

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

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

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

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

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

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

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

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

Cartografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Puentes intergeneracionales

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

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

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

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

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

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

Los jóvenes del “inxilio”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Grupo Uno: neovanguardia iconoclasta (1982-1994)

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

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

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

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

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

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

Tres Unos

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

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

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

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

La inventiva barroca

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

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

Vivan las Pepas

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

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

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

Del punk a la tiniebla fantasmagótica

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

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

Recodo

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

Bibliografía

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

Zoom 80 Muestra de la poesía uruguaya actual

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

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

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

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

Luis Bravo
Enero 2007

ALICIA MIGDAL
(Montevideo, 1947)

1. ciudades/casas

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

*

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

Colectivo

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

RAFAEL COURTOISIE
(Montevideo, 1958)

Summa

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

La soledad del poder

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

La primavera de Praga

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

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

*

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

*

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

*

Errores de la sustancia
parece cabeza
y es piedra.

*

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

JORGE CASTRO VEGA
(Montevideo, 1963)

Fe de remo

a Gladys Castelvecchi

Un hombre debe tener presente su lugar
Su mordaza

Y su remo

Su claroscuro oscuro de quebrarse

Su mano

Y la línea de sal que la hace mano

Y la une al agua

La historia del agua

Su vocación de fuego.

Cacería

El ladrido y su perro:

La oreja alerta

Que al poemarla se borra y las cuatro patas
(El instante que no tocan el suelo)

Y el suelo

Que se cuenta hacia atrás

Se trata solamente de seguir la presa

(Como hace el ladrido)

Por un pastizal

Paralelo al poema.

Perspectiva

a Elder Silva Rivero

El poema comienza

Apenas concluida

Esta línea:

Me defendiendo de las calandrias

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

ELDER SILVA
(Pueblo Lavalleja, Salto, 1955)

Proyecto de postal

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

*

Cacerías

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

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

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

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

Uruguayan poetry

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

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

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

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

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

SYLVIA RIESTRA
(Montevideo, 1958)

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

Las madres están afuera (33)

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

Mujeres

son tantos los obstáculos
para llegar a ese lugar pequeño solitario

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

pero las mujeres
cuidan velan encienden sostienen.

ALDO MAZZUCHELLI
(Montevideo, 1961)

Del río

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

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

1983

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

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

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

Barra de Valizas, 1983.

Mucho antes de llegar

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

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

Las mujeres y las hojas se mojan de noche.

GUSTAVO WOJCIECHOWSKI "MACA"
(Montevideo, 1956)

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

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

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

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

acción de fe

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

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

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

CONCLUSIÓN CIENTÍFICA: ESFORZARSE ES UNA TONTERÍA.

*

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

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

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

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

SUPONNGAMOS que *nno nnos* damos cuennta que los espacios
nnorMALES
nnos alteraRrann/ que eRrann los perfectos /que los efectos
sonn terribles /que las cosas también puedenn cambiar que
abría que inntenntarlo / *ABRIRA*

suponngamos que *Kurt Schwitters* acentúa las vocales
suponngamos *anna blume* las consonantes suponngamos el caso

soponngamos que todas tuvieran juntas conn *VIVIENNDO* enn la frase

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

HÉCTOR BARDANCA
(Montevideo, 1954)

Yo soy el hombre desnudo

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

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

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

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

AGAMENÓN CASTRILLÓN
(Tacuarembó, 1954)

Mensaje para extra terres tres

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

Maneras

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

POE AMA A EMA
(a su manera)

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

El tic no está
está manera.

Hay piedras así de listas como cabezas.

La quilistaniela se ama poemanera.

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

Cabayo de Artigas (Pza. Independencia)

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

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

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

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

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

ANA CHEVESKI
(Guichón, Paysandú, 1960)

Oración para el Dios Macho

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mi boca es sagrada.
Todas las cosas son sagradas.

Pintaré la tierra en mi cuerpo.

¡Despréciami todo lo que quieras!

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

ANDREA BLANQUÉ
(Montevideo, 1959).

La mudez

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

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

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

Como a un bao bao de raíces milenarias.
Olí su ombligo buscando miel como una osa
a punto de parir húmedos oseznos

Mis mejillas restregué en la toalla rústica del vientre
con el rocío reflejando el firmamento en cada gota.
Puse cada pie en las orillas de sus muslos
y vi allí al fondo correr aguas oscuras
ahogando el eco de las murallas.

Me sumergí en la redondez de sus colinas
Posé mi cabeza allí para pasar la noche a la intemperie.
Me prendí de aquel bloque tan duro
que ni todos los herreros aliados con el fuego en pie de guerra
podrían ablandar.

Y subí otra vez
como por el cuero salado del océano
hasta encontrar un perfil de nube,
y escuchando, quedar colgada de la espera.

Pero la luna iluminaba los rincones de su rostro
y su blanca impavidez sin sueño ni nostalgia.
Todo el bosque guardó un silencio compungido
y hasta los grillos guardaron sus violines respetuosos.
La mudez terrible era un grito
que escupía a mi rostro dilatado:
mudez viril, de sal y de granito,
lanzando su vacío por la noche.

Ojalá llevara un disfraz

y tú me desnudaras en un cuarto secreto
tus dedos tan sabios
quitándome el corset, las medias caladas, los encajes
y dejaras para el final
el antifaz
pero que de pronto comprendieras, sacudido
que tras mi máscara hay otra

y otra
y otra
mis senos un poco más abajo, latiendo
pero mi rostro siempre cubierto por la máscara
y tú, ansioso por ver mi cara
por descubrirme
por estar conmigo
inútilmente
así como lo hice yo
aquellos días.

LALO BARRUBIA
(Montevideo, 1967)

41 y a ti
volvería a romperte la cara
si valiera la pena

42 me alimento de tu misterio
como quien come chocolates
tiene mucho de fascinante
y un pequeño riesgo de indigestión

44 un boquete de sangre roja
en mi vientre
sería una forma estética
y mi boca secándose lentamente
hasta que ya nadie pueda besarla sin asco
un homenaje al arte

52 a veces creo que soy siouxsie
con los labios negros
escupo sobre un enorme
 enorme escenario
con la cabeza hecha bola por las pastas
me burlo de todo
inaccesible
y el horror de que el disco termine

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

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

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

76 fantasías sexuales
hombres que piden perdón

77 fantasías en general
hombres que piden perdón

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

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

83 sí / tengo miedo
de morir tan exactamente a tiempo

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

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

89 pero sólo consigo ponerme roja

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

*

El poema no viene a decir nada
nada.

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

*

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

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

SILVIA GUERRA
(Maldonado, 1961)

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

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

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

Cloto

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

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

Láquesis

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

Performer

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

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

ÁLVARO OJEDA
(Montevideo, 1958)

Nacimiento

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

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

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

El figurado nombre se ha nacido.

*

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

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

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

Alzheimer

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

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

ni en sueños pudo el sueño poblarla

ni tú, Jano bifronte oriflama en desgracia

Los primeros olvidos son benévolos.

Poesía

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

Michel Houellebecq, *Opera Bianca*

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

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

(Montevideo, 1960)

Matrero

(fragmentos)

De carnada con tu zaino, la respiración del milico se revuelca
y se revuelca, se hace el indio, se hace el puma, todo lo que es
se hace. Quiebra despacito las carquejas, pero las quiebra,
con paso de serpiente renga hasta que
se disgrasia en tu puntazo y se ahoga
en el remanso de tu poncho, fiero, como aguas feroces
corre lo suyo hacia fuera, circula entonces
para cualquier lado: borbotones, chijetazos
de lo que ya no está.
Tus voces solas, mientras tirás ahora del caballo solo,
tus voces sin milico, aparecieron, voces guapas,
sin obligación por el lao de ajuera
(finalidad sin fin), mansas ellas saben que no hay facón
que lidie con ellas, no hay coraje que las haga hocicar, sólo
el coraje de la cobardía
las apaga.

*

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

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

Finalidad sin fin.

*

En el horizonte un cerro.
La aurora, dijo el gringo, de sangrientas manos.
La aurora entre los fuegos de las torres de petróleo.
El flete trepa, con chasquidos de cascos, salpicaduras
hasta que todo se ve, y es ahí
que te ves: en la punta del cerro de vos,
Vos te ves a Vos es el nombre nuevo
De la ciudad. ¿Y quién cree
Que el gaucho le teme a la ciudad?
Sitíala, buscá al infiel.
Lengüetazos marrones de un río
 allá abajo
 a la derecha, anfitrión
del horizonte, tan baguala esa sangre fría, tan linfática, tan blanda
guillotina de tiempo, temporoso barro tan sin nada
que decir,
tan matrero ese río, tan así vos vas vos ves vos vos
y ellos que querrán pescarte, sitíalos, que tendrán la tansa tensa,
sitíalos, que se habrán equivocado, sitíalos, porque no se pesca
al propio río.
Matrero de vos y de mí,
sitíalos, sitiáte, matrero.
El guascazo de tu rebenque es menos ciego que todos ellos,
Matrero.
Matrero, matrero de mí, finalidad sin fin,
como un aullido
cimarrón,
como un aullido,
cimarrón
interminable
finalidad
sin fin.

JULIO INVERSO
(Montevideo, 1963 – 1999)

El viento

*¿es bueno estar solo?
Sí, pero acentúa el sentido dramático del porvenir.
Werner Herzog*

el viento lleno de estrellas, de hojas secas y de polvo mantiene suspendida mi habitación como una gran sinfonía de mahler, con una extendida mano que golpea más fuerte cada día, una mano que acaricia y sostiene, una mano que es el límite y que es todo. y en el viento vienes, blanca y pura, tendida en los techos, fumo el cigarrillo extasiado ante la imagen, con los ojos muy abiertos al enigma inacabable. me quejo, mientras vagas, te mueves y respiras allí. una música errática, indefinible, atrapante, sortea los garages donde la noche se parapeta, tan sólo un momento, para levantar y sacudir luego su melena hecha de furia. todo arde y es arrancado de los siglos que, de espaldas, desfilan impasibles. un inmenso manto baja desde el cielo y te escabulles a los ojos, ya es ante mí la negra estructura de la noche. y mi habitación se pierde lejos, dando barquinazos en el viento lleno de estrellas, de hojas secas y de polvo.

Maniobras rituales de las flores

Cumplida la primera etapa de sus investigaciones sobre la soledad, las brujas de cara azul dejaron caer las anclas y recalaron en la niebla. En aquel inhóspito sitio fue hallado Perceval, conde y druida de los antiguos galos, perdido en la estrella, que las cautivó con su voz. Hasta las fogatas bajaron las emanaciones de la luna. Leyeron a Boecio y accionaron la rueda de la fortuna; la esbelta sangre brilló en los penachos. El designado para morir, en un acantilado de Islandia, fue un marinero de barba roja apellidado Johanssen. Poniendo fin a la ceremonia, las almohadas vinieron volando desde el horizonte.

