevo de Madrid, España, en 1975; también las de Alfredo Gómez Gil para la Biblioteca EDAF en 2000, y las que hizo Luis Astrana Marín en la edición de las obras completas que publicó Aguilar (la versión que tengo que es la de 1966).

A todos y cada uno de ellos les estoy agradecido y más estaré con los lectores si logro que disfruten estas traducciones e inventos en prosa como los que he hecho. De antemano, ofrezco mis sinceras disculpas si encuentran que falta algo y no logro mi propósito, pero tendrán que considerar que éste es el trabajo de un aficionado a la obra del poeta isabelino, que sólo intenta aplicar su limitada capacidad al máximo y que me he atrevido a publicar estos cinco libros escritos, más que con la razón, con una pasión desmedida. ☞

NOTA: Los ejemplares de estos primeros volúmenes sólo se venden por pedido a la siguiente dirección electrónica:

malba99@yahoo.com

Su costo es el siguiente:

Los sonetos de Shakespeare

1. *El heredero* (1-17). 195.00 pesos (142 pp.)
2. *He visto el sol más de una gloriosa mañana* (18-39 y 43-59). 295.00 pesos (214 pp.)
3. *No llores por mí cuando haya muerto* (60-99). 345.00 pesos (252 pp.), disponible a partir de marzo de 2007.

Los precios incluyen envío por correo MexPost para la República Mexicana.

Carlos Macías Esparza

Clemencia

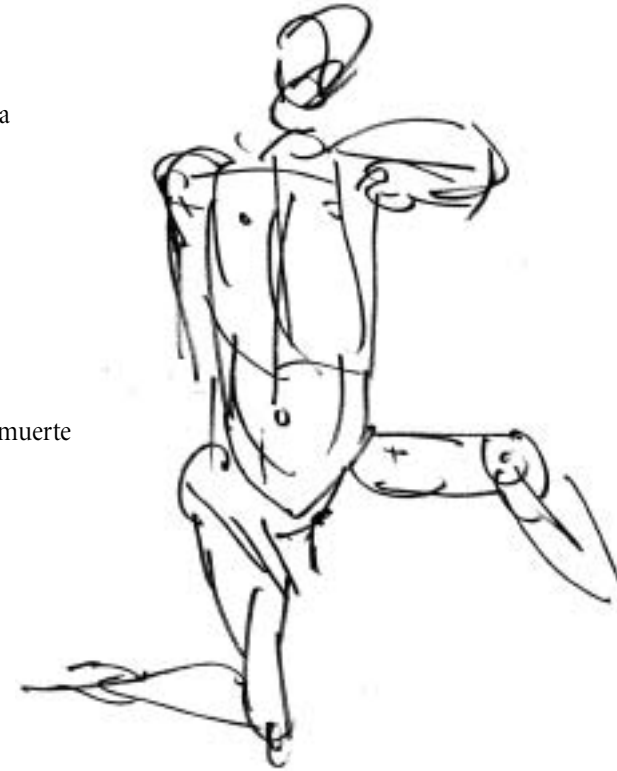
Las noches largas golpean mi ventana

los muertos recorren este barrio
la tormenta no calla sus voces

sueñan estar vivos y se marchan

en casa un niño le pide limosna a la muerte

amanece



Sólo costumbres mexicanas

Son las diez y el cielo se tiñe de rojo
y un hombre es arrojado por la ventana de un auto

Son las once
una puta le exige a un barbaján que le pague

Las doce
un tipo trata de suicidarse en público
trae un letrero que dice
no tengo motivos para vivir dénme uno solo y jalo el gatillo

La una
un joven veloz en su auto busca la muerte

Las dos
una niña corre por la banqueta, es seguida por un tipo
toca la puerta de una casa no le han abierto

Las tres
a un chico lo han partido en dos con una ametralladora
su cuerpo quedó al costado de una iglesia

A esta ciudad sólo le falta que dios la escupa

Así mi novia y yo podemos permanecer debajo
de un árbol sin que una mosca nos cague

Las cuatro
el cielo es azul
y un recuerdo nos ha hecho reír por varios minutos
mi novia me quiere y yo la amo
recuerda
todavía tenemos gente que vemos el cielo azul



Carlos Macías Esparza. Ciudad Juárez, Chihuahua, 1978. Su obra aparece en la antología *Malos hábitos. Cinco escritores jóvenes* de Edgar Rincón Luna. Es autor de la *plaquette Sobre ruinas*.

José Vicente Anaya

Iván Gardea, en la excelencia del grabado

[Una conversación con el artista]

A partir de sus veinte años de edad, Iván Gardea se hizo notable en el medio de las artes plásticas de la ciudad de México por la maestría que mostraba en el arte del dibujo y el grabado. Así lo hicieron saber artistas de renombre como el escultor Sebastián y, pocos años después, en la prensa lo reconocieron los poetas y críticos de arte Roberto Vallarino (q. p. d.) y Conrado Tostado. Iván nació en Ciudad Juárez, Chihuahua, el 13 de octubre de 1970, hijo del notable escritor Jesús Gardea (q. p. d.), de quien asegura haber recibido las primeras enseñanzas en todos los sentidos: como orientación en la vida, la pasión por leer literatura de la mejor del mundo y el amor por las artes plásticas, esto último no sólo porque Jesús fue un estudioso y gran conocedor de la historia del arte (materia de la cual fue maestro universitario), sino también porque tenía la destreza del dibujo. Yo conocí a Iván desde su infancia debido a la gran amistad que tuve con su padre, ya que fueron frecuentes nuestros encuentros y conversaciones tanto en Ciudad Juárez como en la ciudad de México. Ahora, para recontar la trayectoria de este joven artista, me encuentro con él para conversar:



Iván, recuerdo que cuando tenías unos diez años de edad, estando de visita en tu casa de Ciudad Juárez y conversando con tu papá, estimadísimo amigo mío, tú también participabas en la conversación. Después de hablar de pintura y literatura tú me mostraste unos dibujos y escritos tuyos. Te pregunté a cuál de esos artes te dedicarías y me respondiste que te gustaban ambos pero que querías estudiar grabado, llegar a dominarlo y que tu ejemplo era Durero. ¿De ahí en adelante cómo fue tu dedicación al respecto?

Sí, recuerdo tus visitas a casa de mis padres. No sólo te recuerdo en casa sino también en una cafetería de Juárez a donde yo también fui acompañando a mi padre, como lo hacía con mucha frecuencia. A mis diez años de edad, sin embargo, no recuerdo el contenido de aquellas conversaciones, aunque sí el pastel de chocolate

que mi padre siempre me compraba mientras él tomaba su café, y la sensación de bienestar en aquel acompañamiento. Tú me regalaste unos libros de pintura que aún conservo. Por cierto, no sé por qué me viene siempre a la memoria la imagen de uno de esos libros: un vendedor de papagayos, cuadro pintado con mucha soltura, que si no recuerdo mal es de un pintor alemán, Lieberman. También recuerdo un cuadro abstracto del gran Armando Morales, nicaragüense. Devoré esos libros ávidamente con los ojos mucho antes de saber qué es barroco, Renacimiento, impresionismo, abstracto, etc. La vocación de artista plástico se decantó en mí desde muy temprana edad, y no es menos cierto que compitió con la de escribir. No sé si tú recuerdas que cuando llegué a la ciudad de México con la firme convicción de aprender bien la técnica del grabado, me preguntaste que si, además de pintar, aún seguía escribiendo.

Mi padre fue siempre un gran contemplador de grabado. Compraba por correo libros de grabados de todos los tiempos y tendencias que le enviaban desde Estados Unidos y pasaba horas y horas viendo las láminas. Adoraba los grabados japoneses. Ésa fue la base de mi educación. Esos libros se convirtieron en un alimento natural de mi infancia y adolescencia. Durrero, Rembrandt, Goya, Doré, Piranesi, Kollowitz, Posada, Daumier, Munich, Kilinger y otros menos conocidos me nutrieron sin que yo me propusiera estar aprendiendo, simplemente los contemplaba. Fue más tarde que los estudié a conciencia. Entre los 16 y 17 años me propuse mejorar sustancialmente mi dibujo (el cual era realmente deficiente) y me discipliné, dibujaba muchísimo. En ese momento relevé a mi padre en lo que respecta a comprar libros de arte en Estados Unidos.

En Ciudad Juárez no había mucha retroalimentación; la vida cultural era raquítica, así que empecé a formarme como autodidacto con las virtudes y defectos del autoaprendizaje. Del dibujo salté al grabado y ahí me encontré con el impedimento de la técnica. Después de tres fallidas incursiones estudiando en otras ciudades de provincia y de una frustrada beca para Polonia, cuando estaba en Guanajuato me fui a estudiar al D. F. gracias a los valiosos consejos del maestro Jesús Gallardo. Mi dedicación en la ciudad de México fue total y con nuevas experiencias. De pronto me vi inmerso en un medio de jóvenes de mi edad, algunos muy talentosos. Las experiencias que tuve fueron muy valiosas, no sólo en lo que respecta al aprendizaje técnico sino también en lo humano. Aquí me enamoré por primera vez.

¿En qué escuelas has estudiado el arte plástico, en qué técnicas te has ocupado, quiénes han sido tus maestros?

