

La verdad de las máscaras (Un apunte sobre la ilusión)

En muchos de los ataques un tanto violentos lanzados en Inglaterra contra el esplendor de las puestas en escena tan característico hoy de nuestros reestrenos shakespearianos, los críticos parecen asumir de modo tácito que el propio Shakespeare era más o menos indiferente a los trajes de los actores y que, de haber podido ver la representación de *Antonio y Cleopatra* ofrecida por la señora Langtry, quizás hubiese dicho que la obra, y sólo la obra, es lo importante y todo lo demás apenas cuero y tela. También, a propósito de la exactitud histórica en la indumentaria, lord Lytton, en un artículo publicado en *Siglo Diecinueve*, dictamina, como si fuese un dogma en arte, que la arqueología está fuera de lugar en la representación de cualquier obra de Shakespeare, y el afán por introducirla una de las más estúpidas pedanterías propias de una época de mojigatos.

Más adelante analizaré la posición de lord Lytton pero, sobre esa teoría de que Shakespeare no se preocupaba demasiado por el vestuario de su teatro, quienquiera se tome el trabajo de estudiar su método verá que ninguno de los dramaturgos franceses, ingleses o atenienses confiaba tanto como él en los efectos de ilusión provocados por la vestimenta de los actores.

Consciente de que el temperamento artístico siempre se fascina por la belleza de los trajes, constantemente introduce en sus obras mascaradas y bailes, por simple consideración al placer que proporcionan a la vista; y todavía tenemos sus puestas de escena para las tres grandes procesiones en *Enrique VIII*, que se caracterizan por sus minuciosos detalles, desde las divisas de la Casa de Lancaster hasta las perlas en la cabellera de Ana Bolena. A un empresario moderno le resultaría muy fácil reproducir tales desfiles según Shakespeare los diseñó; y tan exactos eran que, por aquellos días, uno de los oficiales de la corte, al escribir un informe para un amigo sobre la última representación de la obra en el Teatro del Globo, se queja por su carácter realista y, en particular, de la puesta en escena de los caballeros de la Orden de la Jarretera, como si los trajes e insignias de la orden se hubiesen calculado para ridiculizar las verdaderas ceremonias; con espíritu similar al del gobierno francés, cuando hace algún tiempo prohibió al señor Christian, ese delicioso actor, que apareciera en uniforme, aduciendo

que parodiar a un coronel perjudicaba la gloria del ejército. La suntuosidad del vestuario que distinguió la escena inglesa bajo la influencia de Shakespeare fue atacada en todas partes por los críticos contemporáneos, no como regla general, con argumentos sobre las tendencias democráticas del realismo pero, más usualmente, con esos fundamentos morales que son siempre el último refugio de gente sin el menor sentido estético.

Quisiera, sin embargo, enfatizar un punto: Shakespeare no se limitaba a apreciar el valor de los bellos trajes por el carácter pintoresco que añaden a la poesía, sino que veía la importancia de la ropa como medio de producir ciertos efectos dramáticos. En muchas de sus obras, tales como *Medida por medida*, *La duodécima noche*, *Los dos caballeros de Verona*, *Bien está lo que bien acaba*, *Cimbelino* y otras, el efecto de ilusión depende del carácter de los diversos trajes usados por el héroe o la heroína. La deliciosa escena en *Enrique VI* sobre los milagros modernos de la curación por la fe pierde toda su gracia si Gloster no viste de negro y escarlata, y el desenlace de *Las alegres comadres de Windsor* depende del color del vestido de Ana Page. En cuanto al uso que Shakespeare hace de los disfraces, los ejemplos son casi innumerables. Póstumo oculta su amor vestido como campesino y Edgardo su orgullo bajo los harapos de un idiota; Porcia viste el traje de un abogado y Rosalinda va ataviada “como un hombre, hasta en el menor detalle”; el morral de Pisanio cambia a Imogena en el joven Fidel; Jessica se fuga de la casa paterna vestida como un muchacho y Julia recoge su pelo rubio con fantásticos lazos de amor y se pone jubón y calzas; Enrique VIII corteja a su dama vestido como pastor y Romeo a la suya como peregrino; el Príncipe Hal y Poins aparecen primero como salteadores de caminos con toscos trajes de hilo grueso y luego con delantales blancos y chaquetillas de cuero como los mozos de una taberna y en cuanto a Falstaff, ¿acaso no aparece como un bandolero, una anciana, Herne el cazador y el atado de ropa destinado al lavadero?

También sobran ejemplos del uso de la vestimenta como modo de intensificar las situaciones dramáticas. Tras el asesinato de Duncan, Macbeth aparece en camisón como si recién se despertara; Timón termina en harapos la obra que había comenzado en todo su esplendor; Ricardo adula a los ciudadanos de Londres ataviado con una armadura pobre y gastada, y ni bien sube al trono pisando sangre, marcha por las calles coronado y con las órdenes de San Jorge y de la Jarretera; *La tempestad* llega a su punto culminante cuando Próspero, arrancándose su traje de mago, envía a Ariel a buscar su sombrero y su espadín para reaparecer como el Gran Duque italiano; el mismo es-

pectro en *Hamlet* cambia su vestimenta mística para producir distintos efectos; y en cuanto a Julieta, un dramaturgo moderno posiblemente la hubiese hecho yacer con su mortaja, y así la escena habría resultado simplemente horrorosa, pero Shakespeare la atavía con vestidos ricos y espléndidos, cuya belleza convierte el sepulcro en “un efecto festivo, pleno de luz”, transforma la tumba en una cámara nupcial y da a Romeo la réplica y el tema de su parlamento acerca del triunfo de la belleza sobre la muerte.

Aun los menores detalles de los vestidos, como ser el color de las medias de un mayordomo, la guarda en el pañuelo de una esposa, la manga de un joven soldado y los sombreros de una dama elegante se vuelven en manos Shakespeare cuestiones de verdadera importancia dramática, e incluso algunos de ellos condicionan la acción de un modo absoluto. Muchos otros dramaturgos se sirvieron del vestuario como un método de expresar directamente al público el carácter de un personaje al entrar a escena, aunque difícilmente de modo tan brillante como lo hizo Shakespeare en el caso del dandi Parolles cuya vestimenta, dicho sea de paso, sólo un arqueólogo puede comprender. Lo divertido de un maestro y su criado cambiándose los sacos delante del público, de unos marineros náufragos peleando al repartirse un lote de ropa fina y de un hojalatero a quien engalanan como un duque mientras está borracho pueden considerarse parte de ese gran papel que el vestuario siempre desempeñó en la comedia, desde los tiempos de Aristófanes hasta los del señor Gilbert; pero nadie como Shakespeare ha logrado, sólo por medio de los detalles en la ropa y los adornos, contrastes tan irónicos, tales súbitos efectos trágicos, tanta piedad y patetismo. Armado de pies a cabeza, el rey muerto merodea por las almenas de Elsinor porque algo no anda bien en Dinamarca; el caftán de judío de Shylock es parte del estigma debajo del cual se retuerce esa naturaleza herida y amargada; al suplicar por su vida, Arturo no encuentra mejor alegato que referirse al pañuelo que le había dado a Huberto:

¡Ten piedad! Cuando te dolía la cabeza
te até a la frente mi pañuelo
(el mejor de cuantos tenía, pues una princesa me lo había bordado)
y nunca te lo he vuelto a pedir;¹

1 *Rey Juan*. Acto IV, escena primera.

y la servilleta manchada de sangre de Orlando² pone la primera nota sombría en ese exquisito idilio pastoral, y nos muestra la profundidad de los sentimientos de Rosalinda, ocultos bajo su extravagante ingenio y sus bromas premeditadas:

Anoche estaba sobre mi brazo; la besé;
ojalá no haya partido a decir a mi señor
que no concedo mis besos a nadie, sino a él,

dice Imogena, bromeando sobre la pérdida de la pulsera que ya estaba camino a Roma para robarle la confianza de su marido;³ el pequeño Príncipe conducido a la Torre juega con la daga en la cintura de su tío; Duncan envía un anillo a lady Macbeth la noche de su propio asesinato y el anillo de Porcia convierte la tragedia del mercader en una comedia conyugal. York, el gran rebelde, muere con una corona de papel sobre la cabeza; el traje negro de Hamlet es una suerte de nota de color en la obra, como el luto de Ximena en el *Cid*; y el punto culminante del discurso de Antonio es cuando exhibe el manto de César:

Aún recuerdo
la primera vez que César se lo puso.
Fue una noche de verano, en su tienda,
el día en que venció a los nervios.
¡Mirad, por aquí penetró el puñal de Casio!
Y ved qué desgarrón abrió el envidioso Casca.
A través de esta otra lo apuñaló su bienamado Bruto...
¡Almas compasivas! ¡Por qué lloráis, si aún sólo habéis visto
la rasgada vestidura de nuestro César?⁴

Las flores que Ofelia porta en su locura son tan patéticas como las violetas que florecen en una tumba; el efecto del vagabundeo de Lear por el páramo se intensifica más allá de lo indecible con su fantástico atavío; y cuando Cloten, mosqueado por la burlona sonrisa que arranca a su hermana el atuendo de su marido, se calza ese mismo traje para castigarla con el peso de la vergüenza, sentimos que nada hay en todo el realismo francés moderno, ni siquiera en *Teresa Raquin*, esa obra

2 *Como gustéis*.

3 *Cimbelino*, escena III.

4 *Julio César*, acto III, escena II.

maestra del horror, comparable, por su terrible y trágica significación, con esa extraña escena de *Cimbelino*.

En cuanto a los diálogos, también algunos de sus más vívidos pasajes están sugeridos por el vestuario. Así, Rosalinda dice:

¿Crees tú que aun vestida de hombre,
por gusto llevo yo chaleco y calzas?⁵

Y Constanza:

El dolor ocupa el sitio de mi hijo ausente,
llenando con su forma sus vestidos vacíos;⁶

y el inmediato, agudo grito de Isabel:

¡Ah, rasgad en dos mis lazos!⁷

son sólo unos pocos de los muchos ejemplos que podríamos citar. Uno de los más bellos efectos que he visto en escena era el producido por Salvini, en el último acto de *El rey Lear*, cuando arrancaba la pluma de la gorra de Kent y la posaba sobre los labios de Cordelia al llegar a este verso:

Esta pluma se sacude, está viva!