Hölderlin y sus amigos

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

*

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

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

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

*

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

Huesos resplandecientes

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

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

Más lecciones para caminar por Londres

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

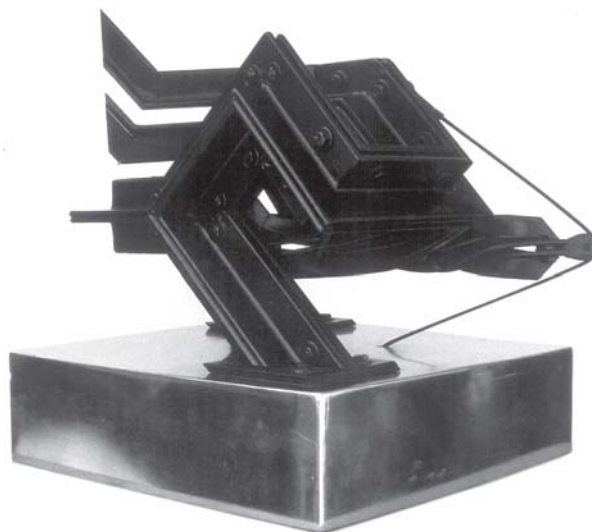
en la esquina un policía llora de rodillas frente a una bala
(la última)

me acuesto en el cielo, digo,
sobre el lado izquierdo

y mido 5 kilómetros de horizonte entre los guiños fucsia
de los morteros

en el más allá
nunca hay noticias del desastre.

Abril, 1998.



MARTHA CANFIELD

Cristóbal Colón en la narrativa hispanoamericana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 *Ibidem*, p. 82.

16 *Ibidem*, p. 75.

17 *Ibidem*, p. 82.

18 *Ibidem*, p. 83.

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

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

19 *Ibidem*, p. 71.

20 *Ibidem*, p. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ *Ibidem*, p. 114.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Trecho es trecho

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

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

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

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

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

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

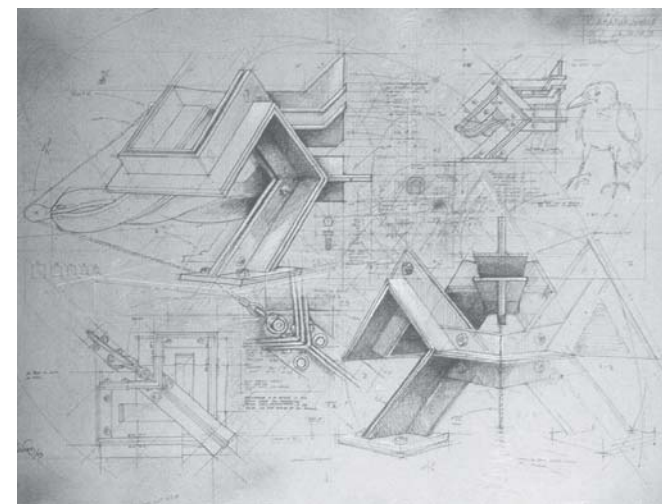
cientos sino miles de años de vecindancia, sino también buena parte de las formas gramaticales y, según estiman algunos estudiosos, cerca de un cuarto del léxico. La historia de préstamos lingüísticos entre el quechua y el aymara es vasta, y la mayor de las veces los especialistas no logran ponerse de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

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

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

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

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



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

Globalización y cultura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



LEOPOLDO CASTILLA

La redada

a Sofía Huidobro
y Roy Easdale

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

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

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

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

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

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

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

—Hola Clemente.

—Hola. ¿Quién está ahí?

—Es un amigo. Bajá.

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

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

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

—Así es.

—¿Y qué hace aquí, entonces?

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

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

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

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

—Hola.

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

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

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

—¿Raro, no?

—Raro.

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

—Muchos. Casi todos. Nos salvamos de casualidad.

—¿Y hace cuánto?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Así, Tucumán se purificó a fuerza de dos colores.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La primera en caer fue la Francesa.

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

—¿Y por qué no se fueron?

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

—Y los otros ¿Quiénes eran?

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

—¿Y desde entonces?

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

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

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

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

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

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

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

—¿Y qué pasó?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PEDRO GRANADOS

Soledad impura (Fragmentos)

3.

A Germán, i.m.

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

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

11. Mamá Lastenia

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

14.
Llegados a los cincuenta años.
A punto ya ensartados
y presurosamente removidos.
Ayer morí. Deseé la muerte
y fui prontamente escuchado.
Clamé por Germán, por los míos,
por los que alguna vez nos conocieron
y a puro fuego lento
los sabores del amor nos enseñaron.
Estoy enamorado de una mujer
treinta años menor que él.
De aquél que desconozco.
Que aparece ahora a la intemperie,
miserable y desolado.
Briosa muchacha. Hermosa
en sus diecinueve ángulos
y en su centro de llama
equidistante y oculta.
Y estoy preso y estoy ridículo.
Llamándola insistentemente
para pedirle mi mendrugo de pan,
mi maná de cielo y de vida.
Torpe hombre merecedor
de la más abundante de las lástimas.
Clamé para morirme
como un chico asustado
y polvoriento. Y me morí.
Me caí ahí hondo y lloré.
Por mí, por nosotros
lloré. Por la vida
que da vuelta en la esquina
y de pronto ya se nos pierde.
Por nosotros lloré. Muertos
e insepultos todavía.
Y ya reconciliados.
Y aún así desconocidos.

16.

Natalie

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

24.

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

27.

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

Alfredo Gangotena, poeta del extrañamiento

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

Henri Michaux¹

Gangotena, el extranjero

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En efecto, el principio constructivo que articula los poemas es el “diálogo” del yo lírico con Dios, con textos bíblicos, con la Amada a la vez mística y erótica en “L’homme de Truxillo”, con los marineros revoltosos en medio del mar, consigo mismo y con el lector, en “Christophorus”. Ni Colón ni el extremeño aparecen en los poemas de Gangotena como conquistadores, ya sean civilizadores o codicio-

profesora Castillo-Berchenko es una versión abreviada de su tesis doctoral, *L’itinéraire d’un poète équatorien en France: Alfredo Gangotena, 1920-1930*. Por su parte, Virginia Pérez se doctoró en la Universidad San Francisco de Quito con una tesis sobre el poeta, y acaba de publicar el libro al que aludimos en la nota que antecede.

⁹ “L’homme de Truxillo”, en *Poèmes français*, pp. 41-43, 1a. ed. en la revista *Intentions* [París], n° 27, troisième année (septembre-octobre 1924). “Christophorus”, pp. 67-82, 1a. ed. en la revista *Philosophies* [París], n°s 5-6 (marzo de 1925). Los datos que se refieren a las primeras ediciones de los poemas de Gangotena que se citan en este ensayo están tomados de *Poèmes français*, ed. cit.

sos. Uno y otro van a una aventura desmedida, impulsados por la pasión religiosa, por un afán místico, en un viaje que ante todo es introspección, experiencia religiosa, búsqueda de conocimiento, sabiduría y certidumbre:

Clame le cri d’aveugle, ô mer, dans les vitrines!
Avec quel art impératif tu nous résumes
En blancheur et fiefs le temps des cimes.
L’appareillage survole la solitude des dunes.
Mon dû est pertinence; mon travail de me verser
En la gestation et l’engrenage de mon idée.
Je dirai ce pont où l’image se perd en conjectures.
Le séjour des astres et du lys dominical,
En son éblouissante pureté.
L’oraison, équilibre de ce nombre;
Grains et tiges délectables au parchemin;
Un versant les fructifie, riverain
Dans la pitance, étrange régal!¹⁰

Los protagonistas de “Cristophorus” y “L’homme de Truxillo” están más próximos a Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, o a Pascal, que a los personajes ambiciosos y crueles que llegaron con Pizarro. El que los hablantes líricos sean, en los respectivos poemas, Cristóforo el Navegante y el Hombre de Trujillo, acentúa aún más el distanciamiento del tono épico, así como el desgarramiento de la subjetividad entre la anhelada proximidad de Dios, el deseo absoluto y la carencia de certidumbre. El viaje hacia la tierra que está al occidente del Occidente, en el extremo Poniente del mundo, está por sí mismo cargado de simbolismo: es un viaje en pos de la Tierra Prometida, del Conocimiento, de la certidumbre. El propósito que persigue el protagonista lírico en el caso del Hombre de Trujillo y de Cristóforo es alcanzar una nueva tierra en que pueda vencer su angustia interior, una tierra que aplaque el “sentimiento trágico de la vida”, que inquiete y

¹⁰ *Christophorus*, “El fuego”. “¡Clama un grito de ciego, oh mar, en tus vitrinas! / Con qué arte imperativo nos resumes / En blancura y feudos el tiempo de las cimas. / Los aprestos vuelan sobre la soledad de las dunas. / Mi derecho es conveniencia, y mi trabajo, verterme / En la gestación y el engranaje de la idea. / Hablaré de ese puente donde la imagen se pierde en conjeturas. / La estada de los astros y el lino dominical / En su cegadora pureza. / La oración, equilibrio de ese número; / Los granos y tallos agradables al pergamino; / Un manantial les fructifica, ribereño / En la pitanza, ¡extraño festín!” [Traducción de Filoteo Samaniego].

enardezca al cristiano, para decirlo con palabras de Unamuno. Sin embargo, lo que se descubre, lo que se conquista, después de la angustiante travesía del Océano, son los espacios terribles de las selvas y los páramos andinos, en que se acrecientan la angustia del cristiano y la experiencia del exilio en el mundo.

Los dos poemas mencionados, junto con “Carême”,¹¹ configuran un tríptico que define tempranamente tanto los procedimientos constructivos como la posición ética y estética de Gangotena. “Cuaresma” es el texto más conocido en Ecuador.¹² Nuevamente en este poema se encuentra la vibrante angustia del hombre religioso que tiene hambre de Dios, necesidad de creer. En este poema, la radicalidad del conflicto interior emana de la contradicción entre fe y razón; entre la infinitud o la inmensidad inabordable del Universo y la finitud y miseria de la existencia humana; entre el Absoluto y la palabra. Sin duda, los versos más conocidos de Gangotena son los que inician el poema y nos colocan en la vía de la angustia pascaliana:

Ores qu'une force étrange me fait claquer des dents,
Qu'un sifflement océanique de trombe me brise les yeux:
Dans mon âme vente l'écho d'une voix profonde.
Solitudes d'un monde abstrait,
Solitudes á travers l'espace mélodique des cieux,
Solitudes, je vous pressens.