Llegué como oyente a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM con la firme convicción de aprender huecograbado. Aunque no fui un alumno inscrito sí recibí una educación formal completa. Mi primer maestro fue el grabador Raúl Méndez. Luego asistí a clases con Jesús Martínez y su esposa María Eugenia, a quienes debo el haberme aceptado para que yo permaneciera en la ENAP. Con ellos aprendí de forma muy sólida y clara los fundamentos técnicos del grabado, al tiempo que me dieron una libertad absoluta en mi proceso creativo. Siempre fueron cordiales conmigo y me permitieron integrarme al grupo de alumnos, por cierto muy valioso. Desde entonces me he dedicado a las técnicas del grabado clásico en metal y sólo últimamente empiezo a incursionar en el grabado en linóleo.

Uno siempre es un deudor de quienes se aprende. He aprendido de mucha gente. De los muertos en los libros y de los vivos que azarosamente he ido conociendo en mi vida. De los maestros de la ENAP que ya mencioné. Mi indudable maestro fue, por supuesto, mi padre. De él aprendí muchísimas cosas (que las haya aprendido bien o las haya usado con inteligencia, ese es ya otro cantar). Tuve la fortuna de pertenecer a esa maravillosa generación que educó el maestro Jesús Martínez: grabadores jóvenes de gran talento y empuje como Francisco Quintanar, Demián Flores, Carmen Parra Velasco y Sandra Pani. Para mí fue muy enriquecedor haberlos conocido e intercambiar experiencias con ellos. A nivel de taller he aprendido también de impresores excelentes como Sergio Ulloa y Juan Bautista.

Respecto a los grandes artistas muertos, no sé si he tenido la capacidad de aprenderles algo, pero sí sé que los he amado y que una y otra vez regreso a su obra gráfica: Durrero, Rembrandt, Goya, Picasso, Ensor, Roualt, etcétera.

¿Tu aprecio por la literatura, en tanto que eres un lector asiduo y que te ha interesado escribir, ha ejercido influencia en tu obra plástica?

Sí, indudablemente. Qué pobre hubiera sido mi vida sin la literatura. No sólo me ha interesado la literatura sino también la historia y la filosofía. Lo que he escrito creo que es de poco valor.

¿Por qué le has dado prioridad al grabado y al dibujo en tu trabajo plástico?

Mi dedicación al dibujo fue lo que me llevó al grabado por la gran cantidad de imágenes que, para bien y para mal, alimentaron mi imaginación desde la infancia. Por otro lado, creo que el grabado es y puede ser una de las expresiones más depuradas del arte; es el equivalente del poema en literatura o el de la música de cámara en música. Es un arte hermoso y México tiene una larga tradición: José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, José Luis Cuevas, Capdevila, sólo por mencionar algunos de los más conocidos.

En los últimos años me he dedicado a otras cosas; por ejemplo, he hecho escultura, sobre todo en madera. Recientemente he retomado el grabado con un nuevo ímpetu, no sé si con igual fortuna.



¿Qué es lo más importante que quieres transmitir con tu obra? ¿Consideras, como los artistas de siglos pasados, que en el arte se expresa una espiritualidad, una esencia humana?

Quizás, más que transmitir algo, busco la comunión con ese algo. Ese algo que salva al mundo inmediato, que se convierte en refugio. Busco que cierta fuerza se convierta en belleza; sin embargo, casi siempre se queda en sólo “fuerza” y no logro mi objetivo... Pero ya la fuerza es algo, preferible a la ñoñez. Supongo.

Dudo de que los artistas actuales logremos ser realmente vehículos de fuerzas espirituales, que podamos transmitir alguna esencia humana, cualquier cosa que esto signifique... Disiento de los artistas conceptuales... Sí, el arte es concepto pero no únicamente concepto (habría que ver qué clase de concepto). En todo caso, sería concepto encarnado, pues esto es lo que se nos dificulta: poder encarnar, se nos dificulta la transfiguración a través del arte. Hay mucha interferencia: *marketing*, discurso político (mal discurso político), academia (mala academia), mala crítica, pseudoconceptos antropológicos, sociológicos, y demás tonterías de diversa índole. Las “sofisticadas” formas de la publicidad y el arte viven felices nupcias... No sé por cuánto tiempo. Como diría Juan Carlos Onetti: “También ellos tendrán su fracaso.”



Iván Gardea ha tenido varias exposiciones de su obra gráfica, individuales y colectivas; entre las primeras han sido notables las realizadas en el Museo de Antropología del Chamizal, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Radio UNAM y la Galería Tonalli. Además, su habilidad en el dibujo ha quedado plasmada en revistas y portadas de libros.

El poeta y crítico Roberto Vallarino publicó en la revista *Siempre!*, en varias ocasiones, reconocimientos a la obra del joven artista Iván Gardea cuando éste todavía no cumplía los treinta años de edad. En una de esas ocasiones, Vallarino escribió:

El manejo de la punta seca que ha desarrollado Iván Gardea es notable pues no se circunscribe a la aplicación de un procedimiento técnico, sino al escudriñamiento en la materia espiritual y existencial de esos personajes que extrae o de sus lecturas o de sus obsesiones personales en busca de poder exorcizar las visiones goyescas [...] Existe en los dibujos y grabados de Gardea un espacio que sobrepasa las definiciones y que se construye, precisamente, en el ámbito atemporal y sagrado propio de toda obra de arte auténtica. Sus bocetos anatómicos nos permiten intuir el avance del talento y la sensibilidad sobre territorios en los que, hoy por hoy, se diluyen las posibilidades expresivas de una gran cantidad de aspirantes a artistas que carecen de ojo visionario y del temple que ofrece carne a los sueños de quien se dedica al grabado y al dibujo. [...] Hay una asimilación de los grandes maestros renacentistas y una voluntad por adentrarse en los territorios inexplorados de las noches ignotas del alma humana; hay sensualidad, movimiento y voluptuosidad en los trazos que enfrentan al espectador con esos torsos que, en boceto, ya premonizan lo que llegarán a ser en grabado.

Para nuestros lectores de *alforja* esta pequeña presentación complementa los dibujos de Iván Gardea que ahora, como una poesía visual, se esparcen a lo largo de las páginas de la revista. ☞



Transromanticismo, sensualismo ultrachic



Sin misterio, la vida no vale la pena vivirla. Sin misterio no hay poesía. Jorge Luis Borges escribió que “toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconciencia o, lo que es aún menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban a la musa, los hebreos al Espíritu Santo; el sentido es el mismo.” El destino del lenguaje del hombre es incierto. El hombre es una criatura errante, su desobediencia dio origen al tiempo al que ahora está sujeto. ¿Qué medios tiene para que se atreva a tener la esperanza de redimirse, de liberarse del tiempo y abolirlo? El mismo que se ha tenido desde los tiempos remotos: la poesía, los ojos de Dios.

De la muerte de Ramón López Velarde a la fecha han pasado 87 años y no es mucho, literariamente hablando. Durante este tiempo los mexicanos no hemos variado gran cosa nuestra forma de sentir y de percibir lo sentido. *Nuestro problema siguen siendo los sentimientos o el sentimentalismo.* En esencia, el ser mexicano es romántico y sensualista. Y no hay que esforzarse mucho para comprobar esta afirmación, sólo hay que ir al repertorio musical con el que crecimos y de donde hemos extraído más de una experiencia sensitiva y, si se quiere, sensibilera. En los pasillos de nuestra memoria se escucha siempre el eco de la música romántica, de los tríos, de los baladistas que entonan letras de despecho, de rencor amado, puro romanticismo. Si no fuera así, ¿cómo explicar el éxito de los teledramas que hacen llorar y sorprenden las sensibilidades populares? ¿Cómo

conservadurismo y en la poesía mexicana

explicar el éxito de la literatura sensibilista en México? ¿Cómo explicar el éxito de Jaime Sabines, cuya poesía romántica y sensualista supera popularmente la poesía de otros poetas, digamos, “mejores” que el chiapaneco?

Los mexicanos somos románticos hasta cuando no queremos ser románticos. Nuestro problema y el problema de la poesía mexicana son los sentimientos y la forma de expresarlos. Los mexicanos, según un estudio de Lucy Reidl, directora de la Facultad de Psicología de la UNAM, padecemos con mayor intensidad dos síntomas de las patologías románticas: los celos y la envidia. Los primeros son causados por la presencia de un rival que pone en peligro la relación, y la envidia, por el hecho de compararse con otros y “percibirse a sí mismo como inferior, porque los demás tienen una serie de cosas que quisieramos y no podemos tener”. Estas emociones, determinadas por el ámbito sociocultural, es la causa del treinta por ciento de los homicidios pasionales en México. Pero también, estas emociones y sus derivadas son el origen de muchas canciones y de mucha literatura. La poesía es todo eso que hablamos de nosotros mismos.

La poesía, como creían los románticos de los siglos XVIII y XIX, sigue siendo, aún hoy a pesar de tanta parafernalia posmodernista —de tanta inasimilabilidad, despiadada aspe-reza, estridente imaginiería y dislocación—, la esperanza



de un retorno a la armonía primitiva. Una especie de salvación ante el horror ontológico de los filósofos. Un misterio en sí mismo. Los sentimientos expresados en esas obras son los de sus creadores, quienes exponen su insatisfacción con el mundo, su ansia de infinito, su búsqueda del absoluto, su amor apasionado, su deseo vehemente de libertad, sus estados de ánimo, sus mitologías personales.