El señor Booth, cuyo Lear tenía muchas nobles y apasionadas cualidades, arrancaba, recuerdo, un poco de pelo a su armiño, arqueológicamente incorrecto, para lograr el mismo efecto, pero el de Salvini era el más bello de los dos, y también el más real. Y quienes vieron al señor Irving en el último acto de *Ricardo III* no habrán olvidado, estoy seguro, cuánto aumentaba la agonía y el terror de su sueño por contraste con la calma y la quietud que lo precedían y la recitación de estos versos:

¿Cómo, es más liviana ahora mi visera
y toda mi armadura se encuentra ya en mi tienda?
Cuida que la madera de mis lanzas sea fuerte y no pese
[demasiado...]⁸

5 Acto III, escena II.

6 *Rey Juan*. Escena IV.

7 *La tragedia de Ricardo III*, acto IV, escena I.

8 *Id. ibíd.*, acto V, escena III.

versos que tienen un doble sentido para el público, al recordar las últimas palabras que la madre le gritó a Ricardo al marcharse él hacia Bosworth:

Vaya, pues, contigo, mi peor maldición
y ella, el día de la batalla, ha de pesarte más
que la armadura entera con la cual te vestirán.⁹

En cuanto a los recursos a disposición de Shakespeare, cabe subrayar que, si bien más de una vez se queja de la pequeñez del escenario donde debe montar grandes obras históricas, y de la falta de escenografía, ante lo cual se ve obligado a cortar muchos incidentes eficaces al aire libre, siempre escribe como si fuese un dramaturgo que dispusiera de un muy bien surtido guardarropa, y también como alguien capaz de contar con actores muy preocupados por maquillarse con gran esmero. Aun hoy es difícil producir una obra tal como *La comedia de equivocaciones*, y gracias al pintoresco azar del parecido entre la señorita Ellen Terry con su hermano, tuvimos ocasión de ver *La duodécima noche* representada como se debe. Para llevar a escena cualquiera de las obras de Shakespeare, exactamente como él deseaba se representaran, se necesitan los servicios de un buen utilero, un hábil confeccionista de pelucas, un vestuarista con sentido del color y conocimiento de las texturas, un experto en el arte del maquillaje, un maestro de esgrima, otro de baile y un verdadero artista para dirigir personalmente toda la puesta. Porque él mismo nos explica, con toda minuciosidad, el vestido y el aspecto de cada uno de los personajes. “Racine abhorre la *réalité*”, dice en alguna parte Auguste Vacquerie;¹⁰ “il ne daigne pas s’occuper de son costume. Si l’on s’en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d’un sceptre et Achille d’une épée.”¹¹ Pero con Shakespeare es muy diferente. Nos da directivas sobre los trajes de Perdita, Florizel, Antíloco, las brujas en *Macbeth* y el boticario en *Romeo y Julieta*, algunas minuciosas descripciones de su gordo caballero y un informe detallado del extraordinario traje con que habrá de casarse Petrucio. Rosalinda, señala, es alta, y ha de llevar una lanza y una pequeña daga; Celia es más baja, y se pintará la cara de

9 *Id. ibíd.*, acto IV, escena IV.

10 Vacquerie, Auguste (1819-1895). Literato y periodista francés muy ligado a Victor Hugo.

11 (En francés en el original). Racine odia el realismo. No da la menor importancia al vestuario. Si nos atuviésemos a las indicaciones del poeta, Agamenón vestiría un cetro y Aquiles una espada. (Nota de la versión en inglés.)

marrón para parecer tostada por el sol. Los chicos que hacen de hadas en el bosque de Windsor estarán vestidos de blanco y verde (un cumplido, dicho sea de paso, para la reina Isabel, cuyos colores favoritos eran éstos) y de blanco, con guirnaldas verdes y máscaras doradas, llegarán los ángeles hasta Catalina en Kimbolton. Bottom viste de entrecasa, Lisandro se diferencia de Oberón porque usa un atuendo ateniense y Launce tiene las botas agujereadas. La duquesa de Gloucester se yergue con una mortaja blanca y su esposo, de luto, está a su lado. El traje multicolor del Bufón y el escarlata del Cardenal, las flores de lis bordadas sobre las chaquetas inglesas dan pie a bromas y burlas en el diálogo. Conocemos los dibujos de la armadura del Delfín y la espada de la Doncella, la cimera en el casco de Warwick y el color de la nariz de Bardolfo. Porcia tiene el pelo rubio dorado, Febe cabellera negra, Orlando rulos castaños y el pelo de Sir Andrés Aguecheek cuelga como lino sobre una rueca y jamás se enrulará. Algunos de los personajes son robustos, otros flacos, unos erguidos, otros jorobados, unos rubios, otros morenos y algunos habrán de ennegrecerse las caras. Lear lleva barba blanca, la del padre de Hamlet es gris y Benedict deberá afeitarse durante la obra. Shakespeare es muy detallista en lo concerniente a las barbas en escena: nos informa sobre los diferentes colores que deberán usarse y siempre da sugerencias a los actores para que las suyas estén adecuadamente sostenidas. Hay un baile de segadores con sombreros de paja de centeno y otro de aldeanos con sacos peludos que los semejan a sátiros; una mascarada de Amazonas, otra de rusos y una clásica; algunas escenas inmortales sobre un tejedor con cabeza de asno, una reyerta sobre el color de un saco reprimida por el Lord Mayor de Londres y una escena entre un marido furioso y la sombrerera de su mujer por unos tizeretazos dados a una manga.

En cuanto a las metáforas que Shakespeare saca de los trajes y los aforismos que hace con ellos, sus ataques a la ropa de la época, en especial contra el ridículo tamaño de los sombreros de las señoras, y la muchas descripciones del *mundus muliebris*¹² desde la canción de Antíloco en *Cuento de invierno* hasta el informe de la capa de la Duquesa de Milán en *Mucho ruido y pocas nueces*, son demasiado numerosas como para citarlas, aunque valga la pena recordarle a la gente que toda la filosofía del traje puede encontrarse en la escena del rey Lear con Edgardo, un pasaje cuya brevedad y estilo aventajan a la grotesca sabiduría y a la un tanto declamatoria metafísica del *Sartor Resartus*.

12 Mundo de las mujeres. (En latín en el original). (Traducido de la versión en inglés).

Creo, sin embargo, que de lo ya dicho resulta obvio cuánto le interesaba a Shakespeare la vestimenta. Y no lo digo con ese sentido hueco gracias al cual se ha sacado la conclusión, por su conocimiento de las escrituras y de los narcisos, que era el Blackstone¹³ y el Paxton de la época isabelina, pero sí vio cómo el vestuario podía ser a la vez impresionante para lograr un determinado efecto sobre el público y expresivo del carácter de algunos personajes, y constituye un factor esencial entre los medios de que se sirve un verdadero ilusionista. La figura contrahecha de Ricardo tenía para él tanto valor como la belleza de Julieta; pone la sarga del extremista al lado de las sedas del señor y ve qué efectos escénicos se pueden lograr con ambas. Calibán lo deleita tanto como Ariel, los harapos como las ropas de oro y reconoce la belleza artística de la fealdad.

La dificultad que tuvo Ducis para traducir *Otelo* como consecuencia de la importancia asignada a una cosa tan común como un pañuelo, debido a su intento por atenuar su vulgaridad, haciéndole repetir al moro: “¡La venda!, ¡la venda!” puede tomarse como ejemplo de la diferencia entre la tragedia filosófica y el drama de la vida real; la introducción, por primera vez, de la palabra *mouchoir*¹⁴ en el teatro francés, marcó una etapa en aquel movimiento romántico-realista cuyo padre es Hugo y Zola el *enfant terrible*, así como también a comienzos de este siglo se acentuó el clasicismo cuando Talma se negó a seguir personificando a los héroes griegos con una empolvada peluca antigua, otro de los muchos ejemplos, dicho sea de paso, del deseo por la exactitud arqueológica en la vestimenta que distingue a los grandes actores de nuestro tiempo.

Al criticar la importancia asignada al dinero en *La comedia humana*, Théophile Gautier dice que Balzac puede reclamar haber inventado un nuevo héroe en la ficción, el *héroe metálico*. De Shakespeare podría decirse que fue el primero en ver el valor dramático de los jubones y también que un clímax puede depender de una crinolina.

El incendio del Teatro del Globo —debido, dicho sea de paso, a ese entusiasmo por la ilusión que distinguía la dirección escénica de Shakespeare—, nos privó, lamentablemente, de muchos documentos importantes; pero en el inventario del guardarropa de un teatro lon-

13 Blackstone, William (1723-1780). Profesor de Derecho en la Universidad de Oxford y más adelante juez, debe su fama a sus *Comentarios de las leyes de Inglaterra* (1765-1769), obra de estilo claro y elocuente.

14 Pañuelo. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

dinense en la época de Shakespeare, todavía existente, se mencionan trajes específicos para cardenales, pastores, reyes, payasos, frailes y bufones; casacas verdes para los hombres de Robin Hood y un vestido verde para lady Mariana; un jubón blanco y dorado para Enrique V y un vestido para Longshanks, además de sobrepellices, capas consistoriales, vestidos de brocado, de hebras de oro y de plata, de tafetán, de percal, sacos de terciopelo, de raso, de frisa, chalecos de cuero amarillo y negro, trajes colorados, verdes, de Pierrot francés, un vestido “para bolberse inbisible” que por 3 libras con 10 chelines no parece tan caro, y cuatro incomparables miriñaques, todo lo cual demuestra el deseo de dar a cada personaje una vestimenta adecuada. También hay registro de trajes españoles, turcos y dinamarqueses, yelmos, lanzas, escudos pintados, coronas imperiales y tiaras papales, así como atavíos para jenízaros turcos, senadores romanos y todos los dioses y diosas del Olimpo, evidencia de mucha investigación arqueológica de parte del director del teatro. Es verdad que se menciona un corsé para Eva, pero, con toda probabilidad, la acción de la obra tenía lugar después de la caída.