Ô Pascal:
L'esprit d'aventure, de géométrie,
En avalanche me saisit,
Et ne suis-je peut-être que l'acrobate
Sur les géodésiques, les méridiens !

11 Primera versión: “Avent”, en *Poèmes français*, pp. 57-64 ; 1a. ed. en la revista *Philosophies* [París], n° 3 (15 septiembre 1924). Segunda y definitiva versión: “Carême”, primer poema de *Orogénie*, en *Poèmes français II, Orogénie et autres textes*, Edition établie par Claude Couffon. Présentation par Henri Michaux, Paris: Orphée - La Différence, 1992, pp. 31-39 ; 1a. ed.: Paris: NRF (marzo 1928).

12 “Cuaresma” aparece en varias antologías. Jorge Carrera Andrade publicó una traducción, terriblemente mutilada, en *Letras del Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Año VI, n° 63 (enero 1951), pp. 8-9 [faltan 57 versos]. Esta traducción aparece también en su *Poesía francesa contemporánea*. Aparte de la traducción de Gonzalo Escudero para la edición de *Poesía de Gangotena*, existe la de Jorge Enrique Adoum en su antología *Poesía viva del Ecuador -siglo xx-*, Quito: Grijalbo, 1990, pp. 96-102.

Mais comme toi jadis, petit Blaise,
À la renverse sous les chaises,
En grand fracas, je ronge les traversins.¹³

Luego de esta sobrecogedora apertura, que provoca un verdadero crujir de dientes, el poema se desliza abruptamente hacia la evocación del espacio de la infancia, la granja que “sucumbe a la gracia de Dios”: sin embargo, el aparente paraíso está sacudido por el aletear vertiginoso de las alas bajo las sienas, “*O battement vertigineux / De ces ailes sous les tempes*”, que anticipa la expulsión de la casa paterna, de la familia, y el viaje posterior, que retoma los motivos ya presentes en “L’homme de Truxillo” y “Christophorus”. El dramatismo del poema emerge así de la lucha que se libra en torno a la gracia, en torno al conocimiento, la palabra del Libro, la palabra violenta del padre que expulsa al hijo del paraíso de la infancia y la incertidumbre. La propia palabra bíblica aparece escindida, entre las viñas de Noé y la promesa de la Florida, de una parte, y de otra, el “águila apocalíptica”. “Carême”, por lo demás, retoma explícitamente los temas de “Christophorus”, al punto que el protagonista lírico se dirige no solamente a Dios o a Pascal, sino también al “navegante Cristóforo”, en este caso, para preguntar por la Tierra que se vislumbra. No se arriba a América, sin embargo, sino a “la isla violenta de Patmos”, “*Terre! Terre! nous abordons l'île violente de Pathmos*”. Con todo, y como sugiere el lema del poema, éste concluye en la paz espiritual de la Pascua Florida, paz que no será sino una estación de tránsito en la agonía gangoteneana.

Como hemos dicho, en “L’homme de Truxillo”, “Christophorus” y “Carême” encontramos ya los aspectos estructurantes de los poemas de madurez de Gangotena. El impulso dramático, el ímpetu agónico y místico, requieren de un espacio textual donde puedan disponerse y librarse las fuerzas en tensión, donde puedan vibrar las múltiples voces convocadas por el hablante lírico. Piden un espacio en expansión. La intensidad espacial que el poema demanda por su dramatismo se logra, en el aspecto compositivo, a través de la expansión del verso,

13 *Poèmes français II*, Paris, Orphée - La Différence, 1992, p. 31. “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos, / En mi alma sopla el eco de una voz profunda. / Soledades de un mundo abstracto. / Soledades a través del espacio melódico de los cielos. / Soledades, yo os presiento. // Oh Pascal, / El espíritu de aventura y de geometría, / Me aprisiona en avalancha. / ¡Y acaso yo no soy sino el acróbata / Sobre las geodésicas y los meridianos! / Pero como tú, pequeño Blas, antaño, / De espaldas bajo las sillas, / Estoy royendo con gran estrépito los travesaños.” [Traducción de Gonzalo Escudero].

Alfredo Gangotena y César Moro: dos poéticas, un destino

Alfredo Gangotena (1904-1944) comparte con su contemporáneo César Moro (1903-1956) una situación excepcional en el contexto de la poesía latinoamericana de vanguardia, que no se reduce sólo al hecho de que la mayor parte de sus obras poéticas hayan sido escritas en francés. Hay en los dos poetas una semejante marginalidad con respecto al mundo histórico-cultural del Ecuador y del Perú de las primeras décadas del siglo pasado, marginalidad que se acentúa con la permanencia en Francia (de 1920 a 1927, el ecuatoriano; de 1925 a 1933, el peruano) y la adopción del francés como lengua literaria. Los dos poetas tienen disposiciones artísticas múltiples, que les permiten captar con amplitud las consecuencias de las vanguardias en el periodo entre las dos grandes guerras que soporta Europa en el siglo XX. Gangotena habría podido ser arquitecto si su padre, connotado miembro de la aristocracia terrateniente quiteña, no le hubiese prohibido dedicarse a una profesión vista con desdén. Moro fue pintor y una pleuresía le obliga a abandonar sus estudios en la Academia de Ballet. A su vuelta a sus respectivas patrias, los dos poetas encuentran un am-

biente literario y cultural que les lleva a mantener un exilio interior. Los dos poetas, aunque de diferentes maneras, confrontan la tradición cultural católico-barroca que comparten Ecuador y Perú, asumiendo para ello las consecuencias de la crítica moderna y las rupturas artísticas de las vanguardias.

La permanencia en Francia hace que los dos poetas beban de las mismas fuentes y corrientes de la poesía moderna, de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont en adelante. Sin embargo, si Moro se vincula al surrealismo, al punto de asumir con firmeza sus postulados incluso en la esfera de la actitud política, Gangotena más bien, como lo ha caracterizado con justeza Carrera Andrade, es un poeta neosimbolista. De hecho, el círculo al que se aproxima Gangotena en Francia está constituido por poetas contemporáneos de los surrealistas, algunos de ellos poetas católicos, aunque influenciados por semejantes preocupaciones intelectuales y artísticas. Si Moro buscó la amistad y el reconocimiento de Breton y Eluard, Gangotena buscó a Cocteau, Jacob, Supervielle, y encontró la proximidad de Henri Michaux.

Gangotena y Moro: dos poetas marginales, del exilio, que tal vez cruzaron sus miradas en el París de 1925 o 1926, sin reconocer su extraña proximidad.

que deviene a menudo versículo, lo que contribuye a que los textos adquieran una tonalidad bíblica, y a través de la abigarrada sintaxis, la yuxtaposición de imágenes y símbolos, que los aproximan a la poesía barroca. El poema mismo tiene que expandirse, no puede ser sino poema largo, constituido por varias divisiones poéticas, que pueden aparecer incluso como poemas independientes, cada uno de los cuales guarda con los antecedentes una serie de conexiones temáticas, de recurrencias simbólicas, marcadas en el texto por continuas citas, reiteraciones, alusiones. Y, a la vez, en cada una de sus partes, el poema se escinde dada la tensión dramática, se fractura constantemente, a versos largos suceden otros muy cortos, en el verso se interrumpe la frase, lo que ocasiona un constante choque entre el ritmo del verso y la sintaxis. En “Carême”, según la edición de Couffon, encontramos cinco divisiones poéticas, con distintos números de versos cada una (26, 31, 33, 79, 40). Los dos primeros versos, “*Ores qu’une force étrange me fait claquer des dents, / Qu’un sifflement océanique de trombe me brise les yeux*”,¹⁴

que introducen –como hemos visto– la inquietud del alma que se mueve entre la soledad y la infinitud del universo, entre la abstracción geométrica y la fe, guardan correspondencia con los versos 28 y 29 de la última división del poema, que prepara la resolución dramática que concluirá en la adoración del “magnífico rosetón de Pascua”: “*Ores qu’une force étrange me fait claquer des dents, / Vos regards me pénètrent tels de sourds sifflements*”.¹⁵ “Vos” y “Vuestras” aluden en este caso ya no a las “soledades abstractas”, sino al Señor: el verso inmediatamente anterior se refiere a “*Votre visage*”, “Vuestro rostro”. Sin embargo, la presencia del Señor sigue siendo terrible, como se ve, en esa transformación de las miradas en “sordos silbidos”.

14 “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos”.

15 “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Vuestras miradas me penetran como sordos silbidos”.

Esta forma compositiva caracteriza a los principales poemas de *Orogénie*, de *L'orage secret*,¹⁶ y luego a *Absence*, *Nuit* y *Tempestad secreta*: en el caso de estos tres últimos títulos, más que colecciones de poemas, tenemos poemas largos unitarios, constituidos por varias divisiones poéticas que aparecen como poemas independientes numerados en *Absence* y *Nuit*, o claramente delimitados por espacios en blanco en *Tempestad secreta*. Si esto acontece con los poemas, el mismo principio rige la continuidad de la obra poética de Gangotena: “Christophorus”, *Orogénie*, *L'orage secret* *Absence*, *Nuit*, *Tempestad secreta*: el movimiento agónico del alma, distintos momentos en la experiencia del exilio en la Tierra, del conocimiento, de la fe, del escepticismo. Así, *Absence* desarrolla en este movimiento la experiencia erótica: el absoluto deviene la Amada, simbolizada irónicamente en Lucrecia Borgia. La Amada, Lucrecia, Hécuba, Helena aparecen también como Naturaleza, en un contexto en que abundan las imprecaciones contra la Naturaleza, contra la “Tierra torva”. Esta furia de la Naturaleza se concentra en la violencia de los Andes: “*Seigneur, la folie à nouveau me reprend. / Les Andes, du fond des âges et des forêts, / Les Andes s'exhalent en une vapeur chargée d'insectes, fiévreuse et empestée. / Ici c'est bien humide : une tarentule, un scorpion et l'ortie couleur de sang*”.¹⁷ La misma división poética XI introduce la experiencia de la palabra del Otro cultural presente en los Andes, de la palabra del indio, a través del “diálogo de sordos” con el fantasma del Inca Túpac Yupanqui: “*Et tu viens m'interrompre et balbutier ton langage abscons, Seigneur Inca, et me le débiter comme une chose uniquement fait de son ?*”¹⁸

En *Nuit* se insiste en el padecimiento del cuerpo, en la lucha entre Espíritu y Naturaleza, en la imprecación que nace del infortunio. Las referencias textuales alcanzan esta vez a Shakespeare: la última de las divisiones que componen el poema juega con la presencia fantasmal de Hamlet, el Padre y el Hijo. *Tempestad secreta* sintetiza el movimiento, a la vez que concentra la relación dramática en la trilogía formada por el protagonista lírico, el y la Amante, la Amada y el Huésped; es decir, en la relación del Yo agónico, en el sentido unamuneano, con la

16 Reúne cinco poemas en francés escritos entre 1926 y 1927. *L'orage secret* es una obra distinta a *Tempestad secreta*, publicada en castellano, en 1940.