¿Que otra cosa es la poesía ciento cincuenta años después? En síntesis: aspiración hacia la inmensidad y fuga hacia algún lugar aún desconocido; huida fuera de los límites... Es lo que en la novela de Karl Philip Moritz el personaje Antón Rieser llamó “los sufrimientos de la imaginación”: para escapar de un mundo hostil, el poeta decide sustituir la realidad por un universo personal o, en muchos casos, paralelo, pero necesariamente lleno de misterio. Romanticismo.

En esencia: qué es la poesía, si no un puñado de sentimientos (los llamaremos aquí *unidades poéticas constitutivas de valor neutro*): impotencia, olvido, soledad, nostalgia, dolor, miedo, rencor, sordidez, muerte, miseria, angustia, amor-desamor, tiempo, alegría. Sentimientos que son, digamos, en lenguaje de la informática, el soporte, la base madre de la poesía, pero que se adaptan a los escalamientos formales; es decir, variaciones (o si se quiere actualizaciones) que ocurren de época en época y que recargan o actualizan, de acuerdo con el contexto histórico-cultural, los valores de percepción y estéticos de estas unidades por medio de nuevas reconexiones con otras líneas de significación más activas y vigentes. ¿Cuáles pueden ser esas líneas de

significación más activas? Los distintos estilos o corrientes en los que se inserta la obra literaria. Esta inserción lleva a dar un valor positivo o negativo a estas unidades neutras pero su valor intrínseco (por ejemplo, si es nostalgia, va a seguir siendo nostalgia, así sea imaginista, constructivista o barroquialista) no es afectado en nada por las variaciones de detalle determinadas por el contexto o por circunstancias diversas, aunque esos enfoques hagan la ilusión de un estilo, digamos, particular.

Si nos arriesgamos luego del planteamiento anterior, estamos en condiciones de decir que la poesía —si la vemos así, como un universo cuyos componentes de valor neutro (sentimientos)

invariables y permutables son básicamente la unidad constitutiva del poema, para crear nuevos subconjuntos— es una transmutabilidad que permanece: una variabilidad en conexión por medio del cual se busca crear otra u otras realidades.

Ya sabemos que en la literatura los sentimientos por sí mismos no crean sensaciones de poesía. Estas sensaciones se crean en razón de la destreza, el talento y la afinación intuitiva que exista en el poeta para



conectar distintas categorías sensitivas. Depende también de las más o menos vicisitudes de su experiencia estética y de la concretización de éstas en un objeto diferente. La poesía lírica es una especialidad de la experiencia sensorial y los sentimientos son materia para constituir la experiencia estética.

¿Por qué se dice que los sentimientos en la poesía son unidades de valor neutro? Porque en su estado primordial son parecidos a una monodía, una melodía en sí que sólo alcanza registros mayores (amplificación estética) en cuanto crece su complejidad asociativa, sus acompañamientos sensitivos, permitiendo nuevos discursos y nuevas realidades.

EL TRANSROMANTICISMO

La poesía moderna mexicana comienza con Ramón López Velarde. “En Ramón López Velarde adquieren un sentido todas las tentativas poéticas mexicanas, cuya originalidad es difícil advertir por su indecisión”, escribe Jorge Cuesta. O quizá por su conservadurismo. Helena Beristáin, en su libro *Análisis e interpretación del poema lírico* (México, UNAM, 1989), nos dice:

Velarde transfigura los componentes del romanticismo, reconexiona imágenes por sutil oposición y modifica la forma de percibir los símbolos vigentes. Transgrede intencional y sistemáticamente la institución poética vigente y la norma gramatical misma de su tiempo, altera los ejes de combinación poéticos dados por semejanzas y desemejanzas, y crea asociaciones de imágenes procuradas por contigüidad o desviación de las líneas de significación.

Sin embargo, pese a todo este lúcido artificio, su obra sigue oliendo a romanticismo; subyace por debajo de su estructura verbal prodigiosa el sentimentalismo fúnebre, la tristeza y depresión profunda, el sensualismo erótico y la angustia. Aunque baudelariano y todo, la obra de Velarde es puro romanticismo. No obstante, es un romanticismo metamorfoseado, descentrado, desequilibrado, por medio del cual crea una forma superior de romanticismo —el transromanticismo— y una nueva forma de percibir el mundo —el neosensualismo—, categorías que van a influir en la poesía mexicana de los siguientes cincuenta años.

El transromanticismo supera al romanticismo por su capacidad de ocultación del sentido y la inclusión de esa convergencia entre lo textual y lo vital, y su integración en un horizonte de mayor amplitud significativa. Es una escritura que se refiere a sí misma en una autorreflexión —y se convierte en protagonista del texto— que conduce a un ensimismamiento metapoético, lo que constituye la cualidad propia de la literatura del siglo XX, en la cual, según Roland Barthes, “la escritura absorbe [...] toda la identidad literaria”. Xavier Rubert de Ventós coincide con esta afirmación, ya que considera al arte moderno como el esfuerzo por hacer predominar la “evocación”, sobre la “significación”, al grado de dejar al descubierto su carácter de artificio o ficción.

El transromanticismo es una categoría poética de convergencias que busca la intersección de los tiempos y la relación de los valores neutros del romanticismo con

unidades sensitivas de otras categorías. Podemos decir que es una constante que enmascara las unidades poéticas de valor estético neutro del romanticismo porque sólo así es posible su conectibilidad con los lugares de indeterminación y realización de la obra literaria. Es una constante porque conduce por sí misma o en combinación con otros registros literarios a la constitución de nuevas relaciones de sentido de los factores artísticamente inertes, para nuestro tiempo, del romanticismo. Se puede afirmar que es una variabilidad en conexión de la constante emocional de unidades poéticas neutras.

Cuando se menciona aquí el concepto de *categoría* para referirse al transromanticismo, lo que se pretende es capturar —poniendo el énfasis en el concepto de relación, de flecha, más que de elemento y pertenencia— la intuibilidad de una clase de unidades de valor poético neutro que se relacionan mediante morfismos en la categoría en cuestión. Roman Jakobson, en *Closing statements: linguistics and poetics*, dice que “es en términos de encadenamiento de probabilidades que la estructura de la poesía puede ser descrita e interpretada con el máximo rigor”.

Cuando decimos que el transromanticismo es una categoría estamos diciendo que es una estructura intuible donde se encuadra la capacidad de hacer conexiones entre relaciones de dominio y codominio de unidades poéticamente neutras, como habitualmente se hace, para crear amplificaciones y derivaciones sensitivas desde una constante emocional como el romanticismo, permitiendo nuevos discursos y nuevas realidades.

CONSERVADURISMO

La poesía no comienza nunca ni tampoco vuelve al punto de partida: es un perpetuo recomienzo y un continuo regreso. Transmutabilidad que permanece. La poesía mexicana ha sido siempre romántica, barroca y conservadora; quizá por esto último su aporte a los movimientos poéticos, fuera del país, es casi nulo por no decir inexistente. La poesía mexicana es una poesía romántica, sensualista, conservadora y de autoconsumo. Hace muchos años, Justo Sierra dijo una verdad, hasta la fecha siempre virgen, tal como son las grandes verdades. En el *Prólogo a las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*, escribió:

Es verdad, primero, que toda nuestra literatura poética desde 1830 es romántica [...] románticos hemos sido y seremos largo tiempo a pesar de las transformaciones que sufren las escuelas de nuestros maestros de ultramar. No hemos logrado nunca hacer poesía puramente objetiva; en cada uno de nuestros versos vaciamos todo nuestro sentimiento, toda nuestra personalidad; no hemos hecho más que poesía subjetiva. Tarde han venido algunas tentativas heroicas, pudiéramos decir, dado nuestro temperamento, para salir del antiguo cauce e impersonalizar la emoción, para hacer, en suma, un poco de realismo indiferente en verso.

Del tiempo en que Justo Sierra escribió este texto —1896— a la fecha, poco han cambiado las cosas: la poesía mexicana sigue siendo medularmente romántica (Sabines, Aridjis, Huerta, Dolores Castro, Enriqueta Ochoa), sigue produciendo espléndidos

ejemplares de poesía psicopatológica, como la llamó el mismo Sierra. Escasos son los ejemplares de la llamada poesía de la razón o de la especulación y, cuando se presentan, “el lirismo espolvorea de oro las alas de esa mariposa negra”. Pensemos en *Muerte sin fin* de José Gorostiza, o *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta.