Quien se preocupe por estudiar la época de Shakespeare verá que la arqueología era una de sus características esenciales. Después de la renovación de las formas clásicas en arquitectura, uno de los rasgos del Renacimiento, y de la impresión, en Venecia y en otras partes, de las obras maestras de la literatura griega y latina, se había vuelto natural el interés por la decoración y la vestimenta del mundo antiguo; los artistas las estudiaban no tanto por el conocimiento que podían adquirir, sino más bien por la belleza que podían crear. A los raros objetos que continuamente salían a la luz con las excavaciones no se los destinaba a convertirse en polvo en algún museo ni a la contemplación de un curador insensible o al tedio de un policía aburrido por la falta de crímenes. Se los usaba como motivos para producir un nuevo arte, que no sólo habría de ser bello, sino también extraño.

Nos cuenta Infessura que en 1485 algunos obreros que cavaban en la Vía Appia hallaron un viejo sarcófago romano con la inscripción “Julia, hija de Claudio”. Al abrir el cofre encontraron en su vientre de mármol el cuerpo de una bellísima niña de unos quince años de edad, preservado de la corrupción y el deterioro del tiempo gracias a la destreza del embalsamador. Tenía los ojos semiabiertos, el pelo ondulado le enmarcaba el rostro en bucles dorados y la lozanía de la juventud aún no había abandonado sus labios y sus mejillas. Llevada de nuevo al Capitolio, enseguida se convirtió en el centro de un nuevo culto, y peregrinos provenientes de todas partes de la ciudad se arremolinaban para adorar esas magníficas reliquias, hasta que el Papa,

temiendo que quienes encontraran el secreto de la belleza en una tumba pagana olvidasen los secretos guardados en el rústico sepulcro labrado sobre la piedra de Judea, ordenó sacar el cuerpo por la noche y enterrarlo en secreto. Aun cuando sea una leyenda, la historia no es menos valiosa para mostrarnos la actitud del Renacimiento respecto de la antigüedad. Para ellos, la arqueología no era una mera ciencia de anticuarios, sino un medio por el cual podían devolver al polvo reseco de la antigüedad el soplo y la gracia de la vida misma, y llenar con el nuevo vino del romanticismo formas que, de otro modo, hubiesen sido viejas y decrépitas. La influencia de dicho espíritu puede rastrearse desde el púlpito de Nicolás Pisano hasta el *Triunfo de César* de Mantegna y los cubiertos diseñados por Cellini para el rey Francisco I; no estaba limitado solamente a las artes inmóviles —las artes de movimiento detenido— pues su influencia también podía observarse en las mascaradas grecorromanas que constituían la diversión habitual de las alegres cortes de la época, y en las galas y procesiones públicas con que los ciudadanos de las grandes ciudades comerciales acostumbraban saludar a los príncipes que cayesen de visita; desfiles, dicho sea de paso, considerados tan importantes como para reproducirlos en grandes estampas e imprimirlos, lo cual prueba el interés general de la época por asuntos de tal naturaleza.

Y ese uso de la arqueología en los espectáculos, lejos de ser una muestra de pedantería es, en todos sus aspectos, legítimo y bello. Porque el escenario no se limita a ser el lugar de encuentro de todas las artes, también es el regreso del arte a la vida. A veces, en una novela arqueológica, el uso de términos extraños y desusados parece ocultar la realidad debajo del aprendizaje y, es mi deber decirlo, muchos de los lectores de *Nuestra Señora de París* han quedado desconcertados por el significado de expresiones tales como *la casaque à mahoitres, les vougliers, le gallimard taché d'encre, les caraquiniers*,¹⁵ y otras por el estilo; pero, ¿qué diferente resulta todo arriba del escenario! La antigüedad despierta de su letargo y la historia desfila ante nuestros ojos, sin obligarnos a recurrir a un diccionario o a una enciclopedia para que nuestro placer sea perfecto. El público no tiene ninguna necesidad de conocer a los expertos en el montaje de una obra. De materiales tan poco familiares para la mayoría de la gente como, por ejemplo, el disco de Teodosio,

15 Casaca con mangas abultadas, alabarderos, la caja de lápices manchada de tinta, marineros de carracas [antiguas embarcaciones de transporte]. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

el señor E. W. Godwin, uno de los espíritus más artísticos de este siglo en Inglaterra, creó la maravillosa belleza del primer acto de *Claudio* y nos mostró la vida de Bizancio en el siglo cuarto, no mediante una deprimente conferencia y un conjunto de actorzuelos miserables, ni mediante una novela que requiere un glosario para explicarla, sino volviendo visible ante nuestros ojos toda la gloria de esa grandiosa ciudad. Y aunque los trajes eran auténticos, hasta en los más mínimos detalles de color y diseño, no se les asignó esa importancia exagerada que por fuerza se les da en una conferencia fragmentaria, más bien estuvieron subordinados a las reglas de una composición de alto vuelo y a la unidad de los efectos artísticos. El señor Symonds, al hablar de esa gran pintura de Mantegna, exhibida ahora en Hampton Court, dice que el artista ha convertido un motivo propio de anticuarios en tema para melodías de trazo. Lo mismo podría decirse con igual justicia de la puesta en escena del señor Godwin. Sólo un tonto puede considerarla pedante, sólo alguien incapaz de mirar o de escuchar puede hablar de la emoción de la obra aniquilada por su colorido. En realidad, se trató de una puesta no solamente perfecta en sus aspectos pintorescos, sino también absolutamente dramática, libre de la necesidad de tediosas descripciones y capaz de demostrarnos, por el color y el carácter del ropaje de Claudio y de los vestidos de sus acompañantes, la cabal naturaleza y la vida de ese hombre, desde la escuela filosófica por la cual sentía inclinación hasta por qué caballos apostaba en las carreras.

Por cierto, la arqueología sólo es deliciosa cuando se la traduce en alguna forma artística. No es mi intención menospreciar los servicios de laboriosos eruditos pero, a mi parecer, el uso que hace Keats del diccionario de Lemprière nos resulta de mucha mayor utilidad que el tratamiento dado por el profesor Max Müller¹⁶ a esa misma mitología como enfermedad del lenguaje. ¡Mejor *Endimión* que cualquier teoría, no importa cuán sólida o, como en este ejemplo, cuán endeble sea, sobre una epidemia de adjetivos! ¿Y quién no puede sentir que la principal gloria del libro de Piranesi sobre ánforas es haber inspirado a Keats su “*Oda a una urna griega*”? El arte y sólo él puede volver la arqueología en algo bello; y el arte teatral puede utilizarla de modo más directo y más vívido, al combinar en una misma y exquisita representación la ilusión de la vida real con la maravilla del mundo irreal.

¹⁶ Müller, Frederick Max (1823-1900). Fue profesor en Oxford desde 1848. Entre 1849 y 1873 publicó el *Rigveda* y a partir de 1875 la gran serie conocida con el nombre de *Los Libros Sagrados de Oriente*.

Pero el siglo dieciséis no fue tan sólo la época de Vitruvio, sino también la de Vecellio.¹⁷ Cada nación parece haberse interesado súbitamente por la vestimenta de sus vecinos. Europa comenzó a investigar sus propias ropas, y es extraordinaria la cantidad de libros publicados sobre los trajes nacionales. A comienzos del siglo la *Crónica de Nuremberg*, con sus dos mil ilustraciones, alcanzó su quinta edición, y antes de concluir ese siglo se publicaron diecisiete ediciones de la *Cosmografía* de Münster.¹⁸ Además de esos dos libros también estaban las obras de Michael Colyns, Hans Weigel, de Amman y del propio Vecellio, todas ellas bien ilustradas, y algunos de los dibujos en el libro de Vecellio posiblemente sean obra del Ticiano.

Tampoco sólo de libros y tratados adquirieron ellos su conocimiento. La costumbre, cada vez mayor, de viajar al extranjero, el aumento del intercambio comercial entre países y la frecuencia de misiones diplomáticas dieron a cada nación muchas oportunidades de estudiar las diversas formas de los trajes contemporáneos. Al marcharse de Inglaterra, por ejemplo, los embajadores del zar, del sultán y del príncipe de Marruecos, Enrique VIII y sus amigos dieron algunos bailes disfrazados con los exóticos atuendos de sus visitantes. Más tarde Londres vio, quizá con demasiada frecuencia, el sombrío esplendor de la corte española, y hasta Isabel llegaron enviados de todos los países, cuyos trajes, nos dice Shakespeare, tuvieron gran influencia en la vestimenta inglesa.

Y ese interés no se limitaba sólo a los vestidos clásicos, o a los trajes de naciones extranjeras; hubo muchísimas investigaciones, en especial entre la gente de teatro, por los trajes antiguos de la propia Inglaterra; cuando Shakespeare, en el prólogo a una de sus obras, se lamenta por su incapacidad de reproducir yelmos de ese período, habla como director y no tan sólo como un poeta isabelino. En Cambridge, por ejemplo, representaron por aquel entonces una obra sobre Ricardo III y en ella los actores vistieron verdaderos trajes de época, tomados de la gran colección de trajes históricos de la Torre, siempre abierta para que la inspeccionaran los directores de teatro y puesta, a veces, a su entera disposición. Y no puedo dejar de pensar que dicha repre-

¹⁷ Tiziano Vecellio, más conocido como Ticiano. (1477-1576). Pintor italiano creador y jefe de la escuela veneciana. Pintó desde los 23 hasta los 99 años. Entre sus obras maestras se destacan *El entierro de Cristo* y *Dánae*.

¹⁸ Münster, Sebastian. Escribió un latín una obra que luego sería traducida al inglés por Richard Eden con el nombre de *Tratado sobre la nueva India, con otras tierras e islas recién descubiertas, así al Oriente como al Occidente, tal como han sido conocidas y descubiertas en estos nuevos tiempos*.

sentación habrá sido mucho más artística, en cuanto a vestuario se refiere, que la puesta ofrecida por Garrick de la obra shakespeariana sobre el mismo tema, en la cual él mismo aparecía con un indescribible traje de fantasía, y el resto de los actores ataviados a la usanza de los días de Jorge III, en tanto Richmond fue especialmente admirado con el uniforme de un joven guardia.