17 *Absence*, XI. “Señor, me ha retornado la locura. / Los Andes, desde el fondo de las edades y las selvas, / Los Andes exhalan un febril y pestilente vapor, poblado de insectos. / Aquí la humedad: un escorpión, una tarántula y la ortiga color de sangre”. [Trad.: G. Escudero].

18 “¿Y vienes tú a interrumpirme y balbucir tu abstruso lenguaje, Señor Inca, profiriéndolo a la manera de una cosa tejida de sonidos?”.

ambigua presencia fantasmal del Esposo y la Esposa Ignorada, de Dios, de la Muerte y los mensajeros de la divinidad. Las citas de un poema a otro, las modificaciones introducidas en distintas versiones de varios poemas, la persistencia y variación de los símbolos a los que recurre el poeta, contribuyen a la conformación de este carácter unitario, a la vez que expansivo, de la obra de Gangotena.

Barroco y misticismo

La abigarrada textura imaginativa de los poemas de Gangotena, la violencia de las asociaciones y la libertad desbordante recuerdan, por cierto, los procedimientos surrealistas, aunque en rigor no se pueda decir que Gangotena sea un poeta surrealista. Las imágenes gangoteneanas nos movilizan de manera abrupta por lo sideral, los Andes, los océanos, lo desértico, lo selvático; se cargan de violencia, combinan temporalidades históricas y existenciales disímiles; traslucen el *pathos* de la desolación, el sufrimiento corporal, la experiencia del exilio. Sin embargo, la misma yuxtaposición de imágenes en avalancha, la expansión textual, la recurrencia continua a imprecaciones, exclamaciones y preguntas retóricas, el uso del hipérbaton, contribuyen a configurar un procedimiento neobarroco, más que surrealista. Si a lo barroco caracteriza el exceso como resultado del horror al vacío, en la poesía de Gangotena encontramos que el exceso verbal e imaginativo deviene de la acuciente presencia de la muerte y del ímpetu nihilizante de la angustia, surgidos de la búsqueda de la certidumbre y la verdad, ya a través de la fe o ya a través de la razón. La poesía de Gangotena es un continuo movimiento en vértigo que nos arrastra desde la fe hasta el escepticismo, desde el conocimiento hasta el abismo que se abre en la subjetividad, desde el ímpetu moderno hasta la nada. Una poesía cuyo vértigo tiene que ver con el torrente de la sangre que fluye por las venas abiertas, con la tensión entre la desolación y el anhelo de unidad con el Otro, Dios o la Amada.

“Christophorus” aporta otra clave en el juego compositivo de los poemas de Gangotena: la relación entre los cuatro elementos de la física griega. En principio, como lo advierte Michaux, “Todo lo que es positivo en el universo gangoteneano es angélico y floral. Aquello que es negativo, es maldito y mineral”.¹⁹ Esta oposición entre lo espiritual

19 Cf. H. Michaux, “Présentation”, en A. Gangotena, *Poèmes français*, II, p. 14. La traducción es mía.

y lo material, entre lo permanente y lo que se degrada, podría corresponder al eje Aire-Tierra de la física de la Antigüedad. Sin embargo, a medida que avanza la obra gangoteneana se vuelve más compleja la relación: lo angelical adquiere matices terribles e incluso siniestros. Aunque lo mineral, lo terrestre, estén marcados fundamentalmente por la corrupción, la desintegración, la maldición, son sin embargo el territorio donde tiene anclaje la existencia. La Tierra es también el correlato del cuerpo y del padecimiento. El Agua ante todo es Océano, espacio para la navegación, es decir, para la búsqueda incierta en el interior de la subjetividad, para el descubrimiento de los abismos interiores. Pero, como hemos visto, la travesía puede terminar en la “violenta isla de Patmos” que, metonímicamente, a través del terrible Juan de Patmos, nos envía al Apocalipsis. Finalmente, el Fuego, metáfora de la angustia en que se consume el alma del –al mismo tiempo– creyente y escéptico, hijo maldito e hijo pródigo, amante y solitario.

La “física”, como las “matemáticas”, en el contexto de la poesía gangoteneana, aparecen constantemente como conocimiento y a la vez como límite de las posibilidades de la razón; más allá de la física, en su versión griega o moderna, y del método matemático que la fundamenta, se abre la incertidumbre, la relación con el absoluto. Si en “Christophorus” se configura el poema en torno de los cuatro elementos de la física griega, y en conexión con ellos, de las vicisitudes de la conciencia, en “Carême”, como hemos visto, el poema se despliega a partir de la contradicción pascaliana entre el conocimiento racional de la física y las inquietantes preguntas metafísicas que ponen en crisis tanto a la fe como a la misma razón que las postula. En el mismo poema, Gangotena plantea esta desesperante contradicción en términos que nos recuerdan tanto a Pascal como a Leibniz, en la alusión que el poeta hace al “secreto de las sutiles Matemáticas”, las cuales, de existir, nos permitirían acceder al orden (divino) del mundo. Si bien se carece del secreto de las sutiles Matemáticas, de la “Matemática universal” (Leibniz), el conocimiento algebraico, evidentemente de grado menor en sentido ontológico (“ardides”, “números” e “hilos”, que caracterizan con precisión al conocimiento matemático), es con todo la vía con la que cuenta el pensamiento para “husmear” en el sentido del mundo:

Le pollen du solstice, comme de miel, dans la basilique
Éblouissante de mon ouïe.
Les farines, les flammes du désert,
Le mystère du monde à ma connaissance ouvert !

Ah! je n'ai pas la bosse des subtiles Mathématiques:
Mais les trucs et les nombres, les ficelles de l'Algèbre,
À te flairer m' aideront,
Tacite étoile de magnésium !
Déjà, lumineuse, tu t'annonces au trouble de ma pensée,
Et mes membres aveugles explorent
Les brumeuses étoffes de l'araignée.²⁰

Esta constante reflexión sobre el conocimiento físico, sobre la estructura espacio-temporal del mundo, intenta resolverse en el último poema de Gangotena, *Perenne luz*. El poema se configura como movimiento, en torno al tema de la luz, la reflexión y la intuición mística. La luz, energía, movimiento a la vez ondulatorio y corpuscular, produce el movimiento de la conciencia desde lo sensorial, por tanto, desde el cuerpo, desde la certeza sensible y la percepción fenoménica, hacia la experiencia radical del yo que se tiende al otro en experiencia a la vez erótica y mística. En su particular “Hermenéutica” para el poema, expuesta para sus amigos –que son quienes dan testimonio de ella–, Gangotena declaraba su propósito en los siguientes términos:

¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia a lo largo, en el proceso de un poema. Este será PERENNE LUZ.
Dos vocablos asimilados en un conjunto espacio-tiempo, en una presencia física...
La luz en cuanto tal y su significado conceptual y de allí su presencia en el conocimiento.
De conocerla a priori, no. Mas sí como primera experiencia física. Y la física nos lleva a la idea de medida. Mas toda medida es fuente humana, se ve de hecho sujeta al movimiento. Medir es comparar y comparar es ir de un espacio a otro, es moverse. Y, físicamente, ¿de qué artificios nos valemos para entender el movimiento? De ideas tales como velocidad y espacio y tiempo como soportes de tal velocidad. ¿Y en esta experiencia física acumulada en ideas tales, qué encuentro? Un mundo en el que la luz, únicamente ella, guarda esta (*misteriosa*) fórmula de una velocidad constante en toda circunstancia física (*Interna*), condición en todo dila-

20 “El polen del solsticio, como de miel, en la basilica / Deslumbrante de mi oído. / Las harinas y las llamas del desierto, / El misterio del mundo, abierto a mi conocimiento. / He perdido el secreto de las sutiles Matemáticas, / Pero los ardides y los números, los hilos del Álgebra, / Me ayudarán a husmearte / Tácita estrella de magnesio. / Ya luminosa, te anuncias a mi azorado pensamiento. / Y mis miembros exploran / Las brumosas telas de la araña.” [Trad.: G. Escudero].

tarse, en toda evolución, en toda densidad, sujeta en su camino únicamente a circunstancias de acumulación. ¿Irreductible entonces en el tiempo como una esencia física? PERENNE LUZ. A su vez hacedora de modalidades en las acumulaciones físicas, como una virtual categoría física: la que hace que las formas se nos aparezcan.

En suma, el descubrimiento por el espíritu, en este mundo y en mi implicación vital, de esta existencia...²¹

Junto a las oposiciones delineadas en torno a los elementos de la física griega primero (los cuatro elementos), de la física clásica luego (espacio, tiempo, gravitación), y de la relatividad en el último poema, que organizan el mundo, el cuerpo se experimenta ante todo como dolor. García Bacca establece la conexión entre el poeta ecuatoriano y San Juan de la Cruz, a partir de un juego de palabras que describe bien la actitud de Gangotena ante el cuerpo y la enfermedad: “llaga de amor viva”.²² Frente a la imagen barroca que hace de la llaga infligida al cuerpo una vía para la unión con el Cuerpo Místico, de la que es buen ejemplo la santa quiteña Mariana de Jesús (siglo XVII),²³ en la poesía de Gangotena tenemos la protesta contra la Naturaleza por la llaga corporal, aunque esta llaga abra la posibilidad de encuentro con la Amada, en la experiencia erótica sublimada, o con Dios, en la experiencia mística. Posibilidad que queda suspendida en la angustia, el agnosticismo y la desolación, a medida que avanza la experiencia poética.

Volvamos a nuestro punto de partida: el extrañamiento de la palabra poética de Gangotena. Sus poemas, por su abigarrada estructura y las fuertes referencias a los Andes y las selvas ecuatoriales contenidas en

21 Ya García Bacca anotaba la extraña fusión de “relatividad” y “existencialismo” a propósito de *Perenne luz*: “Extraña, y para mi desconocida, fusión de relatividad y existencialismo. Resueñan en acorde, forjado por el poeta, casi forzado por él, Einstein, Sartre, Heidegger. Tener bien presente el mundo, sentirse con piel de cosas, con epidermis de luz, con dermis de espacio-tiempo, bien fundidos, en bloque, por Einstein; y todas las cosas fraguadas en bloque más compacto, en Mundo, por Heidegger; y el yo -él, el poeta Alfredo Gangotena, el hombre de carne y huesos, unamunesco, él ‘en carne viva’, extático fuera de sí, huido, escapado de ese su cuerpo ‘de soledad y golpes’, de ese su cuerpo ocupado en morir”. A. Gangotena, *Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956. “Prólogo” de J. D. García Bacca, pp. 7-26.