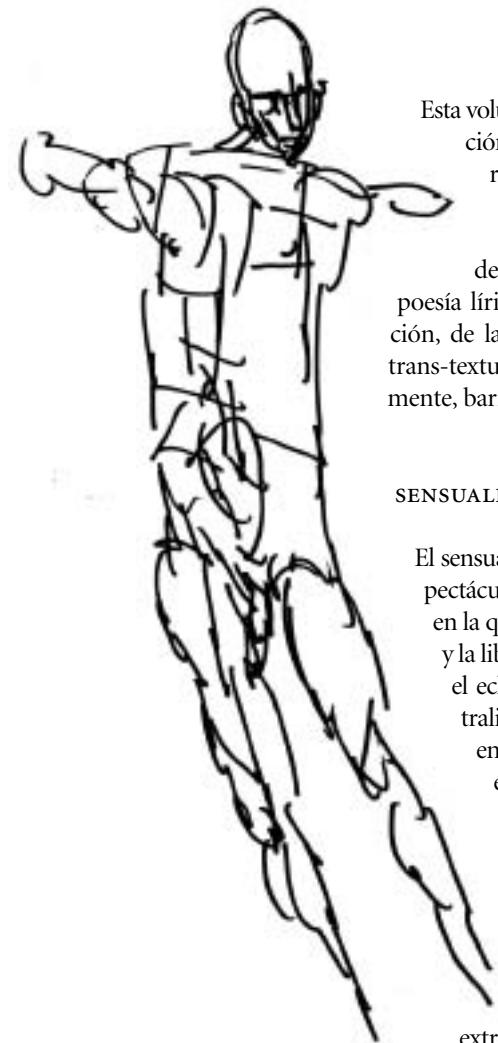
La poesía mexicana moderna, si le hacemos caso a Octavio Paz, comienza a partir de los románticos. “La empresa fue desmesurada —dice— porque, desde la palabra misma, cuando hablamos de romanticismo, estamos expresando una actitud ante la vida en la cual el yo es muy importante y, al mismo tiempo, se rompe con la tradición, con la estética del pasado, de los artistas barrocos o de los artistas clásicos del renacimiento.” Para Paz, la poesía mexicana —o al menos eso es lo que expresa— es una poesía de tradición rupturista, y explica: “Creemos que debemos romper con la tradición, comenzar algo absolutamente nuevo. Esta sucesión de rupturas y revoluciones empieza con los románticos y termina en nuestro siglo” (se refiere al siglo XX y a él mismo).

Es grande la sabiduría de Octavio Paz y su aseveración parece contundente, pero no es para estar de acuerdo. La poesía mexicana, más que rupturista ha sido de tradición romántica y conservadora, de tal manera que, hasta la fecha, en México no se ha generado ningún movimiento de ruptura o de vanguardia que haya repercutido o influido otras poéticas u otras literaturas, europeas o continentales. A lo más que hemos llegado es a administrar la herencia transromántica comenzada con Ramón López Velarde, a la que hemos agregado algunos ingredientes desemejantes, casi todos préstamos o adaptaciones de poéticas más vibrantes. Ya Jorge Cuesta lo decía años antes al señalar que lo que se ha dado en llamar *poesía mexicana*, “no han sido más que buenas aplicaciones de literaturas extranjeras”. Es más, afirma que “no es de extrañarse que en ningún mexicanismo de la literatura mexicana sea imposible encontrar la menor originalidad”. Por supuesto, cuando hace esta afirmación hay que tomar en cuenta el contexto, ¿pero acaso hoy puede afirmarse lo contrario?

La poesía mexicana es romántica por condición más que por tradición. En ella siguen presentes —y con mucha recurrencia— las unidades poéticas de valor neutro del romanticismo y siguen determinando por sí mismas o en conexión con otras categorías el sentido y el valor emotivo de la poesía mexicana.

Los rasgos dominantes de la constante emocional de nuestra poesía lírica son: conservadora, fúnebre, melancólica, evocativa, oscura y sensualista. En resumen, una poesía de las emociones que, sin embargo, en su acontecer, se esfuerza inútilmente por deshacerse de su sino romántico, de descentrarse.





Esta voluntad de trasponer el romanticismo latente —porción esencial del ser del mexicano— produjo, durante la primera mitad del siglo XX, una variedad de romanticismo digamos más elaborado, más opalescente y más diestro, en suma, más moderno. Un romanticismo transromántico que en la poesía lírica se revela como una escritura de la suplantación, de la descentralidad estructural, hiperbólica, inter y trans-textual pero cerrada sobre sí misma, retórica y, últimamente, barroquialista.

SENSUALISMO ULTRACHIC

El sensualismo ultrachic es embriaguez de artificios, de espectáculo y de creación singular, responde a una sociedad en la que los valores culturales primordiales son el placer y la libertad individuales. Poéticamente institucionaliza el eclecticismo como método y muestra el rostro teatralizado y estético de una creación que se complace en jugar con lo efímero, brillar sin complejos en el éxtasis de las cosas vacías, de la propia imagen inventada y renovada a gusto.

El sensualismo ultrachic corresponde a una sociedad donde la complejidad se miniliza, la artificialidad juega al primitivismo, lo estudiado no debe parecer rebuscado, lo pulcro ha cedido su lugar al pauperismo andrajoso. No se busca ser, sino seducir, aparentar. Consagra la extrema importancia de la imagen, y juega a la provocación, el exceso y la excentricidad para desagradar, sorprender o impactar.

La poesía sensualismo ultrachic desarrolla sus temas en un ambiente frívolo, nominalista, minialista, reduccionista, nadista, alejados de cualquier sufrimiento. Celebra placeres, nada en la imaginería erótica y se extasia en la apariencia sensible de los objetos. Recurre como fondo a la naturaleza, al ecologismo, a paisajes del absurdo. Legítima el regreso ecléctico al mundo gótico, renacentista y barroco-rococó.

El sensualismo ultrachic es la reformulación retro de la doctrina sensualista expuesta por los filósofos empiristas-fenomenistas del siglo XVIII, a través de la cual se enunciaba que toda idea responde a alguna impresión recibida por nuestros sentidos. Esta especulación da lugar, en la literatura, al inicio de una corriente intuicionista que pone en el centro de la búsqueda poética las equivalencias sensibles de las cosas. La cosa no es una “cosa”, es solamente un fenómeno, un suceso que captan los sentidos, una pura apariencia.

Recuerdo el poema “Celebración de las cosas”, de Julio Trujillo (Ciudad de México, 1969), que ilustra perfectamente bien lo que acabamos de exponer:

Dispuestas en la mesa las cosas se enarbolan,
la mesa se enarbola con las cosas.
En un segundo espléndido
se colma el lomo de ávidos emblemas
buscando el ojo que las cifre
y los detenga [...]
Todo es lo que los ojos manifiestan,
y todo lo demás desaparece.

Con el sensualismo se inaugura ese lenguaje de la evidencia que sólo muestra, nombra lo impalpable que queda impreso en la memoria para siempre. Es refinada enarbolación sensual de los objetos. Gilles Lipovetsky, en *El imperio de lo efímero*, dice que representa los “placeres de la metamorfosis en la espiral de la personalidad caprichosa, en los juegos barrocos de la superdiferenciación individualista y en el espectáculo artificialista de uno mismo ofrecido a la mirada del Otro”.

La poesía lírica mexicana de las últimas promociones no es ajena a esta condición del lenguaje de la evidencia. Al estudiar la escritura de los poetas de los últimos quince años se puede encontrar, sin dificultad, las características propias del sensualismo ultrachic antes descritas. Es una literatura donde predomina el nominalismo, el exteriorismo, el erotismo exasperado, el nadismo, el humorismo, ajena al sufrimiento pero proclive a la gratuidad de la violencia. Es poesía de retorismos, de belleza ficticia y también de brillo falso o engañoso. Todo un síntoma de los tiempos en que vivimos donde lo importante es brillar, no ser brillante, y parecer mucho, antes que ser.

Es una literatura de prendas fluidas como las creaciones de Valentino, de transrománticos que hacen firmamentos de encaje en los que brillan estampados lingüísticos heterogéneos y diseños que celebran el fastidio de la sobreabundancia de objetos, sobreabundancia de lo inútil. Puro glamour lingüístico intransitorio sobre soportes poéticos gastados. Elegante frivolidad que recuerda ese mundo lingüístico del rococó.

Es imposible, por la brevedad del espacio concedido, abordar paso por paso la comprobación de cada una de los planteamientos aquí expresados porque corresponden a un texto más extenso y de reflexiones aún en proceso. Sin embargo, como conclusión de estas notas podemos inferir que la poesía mexicana es transromántica en su incesante zigzaguear por cuantos estilos poéticos explora. Recordemos lo que decía Cuesta: “La poesía mexicana (que es romántica de origen) no ha sido más que buenas aplicaciones de literaturas extranjeras.”

La poesía mexicana es transromántica desde el exteriorismo del arroyo estridentista de Maples Arce, futurista, conceptista, modernista, barroco-coloquialista, minialista, sensualista ultrachic, en fin. En cada uno de estos estilos nuestros poetas han vaciado todo su sentimiento, su personalidad; todo ese sensualismo, toda esa bipolaridad que caracteriza al mexicano. En México no se ha hecho más que transromanticismo con sus gradaciones de calor y color. ☞

Jeremías Marquines. Villahermosa, Tabasco, 1968. Ejerce el periodismo. Ha recibido, entre otros reconocimientos, el primer lugar en los Juegos Florales de Campeche, el Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta y el Premio de Poesía de Palizada de Campeche. Sus textos han aparecido en diversas publicaciones de circulación nacional y local.