Porque, ¿cuál es la utilidad escénica de esa arqueología que de tan extraño modo aterrorizó tanto a los críticos?: ella, y sólo ella, puede darnos la arquitectura y la vestimenta adecuadas para la época en la cual transcurre la acción. Nos permite ver a un griego vestido como un griego y a un italiano como italiano; disfrutar de las arcadas de Venecia y de los balcones de Verona; y, si la obra trata de alguna de las grandes edades de la historia de nuestro país, contemplar esa época con su vestimenta adecuada, y al rey ataviado tal como cuando vivía. Me pregunto, dicho sea de paso, qué hubiese dicho lord Lytton, algún tiempo atrás, en el Teatro Princesa, si el telón se hubiera levantado sobre *Bruto*, de su padre, y el personaje principal apareciera recostado en una silla estilo Reina Ana, ataviado con una ondeante peluca y bata floreada, ¡vestimenta que en el siglo pasado era considerada especialmente adecuada para representar a un romano de la antigüedad! Porque, en aquellos días apacibles para el teatro, ninguna arqueología trastornaba la escena ni afligía a los críticos, y nuestros abuelos, carentes de todo sentido artístico, se sentaban tranquilamente en medio de una asfixiante atmósfera de anacronismos y contemplaban, con la beatífica complacencia de esa época prosaica, un Yaquimo empolvado y con traje a lunares, un Lear con frunces de encaje y una lady Macbeth con enorme crinolina. Puedo entender que se ataque a la arqueología argumentando un excesivo realismo, pero atacarla por ser una pedantería parece no venir al caso. De todos modos, es una necedad atacarla, cualquiera fuese la razón; con igual falta de respeto podríamos hablar del ecuador. Porque la arqueología, al ser una ciencia, no es ni buena ni mala, sino un simple hecho. Su valor depende por completo de cómo se la utiliza y sólo los artistas pueden usarla. Acudimos a los arqueólogos por los materiales y a los artistas por el método.

Al diseñar la escenografía y el vestuario para cualquiera de las obras de Shakespeare, lo primero que el artista debe establecer es la fecha adecuada para el drama. Esto debe determinarse más por el espíritu general de la obra y no tanto por cualquier referencia histórica real que pueda haber en ella. La mayoría de los *Hamlet* que he visto estaban situados en una época demasiado antigua. Hamlet es, esencialmente, un discípulo del renacimiento del aprendizaje y si en la obra la alu-

sión a la reciente invasión de Inglaterra por los daneses la retrotrae al siglo nueve, el uso de floretes la sitúa en una época mucho más tardía. No obstante, una vez fijada la fecha, el arqueólogo debe entonces proporcionarnos los hechos que el artista convertirá en efectos.

Según se ha dicho, los anacronismos en las propias obras demuestran que Shakespeare era indiferente a la exactitud histórica, y se ha sacado mucho partido de la imprudente cita de Aristóteles por parte de Héctor. Por otro lado, los anacronismos son en verdad escasos, y no demasiado importantes, y si un artista amigo se los hubiese hecho notar, probablemente los habría corregido. Porque, aun cuando a duras penas podría denominárselos tachas, por cierto no constituyen las grandes bellezas de su obra o, al menos, si tal fuesen, su anacrónico encanto no puede enfatizarse si la obra no se representa con exactitud, según la fecha adecuada. Al estudiar en su conjunto el teatro de Shakespeare, sin embargo, resulta muy notable su extraordinaria fidelidad a los personajes y argumentos. Muchos de sus *dramatis personae* son gente que en verdad existió, y algunos de ellos podrían haber sido vistos en la vida real por parte del público. De hecho, el ataque más violento contra Shakespeare en su época fue su supuesta caricatura de lord Cobham. En cuanto a los argumentos, Shakespeare continuamente los extrae ya sea de la historia verdadera o de las viejas baladas y tradiciones que servían de historia al público isabelino, pero incluso hoy, ningún historiador científico los descartaría como completamente falsos. Y no sólo elegía los hechos en lugar de la fantasía como base de muchas de sus obras de ficción, también daba a cada obra el carácter general; en una palabra, la atmósfera social de la época en cuestión. Reconoce que la estupidez es una de las características permanentes de todas las civilizaciones europeas; entonces, no ve ninguna diferencia entre la plebe londinense de su época y la plebe romana en tiempos paganos, entre un tonto guardián de Mesina y un tonto juez de paz en Windsor. Pero cuando trata a los personajes más altos, esas excepciones de toda época, tan admirables como para convertirse en modelos, les confiere la estampa y el sello de su tiempo. Virgilia es una de esas esposas romanas en cuya tumba estaba escrito: *Domi mansit lanam fecit*,¹⁹ con tanta certeza como que Julieta es la niña romántica del Renacimiento. Shakespeare también es veraz en cuanto a las características de los diferentes pueblos. Hamlet posee la imaginación e indecisión de las naciones del norte, y la princesa Catalina es francesa de

19 Ella se quedaba en casa e hilaba. (En latín en el original). (Traducido de la versión en inglés).

pies a cabeza, tal como la heroína de *Divorçons*. Enrique V es un inglés auténtico y Otelo un verdadero moro.

También cuando Shakespeare trata la historia de Inglaterra desde el siglo catorce hasta el dieciséis, resulta maravilloso cuánto cuidado pone para que los hechos sean perfectamente correctos: en realidad, sigue a Holinshed²⁰ con extraña fidelidad. Describe las incesantes guerras entre Francia e Inglaterra con extraordinaria precisión; llega hasta dar los nombres de las ciudades sitiadas, los puertos de desembarque y embarque, los lugares y fechas de las batallas, los títulos de los comandantes de uno y otro bando y las listas de los muertos y heridos. Y en cuanto a las guerras civiles de las Dos Rosas tenemos muchas genealogías detalladas de los siete hijos de Eduardo III; discute extensamente las pretensiones al trono de las casas rivales de York y de Lancaster; y si la aristocracia inglesa no quiere leer al Shakespeare poeta debería por cierto leerlo como una suerte de primitiva guía de la nobleza. Con toda probabilidad no exista un solo título en la Cámara Alta, con la excepción, claro está, de los poco interesantes títulos adoptados por los lores legisladores, que no aparezca en Shakespeare junto con muchos detalles sobre la historia de la familia, sean éstos dignos o no de crédito. De hecho, si fuese realmente necesario que los niños de las escuelas públicas conozcan las Guerras de las Rosas, podrían estudiar tan bien su lección leyendo a Shakespeare como sus textos escolares de un chelín, y aprenderla, no necesito decirlo, de un modo mucho más divertido. Hasta en su época se reconocía ese uso de las obras de Shakespeare. “Las obras históricas enseñan historia a quienes no pueden leerla en las crónicas”, dice Heywood²¹ en un tratado sobre el teatro, aunque

20 Holinshed, Raphael. Autor de las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda (Chronicles of England, Scotland and Ireland)* (1577, aumentadas en 1586). De largo aliento, comienzan con Noé para llegar a su propia época. El libro es una compilación en la cual intervinieron muchas manos. William Harrison contribuyó con la *Descripción de Inglaterra (Description of England)* y la *Descripción de Escocia (Description of Scotland)* derivada de Boece y Major; la *Descripción de Irlanda (Description of Ireland)* es obra de Ricardo Stanyhurst y Edmond Campion. Richard Hooker aportó la traducción de Giraldus Cambresis. La parte compuesta por el mismo Holinshed sorprende por su erudición. Estas Crónicas gozaron de gran popularidad pues los ingleses encontraron en ellas un panegírico reconfortante de su patria y los poetas sacaron de sus páginas su inspiración y tema. Por orden del Consejo, el texto de 1586 fue severamente censurado; las partes expurgadas se publicaron por separado en 1723. Shakespeare tomó de ese libro a su Macbeth, entre otros personajes.

21 Heywood, John (¿1497?-1587). Músico de la corte de Enrique VIII. Por su matrimonio pertenecía al círculo de Tomás Moro. Su hija fue la madre de John Donne. De él se conservan las siguientes obras dramáticas: *Diálogo acerca del ingenio y de la falta de ingenio*, impresa por primera vez en 1846, *La comedia del tiempo* (1533), *Comedia del amor* (1534) y *Las cuatro*

estoy convencido de que las crónicas del siglo dieciséis debían ser mucho más agradables de leer que los textos escolares del siglo diecinueve.

Por supuesto, el valor estético de las obras de Shakespeare no depende en modo alguno de los hechos que tratan, sino de la verdad, y ésta es siempre independiente de los hechos, pues los inventa o elige a su antojo. Pero, incluso la forma en que Shakespeare utiliza los hechos es una de los aspectos más interesantes de su metodología de trabajo, y nos revela su actitud respecto de la escena y sus relaciones con el gran arte de la ilusión. Y se hubiese sorprendido muchísimo al ver sus obras clasificadas como “cuentos de hadas”, según dictamina lord Lytton, porque uno de sus objetivos era crear para Inglaterra un teatro histórico nacional donde se representasen aquellos sucesos con los cuales el público estaba bien familiarizado, y con héroes que vivían en la memoria del pueblo. El patriotismo, claro está, no es una cualidad necesaria para el arte, pero significa, para el artista, la sustitución de un sentimiento universal por uno individual, y para el público la presentación de una obra de arte bajo una forma sumamente atractiva y popular. Vale la pena señalar que los primeros y los últimos éxitos de Shakespeare fueron obras históricas.