22 Gangotena fue un ser marcado por la enfermedad. Se ha sugerido que habría padecido de hemofilia, pero se carece de datos ciertos sobre sus dolencias. Murió como consecuencia de una peritonitis.

23 Cf. Raquel Serur, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida” (pp. 131-62) y Carlos Espinosa Fernández de Córdova, “El cuerpo místico en el barroco andino” (pp.163-70), en B. Icheverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: UNAM - El Equilibrista, 1994.

sus imágenes, debieron aparecer exóticos en el ámbito francés. A la vez, el giro que opera su pensamiento en la tradición cultural católica de Ecuador e Hispanoamérica, similar al provocado por Unamuno en España, si bien se vincula con lo que, siguiendo a Bolívar Echeverría, podríamos llamar “ethos barroco” y con la tradición mística hispánica, aporta una dimensión de angustia absolutamente moderna, heredera de Pascal, de Kierkegaard, de Nietzsche y de los efectos del conocimiento científico. Gangotena leyó a Einstein y, al final de su vida, a Sartre y a Heidegger. Sin embargo de pertenecer a una generación que sacudió el clima cultural ecuatoriano, que contaba con personalidades como Aurelio Espinosa Pólit (1894-1961), Benjamín Carrión (1897-1979), José de la Cuadra (1903-1941), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Pablo Palacio (1906-1947) y Jorge Icaza (1906-1978), Gangotena marchó solo en una aventura filosófica, religiosa y poética absolutamente extraña, extemporánea en su medio.

Alejado del ámbito de sus amigos de París, encerrado en Quito, sometido al aislamiento social e intelectual, Gangotena careció de interlocutores, con excepción de García Bacca -cuya permanencia en Ecuador fue corta-; hacia el final de su vida contó con un reducido grupo de amigos más jóvenes dispuestos a escuchar la hermenéutica que él mismo desarrollara para leer *Perenne luz*. Si la permanencia en Francia y la aproximación a poetas como Cocteau, Jacob, Supervielle y Michaux propiciaron el despliegue de su obra poética en francés, el extrañamiento, casi estaría tentado a decir el “autoexilio” en Ecuador, provocó una búsqueda expresiva que se transforma en el tono arcaizante del español de *Tempestad secreta*. Este tono arcaico, a mi modo de ver, contiene una doble señal: por una parte, remite el poema a la tradición mística hispánica y al barroco; por otra, lanza la palabra poética hacia el “origen”, en sentido filosófico, es decir, no al comienzo cronológico sino a las preguntas radicales sobre la existencia humana, su acaecer y sus carencias, aunque sólo sea para caer en el vacío, pues la escritura poética deriva no hacia un origen, siempre imposible, sino hacia la Nada.

No deja a este respecto de llamarnos fuertemente la atención el sentimiento agonístico con el que los poetas hispanoandinos se relacionan con la tradición cultural de Occidente, el cual produce una quiebra con amplias repercusiones en la experiencia religiosa, mística, filosófica y, sobre todo, poética. Vallejo, Gangotena, Dávila Andrade, Jaime Sáenz, quizá desde esta perspectiva configuren un horizonte particularmente rico, apenas explorado en su significación cultural. Tal vez ha llegado el tiempo en que la palabra poética de Gangotena, en ese horizonte, pueda al fin ser escuchada.

Sarajevo: dos planos

Recuerdos de Sarajevo

Hay días en que miro de buena gana hacia atrás, otros que el pasado se hace opaco y elusivo. Los intereses contingentes prevalecen. Luego, de forma imprevista, el hilo secreto del tiempo que teje nuestra vida revela su tenaz continuidad. Un desgarró, un vuelco del corazón. Todo está aún presente.

Marisa Madieri

I

En un café cerca del centro de Sarajevo, me veo manejando perdido cerca de las pirámides del Señor de Sipán. Recuerdo ese sueño del perfil de mi escarabajo convertido en una sombra roja que se proyectaba sobre el muro de la casa de Alcanfores, ahora demolida. Recuerdo las piedras que caían en las alturas de Canas en lugar de la lluvia y no puedo olvidar, especialmente aquí donde veo pasar gente y tranvías, garabateando un cuaderno loro –en realidad el cuaderno es Navarrete, pero en mi memoria me suena mejor Loro porque solía escribir en esos cuadernos con piedras incaicas y mapas de colores, y cuando me senté en el café no había gente ni tranvías, tan solo una jovencita bosnia que sonreía ante mis masticadas palabras y me servía ese café denso y espeso con un vaso de agua–.

II

No sé si pensaba tanto en las playas del norte, pero una fila de huacos mochica pugnaban por ocupar mi cabeza y caminaba por las empinadas calles tropezando con cementerios sin cruces y las altas torres de las mezquitas. Trataba de recordar las piedras del valle sagrado y me cruzaba con gitanos que recogían una lavadora abandonada en una esquina en un mercedes viejo y enorme. ¿Necesito en verdad una cámara? Trataba sin cesar de pensar en la brisa marina de las siete y veía los muros ahuecados por las balas. Y cuando casi ni pensaba en el ceviche,

me topaba con las mesas al aire libre por la calle más transitada, con ese olor a café, tabaco y carne frita.

III

Un día pude ver en un periódico local la imagen de un antiguo hombre peruano de Caral. Pero no lograba que me acompañase, porque resaltaba mi soledad, mi cansada nostalgia por mi familia, mi abrumado sentido de pérdida de comunidad, mis inútiles intentos de abrazar a otras madres, la memoria de tantos sabores y olores que se levantaban como un cordón mágico alrededor de mi cuello. [Peruanski Arheolog]

IV

Somos otra dimensión que nadie lee ni escucha. Cruzo el río en un puente de piedra donde empezó la gran guerra y se descascara mi fe en la paz, mis buenos deseos, mi solidaridad con los demás –y mi pudor literario por frases como ésta–.

V

Y solo nos queda encontrar el trazo milenario –antiguo eco de vida, marca que no se deshace, lo que distingue el desierto de dunas, las furias sin penas, los goles perdidos, la historia de siempre, la Lima de mis huesos, las ramblas de mis panes, el sol de los apus, el agua escondida, las marcas que no se ven–. Lo que no se descascara por dentro como el árbol platónico, el amor por la vida, este viento de Caral por los Balcanes.

VI

Recordar aquello que late y vive en el alma y las venas, los momentos más frescos en la punta de los dedos. Disponer de la autoridad del placer imborrable.

VII

La bella ciudad es un sueño profundo, una vela que se sopla, un dulzor en la punzante amargura del ahuecado laberinto, una fiesta de almas en pena que danzan entre cenizas a la luz del día, un travelling

surrealista, un gesto inoportuno fuera de lugar, una fuente infinita de agua y de preguntas.

VIII

Las calles suben o bajan, me llevan al fondo de una ciudad centenaria, misteriosa, herida, descuidada, pero hermosa. La adivino por su aire, sus palabras ajenas a mi oído me cantan un laberinto al que parezco entregarme –con placer–. Las calles, sus rostros, sus esquinas, me guían por más sorpresas y camino sin descanso. Miro los árboles que rodean la ciudad desde colinas, cerros, montañas y puede ser la Ítaca de un poeta que busco sin descanso en las librerías, en el aire vacío de la biblioteca arruinada, en las miradas descuidadas de algún caminante, busco el poema que quiero leer en algún rostro, en algún gesto, en alguna sombra, en algún rincón. Me resisto a ver la sola imagen del dolor, busco otra imagen de Sarajevo, en algún olor, en alguna sonrisa, en alguna frase, en algún tomate, camino entre fantasmas y les pregunto por las chispas colectivas, por los signos aún no leídos que descubran el placer amable que respiro, pero la gente camina distraída, ajena al poema que traduzco, lejana a este lenguaje de esperanza que no entiendo.

IX

¿Qué es esa ciudad encantada? Un sueño que vuelve cuando llueve y me mojo, un sueño que me habla, que duele, que corta, que hiere sin notarlo, que me vuelve rencoroso. El horror se esconde y con una cámara recorro sus huellas sin saber de sus garras, sin notar su cruel zarpazo, sin reconocerlo en las paredes sin estantes. Las ventanas más inútiles se señalan en los mapas imaginarios como una foto al azar. ¿No sería mejor regresar a casa o al café y olvidar como todos? Un gesto de profundo desconsuelo abre la boca del monstruo. Escribo vulnerable y atónito.

Hasan en Machu Picchu

I

pensamientos leves, llenos de tristeza y serenidad
inundan el paisaje y absorben la belleza
ningún horror se destapa
una página en blanco inmensa
se abre ante los ojos

II

Hasan es cineasta musulmán bosnio
Que volvió a perder todo en Oregon
le encanta que pase el tiempo
Ahora anda cerca de las tres ventanas
Y aunque no entiende mucho
Cruza los andenes de esta magnífica ciudad
Para arrastrar lentamente las horas

III

Le dicen que los glaciares
Se han achicado un cuarto de su tamaño
Pero los ve grandes y bellos
Como su buick Riviera

IV

La piedra tiene el efecto del cigarrillo
Para el tiempo
Se sienta en una andenería
Y comienza a buscar la parte donde
se queda a solas consigo mismo
Y expulsa todas las preocupaciones
Y obligaciones

V

Se olvida del libro
Se olvida de su tío

Se olvida de todas las heridas
Se olvida de los muertos
Se olvida de los francotiradores
Las ideas se le van
Cree que necesita un lapicero y un papel

VI

Trata de ignorar los ruidos de los turistas
Apenas puede notar los pájaros
Pero solo unos momentos de escritura
Y la música entra en su piel.