FRONTERA de los besos

(Noticias poéticas)

El **Tercer Festival de Poesía de Granada, Nicaragua**, se llevará a cabo del 7 al 11 de febrero del 2007. Cada año este festival se dedica a un poeta; en los dos anteriores los poetas homenajeados fueron Joaquín Pasos y Ernesto Cardenal, respectivamente; y en el tercero, José Coronel Urtecho. Más información en la página www.festivalpoesianicaragua.org.ni

Otro importante evento de poetas será el **III Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer**, del 15 al 21 de febrero del 2007, en la ciudad de Villa Hermosa, Tabasco, México. Para mayor información comunicarse al correo electrónico editorial_cultura@hotmail.com

XV Festival de las Artes Navachiste 2007, este célebre encuentro de poetas se celebra en la playa de la Bahía de Navachiste, en Sinaloa, México, durante la Semana Santa, que en este 2007 será del 1 al 8 de abril. Usted puede obtener más información en las páginas www.navachiste.org y www.uasnet.mx/navachiste o a los correos electrónicos informes@navachiste.org y conrado@navachiste.org

Aunque ya es pasado, vale recordar, por la importancia que tuvo, que del 23 al 25 de noviembre pasado (2006) se celebró el **Primer Encuentro Iberoamericano de Poesía Ciudad de México**, con el apoyo de la Comisión de Cultura de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. El organizador fue Mario Bojórquez, apoyado por varios entusiastas jóvenes poetas. Algunos de los poetas asistentes: Léo Ivo, Ernesto Cardenal, Dana Gelinas, Telma Nava, Rodolfo Hinostroza, Juan Gelman, José Vicente Anaya, Coral Bracho, Héctor Carreto, Eduardo Langagne, Francisco Hernández, David Huerta, Efraín Bartolomé, entre otros. ¡Enhorabuena, y que este encuentro tenga la larga vida que merece!

La Editorial Laberinto de México reeditó, en versiones bilingües, los libros **Aullido y otros poemas** de **Allen Ginsberg** y **Los amos. Apuntes sobre las visiones de Jim Morrison**, ambos en traducción del poeta José Vicente Anaya. Se encuentran en varias librerías. Más informes en el correo laberintoediciones@yahoo.com.mx

En la colección La Centena del Conaculta se reeditó el libro **Catulo en el destierro** de **José Ángel Leyva**. La primera edición de este libro fue en 1993 por la Universidad Nacional Autónoma de México. Como se sabe, esta colección se propone que libros agotados vuelvan a circular por su importancia ganada en el panorama nacional de las letras, y éste, de José Ángel Leyva, ya era necesario material poético dispuesto para sus lectores.

La Universidad Autónoma de Zacatecas emprendió la deuda de publicar los libros que han ganado el Premio Nacional Ramón López Velarde (organizado por dicha universidad), y así aparecieron algunos títulos, entre ellos, **Imago prima** de **Alí Calderón**, quien obtuvo dicho galardón en el 2004. Este libro es de un diseño sobrio y hermoso, pero lo más importante viene adentro, con la sorprendente poesía de excelente creación que caracteriza a la obra de Alí Calderón. Otro interesante libro de este poeta, por su agudeza crítica, es el de ensayo **La generación de los cincuenta. Un acercamiento a su discurso poético**, publicado por el Fondo Editorial Tierra Adentro, Conaculta.

En **alforja** estamos de plácemes, no sólo porque estamos cumpliendo ¡10 años! de salir a la luz y estar en contacto con un sinnúmero de lectores y poetas, sino también porque hemos inaugurado una nueva colección de poemarios titulada **Azor**. De esta colección ya circulan los libros de los colombianos Juan Manuel Roca (**Hipótesis de Nadie**),

Jaime Jaramillo Escobar (**Tres libros. Los poemas de la ofensa. Sombrero de ahogado. Poemas de tierra caliente**) y Jotamario Arbeláez (**Paños menores**), de la estadounidense-latinoamericana Margaret Randall (**Dentro de otro tiempo: reflejos del Gran Cañón**), de la chipriota Niki Ladaki-Filippou (**Hacia Kerini y otros poemas**), de los argentinos Rodolfo Alonso (**Poesía junta [1952-2005]**) y Máximo Simpson (**A fin de cuentas**), de los brasileños Régis Bonvicino (**Poemas [1990-2004]**) y Florianio Martins (**Tres estudios para un amor loco**) y del uruguayo Alfredo Fressia (**Eclipse. Cierta poesía 1973-2003**).



El horizonte a trote

Gabriela Cantú Westendarp

Hecho de agua, el discurso poético es la más resistente de las alfombras.

Ósip Mandelstam



Bajo el signo de Toma y Lee Editorial, en el 2006 se publicó el poemario *Pagana procesión de las visiones. Selección de poemas 1995-2005* del activísimo poeta **Marco Fonz de Tanya**. Al respecto, Javier Sicilia comentó: “Su poesía urge en la pesadilla de la carne, en el marasmo de la desolación, en los gritos oníricos y aviva las llamas del inframundo. Más allá del bien o del mal, sus fundamentos se amparan en las remesas del desencanto.”



En el 2006 la UNAM publicó *Poesía reunida (1965-2005)* de **Sergio Mondragón**. En la solapa leemos: “La obra poética de Sergio Mondragón que aquí se presenta es el testimonio de un quehacer realizado y sostenido, desde el primero hasta el último de sus textos, en aras de clarificar y profundizar los nexos que el poeta establece entre la escritura, la naturaleza y la propia experiencia de vida personal, en un intento de conciliar las realidades de adentro y afuera y alcanzar un acuerdo entre la objetividad del mundo y la conciencia poética que la nombra.”

Para contribuir al espíritu crítico, los poetas **Jair Cortés** y **Rogelio Guedea** se dieron a la tarea de reunir ensayos que pusieran sobre la mesa diversos debates sobre el estado actual de la poesía. Es así que conformaron el libro *A contraluz. Poética y reflexiones de la poesía mexicana reciente*, editado por el fondo Editorial Tierra Adentro, Conaculta. Un promedio de quince poetas presentan ahí sus puntos de vista, entre ellos: Heriberto Yépez, Jorge Fernández Granados, Jorge Ortega, Ofelia Pérez Sepúlveda, Pablo Molinet, Roxana Elvridge-Thomas y Mario Bojórquez.

Un objeto bello a primera vista y una sólida propuesta es el nuevo libro de María Baranda. *Ficticia*, editado en 2006 por Calumus y Conaculta, presenta la fuerza de la pluma de la también autora de *Dylan y las ballenas* (Premio Aguascalientes 2003). La poeta nos entrega un poema-libro en treinta y tres fracciones. El agua discurre en busca de la memoria, la voz al rescate del tiempo, de su tiempo. De largo aliento, con un tono a veces grave y un ritmo constante se dibujan los versos, abriéndonos las puertas.

La poesía debe escapar a las explicaciones, no así necesariamente a las interpretaciones. Como ya se ha dicho, la propuesta del poeta es lanzada para quien tenga que recibirla y es lógico que cada lector haga sus propias conexiones. Bajo esta premisa y desde el lugar de un lector más, diremos que, a través de *Ficticia*, María Baranda nos entrega un mundo en el que se entrelazan, por un

lado, los tejidos de los sueños, y por el otro, la pérdida y el duelo. La combinación de éstos fluye para acercarnos a su naturaleza. El cómo llegó la poeta al “País de exilio”, como le llama en la primera página, quizá no sea tan importante; lo fundamental es que sabe llegar. Sin embargo, con el fin de hacer algunas anotaciones, seguiremos ciertos canales que reconocemos en el texto. “Todo comienza con la luna y un cielo desolado, / un lugar de débiles palabras para abrir / la prosa nativa de los sueños. Rústicos, / frescos álamos, laureles de la India / se alzan ansiosos en esta isla de la memoria” (p. 9).

El poema abre con un claroscuro. Vemos la luna y la noche. Enseguida nos habla de la dificultad (“débiles palabras”) de llegar a ese lugar donde las verdades de su universo aguardan. El tercer verso nos deja caer el olor de los álamos y de los laureles de la India, y es su frondosidad la que nos avisa la urgencia por recuperar la historia. Como Dante en el inicio de su *Comedia*, la voz nos comparte su angustia, su necesidad de rescatar algo, que acaso sea el rescate de sí misma. Se antoja, pues, tender un lazo entre el “cielo desolado” de Baranda y la “selva oscura” del italiano. Ahí se dispara la voz en busca del exilio, de la isla, imagen que nos servirá de hilo conductor a través de la lectura.

Severo Sarduy se pregunta sobre el exilio: “¿No será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar? ¿Qué podrá ser entonces la isla? ¿El país de los sueños, la tierra prometida, el paraíso perdido, la inocencia, la infancia misma que tarde o temprano nos abandona o abandonamos?

¿No es también la isla el origen del deseo?”

Y dice Baranda: “Ahora que se apaga la luz como un vestigio / de la primera infancia, una sola fisura / de nuestras vidas, podemos traficar con la invitación / de un pájaro perdido, con ese pensamiento alado / que alguna vez creímos, se había encendido. // Ya nada está en la punta del viento: ni el verbo teñido / de la adolescencia atemperada, tampoco aquella niñez / que la bestia guardo en sus tarros de alcohol y profecía. / Ni esa juventud de príncipes del Edén, / reyes de un paraíso en el agujero que no tiene salida” (p. 28).