Podemos preguntarnos cuál es la relación de esto con la actitud de Shakespeare respecto de la indumentaria. Respondo: un dramaturgo que tanto acentúa la exactitud histórica de los hechos, consideraría la exactitud histórica de los trajes como un accesorio importantísimo de su método ilusionista. Y no vacilo en afirmar que efectivamente lo hacía. La referencia a los yelmos de esa época en el prólogo a *Enrique V* puede considerarse fantástica, aunque Shakespeare debía ver con frecuencia:

El mismo casco
que aterrizzaba el aire en Agincourt,

allí donde todavía está colgado en la negra penumbra de la Abadía de Westminster, junto con la montura de aquel “diablillo de la fama” y el escudo abollado con su rasgado forro de terciopelo azul y las descoloridas lises doradas; pero el uso de tabardos militares en *Enrique VI* tiene un poco de arqueología pura, pues no se los usaba en el siglo

letras p (1544). También se le atribuyen la *Alegre comedia entre el perdonador y el hermano, el cura y su vecino Pratte* y la *Alegre comedia entre Juan el marido, Tiba, su mujer y el señor Juan, el sacerdote* (1533).

dieciséis, y el tabardo del propio rey, con toda seguridad, aún estaba suspendido sobre su tumba en la capilla de San Jorge, en Windsor, en los días de Shakespeare. Porque, hasta la época del desafortunado triunfo de los filisteos en 1645, las capillas y las catedrales de Inglaterra eran los grandes museos nacionales de arqueología, y bajo sus bóvedas se guardaban las armaduras y los trajes de los héroes de la historia inglesa. Una buena cantidad, claro está, quedaba preservada en la Torre, e incluso en la época isabelina los turistas eran llevados allí para ver esas extrañas reliquias del pasado, tales como la enorme lanza de Charles Brandon, que aún hoy, creo, es admirada por quienes nos visitan desde el interior del país; pero las catedrales y las iglesias eran, por regla general, elegidas como los templos más adecuados para recibir las antigüedades históricas. Canterbury aún puede mostrarnos el yelmo del Príncipe Negro, Westminster los trajes de nuestros reyes y Richmond en persona colgó en la vieja San Pablo el mismísimo estandarte que había ondeado en el campo de batalla de Bosworth.

Es decir, allí donde fuese, por todo Londres veía Shakespeare la vestimenta y las pertenencias de épocas pasadas, y sin duda supo sacar partido de esa oportunidad. Por ejemplo, el uso de la lanza y del escudo en las guerras verdaderas, tan frecuente en sus obras, está extraído de la arqueología y no de los pertrechos militares de su época; y el uso general de la armadura en las batallas no era una característica de esos días, cuando rápidamente caían en desuso ante la aparición de las armas de fuego. Por otro lado, la cimera en el yelmo de Warwick, a la que se da tanta importancia en *Enrique VI*, es absolutamente correcta en una obra del siglo quince, cuando éstas se usaban normalmente, pero no lo hubiese sido en una obra que ocurriese en la época de Shakespeare, cuando plumas y penachos las habían reemplazado, moda que, según nos dice en *Enrique VIII*, venía de Francia. Para las piezas históricas, entonces, podemos estar seguros de que utilizó la arqueología, y en cuanto a las otras con seguridad también lo hizo. La aparición de Júpiter sobre un águila, con el rayo en la mano, de Juno con sus pavos reales y de Iris con su arco multicolor; la máscara de las amazonas y las de los cinco notables, todas ellas pueden considerarse arqueológicas; y la visión que tiene Póstumo de Sicilius Leonatus en la prisión –“un viejo, ataviado como un guerrero, guiando a una anciana matrona”- también resulta clara. Ya he hablado del “traje ateniense” por el cual Oberón distingue a Lisandro, pero uno de los ejemplos más marcados es el del traje de Coriolano, en cuyo caso Shakespeare recurre directamente a Plutarco. Ese historiador, en sus *Vidas paralelas*, nos habla de la guirnalda de roble con la que fue coronado Cayo

Marcio y del curioso atavío con el cual, según la antigua costumbre, debió solicitar el voto de sus electores; y sobre esos dos puntos se adentra en largas reflexiones, investigando el origen y significado de las viejas usanzas. Shakespeare, con el espíritu del verdadero artista, acepta los hechos de la antigüedad y los convierte en efectos dramáticos y pintorescos: en verdad, el vestido de la humildad, el “vestido de lobo” como lo llama Shakespeare, es la nota central de la obra. Podría citar otros casos, pero éste basta para mi propósito; y de él se desprende que al poner en escena una obra con el vestuario adecuado a la época, de acuerdo con las mejores autoridades, cumplimos con los deseos y el método de Shakespeare.

Aun si no fuese así, ya no tenemos ningún motivo para trasladar las imperfecciones que supuestamente caracterizaron las puestas en escena shakespearianas, como hacer que un joven represente a Julieta o descartar las ventajas de los cambios de decorado. Una gran obra de arte dramático no debe simplemente expresar las pasiones modernas por medio de los actores, sino que debe representarse de la manera más adecuada para el espíritu moderno. Racine representó sus obras romanas con trajes de la época de Luis XIV en un escenario colmado de espectadores, pero nosotros exigimos otras condiciones para disfrutar de su arte. Necesitamos la perfecta exactitud de los detalles para lograr una ilusión perfecta, aunque no debemos permitir que éstos usurpen el lugar principal. Los detalles siempre deben estar subordinados al motivo general de la obra, si bien en arte subordinar no significa descuidar la verdad, sino convertir los hechos en efectos y asignar a cada detalle su propio valor relativo.

*Les petits détails d'histoire et de vie domestique –dice Hugo– doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'oeuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'Homme sur le premier plan, le reste au fond.*²²

22 “El poeta debe estudiar minuciosamente y reproducir los pequeños detalles de la historia y de la vida doméstica pero sólo como medio para aumentar la realidad del conjunto y de hacer penetrar hasta en los rincones más oscuros de la obra esa vida general y poderosa en medio de la cual los personajes se vuelven más verosímiles y las catástrofes, en consecuencia, más conmovedoras. Todo debe estar subordinado a ese fin. El hombre en primer plano, el resto detrás.” (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

Este pasaje es interesante al provenir del primer gran dramaturgo francés que empleó la arqueología en escena, y cuyas obras, aunque absolutamente correctas en cuanto a los detalles, son bien conocidas por su pasión, no por su pedantería; por su vitalidad, no por su erudición. Verdad es que hizo algunas concesiones en el caso del uso de expresiones raras o curiosas. Ruy Blas habla del señor de Priego como “súbdito del rey” en vez de “noble del rey” y Ángelo Malipieri habla de la “cruz roja” en vez de la “cruz gules”. Pero éstas son concesiones al público, o más bien a una parte de él. “J’en offre ici toute mes excuses aux spectateurs intelligents; espérons qu’un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement sans péril son blason sur le théâtre. C’est un progrès qui viendra.”²³ Y aunque la descripción de la cimera no está expresada con el lenguaje apropiado, ella en sí misma presenta una escrupulosa exactitud. Por supuesto, puede argumentarse que el público no advierte tales cosas; por otro lado, debe recordarse que la finalidad del arte es tan sólo su propia perfección y siempre procede según leyes propias; la obra que Hamlet describe como “caviar para el vulgo” es una obra elogiada por él. Además, al menos en Inglaterra, el público ha sufrido una transformación; hoy día aprecia mucho más la belleza que unos años atrás y aunque pueda no estar familiarizado con las autoridades y los datos arqueológicos de cuanto se le muestra, disfruta del encanto del espectáculo. Y eso es lo importante. Mejor obtener placer de una rosa que poner sus raíces bajo el microscopio. La exactitud arqueológica es tan sólo una condición de los efectos de ilusión de la escena, no su cualidad. Y la propuesta de lord Lytton en cuanto a que los trajes deberían limitarse a ser bellos sin ser exactos se basa en un malentendido sobre la índole de la vestimenta y de su valor en escena. Este valor es doble: pintoresco y dramático. El primero depende del color de los trajes, el segundo de su diseño y carácter. Pero tan entrelazados están los dos que, hoy día, cuando se ha descuidado la exactitud histórica y en una obra los vestidos fueron tomados de épocas diferentes, el resultado fue un escenario convertido en ese caos de vestuario, esa caricatura de los siglos, ese baile de disfraces capaz de arruinar por completo todo efecto dramático y pintoresco. Porque los vestidos de una época no armonizan artísticamente con los de otra y, hasta donde alcanza el valor dramático, confundir las vestimentas es

23 “Ofrezco mis disculpas a los espectadores inteligentes –dice en una nota a una de sus obras–; ojalá un día un noble veneciano pueda mencionar lisa y llanamente sin temor su escudo de armas en escena. Tal progreso ocurrirá.” (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

confundir la obra. La indumentaria es un producto, una evolución y un signo muy importante, quizá el más importante de todos, de los usos, costumbres y modo de vivir de cada siglo. La aversión puritana por el color, los adornos y la gracia de la vestimenta fue parte de la gran revolución de la clase media contra la belleza en el siglo diecisiete. Si un historiador lo pasa por alto nos dará una falsa pintura de esos días, y un dramaturgo que no se valga de ello perderá un elemento demasiado vital para producir el efecto de ilusión. El afeminamiento en la ropa que caracterizó el reinado de Ricardo II fue tema constante para los autores de la época. Shakespeare, al escribir doscientos años después, otorga gran importancia en su obra al gusto del rey por los ropajes alegres y la moda extranjera, desde los reproches de John of Gaunt hasta el propio discurso de Ricardo sobre su destronamiento en el tercer acto. Y, por el parlamento de York, no me cabe duda de que Shakespeare examinó la tumba de Ricardo, en la Abadía de Westminster:

Mirad, mirad, el rey Ricardo aparece en persona
como sale el descontento sol enrojecido
del portal llameante del Oriente
cuando ve las envidiosas nubes dispuestas
a oscurecer su gloria.²⁴

Porque aún podemos advertir sobre el vestido del Rey su divisa favorita: el sol saliendo de una nube. De hecho, en cada época las condiciones sociales están tan ejemplificadas en los trajes, que representar una obra del siglo dieciséis con atuendos del siglo catorce, o viceversa, la haría parecer irreal, por falsa. Y, por valiosa que sea para lograr efectos sobre el escenario, la mayor belleza no es meramente comparable con la absoluta exactitud de los detalles, sino que depende exclusivamente de ella. Inventar un vestuario completamente nuevo es casi imposible, excepto en el teatro picaresco o en las comedias musicales y en cuanto a combinar trajes de siglos diferentes en uno solo sería un experimento peligroso; la opinión de Shakespeare sobre el valor artístico de tal mezcolanza puede extraerse de su constantes sátiras sobre los dandis de la época isabelina, que creían estar bien vestidos porque conseguían los jubones en Italia, los sombreros en Ale-