VII

Espera que se desintegre el reloj
Que sus palabras se metan entre las piedras,
Claro, los ruidos persisten como los vicios
Y perjudican el artificio que lo lleva
Al filo de un deseo desconocido
Que apenas asoma en el calor que dora
La página en blanco y recalentado espera
Que la piedra hable
O al menos que ría
Y en medio del entusiasmo
Solo espera el pequeño pecho azul que da vueltas
Ah ese aire embellecido
Ya el vuelo es un minirecuerdo
Que se diluye en el bullicio
Y cómo alzar la voz de esa sabia belleza
Que alimentó su alma como el café de Sarajevo

VIII

¿Cómo ser espejo de la película que no termina?
La belleza pétrea se filtra
En la intuición del tiempo detenido
Derretido torcido hecho chicle
Esta presencia de diseños y recovecos
Gris y verde
Iluminada por la paz de las montañas

Desbordada por una sed muy antigua
Que hinca en el bolsillo
¿Cómo reflejar tamaña hermosura?
Busca la sonrisa involuntaria
Con las miradas que hacen de cámara
El poema-ojo se convierte en un pequeño
Agujero de los pesos que el deber reclama
Como en los sueños
Se yergue la belleza ausente
De no hacer nada
No quiere esforzarse para nada
En el plano-verso
se detiene ahora
Como para sentarse en una mesa de Sarajevo
Aquí frente a un árbol de Machu Picchu

IX

El eco de la sangre
Por muy dispersa y distante
Que moje y moja
El alma ahora
Moja que se moja
El agua escondida
Sale y entra por las venas
En la cima de la montaña

X

La belleza es la mejor cura
Para el dolor y el miedo
Y la distancia y la nostalgia
Teoría de la vida
Gesto iluminador
Lugar de la sonrisa
Piedra de la paz
Antídoto contra el horror
La belleza que traspasa
Moja y refresca y abruma

Vuelta a la otra margen

La noticia llegó al fin y fue definitiva: no podrían bajarlo de aquel avión. Simplemente no había forma. Desde luego no compartió la evidente decepción que sufrieron las tres aeromozas que aún esperaban con él en la cabina. Ya se imaginaba, debido a la confusión que podía divisar en la pista de aterrizaje, al tránsito de los pequeños carros cuyas luces amarillas revoloteaban de un lado para el otro, a las comunicaciones indescifrables por radio a la Torre de control, y a las respuestas entrecortadas desde la Torre más indescifrables aún, que sería inútil la espera. Al oír la noticia entonces, a diferencia de la transparente desazón de la tripulación que lo acompañaba, lo suyo estuvo más próximo a la vergüenza que al desencanto. Incluso pensó en abandonarlo todo, no continuar más con la escena y, en un acto que a vista de todos podría bordear con lo heroico, levantarse y bajar por su cuenta dando pequeños saltos la gran escalera metálica, cojear hasta migraciones, gategear hasta recoger su maleta y salir arrastrándose de aquel aeropuerto para poder, en la tranquilidad de su taxi a casa, maldecir la precariedad del Jorge Chávez y del Perú con serena amplitud y elocuencia.

Pero su fastidio y creciente bochorno se convirtió en indecisión pasmosa al ver que la tripulación, harta ya por la demora, parecía tramar alguna salida para bajarlo a como diera lugar de ese avión. Y era comprensible; en los veinticinco minutos que había demorado la noticia en llegar, las aeromozas se habían entretenido revisando tontamente el contenido de ese leve equipaje que suelen llevar los miembros de la tripulación y que la premura y la costumbre viajera les obliga a ordenar cada vez de manera más metódica y eficaz; de modo que después de unos, digamos, tres veloces minutos, los veintidós restantes los ocuparon en conversar de vuelos, salidas y conexiones, de lo deplorable de una situación como esta y la pésima infraestructura de otros aeropuertos —de otros países también miserables—, en mencionar lo terrible del cansancio, y en mirarlo de vez en cuando como la causa concreta de una demora que, para alguien acostumbrado al espartano horario de las aerolíneas, no solo era insufrible, sino que parecía ya tornarse mortal. Al menos eso se le ocurría mientras las veía ir y venir por los pasillos, preguntándole con esa amabilidad inquebrantable de aeromoza si podían hacer algo por él, si necesitaba algo mientras esperaba, para luego de pasados varios minutos intercambiar esas pregun-

tas amables e institucionales por apuradas miradas de compasión y finalmente, lo que más le inquietó, distraídas preguntas sobre su accidente y si efectivamente su pierna estaba “totalmente” inmovilizada. Preguntas que él respondía afirmativamente siempre con exasperante calma y cortesía, pero que reconoció con nitidez que en otro contexto habrían sido decididamente inoportunas. Era claro que esperaban su colaboración en la confección de su plan de escape, una pequeña ayuda, algo así como un arrebató por el cual él, pasajero afectado, indignado por la absurda negligencia del aeropuerto de no tener una silla mecánica para minusválidos, habría de levantarse cojo como estaba y, en brazos de la tripulación que restaba, bajaría a saltos la escalera, furioso por la decisión a la que se había visto obligado. Quizás con eso todos se hubiesen sentido mejor, lo sabe; pero esta idea, que ya había sopesado poco antes de que llegara la noticia, le parecía extrema y de mal gusto, más aún tomando en cuenta los excesivos cuidados que habían tenido con él desde Guadalajara, y además en la conexión del D.F. ¿Acaso lo habían transportado diligentemente por aquellos aeropuertos y lo habían dejado a cargo de serviciales y bellas anfitrionas de la agencia, las cuales se desvivían por atenderlo y llevarlo en silla de ruedas a comprar licores sin impuesto, cigarrillos que no fumaría y revistas que apenas había ojeado y best-sellers que olvidaría bajo su asiento o al punto que él quisiera, para luego acabar la jornada dando brincos de perro atropellado sostenido por operadores y aeromozas bajo la garúa de la madrugada limeña? En medio del atasco de esa noche, algo en esa imagen lo deprimió terriblemente, y lo sumió en el silencio. Pensó que todo habría sido distinto si la aeromoza parecida a Amalia se hubiera quedado a su lado. Pero ya no estaba ella; había descendido del avión con premura y una sensación de alivio lo había embargado al verla alejarse por la rampa a través del vidrio de su asiento. Hubiera detestado que ella lo viera de ese modo, la acostumbrada mirada de conmiseración y lástima en los mismos, los exactos ojos verdes que le habían recordado de pronto la imagen perdida de aquella Amalia de su adolescencia, y desde un inicio le enfatizó que el problema no era nada serio, apenas un desgarramiento en un ligamento. Cosas del deporte. Ella le sonrió neutralmente y le trajo más maní, lo que él interpretó absurdamente como una señal de amistad e interés propia del lenguaje aeronáutico. Sin embargo, la Amalia aeromoza no se encontraba más allí, había tomado su pequeño equipaje y se había marchado sin siquiera despedirse, y en esos minutos de silencio mientras decidían cómo eliminar del avión al estorbo en el que él se había convertido, trató de aferrarse por un segundo a la imagen difusa que

lo acompañaba. Y había dejado descansar tristemente su cabeza en esa sombra de la nostalgia, que caía del ruido de sus pasos, la otra Amalia, la del recuerdo.

El vuelo había sido tranquilo, incluso cómodo. Se había dormido la mayor parte, y cuando se despertaba le molestaba no poder ir al baño con tranquilidad. Tendría que llamar a una aeromoza y prefería no molestar a nadie; peor aún si venía ella, la Amalia aeromoza, porque entonces tendría que decirle que no, que no se preocupara, y ella se iría en el acto sin darle mucha importancia. Esa indiferencia lo hubiera molestado más. Ya se encontraba algo irritado por la posición - tenía que mantener la pierna estirada todo el vuelo- y el aire acondicionado lo había resfriado. Así que pidió un par de vinos y volvió a dormirse con la esperanza de llegar pronto. Mikhail, quien lo había acompañado desde Guadalajara y que había sido en parte responsable del accidente, no había logrado conseguir un boleto en el mismo horario, así que este, algo emocionado por poder viajar solo, se había marchado unas horas antes y seguramente lo estaría esperando ya en Lima, preocupado por las maletas y los papeles de migración pues era sumamente desordenado y por lo general dejaba que su hermano mayor arreglara esos asuntos. Y a él no le importaba mucho; lo hacía sentir importante a su modo, incluso al pasar momentos tensos como el hallazgo de la navaja en el D.F., lo cual resolvió con tranquilidad diciéndole a su hermano, con aire paternal y sujetándole la nuca, frente a la vista severa del guardia que los revisó, que habría que abrir la maleta grande y guardarla, y listo, todo solucionado. Pero las maletas ya habían sido registradas, así que no encontró más salida, a pesar del rostro turbado de Mikhail, que dejarle la navaja al guardia, quien a su vez la tiró en una vasija de metal en la que yacían muchas otras cuchillas, llaveros extraños, cajas de fósforos, algunas jeringas e incluso algo que le pareció un biberón. El guardia pareció satisfecho y los tres continuaron la marcha.

La encargada que empujaba la silla de ruedas, una señorita mexicana muy joven de cabello trenzado, quiso dirigirse entonces a las oficinas de la aerolínea, pero aceptó con una sonrisa congelada acompañarlos primero a hacer las compras de último minuto que Mikhail requería. Él se disculpó con ella por su hermano, y le dijo que no era necesario que empujara más su silla, que él podría hacerlo. “Las tiendas van de camino”, dijo ella y sonrió nuevamente, y él se dejó llevar poniendo cara de fastidio ante las miradas curiosas, pero sin duda disfrutaba el paseo. Luego de pasar por migraciones, comprar una pequeña botella de adorno de Mescal para un amigo y un polo de “Viva

México tan chido”, quizás para su enamorada, vio acercarse a su hermano al counter de la aerolínea, y luego perderse entre la multitud de pasajeros que abordaban. Su vuelo salía inmediatamente. Se despidieron con un abrazo y una broma acerca de la silla que él no entendió.

Las dos horas de diferencia las ocupó en sentirse un herido hombre de mundo y vagabundear con su silla por las cercanías del counter. Avanzaba las rueditas hacia los puestos de periódico, la máquina de café y se entretuvo hojeando una revista de caza y pesca cuya carátula mostraba uno de esos deformes peces que vivían en las profundidades y que poseía una lucecita en la nariz del tamaño de una perla para atraer a su presa. Una niña de anteojos se le quedó mirando un buen rato y luego desapareció entre los souvenirs.

Disfrutaba la neutralidad del aeropuerto, su indeterminación, la misma sensación de tránsito que a otros desagradaba tanto. Le gustaba pensar que allí, de pronto, podría entablar una conversación con alguien interesante, conocer a una chica linda de un país lejano, cambiar opiniones con algún extranjero y sorprenderlo con el dominio de su idioma, pero nada de esto nunca sucedió e incluso, cuando dos francesas algo alborotadas se le acercaron de pronto para verificar un par de datos, él no solo negó entenderlas, sino que le pareció de mal gusto su invasora desfachatez europea. Pocos minutos antes de abordar, cuando ya empezaba a aburrirse del jueguito de la silla y de su fingida inmovilidad, sintió que lo empujaban de pronto hacia la puerta de abordaje y elevó la cabeza para ver de quién se trataba esta vez. Y todo habría ido bien si, en medio de la confusión de los demás pasajeros que debían soportar que el de la silla de ruedas se registrara primero, él no hubiera reconocido de súbito ese rostro perdido entre tantos otros en su memoria. No podía ser ella, y sin embargo allí estaba, deslizándolo hacia su asiento. Tardó lo que duraba el camino de la manga de abordaje hasta la puerta del avión en concretizar esa imagen, delimitarla, atribuirle una fecha, y finalmente darle nombre. Los demás pasajeros se ubicaban en sus asientos y él los veía pasar, distraído como estaba. “Amalia”, dijo en voz alta. Minutos después, pidió un trago. La mirada impaciente de una aeromoza le hizo caer en la cuenta de que el avión aún no despegaba.