El poema parece fluir de lo general a lo particular. Los elementos que convergen en las imágenes, en la mayoría de los casos, rozan un tono épico. Da la sensación que estuviéramos sentados en la punta de una montaña presenciando la obra. Pero la poeta tiene la habilidad de romper la solemnidad y hacer acercamientos precisos que nos hacen descender de la montaña.

“Bajo la lluvia, tomábamos asiento junto a la calma. / Las ramas se doblaban como en un cuadro de Turner. / Tuvimos que aprender los juegos de un pez / que traficó con el acento ‘Seño, seño, ¿no peso?’” (p. 22). “Entonces el campo / era la fragancia de mis trece años, / la cuneta abierta para las puertas del exilio / y de la gracia (p. 23).

A lo largo del poema se vive la nostalgia por lo perdido. Algunos personajes se adhieren al tejido del poema; a veces salidos de los libros, otras de una “realidad” pues fungen como testigos, cómplices o culpables; todos al final parten de la ficción del poema. Destaca entre todos estos personajes una sección titulada “Cartas a Robinsón”. Esta compuesta de nueve fracciones que se presentan a pro-

pósito de la pérdida. “Fallaste Robinsón. Tu cabeza se convirtió / en un vano espejismo de los desencantos. / No guardaré más tu casa, esa pequeña guarida / donde la lluvia podía destejer el tufo / de los proverbios y las reliquias” (p. 29).

En el rescate de la memoria, la voz recupera también parte de la luz de una tradición literaria. La fuerza de esta tradición se hace evidente en el manejo del lenguaje y la polifonía de sus registros. Sería esto imposible a no ser por la disciplina y el amor desbordado, a no ser por una digestión que sirva de matiz para las emociones y la intuición de un poeta. A través de la herencia, el abanico de este libro se abre: se hacen presentes Dante, Gorostiza, Vallejo, Perlongher, Mallarmé, Lezama, Perse y otros. Es especialmente bella la fracción v, donde la lluvia o el llanto cae con fuerza; sí, los versos caen como la lluvia, como el tiempo, como la infancia, como los sueños.

“Pas-pas-pas / se oyen caer lágrimas del cielo. / El laberinto de un espanto que se perdió / entre los alfabetos de tu lengua. / Pas: aquel disentimiento con los animales / cruzando la frontera. / Pas: los días por venir y los que ya se fueron, / las aguas terminales de un chiquillo / que se asombró en la aurora” (p. 33).

La penúltima parte del libro (“Ciclo del cielo”) es la parte más intensa. Su estructura y lenguaje sellan el texto con la seguridad que antecede a un final contundente. Se hace más fuerte la presencia de “La comedia”. Es también el cielo, es decir, el “paraíso”, la conclusión del libro. Agrupados en nueve fracciones, los textos van enlazándose uno a otro con elementos como el cielo, la luz, la sangre, el silencio, la pérdida, la muerte. Uno de los versos más bellos del libro dice: “El cielo es un caballo / que cruza su horizonte a trote” (p. 58). Un verso que

escapa a cualquier interpretación, pero que nos da una imagen de fugacidad, de algo que escapa, que pasa rápido. Pensamos entonces de nuevo en la infancia, en los sueños, en la pérdida, en la isla, en el paraíso perdido. Después de leer, “el cielo está en mis ojos, el cielo está en mi cuerpo”, nos surgen dos afirmaciones: la infancia es el paraíso perdido, el hombre es por sí mismo una isla. Imposible decidirse por una sola, abrazamos ambas imágenes con las ideas y la tradición que las acompaña.

Pérdida y recuperación, lamento y esperanza. Las imágenes se mezclan, se contrastan, nos sumergen en el paraíso y en el infierno, en el universo todo de *Ficticia*. Brusco es el duelo pero intensa la experiencia, el resultado del tejido que ha sido bordado cuidadosamente y duele.

“Queda el tiburón muerto a media playa / como un estigma de la verdad. / El mar, ahora quiere bordar su nombre / en la retacera celeste. Quiere. / Sólo falta el punto sobre la página que hará la tierra. / Y en el puerto arda la palabra / como un suburbio de nuestra vida. Falta” (p. 65).

Así, María Baranda nos deja con el esqueleto del tiburón. Quizá sea el esqueleto de nuestro tiempo ya ido, de nuestros sueños rotos. Y para cerrar nos recuerda la falta que nos condiciona como humanos, es ahí que también nace la esperanza pues, ¿no es acaso en la falta donde surge el deseo?



MARÍA BARANDA
Ficticia
México, Calumus-Conaculta,
2006.

El experimento de Alguien es la hipótesis de Nadie

Gilberto Lastra Guerrero

La poesía es un acto de contricción, donde el hombre, representado por el poeta, acepta su condición temporal en la Tierra, donde no busca dejar un símbolo de su existencia —un acueducto, una roca hecha de palabras, erigir la memoria del cielo y la tierra que lo ve caminar—, sino erigir su pequeña permanencia en el mundo.

El poeta asume que es la confesión de la especie. Es quien carga con la soledad, con los huesos de la historia, con el silencio de las páginas en blanco. Es como lo menciona Juan Manuel Roca en su libro *Las hipótesis de Nadie*: el fiel testigo del feroz postulado de los días.

El olvido, el viento, el silencio, Nadie, la sombra de alguien que es también Nadie, alguien que nace pero nunca muere porque nació siendo Nadie, la ruinas, edificadas ruinas que son los elementos, nos reúnen a mirar el pasado y el futuro que seremos nosotros sin que Nadie pueda hacer nada.

Este libro aporta el transcurso de la historia del hombre y muchas de sus metáforas. Una síntesis de los que somos y



hemos sido, porque si hemos sido ya no somos, y si no somos es porque somos Nadie.

Irremediamente, la memoria de la humanidad es violenta, como lo dice el autor: romana, postrada | en la carne del nacimiento y la muerte, el destino de rivalizar contra Dios y el perseguir la infinitud. Juan Manuel Roca avanza entre

los pasillos inaudibles e invisibles, recorre el vacío sin dejar huellas, sin dejar sentencias ni epitafios, sólo el testamento de lo perdido.

Fija en la pared de la vida dos espejos, como lo menciona Mijail Cioran: “El vacío del corazón ante el vacío del tiempo: dos espejos reflejan su ausencia, una misma imagen de nulidad [...]”.

Por medio de su poesía, Roca es capaz de ver a Dios y sus heridas en las rosas, es capaz de devolverle la vida a ese ente que Nietzsche asegurara muerto, es capaz de fundar un país con la lluvia, de hacer que la naturaleza retome de nueva cuenta su caudal creador ante la pugna de la historia de los hombres, como se plasma en este brillante verso: “Les interesaba el futuro, las huellas más que las pisadas.”

El poeta es quien vuelve las huellas pisadas, y las pisadas edificaciones, y las edificaciones ruinas. El poeta es quien advierte el aguijón del enigma, la sombra del misterio, quien es siempre carne y tiempo silenciado.

El poeta Juan Manuel Roca es el científico que lanza las hipótesis que él mismo construye en leyes y destaza como razones absolutas, quien vive en una tribu de sombras, quien se relaciona con los cronógrafos, quien funde y esculpe una estatua para Nadie.

Es el poeta que habla de la memoria de un constructor de ruinas, es el lector de piedras, el que supone ser una ciudad, el que huele las heridas de Dios en el color carmesí de una flor.

Es el poeta quien zurce el agua y la descose cuando sabe que el misterio del mundo queda develado, quien enciende el carrusel de fantasmas, quien pinta retratos en el mercado de máscaras y gestos, quien le pega estampillas a la noche.

Juan Manuel Roca camina por las ciudades como si caminara en París y en Roma y en Medellín al mismo tiempo, como si entrara a la habitación de una cucaracha en Praga que amanece siendo cualquier persona menos ella misma.

No pude dejar de pensar en aquel poema de Octavio Paz que resume la vida de



los poetas y su andar por el mundo: "Mis pasos en esta calle resuenan, / en otra calle, / donde, / oigo mis pasos, / pasar en esta calle, / donde / sólo es real la niebla."

Siempre esa sensación de absoluto es la que agradecemos a los poetas, esa sensación de infinita experiencia en la pluma y la carga de la humanidad en sus figuras; en los entrecejos de la muerte de la vida y la vida de la muerte, en el silente secreto desprendido de la última línea del poema, como una roca escabulléndose en zigzag al fondo del río de Heráclito.

El ejercicio poético es una epifanía constante, resonando en las paredes de lo que los demás han dejado de lado, de lo que los demás no toman atención por su insignificancia, como lo hace Roca en su libro.

Walt Whitman plantea el mismo ejercicio del viajero perpetuo que es el poeta al enunciar el pleno vuelo de poeta en la tierra: "Soy el hombre que, / paseando sin llegarse a detener, / fija casualmente los ojos sobre vosotros y vuelve enseguida el rostro, / dejándoos la tarea de explicar y definir todo esto, / reservándonos lo más importante."

Y no en vano en la portada del libro, la imagen del poeta se incrusta en una mirada superior, en el sentido omnipresente de su expresión y vivacidad, el viaje del ejercicio poético, los ojos que avizoran los misterios y sus puertas, por donde entra y sale con la respuesta que se esfuma al escribirse.