24 *Ricardo II*, acto III, escena III.

mania y las medias en Francia. Y, bueno es advertirlo, las escenas más deliciosas representadas sobre nuestros escenarios han sido aquellas caracterizadas por su perfecta exactitud, tales como las reposiciones hechas por el señor y la señora Bancroft de las obras del siglo dieciocho en el teatro Haymarket, la soberbia representación del señor Irving en *Mucho ruido y pocas nueces* y el *Claudio* del señor Barrett. Además, y ésta es quizás la respuesta más completa a la teoría de lord Lytton, debemos recordar que ni en el vestuario ni en el diálogo es la belleza el objetivo primordial del dramaturgo. El verdadero dramaturgo tiene como finalidad, ante todo, que sus personajes sean característicos, y no desea que vayan bellamente ataviados, ni sean de noble índole o hablen un inglés admirable. El verdadero dramaturgo, de hecho, nos muestra la vida bajo la condición del arte, y no el arte bajo la forma de la vida. Los trajes griegos fueron los vestidos más hermosos que haya visto el mundo, y los trajes ingleses del último siglo unos de los más monstruosos; aun así, no podemos vestir una obra de Sheridan con el vestuario de una de Sófocles. Pues, como dice Polonio en su excelente discurso (al que debo mucho y me alegra tener ocasión de expresar mi agradecimiento), una de las primeras cualidades de la vestimenta es su expresividad. Y el estilo afectado de la ropa del siglo pasado fue la característica natural de una sociedad de modales y conversación afectados, característica que el dramaturgo realista valorará muchísimo y hasta los menores detalles de exactitud, y cuyos materiales sólo puede obtener de la arqueología.

Pero no basta con la exactitud en materia de vestuario; éste también debe ser adecuado a la estatura y apariencia del actor y a su supuesta condición, así como a su necesaria acción en la obra. Por ejemplo, en el trabajo del señor Hare para *Como gustéis*, en el Teatro St. James, aquella situación donde Orlando se queja por haber sido criado como un campesino y no como un caballero quedó arruinada por la suntuosidad de su atavío, y el espléndido ropaje usado por el desterrado duque y sus amigos estaba fuera de lugar. En vano intentó justificar tanta pompa el señor Lewis Wingfield, diciendo que las leyes suntuarias de ese período así lo exigían. No parece muy verosímil que unos forajidos escondidos en una selva y viviendo de la caza se preocupen por tales reglas de indumentaria. Posiblemente irían ataviados como los hombres de Robin Hood con quienes, en realidad, se los compara en el transcurso de la obra. Y el hecho de que su ropa no fuese la de ricos nobles puede advertirse por las palabras de Orlando cuando cae sobre ellos. Los confunde con ladrones y se sorprende al encontrar que le contestan con palabras corteses y gentiles. La repre-

sentación de la misma obra por lady Archibald Campbell, bajo la dirección del señor E. W. Godwin, en el bosque de Coombe fue, en cuanto a la puesta en escena, mucho más artística. O al menos eso me pareció. El duque y sus acompañantes iban vestidos con túnicas de sarga, justillos de cuero, botas altas y guanteletes y usaban gorros de dos picos y capuchas. Y como actuaban en un bosque verdadero, encontraron, estoy seguro, muy adecuadas sus ropas. A cada uno de los personajes de la obra se le dio un atuendo perfectamente apropiado, y el marrón y verde de sus trajes armonizaban de modo exquisito con los helechos entre los que andaban, los árboles bajo los cuales se acostaban y el encantador paisaje inglés que rodeaba a tan pastorales actores. La perfecta naturalidad de la escena se debió a la absoluta exactitud y propiedad de cuanto se usaba. La arqueología no pudo haber estado sometida a prueba más severa, o haber salido más triunfante. Toda la representación demostró, en forma definitiva, que si un traje no es correcto, desde el punto de vista arqueológico, y adecuado, desde el punto de vista artístico, siempre parecerá irreal, ficticio y teatral en el sentido de artificioso.

Pero tampoco basta con un vestuario exacto y adecuado de hermosos colores; también debe haber bellos colores en toda la escenografía, y mientras un artista pinte el telón de fondo y otro, en forma independiente, diseñe las figuras para el primer plano, existirá el peligro de falta de armonía en el escenario visto como un cuadro. Para cada escena los tonos cromáticos deben fijarse tan precisamente como cuando se decora una habitación, y las texturas que se piensa usar deben mezclarse y volverse a mezclar en todas las combinaciones posibles, para descartar todo cuanto resulte discordante. Pues, y con respecto a las específicas clases de colores, con frecuencia el escenario es demasiado chillón, en parte por el uso excesivo de rojos furiosos y ardientes y, en parte, por el aspecto demasiado nuevo de los trajes. La ropa gastada, que en la vida moderna representa sólo una tendencia de la clase baja hacia los tonos bajos, no carece de valor artístico, y los colores actuales suelen mejorar mucho si están un poco descoloridos. También suele abusarse del azul; no sólo es un color peligroso de usar a la luz de las candilejas, pero también es muy difícil encontrar en Inglaterra un azul completamente puro. El bello azul de China, que todos admiramos tanto, tarda dos años en colorearse, y el público inglés no esperaría tanto tiempo por un color. El azul pavo real ha sido utilizado en escena, especialmente en el Liceo, con grandes ventajas; pero todos los intentos que he visto por conseguir un buen azul claro, o un buen azul oscuro, fracasaron por completo. Poco se aprecia el va-

lor del negro; el señor Irving lo usó con eficacia en *Hamlet*, como nota central de una composición, pero como tono neutro no se reconoce su importancia. Y esto es raro, si se considera el color general de la vestimenta de un siglo donde, como dice Baudelaire, “Nous célébrons tous quelque enterrement.”²⁵ Los arqueólogos del futuro probablemente señalarán esta época como la edad en que se comprendió la belleza del negro; pero en verdad no creo, en cuanto a puestas en escena o decoración de ambientes se refiere, que sea verdad. Su valor decorativo es el mismo del blanco o del dorado; puede separar y armonizar los colores. En las obras modernas la levita negra del héroe es importante por sí misma, y debe dársele un fondo adecuado. Pero esto rara vez ocurre. El único fondo realmente bueno que he visto para una obra con ropas modernas fue la puesta en escena gris oscuro y crema del primer acto de la *Princesa George*, representada por la señora Langtry. Por regla general, al héroe se lo ahoga entre chucherías ornamentales y palmeras, queda perdido en el abismo dorado de un mobiliario Luis XIV o reducido al tamaño de un mosquito en medio de la marquetaría, en tanto al fondo debería conservárselo siempre como fondo, y el color subordinado a los efectos. Esto, obviamente, sólo puede lograrse cuando un mismo criterio dirige toda la producción. Los hechos artísticos son diversos, pero la esencia de los efectos artísticos es la unidad. La monarquía, la anarquía y el republicanismo pueden disputarse el gobierno de las naciones, pero un teatro debe estar bajo el poder de un déspota ilustrado. Puede haber división del trabajo, pero no puede haber división de criterios. Quien comprenda la vestimenta de una época comprende la necesidad de la arquitectura y de todo cuanto la rodea, y es fácil ver por las sillas de un siglo determinado si fue o no un siglo de crinolinas. Por cierto, no hay especialización en arte, y una producción realmente artística debe llevar la impronta de un maestro, y de un único maestro, que no sólo deberá diseñar y disponer los más mínimos detalles, sino también tener absoluto control sobre la manera en que habrán de usarse cada uno de los trajes.

La señorita Mars, en la primera representación de *Hernani*, se negó terminantemente a llamar a su amado “*Mon Lion!*”, a menos que se le permitiera usar una pequeña toca, muy de moda por aquel entonces en los bulevares, y muchas jovencitas de nuestra escena local insisten actualmente en usar rígidas enaguas almidonadas debajo de túnicas griegas, arruinando así por completo la delicadeza de las líneas y de

25 “Todos celebramos algún funeral”. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

los pliegues, pero no podemos permitir cosas tan perversas. Y deberían hacerse muchos más ensayos de vestuario de los que hoy se hacen. Actores como los señores Forbes-Robertson, Conway, George Alexander y otros, para no mencionar a los artistas más antiguos, pueden moverse con comodidad y elegancia con la ropa de cualquier siglo, pero hay unos cuantos que parecen horriblemente desconcertados con sus manos cuando no tienen bolsillos laterales y siempre usan sus trajes como si fueran de utilería. El vestuario, por supuesto, es para el diseñador, pero los trajes deben ser para quienes los usan. Ya es tiempo de poner punto final a la idea, hoy día predominante en los escenarios, de que, al aire libre, griegos y romanos siempre llevaban la cabeza descubierta, error que no cometían los directores de la época isabelina, pues dotaban a sus senadores romanos de capuchas y togas.

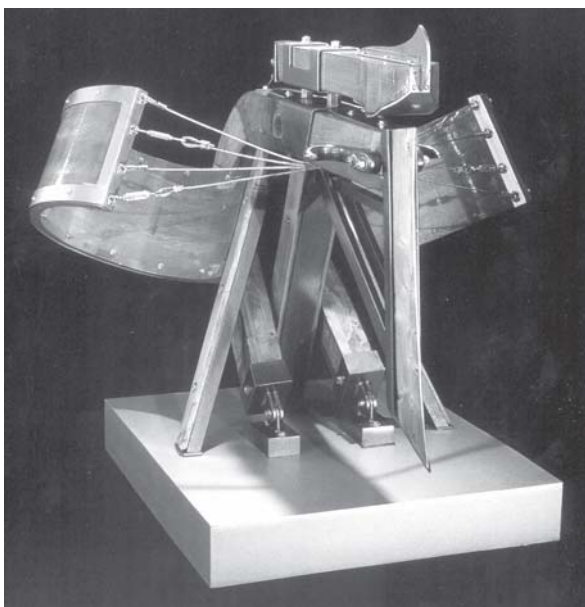
Más ensayos de vestuario tendrían también valor para explicar a los actores que hay una forma de gesticular y de moverse no solamente adecuada para cada estilo de ropa, sino, en realidad, condicionada por él. El uso ampuloso de los brazos en el siglo dieciocho, por ejemplo, era el inevitable resultado de los enormes miriñaques, y la solemne dignidad de Burleigh se debía en gran parte a su gorguera. Además, si un actor no está cómodo en su traje, no está cómodo en su papel.