Sin embargo, después de todo este tiempo, ni siquiera recordaba con certeza si su nombre era Amalia. La había conocido a los catorce años, y su amor –al igual que lo leyera muchos años después en un libro– fue un amor que le ensombrecía los años de adolescencia; casto, burgués, psicossomático y que durante mucho tiempo asedió

sus sueños como un fantasma. Claro que en ese entonces no tenía aún ese afán sentencioso, y podía disfrutar sin reparos de lo que su edad, dentro de sus limitaciones, le ofrecía. Y había sido mucho, según recordaba.

La conoció el verano en que, impulsado por su padre, consiguió su primer trabajo. Era un trabajo de salvavidas en la ACJ de Pueblo Libre, al cual debía asistir tres veces por semana de nueve a una. Sin embargo, lo de salvavidas era un decir, como es obvio si no olvidamos que apenas él tenía catorce años. Era más bien una labor de asistente que, según le explicaron, consistía en observar y cuidar a los niños más pequeños que tomaban sus primeras lecciones de nado en la piscina chica, una patera de medio metro de profundidad en sus zonas más arriesgadas. Algo decepcionado –siempre creyó que el título de salvavidas le exigiría un día una prueba heroica frente a todo el club–, trabajó los primeros días con mucho ánimo, pero a medida que el grito de los niños aumentaba en intensidad y el agua saltaba más y más con sus pataleos, su entusiasmo comenzó a languidecer hasta convertirse en mera rutina y el cumplimiento obligado del compromiso con su padre.

Sin embargo, cuando ya él daba el verano por perdido, un día llegó al trabajo, se puso su ropa de baño y la camiseta que decía SALVAVIDAS y que él consideraba ridícula, y al ir a la patera para acomodar los flotadores, encontró a alguien que no había visto antes. Llevaba la misma camiseta que él, solo que las letras se encontraban deformadas por la prominencia de su busto. Sin que pudiera reaccionar, ella se acercó de pronto y le dijo tú eres Rodrigo ¿no?, ven que te tengo una misión, y entonces lo jaló del brazo, lo introdujo en la patera como si fuera un niño más y lo utilizó de ejemplo para los demás pequeños que algo asustados aún se resistían con vehemencia al apasionante desafío del pataleo. Al día siguiente, luego de la humillación de turno –ahora había sido el turno de la mortal hundida de cara de en el agua–, y justo cuando ya acababa la clase y se acercaba a pedirle algún tipo de explicación, la vio acercarse con una pequeña niña en brazos. “Ella es Talía y yo soy Amalia”, le dijo, lo miró con unos penetrantes ojos verdes, y le puso a la asustada niña en los brazos. “Tú nos vas a cuidar a las dos”.

Era la tercera vez que visitaba Guadalajara, y se había prometido que sería la última. Habían ido a visitar a su madre, quien pasaba una larga temporada en Cuernavaca, en el rancho de una amiga de trabajo, y habían decidido coincidir un par de semanas en Guadalajara para celebrar las Fiestas Patrias peruanas aprovechando una convención de

negocios gracias a la cual, prácticamente, no la verían sino apenas dos o tres días. Pero ello no pareció preocuparle a ninguno. Alojados en el Camino Real, uno de los mejores hoteles de la ciudad y que él disfrutaba más que ninguno debido a su aspecto campestre, cada cual hizo planes personales y partió en dirección propia. Mikhail se despertaba a eso del mediodía, bajaba al gimnasio del hotel un par de horas, almorzaba religiosamente una milanesa con papas fritas –que era lo único que podía comer para evitar enfrentarse a la monótona variedad de platillos mexicanos– y luego se perdía cada tarde en la ciudad junto con unos turistas del hotel. Regresaba pasada la medianoche, casi siempre un poco borracho, prendía la televisión y se echaba a roncar en la cama de al lado.

–No entiendo para qué prendes ese aparato si te vas a dormir en un minuto –le decía él, sin levantar los ojos del libro.

–Me gusta el cable mexicano –respondía Mikhail–. Parece que están cantando ¿no?

Luego se volteaba boca abajo y después de unos instantes empezaban los ronquidos. Entonces él esperaba unos diez minutos y luego apagaba la televisión. “¡Estoy viendo!”, gritaba sin moverse Mikhail en un arrebato telequinético y él prendía de nuevo el aparato y así estaban casi más media hora, hasta que desde la cama de al lado ya no había más respuesta que el mero ronquido. Desde luego, a él se le hizo insoportable el asunto y decidió olvidar la lectura y salir por las tardes a visitar las calles empedradas del centro, la infinita cantidad de iglesias que poseía la ciudad así como el ayuntamiento y los murales de Orozco distribuidos en las diversas colonias. Procuró llegar lo más tarde posible al hotel para no tener que encontrarse con su hermano. Probó en restaurantes, pequeños bares, incluso algunos centros comerciales como en Plaza del Sol, pero ninguno de ellos ofrecía las bondades de una agitada vida nocturna, ni siquiera una pacífica trasnochada. Él tampoco la buscaba.

Sin embargo, la pulcritud de la ciudad y sus aburridas posibilidades terminaron por agotarlo. Quizás hubiera sido diferente de haber estado acompañado, pensaba, pero luego de casi una semana de tonterías como probar pastas mal hechas, insípidas parrillas argentinas, un sushi que en Lima jamás habría encarado, y de visitar las tiendas de la turística colonia de Tlaquepaque y comprar casi de todo a precios obscenos, de robar más libros de los que podría leer en todo un año, de fotografiar las iglesias grandes y pequeñas hasta que le dio una flojera enorme comprar más rollos de película, la ciudad se le hizo pequeña, enana, casi ridícula, se le redujo de pronto, los murales de Orozco le parecieron tris-

temente huachafos y el sabor de las tortillas un vulgar crimen contra el turismo. Su único placer de esos días se convirtió en la hora de viaje que duraba el camino al hotel por la avenida Vallarta; desde allí, en el asiento del “camión”, observaba la amodorrada noche mexicana, el resplandor mortecino de sus luces y las montañas que rodeaban la vida urbana y cuyas faldas, antes desnudas, parecían año tras año, cubrirse más de la creciente marea de casas pobres sin un lugar donde instalarse. Recordaba además, cada vez que recorría ese camino, una que otra persona a la cual le debía un regalo y se prometía no olvidar nada esta vez, aunque siempre era lo mismo. Entonces se aproximaba la zona residencial, los centros comerciales llenos de jóvenes de pelos parados vestidos a la moda implacable de MTV, las diminutas discotecas abiertas apenas hasta la 1 a.m., los fast-food y su venta de carnitas, chilaquiles y “vampiros”, los turistas náufragos en sus vacaciones y sus sonrientes hoteles, y la avenida Vallarta, discreta, guardaba su verdad para otros.

Frente a todo esto, no le quedó más remedio que refugiarse en las instalaciones ahora casi vacías del hotel, lo cual, de cierta forma, lo tranquilizó porque así podría moverse por los pasadizos, husmear por las habitaciones mal cerradas, y quedarse hasta tarde en la sala de juegos viendo las repeticiones de los partidos de fútbol para no tener que combatir contra los ronquidos de Mikhail y su ebria telequinesis. Sin embargo, de todas las opciones redescubiertas, la que sin duda le trajo más satisfacciones fue la reconquista de la piscina, la “alberca”, libre de molestos intrusos. Allí pasó tardes enteras, cual ajolote, abandonado al sol con medio cuerpo en el agua. Luego llegó su madre, completaron la rutina respectiva de cariño y afecto, salieron a cenar de vuelta a Tlaquepaque, escucharon mariachis y disparos de salva, fueron de compras y rieron un poco, e incluso hablaron de irse todos juntos a Mérida una semana más a casa de unos tíos; y él sintió que lo invadía un ánimo extraño, algo así como un matiz de la esperanza, casi un sentimiento de reconciliación hacia ella.

Pero el último día mientras arreglaban sus equipajes, pocas horas antes de partir, ella les dijo que si querían se adelantaran a Mérida; aún tenía algunos asuntos que solucionar en Cuernavaca y debía regresar cuanto antes. Quizás después podría alcanzarlos.

—Cuida a tu hermano —le dijo antes de marcharse.

—Está bien —respondió Mikhail con una media sonrisa.

Los dos lo miraron agradecidos por la broma y él se dio media vuelta y entró al hotel. Luego se despidieron con un beso y él vio alejarse el taxi de su madre por la plaza Minerva. Luego se perdió por Vallarta.

Esa misma noche volaban. Pero apenas eran las tres y media y ambos se encontraban en la habitación, algo incómodos, sin saber bien qué hacer. Se comieron un “vampiro” a la vuelta del hotel y luego decidieron aprovechar el sol que quedaba para ir a la piscina, quemarse un poco y, en medio del invierno peruano, dar prueba de la utilidad de las vacaciones.

Entonces sucedió el accidente.

Amalia era la forma de su verano. Cada mañana, su salida de casa hacia el trabajo se convirtió en una fuente de dicha y posibilidades inexploradas. En un principio trató de serenarse ante su imponente presencia, pero era inútil; simplemente le bastaba verla para descontrolarse y balbucear sus respuestas. Ella se reía, y lo más seguro es que hubiera notado en su rostro más de una vez la sonrisa estúpida del amor que florece. Entonces se entregaban de lleno al trabajo, si es que a remolonear en la patera se le podía llamar trabajo. Tuvieron la suerte de convertirse en tutores personales de dos niños cuyos padres habían exigido un trato especial; uno de esos niños era la pequeña Talía, y el otro un diablillo de apenas dos años que tenía predilección por orinarse en la tibieza de la piscina. Su labor entonces se convirtió en conocerse a través de las bromas que ella le hacía y que él celebraba con Talía entre sus brazos arrastrándola por el agua como si fuera un pequeño lagarto. Amalia conducía al otro niño al baño cada vez que podía y él la veía ir y venir a la diminuta piscina y observaba, extasiado, su figura elocuente. Era pequeña, lo recuerda, pero poseía una piel tersa y unas amplias caderas que él procuraba rozar cada vez que podía dentro del agua.