El poeta Juan Manuel Roca asume esa posibilidad de multiplicarse en los demás, en crecer en su individualidad a los confines de la humanidad, de caminar desde los caminos del sentido de la vida y las reglas no escritas en el juego darwiniano del más fuerte.

Roca no deja de sorprender por las posibilidades de enunciación, por la capacidad de entrar por las puertas de la historia sin pedir permiso y refutar la errada mirada que nos delegó en parte el presente que tenemos: donde no somos Nadie. Y encontrar en la máxima expresión del ejercicio poético el silencio, la cadencia de la historia que nos antecedió, para recobrar los puntos equidistantes de las paradojas que los humanos ejercimos para nosotros mismos.

No deja de asombrar esa imagen donde Nerval, atravesado por las agujas del silencio, forjando su leyenda anónima, que aún tiene colgado de un poste a un hombre de sombrero de copa, que el mismo tiempo no ha querido bajar por su elocuencia.

No hay cosa menor para los poetas, no hay laberintos que no sean resueltos de manera efectiva, pero tampoco hay mayor legado del poeta que la humildad de su pluma viajera, resistiéndose al empuje de la figuración de progreso: el poeta sigue siendo la sofisticación de lo primigenio.

Un poeta como Juan Manuel Roca trasciende por ser el fiel testigo del canibalismo humano, digiriéndose en la maquinaria perfecta de los días y las noches, de las épocas y los instantes, de las muertes recordadas y las vidas olvidadas, de los silencios y las palabras que se multiplican en los escombros de lo que hemos sido.

Y es que, como dice Tomás Segovia, el verdadero amor del poeta es el silencio.



JUAN MANUEL ROCA
Hipótesis de Nadie
Alforja-Conaculta, 2006,
120 pp.

Ronda de muertos, de Tanya de Fonz

Iván Cruz

Desde épocas remotas, la poesía ha sido una forma de transmisión de la historia, de los acontecimientos y heridas de la sociedad. Así, la *Iliada* canta las hazañas de los héroes en la cruenta e interminable guerra de Troya; así, en el siglo XIX buena parte de la poesía de Shelley está inspirada por el celo de las reformas políticas y sociales. En México, la poesía que habla de la historia, que nos habla de momentos cruentos, se ha presentado en autores como Guillermo Prieto, Carlos Pellicer, Aurora Reyes, Efraín Huerta, Jesús Arellano, Thelma Nava y el grupo de La Espiga Amotinada, por mencionar a algunos. A esta estirpe de poetas se une Tanya de Fonz con *Ronda de muertos*.

Este libro nos hace volver la mirada al dolor de los hombres; la poeta asume el oficio de profeta abanderado de la condición humana y su dignidad. Tanya realiza una crítica al hombre de su tiempo, pero esta crítica no se entrega al drama, al vituperio fácil, mucho menos a largas diatribas discursivas, sino más bien a una violencia verbal precisa, teñida de sabio humor negro: "De silbido en silbido cantemos a los muertos / Música y melodía en ancas / Quien le pega la cola al burro / Comida en el bosque con piñatas / Salga lo triste como colación / Alegre en fluvial



bienvenida / Mesa y ponche / Canción de desbarrancados / De muertos apilados / En horno de microondas o cremación / En *lagers* o guerrillas / Muertos de mármol, muertos de mármol, / El que se despierte cuenta tres. / Ronda, ronda de la rueda de cien mil / De millones o de diez. // El que coma más, a más personas saltará.”

Ronda de muertos es un poemario humano, en el sentido de que se duele de la condición del hombre, de lo ensombrecido de su destino ligado al dramatismo de los sucesos. Una característica esencial de este libro es su desesperanza. Tanya es una poeta que mira su presente con desesperanza, se desliga de los poetas del pasado que escribían sobre el hombre y su situación social, precisamente porque sus poemas están teñidos de una desesperanza que los anteriores poetas de esta estirpe habrían negado. Tanya, como poeta de su tiempo, comprende que los caminos a los que ha sido acorralado el hombre sólo le permiten la protesta, la crítica y, a veces, el cinismo ante la imposibilidad de cambio de las cosas. Ya no se aspira a que las cosas cambien, se aspira a acompañar, a solidarizarse con el dolor del resto de la especie, de tal forma que la poeta dice: “Mi voz apesadumbrada se llena de dunas / Donde brota la arena como si allí hubiera nacido. / El sol se repliega ante mi vista. / Veo a todos mis muertos, sus ausencias y sueños / Que nunca debieron existir / Porque el sueño lo vivimos y lo demás son pesadillas.”

Otro aspecto a resaltar es la mención de figuras tutelares, de escritores, de figuras históricas que Tanya menciona como sus mayores. Así se suceden los nombres de Rimbaud, Vallejo, Cuauhtémoc, Motezuma, sor Juana, Miguel Hernández, Caravaggio, Otto René Castillo, Roque Dalton, Marina Tsvetáieva, Anna Ajmá-

tova, Elena Garro. Cabe resaltar que el hecho de que Tanya haga mención de estos nombres cobra importancia debido a que hoy en día, gracias al parricidio literario en boga, se quiere suprimir cualquier guiño que indique influencia. De hecho, estas referencias son puestas apelando a una forma de originalidad, ya que reconoce que no podría existir algo distinto en estos poemas sin la existencia previa del trabajo y vidas de estos autores: “Tiranizar tristes días de Caravaggio. / Miguel Hernández sale flotando alegre / Cuerpo de yunta insaciable. / Leer en las nubes / Saber escribir sobre el viento. / Otto René Castillo, quemaron su piel / Creyéndola palabra. / Roque Dalton, traicionando su traición en su coherencia. / Marina Tsvitáieva y Ajmátova / Perseguidas por rojos que no saben del blanco / Ni de la pureza. / ¿Cual es la traición? / ¿Como se mide? / ¿Quién traiciona? / ¿La palabra o la vida? / ¿El cerebro o la conciencia? / ¿Quiénes nos traicionamos? / ¿Quiénes nos incendiamos?”

En *Ronda de muertos*, Tanya logra conjuntar el ambiente histórico y social con una poética de la desesperanza; como pocos trabajos en la actualidad invita a la reflexión por medio de un estilo directo, desgarrado, que continuamente increpa al lector. Este libro de Tanya de Fonz es un trabajo sincero, honesto, que no aspira a la estridencia ni al auto-regodeo, y como toda obra de este tipo, a veces sufre el pago de la indiferencia. Sin embargo, con mucho estamos ante un poemario de alta factura poética de una de las poetas más comprometidas de la actualidad.



TANYA DE FONZ
Ronda de muertos
México, Versodestierro-
Editorial Andrógino, 2005.

RESEÑAS

El vacío y la espiral, de Luis Roberto Vera

Víctor García Vázquez

El vacío y la espiral reúne 36 años de trabajo poético de Luis Roberto Vera; tres décadas y media en que el poeta chileno ha publicado ocho poemarios entre su patria natal y la adoptiva. El título de su obra reunida resume de manera muy acertada las diversas búsquedas del autor. Vacío es lo que no tiene fondo, el abismo insondable al que estamos condenados; el vacío es la incertidumbre que aqueja al artista, la permanente duda que no lo deja en paz un solo instante y a la que él debe tratar de responder en cada uno de sus poemas. No obstante, el vacío también puede ser la plenitud: ese espacio donde los opuestos se complementan. Como en el *sumyata*, término filosófico del budismo, el vacío es a la vez plenitud; lo vacío es lo pleno y la plenitud es la vacuidad. Esto de alguna manera coincide con las inquietudes del poeta. Todas las interrogantes en torno al ser del poema y la poesía no nos llevan sino a la certeza del vacío, ese enorme espejo donde reconocemos que la existencia es la no existencia. La espiral, por su parte, es la metáfora de la historia: un elemento que asciende y desciende constantemente y que en cada movimiento enciende la duda sobre nuestro ser. El título, *El vacío y la espiral*, alude entonces a la gran incógnita que

asedia al artista: todo expira en el vacío; todo se vacía en la pira de la espiral.

Siempre resulta mucho más difícil juzgar una poesía reunida que una reunión de poemas. En el segundo caso, el lector sabe que el propósito del autor es dar a conocer una producción de poemas que de alguna u otra forma están emparentados. Un poemario reúne trabajos que corresponden, más o menos, a una misma búsqueda. La unidad está dada por el tema, el ritmo, el sentimiento, etc. En una obra reunida, en cambio, el lector debe leer poemas que corresponden a diversos periodos, diversas búsquedas, estilos que no siempre se corresponden. Su trabajo consiste en buscar la unidad en esa rica multiplicidad de voces y estilos. Una obra reunida casi siempre resulta la historia personal del autor. Su poesía es su biografía. En cada uno de los poemas leemos un momento específico pero que no necesariamente se corresponde con el siguiente en el orden espacial. Entonces, una obra completa resulta una especie de rompecabezas que cada lector deberá ordenar desde su propia competencia estética.

Leer la poesía de Luis Roberto Vera me hizo recordar algunas palabras de Octavio Paz, a propósito de la compilación definitiva de sus poemas. Decía el poeta

mexicano: “Una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones. Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes; un puente secreto une los torpes y ardientes balbuceos de la adolescencia a los titubeos de la vejez [...] Cambiamos para ser fieles a nosotros mismos. Si no hubiese cambios no habría continuidad [...] escribir es inventarse, y al inventarse, descubrirse. Escribir es recobrar [...]”.