Omitiré hablar aquí del valor de un bello vestuario para suscitar el temperamento artístico del público y producir esa alegría de la belleza por la belleza misma, sin la cual las grandes obras maestras nunca hubiesen podido comprenderse; aunque vale la pena advertir cómo Shakespeare apreciaba ese lado de la cuestión: hacía representar siempre sus tragedias con luz artificial y en un teatro tapizado de negro. He intentado explicar que la arqueología no es un método pedantesco, sino un método para lograr la ilusión artística, y el vestuario un medio para exhibir la personalidad de un personaje sin necesidad de describirla, y de producir situaciones y efectos dramáticos. Es una lástima, creo, ver a tantos críticos empeñados en atacar uno de los movimientos más importantes de la escena moderna antes de haber éste alcanzado su perfección adecuada. La logrará, pese a todo, estoy seguro, tanto como lo estoy de que en el futuro exigiremos a nuestros críticos teatrales calificaciones más altas, no tan sólo que puedan recordar a Macready o haber visto a Benjamín Webster: les exigiremos cultivar su sentido estético. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.*²⁶ Y si ellos no lo alientan, al menos deben evitar opo-

26 Por ser más difícil, la tarea es más gloriosa aun. (En francés en el original) (Id. ibíd.).

nerse a un movimiento que Shakespeare, por encima de todos los dramaturgos, hubiese aprobado calurosamente, pues posee la ilusión de la verdad en su método y la ilusión de la belleza en su resultado. Ni tampoco comparto todo cuanto he dicho en este ensayo. Hay muchas cosas con las cuales discrepo. El ensayo simplemente representa un punto de vista artístico, y en la crítica estética la actitud lo es todo. Porque en materia de arte no existe tal cosa como una verdad universal. En el arte, una verdad es aquella cuya contradicción es igualmente cierta. Y así como sólo en la crítica de arte, y a través de ella, podemos aprehender la teoría platónica de las ideas, así también en la crítica de arte y sólo a través de ella, podemos entender el sistema hegeliano de los opuestos. Las verdades de la metafísica son las verdades de las máscaras.

(Traducción del inglés de Delia Pasini).



RAÚL MENDIZÁBAL

Poemas

abril a nado

dulcísimo padre: he pecado
la falta ha sido en el mutuo transbordo
cometida
sobre esta ciudad en inmersión

¿cómo hacer para que las palabras vertidas en el vacío
tengan oportunidad
entre ud. y yo?

¿cómo, para que liberadas del tráfago con otras palabras
vayan por una única vía
entre ud. y yo?

por eso miento
para inundar tantos vacíos
y sacar del vado
tantas palabras

el segundo día no sintió deseos de verla

(para mahler)

el segundo día no sintió deseos de verla / ella andaba por los 13 / sin
embargo
compuso su canción
(no era necesario ser mago para comprender)

el cuarto día le pareció boba / salvo en la mirada: él le hablaba y
ella respondía
repetiendo
cada marbete leído en su redor

desde entonces no sintió necesidad de mujer otra alguna
sería el primer amor

luego ella enrumbaría sola hacia donde pertenecían ambos

europa
lugar para la vejez / habiendo sabido ser amigos recrearían juntos
y el peso de lo vivido se tornaría ligero

mas
todo esto sucedió con la mujer definitiva
en el país definitivo
el viaje imponía sus condiciones / la muerte su sesgo / los dados de
Dios volviéronse
romos
y cautelosos
y apenas murmuraban

suspiró: *adagietto*...

todos los caminos conducen hacia ti

chaupituta (poema de amor y muerte)

¿tuvo acaso pasión antes de morir?
(un griego calato)

no tenemos grajos (no sé si en grecia tampoco)
pero pájaros similares sobrevolaron hartos y unánimemente
cantaron

nunca les escuché por lo tantos
mas tengo su canto grabado cual contraseña
para cuando complete la vuelta

no es como el de los cuervos de poe
sí como de guardacaballos
que me acompañaron de tanto en tanto

(pues entonces andaba muerto)
comiéndose las bolitas de miga que les dejaba
camino lejos
de mis hogares

:
era niño, no tenía pasión
era la pasión
hasta la pérdida de la inocencia

qué digo
era niño, no tenía inocencia
era la inocencia
hasta que tú
... y tu pasión
... que la tienes grabada en sentencias
... sobre una moneda
... con la que has pagado el vado de un Río

... que no tiene vueltas
...
...
...

el conde de montecristo

renacer como tú
abriendo el vitelo
con las propias dentelladas

la placenta del mar y los arrecifes
con las propias dentelladas

sobarse luego fuera y lejos
en la orilla
el olor de la vejez
como serpiente entre rocas

armarse luego
de valor

pararse
y caminar

*

HECHA EFECTO LA PURGA no hubo mayor maravilla para Gregori Samsa que despertar en medio de un nuevo relato aún mientras contenía el bajo vientre.

El aura de huaminga había ya traspasado a su mujer quien siempre un paso delante se descargaba en el baño hacía media hora antes.

La urgencia le llevó de la cama al jardín donde bajo sol corrió la sombra de un largo río nocturno que supo esperar suficientemente (merced a la planta 44 años de insidia kafkiana se confundieron sin ignominia con la virginal mierda de sus animales caseros).

Establecidas calma y nuevos convenios y mientras la tierra hacía su trabajo de reconciliación de sustancias pudo al fin oler por encima como inaugural la aún no pérfida brisa de génesis de los elementos (que penetró sus pulmones mientras daba su primer vagido).

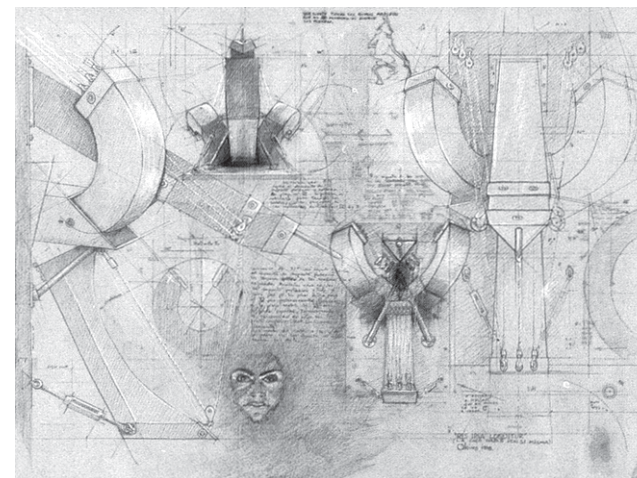
Y luego de abundante ablución desayunó un plátano y supo porque en pobreza y pueblos esenciales constituye comida (y el aroma sin truco ni aderezos interminable sació en los pulmones la mitad de su hambre).

Como debe ser.

Un hombre así definitivamente puede luego darse y besar hijos arroparlos con sus ropas de invierno y acompañarlos a la escuela (sin tomar aún muy en cuenta sus recientes viriles protestas frente a la puerta llena de amigos: *pero papá pero papá pero papá*).

Goyito Sánchez más que haber cagado sobre un destino inequívoco ha enterrado un hacha de puño de olivo y devuelto a deriva una nueva criatura dormida (formándose aún en su flotante canasta de neotenia y de sueños envuelta con un estandarte) que dice:

Ojos de flúor Guantelete de oro Corazón en llama Verbo por fin vidente



Poemas

Igual muere la huella

El viento esculpe rostros
y tú que vigilas la hierba
desconoces ahora los indicios
de toda eternidad.
Fuera de ti
no hay raíces posibles.
¿Cómo nombrarte
sin que crezca la muerte?

Derrumbe

Se acumulan los días, los años
la erosión de la vida
nos echa encima su balandra y vamos
hacia el despeñadero.
Pasa la sombra... pasa y mira
y vuelve a acomodarse.
Una luz de farol bordea la penumbra.
Es la ciudad: me digo.
La sombra se adelanta
no quiere compartir mis pensamientos
pero lee la esquina, los escombros
los pasos solitarios y el eco de esos pasos
mucho antes de que sorprendan a mi cuerpo.
El funerario pájaro del tiempo
aletea en el aire.
Las ruinas del amor se precipitan.
Quiero cerrar los ojos.
Quiero
que sólo el viento pase
y nos lea el poema de la errancia,
que nos diga al oído
sobre la honda pena que hoy irrumpe

en el alma del saxo.
que el viento,
sólo el viento...

Resurrección

Caminaré de nuevo.
Levantaré las ruinas de mi casa
y las ruinas de mi corazón.
Me vestiré de alas y de soles
de presencias amadas.
Hallaré en otros labios
aguas para mi sed
y en otros ojos
prolongaré caminos.

Yo signada de viento
desafiando conjuros...
ceñiré nuevamente mi relámpago.

Inventario

Nada fue tuyo.
Sólo imaginaste una casa y la luna.
El fuego vacilante de la llama.
La mensajera noche
alta en la soledad de tus estrellas

La sombra perfecta y fiel dictando
el paso de las constelaciones.
La música del agua...
Ahora lo sabes.
Palidecen las manos.
Miras el tiempo de tu cuerpo,
el tiempo de los ríos,
el tiempo de las ruinas.

Basta que quisieras dormir
sin pronunciar la última palabra.

Que sólo desearas
ya no mirar y desatar los brazos.

Sólo eso bastaría...
Pero no sabes cómo.

Estación profética

Crepúsculos ajenos
destinos vanos
presentes irreales

¡Desperdicio!

Nada pueden mis ojos cambiar.
Ni las palabras dichas o calladas
ni el rostro de la muerte
inventariado en los pliegues de la sombra.

Olvidos. Cientos de olvidos
y húmedas crisálidas
—guardianas de las tumbas—
avanzan a pesar de mi sollozo.