Ella era mayor y él lo sabía; Amalia tenía diecisiete, y él apenas catorce, y esa diferencia abismal fue quizás la razón de que luego del trabajo se convirtieran en infatigables cómplices. Merodeaban por el club y la piscina hasta que el sol los abandonaba y el padre de Amalia, un socio muy respetado, pasaba a buscarla. Él se convirtió en la envidia de los demás adolescentes que veraneaban en el club y Amalia parecía notarlo porque, a propósito, al pasar frente a un grupo de ellos que la miraba íntegra devorándola, ella lo abrazaba y le cogía el brazo para posarlo en su cintura. Y Amalia parecía conocer a todos en el club, saludaba a cada uno a su paso y siempre se quedaba conversando con alguna señora sobre trivialidades que a él le parecían la vida entera. Luego conversaban un poco y ella le invitaba helados, le hacía preguntas sobre el colegio y después volteaba la mirada hacia la piscina sin escuchar las respuestas que él le daba. Y todo ello nunca le pareció

una burla, sino una mentira de a dos en la que él no participaba. Después de todo, él era un chiquillo lampiño y algo obeso, jamás un candidato posible como a los que, según se había enterado, Amalia estaba acostumbrada. Por eso la dejaba hacer, porque la esperanza tiene esos matices de imposibilidad a los que uno puede aferrarse.

Solo una vez, en todo el verano, pudo decir que la había visto nerviosa; sucedió cuando acababan el turno y pasaron al lado del salón de juegos. Ella había olvidado su toalla y su cuerpo goteaba dejando un camino por donde pasaba; entonces pareció distinguir a alguien en la mesa de billas que se encontraba en el fondo, un sujeto alto, quizás de no más de veinte, que fumaba un cigarrillo; el joven le lanzó una mirada seca, acompañada de una media sonrisa. Amalia se detuvo de pronto y le pidió a él, a Rodrigo, que sí llevaba toalla, que se la diera en el acto. Casi se la arrebató. Se cubrió el cuerpo con apuro y siguió caminando y el sujeto que jugaba billas a lo lejos hundió la cara en su juego. En ese momento, le pareció haberla visto llorar, pero dado lo húmedo de su cabello, nunca estuvo seguro de si eran lágrimas o agua lo que caía por su rostro. Y esa fue la única vez y nunca se atrevió a preguntarle nada; los demás días continuaron la rutina del trabajo, el roce bajo el agua, y tumbarse a un lado a tomar sol y secarse o a comer un helado. Luego se sumergían en la piscina grande y allí él la observaba ir y venir y, cuando la veía distraída, con el pretexto de bucear, aprovechaba para zambullirse y observar sin refreno sus piernas insuperables, los pliegues de su ropa de baño, las comisuras inquietas que se hundían entre sus nalgas, la feraz mata oscura oculta bajo la tela y que daba forma a su imaginación; el busto inflamado y los pezones convertidos en dos pétalos dulces que él habría saboreado con paciente entrega. Entonces ella se zambullía también y lo atrapaba en pleno deleite, se sonreía bajo el agua, y luego salía a tomar un poco de sol recostada en su toalla. Él aguardaba hasta que la leve erección disminuyera, y luego se echaba a su lado. Así, el sudor de su frente caía bajo el peso de su ansia. Al final de la tarde, luego de su juego de pelota con otros entusiastas socios, el padre la recogía puntual a las seis. Y así giraba la rueda de su fortuna cada día.

De pronto lo sorprendió el pago del mes, y la cercanía del fin de la burbuja. La realidad estaba hecha de dos semanas más; y ese era todo el plazo al que él podía aspirar.

En realidad no fue gran cosa. Aburridos por el calor de la tarde, se habían puesto a jugar a arrojar en la piscina y, algo emocionados porque hace mucho no se divertían de ese modo, Mikhail se entu-

siasmó demasiado y lo empujó contra el vértice de la piscina. Resultado: un golpe contundente en la rodilla que lo obligó a irse cojeando hasta el cuarto, alertando de ese modo al personal de la “alberca” que circulaba a esa hora. El problema estaba, después de todas las atenciones dadas por el hotel, las llamadas a médicos particulares y la firma de papeles que descartaban una posible demanda de su parte contra la cadena de hoteles, en explicar que el golpe había sido fuerte, es cierto, pero que ya la rodilla no le dolía tanto y que probablemente a la mañana siguiente podría caminar para tomar su vuelo. Pero el detalle fue que a la mañana siguiente una silla de ruedas lo esperaba en la puerta de su habitación y Mikhail se rió a carcajadas pensando en que él debía llevar a su hermano mayor hasta Perú en esa cosa. Entonces apareció una encargada del hotel, algo apretada y somnolienta pero sin duda simpática y le preguntó si ya se encontraba listo, y prácticamente lo obligó a sentarse en la silla de ruedas y así lo trasladaron de un lado para otro, en autos especiales, con servicios especiales y puertas también especiales de las cuales también Mikhail se benefició. Y el asunto duró desde Guadalajara hasta el D.F. y luego la conexión a Lima. Allí fue que surgió el verdadero problema. Y ello, sumado a la presencia desconcertante de la Amalia aeromoza, había resultado en la lamentable circunstancia que lo tenía ahora atrapado en un avión sin pasajeros y con una tripulación que al parecer ya lo detestaba y que pensaba, por el bien de todos pero más el de ellos, en bajarlo cargado y abandonarlo posiblemente en la enfermería o en algún counter que se compadeciera de él.

Se dijo que tenía que hacer algo entonces. Todo esto era simplemente ridículo; la sensación de ser el último en el avión, los cuchicheos de las aeromozas, no poder pisar suelo peruano, el cosquilleo en la pierna y el entumecimiento. Todo era tan absurdo y lejano, como una ciudad que calla para que no se la perciba. Al demonio. Bajaría. Todo se solucionaría.

Sucedió la última semana de clases en el club y quizás allí, ahora que lo piensa por última vez, todo empezó a desmoronarse. Amalia y él continuaron entregándose al juego de la complicidad y pronto comenzaron a distraerse levemente del trabajo. Para ella, eso no era motivo de culpa, a fin de cuentas ella no recibía un sueldo sino que era una ayuda al club, un capricho de su padre que cumplía solo para darle gusto. Sin embargo, para él sí llegó a ser preocupante, solo que se dio cuenta demasiado tarde. Esa mañana Amalia llevó al pequeño al baño como de costumbre y él se quedó con Talía enseñándole a patear

utilizando una tabla de hule. Alegre, ella le había perdido casi por completo el miedo al agua, y él lo había considerado, a su modo, como una pequeña victoria personal. Entonces Amalia volvió del baño y conversaron sobre qué harían el próximo verano. Ella le hizo prometerle, casi entre lágrimas –detalle que lo conmovió profundamente– que volvería el verano siguiente, y le propuso encontrarse en este mismo lugar un día determinado a una hora determinada. Una promesa vacía pero que en ese instante lo era todo. Sabía que lo que venía era un abrazo e hizo lo que correspondía: intentó darle un beso. Pero algo lo detuvo. Volteó la cabeza y en un inicio no pudo verla, tan solo la tabla de hule avanzaba quieta por el agua dejando a su paso una breve estela. Entonces corrió hasta el otro lado de la piscina, hundió las manos con prisa, y sacó del agua el cuerpo endeble de la niña. Sintió como si un frío helado lo atravesara por completo, y lo quebrara. La sacudió torpemente presa del pánico y Talía reaccionó al instante tosiendo y vomitando agua.

Después vino la madre angustiada, algunos gritos, reprimendas, explicaciones atropelladas y el despido intempestivo dos días antes de acabado el curso. Luego la despedida y el recuerdo de la promesa. Risas nerviosas y Amalia mirándolo lánguidamente después de una sonrisa cincelada y un abrazo cerrado como una muralla. Mirándolo como si en realidad él y ella no hubieran llegado a tiempo en ese rescate, como si hubieran dejado ahogarse en aquella piscina de verano algo más, indefinible e inalcanzable en esa otra margen. Algo irrecuperable.

Entonces se deshizo del recuerdo, aburrido ya de tanta nostalgia. Dijo que sí al plan de descenso de emergencia y dos operadores lo bajaron del avión haciendo una sillita con los brazos cruzados. Sintió la garúa limeña y el frío de la noche de julio lo devolvió de pronto a la pista de aterrizaje, a sus carritos llenos de luces giratorias y al ritmo de los saltos que le originaba el trote de los operadores que lo llevaban primero hasta la rampa, luego lo hicieron pasar por migraciones primero que nadie y, finalmente, lo depositaron en la salida previa a la revisión final de las maletas. A lo lejos pudo ver el rostro impaciente de Mikhail que le hacía señas con la mano. Lo saludó también.

Entonces la vio por última vez. Casi veinte años después se reencontraba con ese rostro. La Amalia aeromoza, a pocos metros de él, lo observaba de brazos cruzados y una media sonrisa que parecía decir “te he descubierto”.

Se acercó a él y sujetó su pequeña maleta.

–¿Necesita ayuda? –y la frase sonó más a una afirmación para ella misma, acostumbrada a la pregunta retórica previa al servicio.

Entonces vio cómo ella cargaba sus maletas (las suyas y la de él) y empezaba a dirigirse a la zona de salida. Él se aproximó a ella, caminando con una leve cojera.

–Creo que desde acá ya puedo solo –dijo sonriendo. Se acercó y levantó su maleta y le dijo algo al oído.

Luego le dio la espalda y avanzó unos pasos. Ella se sorprendió, y se quedó allí detenida, atrapada bajo la luz quirúrgica del aeropuerto; “¿no se caerá?”, alcanzó a decir entre labios y luego lo vio alejarse caminando pausadamente hacia la zona de revisión. Apretó el botón designado. La luz dio rojo y le obligaron a abrir la maleta. Y a pesar de la agotadora noche, de algún modo se sintió agradecido: sabía que, como siempre, algo había olvidado, pero esta vez no estaba seguro de qué y hubiera querido descubrirlo. Quizás algo en su equipaje, la forma de la ausencia, se lo revelaría.

Abrieron su pequeña maleta y buscaron en cada rincón, registraron cada palmo, hurgaron con voracidad en lo profundo, como si buscaran algo en concreto; vaciaron incluso el contenido hasta dejar allí su ropa, sus recuerdos, todo expuesto, frente a él. Pero no encontraron nada de valor. Tan solo unas prendas y unos recuerdos húmedos, quizás por alguna botella abierta.

Así que lo dejaron marcharse.