Lo mismo podría decirse del trabajo de Luis Roberto. En su producción poética reconocemos algunas constantes, “tercas reiteraciones” como las llama Paz. Ahora bien, ¿cuáles son esas obsesiones que yo identifico en la poesía de Vera? En primer lugar, la contemplación del paisaje. El paisaje se convierte en sus poemas en el residente del interior poético. El aquí y el ahora están captados con una precisión que emula la de los orientales. Con breves pero intensos destellos, el poeta sabe cautivar la esencia del paisaje para llevarlo al laberinto interior. No es nada gratuito que algunas de las formas preferidas por el poeta sean el haiku, el poemínimo y, en general, los poemas breves. El poeta no sólo poematiza el paisaje sino que lo ilumina, lo alumbra. En un poema de 1972, el poeta escribe: “Solo. / Caen las ciruelas. / Y vuelve el silencio.”

Y en un poema de 1989, escrito en los cafetales de Angerona en La Habana, Cuba, el poeta insiste: “II // al agua: un nido / en el aljibe seco. / No es un gemido // III / ni llanto hueco / que allí se ampara. / Más lluvia, el eco”.

Al poeta no le interesa tanto la descripción elocuente del paisaje como la mística contemplación. A la extensión prefiere la intención. El sujeto lírico no nos describe una experiencia sino sólo el eco de esa



intuición. Casi toda la obra de Luis Roberto Vera busca la permanencia por medio de la brevedad. Una pincelada verbal basta para sugerir todo un abanico de percepciones. ¿Para qué tanta elocuencia, tanta verborrea innecesaria y repetitiva si bastan unas cuantas palabras para resumir y decirnos el mundo? La modernidad nos exige ser rápidos, breves y precisos. Una de las recomendaciones de Italo Calvino para la literatura del presente siglo era precisamente el concepto de la rapidez, tanto en el estilo como en el pensamiento. La obra literaria contemporánea, si quiere ser un espejo de su época, deberá ser ágil, móvil y desenvuelta. Lo mismo vale para todos los géneros. Ya

no más poetas épicos que quieran relatar su vida en un poema de doscientas páginas; ya no más poemarios cuyo prolongado título trate de ser una sinopsis —sin óptica— del contenido, y a la vez una poética sin ética ni estética. El lector moderno requiere obras concisas pero memorables. Chuang Tzu, Basho y Monterroso podrían ser los paradigmas que cumplan con las exigencias de ese lector. La trascendencia no la da la extensión de la obra literaria, sino la intensidad de sus palabras. Así, los poemas de Vera, en lugar de excederse en palabras, se encienden en símbolos.

Otro de los temas que me atraen de esta poesía es el erotismo. El amor y el erotismo son conceptos íntimamente ligados a la poesía. Juntos forman una ética y una estética: por ellos el hombre se vuelve intemporal, las sociedades trascienden la historia para estar siempre en un aquí y un ahora. El trabajo de la poesía y del poeta consiste no sólo en mantener vigentes ambos términos, sino en darles más vitalidad, más dinamismo; hacerlos converger con otros aspectos de la realidad y divergir con ellos mismos. El amor y el erotismo nunca están desligados de la poesía; antes bien, se encuentran re-ligados: forman una religión, una manera de estar en la vida y un antídoto temporal para ignorar la muerte. Tal parece ser el caso de los poemas de Vera, donde el erotismo establece el ritmo de la emoción, como en el siguiente poema: “Ven / no tardes / porque ya desaparece / la marca de tus uñas / en mis flancos y en mis muslos / y en mis hombros / y en mi nuca / el asir de tus palmas / y la huella de tus dientes / en la nuez de mi garganta / palidece / tardas / y se esfuma / como en la piedra / el vuelo / de tus dedos / en mis testículos / y se aleja / el recuerdo / de tu húmedo jadeo / en mis oídos / y mi falo

descubierto / está sin el doble / prepucio / de tu lengua / toda / toda tú / me faltas / en el olor / del lecho.”

La poesía erótica no sólo se lee: se siente. Después de la lectura de un poema erótico, algo queda balbuciendo en nuestro interior, como en el caso de muchos poemas de Vera, pero sobre todo en “Tesserae: fragmentos de un poema veneciano”.

Por último, me parece que otro de los temas a destacar en la poesía de Luis Roberto es la pintura y los pintores. Más que una obsesión, para este poeta la pintura —y la plástica en general— es una pasión. Dejando de lado su mirada de historiador del arte —que en algunos momentos puede ser fría o demasiado sistemática—, el poeta nos convida a una experiencia inefable. No es circunstancial que uno de sus poemarios se titule *Pintura en tiempo presente*. Me atrevo a decir que los mejores poemas son justamente aquellos en los que el poeta nos lleva a una puesta en abismo: el cuadro dentro del cuadro. Estos poemas nos ofrecen la oportunidad de apreciar el arte desde otra perspectiva. Pocas veces he leído un poema tan sentido como el de “Toledo dibuja un laberinto sobre la concha de una tortuga” (p. 339).

En suma, *El vacío y la espiral* es un libro que nos permite gozar en varios momentos de la auténtica poesía, ésa que se hace al margen de las ideologías; ésa que se escribe y se publica no para ganar puntitos en la academia sino para satisfacer la impostergable necesidad de la palabra.

LUIS ROBERTO VERA
El vacío y la espiral (Poesía 1968-2004)
 Verdehalago-BUAP, México, 2005.

Publicaciones más recientes de Alforja

Colección Azor (13 x 20 cm)



Rodolfo Alonso
Poesía junta [1952-2005]
168 pp., 2006



Jotamario Arbeláez
Paños menores
128 pp., 2006



Régis Bonvicino
Poemas [1990-2004]
172 pp., 2006



Alfredo Fressia
Eclipse. Cierta poesía
[1973-2003]
144 pp., 2006



Jaime Jaramillo Escobar
Tres libros
280 pp., 2006



Niki Ladaki-Filippou
Hacia Kerini
y otros poemas
192 pp., 2006



Floriano Martins
Tres estudios
para un amor loco
128 pp., 2006



Margaret Randall
Dentro de otro tiempo:
reflejos del Gran Cañón
136 pp., 2006



Juan Manuel Roca
Las hipótesis de Nadie]
120 pp., 2006



Máximo Simpson
A fin de cuentas
80 pp., 2006

Publicaciones más recientes de Alforja

Colección Poesía en el Andén (11 x 16 cm, 80 pp.)



Rumor de alas.
Poesía de ángeles



El rompimiento
amoroso
en la poesía



Sirenas y otros
animales fabulosos



Antología poética.
Gozo del sexo



Poesía
homoerótica



De raíz entraña.
Poemas de la patria



Sin límite ni puerta.
Poesía de los sueños



Poemas de vampiros
y fantasmas

PRÓXIMAMENTE

2ª serie de

Poesía en el Andén



Poemas de ángeles caídos

Beso a verso. Besos, besos, besos...

Habitantes del sueño. Brujas y duendes

De las cosas que no sucedieron

El reflejo del ser. Poemas de espejos

Poemas escatológicos. Versos puercos

El viaje en la poesía

Poesía del tiempo



Púlsar
COMUNICACIÓN CULTURAL

CLAUDIA POSADAS

Manager / Prensa y Difusión

PRENSA ESCRITA, RADIO Y TV, DIFUSIÓN CULTURAL, RELACIONES PÚBLICAS,
PERIODISMO CULTURAL, PRESENTACIONES DE LIBROS Y REVISTAS

Oficina: 5696 1469 / Celular: 04455 2730 5722 / pulsar@avantel.net

Apartado Postal 102-059, C,P, 08931, México, D. F.

Puntos de venta de *alforja* REVISTA DE POESÍA



Gandhi
Educational
Librería Juan Pablos
Parnaso
Ciudad de Aguascalientes

...suscríbete...

alforja

es una revista trimestral de poesía

alforja

REVISTA DE POESÍA

Nombre _____

Dirección _____

Teléfono _____

Correo electrónico _____

Ejemplar \$80.00 M.N. Núm. _____

Suscripción anual \$200.00 M.N. (4 números) Ciudad de México

Correo Aéreo

Nacional \$85.00 M.N. ejemplar

\$300.00 M.N. suscripción anual

Internacional \$13.00 USD ejemplar

\$47.00 USD suscripción anual

Suscripción a partir del núm. _____

Para suscribirse hacer depósito bancario en HSBC cuenta núm. 4015433113, sucursal Coyoacán, Ciudad de México, por la cantidad correspondiente (a nombre de Alforja Arte y Literatura, A.C.) y enviar comprobante o giro postal junto con este cupón a **alforja**, Copilco 300, edif. 7, depto. 503, col. Copilco Universidad, Del. Coyoacán, 04360, México, D.F. Fax: 5554 5309

Correo electrónico: alforjapoesia@yahoo.com

Página en Internet: www.alforjapoesia.com

OBRA GRÁFICA

Para información sobre precios y adquisición de grabados,
consultar la página en Internet (www.alforjapoesia.com) o llamar al 5554 5309.

alforja

REVISTA DE POESÍA

se terminó de imprimir
en enero de 2007

El tiro consta de 2 000 ejemplares.