Se cumplen los relojes
con su cuota de espanto.

ALFREDO FRESSIA

Senryu O El árbol de las sílabas (Fragmentos)

Voz japonesa:
Senryu, “sauce del río”.
El tema es libre.

*

Se me cayeron
las semillas del sueño.
Nunca brotaron.

*

Cuando se amaban
dejaban en las sábanas
manchas del odio.

*

Vidrio empañado.
(Y nadie está llorando.
Mala poesía)

*

Himplen, panteras,
las cigüeñas crotoren.
Conjugué un hombre.

*

Tras el espejo
el Arlequín baraja.
Trampea al revés.

*

Tras el espejo
tañerán los Gemelos
el arco iris.

*

Peces antiguos
suben el río. Un hombre
piensa que pesca.

*

Marea lenta
y grávida de peces.
Me nacen versos.

*

Son diecisiete
sílabas. Agua honda
de un Amazonas.

*

Oí noticias
del centro de la tierra.
Guardo silencio.

*

Tela de araña:
se pegan al insomnio
los pensamientos.

*

Verso es un surco.
Paciencia de los bueyes.
Rumie el poeta.

*

Escribe el topo
ciudades subterráneas.
Nadie las lee.

*

Vieron en sueños
al árbol de las sílabas.
Escriben pétalos.

*

Vuela y navega.
Lo pescan en el aire:
es mi poema.

*

Del pez al pájaro
hay una línea tenue
toda horizonte.

*

Cruzar la línea,
agradecer al sol,
ver el milagro.

*

Ver el milagro
del poema naciendo.
Y atrás, un astro.

*

Rozar de un pez,
túnel del mundo el pico.
Que hable el poema.

*

Trinó un canario.
El prisionero II
nunca lo supo.

*

La antimateria,
el pasar de un cometa
a cada verso.

*

Dice que no
Dice que no se dice
—el poema dice.

*

Dice la patria,
la llegada de Eneas,
playa de un naufrago.

*

Dice lo más
cerca de lo imposible.
Quema a sí mismo.

*

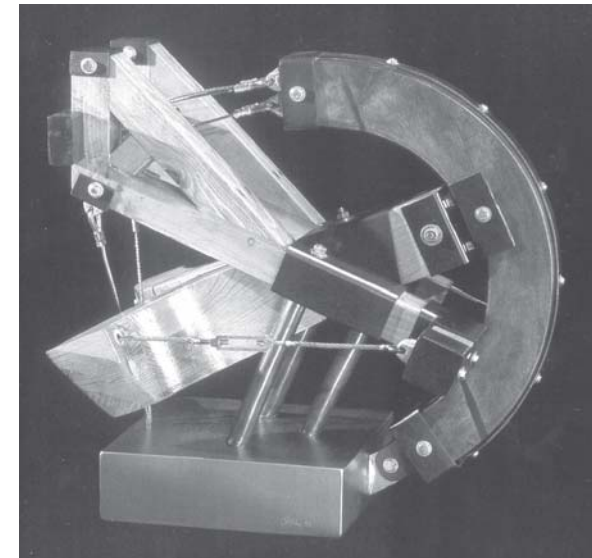
Otoño y sol.
Suenan el viento en las cañas.
Un muerto yace.

*

Texto imposible.
Habla en vano, se inmola.
No queda nada.

*

Queda un pez hondo,
fugaz pico el de un pájaro.
Y un hombre pobre.



Tres historias azarosas

El aire justo

El vagón está repleto a esta hora. Mi madre mira cómo intento abrazarla, se ríe de mí. Es ella la que extiende sus brazos –más–, y me protege.

–Tendríamos que haber tomado un taxi –le digo.

Es la mañana, la hora pico. Otoño de 1992. Vamos juntas a escuchar al poeta. Le da risa que el Juan que yo leo sea el Juancito que ella conoció.

–Llegué a la Argentina, a la calle Velazco, y no sabía el idioma. Él con tus primos me enseñaban a hablar, también se divertían, me daban las frases al revés. ¿Ves que a veces hablo torcido?

–Bajemos –le digo.

–¿Por qué?

–No quiero que viajes así.

Mi madre se desprende, pasa entre los cuerpos, consigue un asiento.

–Sentate –me dice, y obedezco.

Muy al lado mío canta en polaco. Mi compañero de asiento se adormece. Repito la letra de mi madre sin entenderla demasiado. Es una canción de cuna. Ella se entusiasma, canta cada vez más fuerte. En el vagón todos miran y cuando termina esa canción empieza otra pero está cantando en ruso.

Me pregunta en idish si me acuerdo y hago como que no la escucho, que no me habla a mí, que no me da vergüenza, que no soy.

Pero vuelvo, al mirarla la reconozco.

–Vayamos a Polonia –le digo–, a tu pueblo o a Cracovia, dicen que es hermosa.

Se lo digo para hacerla sufrir y tenerla –que se asuste–, todavía la necesito.

Ella cierra los ojos, aprieta los labios. Creo que se los muerde, y abre despacio los ojos, sabiendo el riesgo. Va a la ventana, está por tirarse. Alcanzo a escucharle el murmullo:

“Este pequeño espacio junto a la ventana es todo lo que necesito, lo que quiero”. Parece tan cansada. Hasta que me mira, me recuerda, y habla desde un lugar menos distante. Dice que cambiamos de vagón.

Nos deslizamos de la mano.

Entre un vagón y otro y el ruido de la marcha, están esos chicos que gritan. La nena, parece, les ha robado el pan.

–Apenas me llevé medio –dice.

Los chicos hacen ademán de empujarla y ella mide con los ojos el espacio de la caída, la posibilidad de rodar. El tren va demasiado rápido.

–No lo tengo, me lo comí–. Forcejean, pero ya somos del otro vagón.

Qué pequeña es mi madre. Hace frío y transpira, ¿por qué se rasca tanto? No hay lugar para nada y está todo oscuro. No sabe adónde la llevan, ni siquiera por qué, y cierra los ojos. Qué tristeza tener que dejar su cajita de cosas: algún dibujo, fotografías, una muñeca. ¿Estará grande tal vez para jugar con muñecas?, pero un saco al menos, aunque tampoco hace tanto frío y la orina calienta las piernas, los pies. (Si le hubiera tocado cerca de la ventana podría imaginarla abierta, habría el cielo suave azul en su memoria y amapolas, vería al poeta trabajando en las vías. Palean, hay reparación de carreteras). La mano toca miguitas en el bolsillo. Deja un rato su mano ahí, los dedos memorizan el alimento. Saca las migas y adivina la boca de la madre que las guarda, lúcida. Con la lengua las ablanda hasta que vuelve a dar la comida a la hija, más tibia, de pajaritos.

Nadie sabe cómo un sapo entró al vagón y los que lloran dejan de llorar, entretenidos por el sapo. Una especie de milagro. Muchos se hubiesen caído pero no hay lugar, no hay más que estar así, parados.

Y así llegamos a Siberia. Es otoño de 1940, creo. Cuando se abre la puerta corrediza del vagón los ojos de los muertos y los vivos se abren también. El sapo se asusta, dispara. Nos reímos de la manchita verde en la blancura.

La nieve se ve hermosa. La carcelera es una muchacha rusa pequeña como mi madre, se sonríen. Cerca están del río y la madera de los barcos. El domingo es posible ir a Tomsk. Ahí toca en el cuerpo el orgullo de los objetos, las torres de las catedrales, los recintos fabulosos, los espejos. Hay amapolas de verdad y hay que volver a la pieza, los otros ya están preocupados.

–¿Y los libros? –le digo a ella.

–No hay.

–Entonces llévame con él, vendrá a ser mi padre.

Él no va en un vagón. Huye al peor lado pero sabe alemán, es rubio, reza y tiene demasiado miedo. A ningún vagón, sabe que si sube no habrá forma de mentir.

–Escuchen –dice a los hermanos, a los amigos, a los padres–, no suban.

Y corre más rápido que un tren. Se esconde en el bosque. Si duerme y le alcanza para descansar irá a ofrecerse a un trabajo, a una fábrica. Se inventará un nombre, una familia, ¿cuál? El padre al contar hace gestos, hace mímica y las hijas reímos de la historia.

El niño no sube al tren ni siquiera al final de la guerra. Sólo camina, sólo confía en sus pies.

–¿Adónde vas? –le dicen. Lo reconocen, “cómo creciste en estos años, ya sos un muchacho”.

–Voy a casa, a mi ciudad.

–No vayas, la casa no está y ellos murieron.

–¿Dónde, cuándo? –quiere decir por qué.

–No sabemos.

–¿Nadie vive?

–Ya no vayas a tu casa. No es.

1957–58–59–60. Mi padre y yo subimos al tren que se detiene cinco minutos en Napalpí. Dejamos en el buzón del tren, en el vagón que hace de correo, las cartas que él escribe en castellano, idish, polaco, alemán: “si vive algún hermano mío en algún lugar avísenme”. Después vamos al vagón de los libros, compramos uno de Kafka.

–Me parece que mi mamá lo leía –dice mi padre.

Le pregunto si está seguro y él me da la mano, me dice que bajemos del tren. En la vereda nos abrazamos, me besa la frente, los ojos.

Quieta, al lado nuestro, está Amada. Es toba y silenciosa pero a mí me muestra algunas palabras.

–¿Hoy no fuiste a la escuela? –le pregunto.

–No voy más, ahí me dan vergüenza. –Nos mira mientras pela despacio una naranja y jugamos a adivinar el número de sus tajadas. Gana mi padre, adivinó. Repartimos la fruta, su jugo nos pinta los labios, resbala en los brazos.

Cuando el tren empieza a tomar velocidad subo con Amada. En el vagón hay asientos vacíos pero no nos sentamos.

–Tenés permiso sólo hasta mañana –alcanza a decir mi padre que está abriendo el libro como si ya fuera a encontrar alguna cosa.

–Vayamos lejos, hasta Machagai –dice Amada.

–O hasta El Nochero –le digo.

Nos reímos, esos pueblos no quedan lejos. Y antes de que el tren acelere completamente, saltamos, comenzamos a correr. Corremos hasta la Reservación sin detenernos siquiera para alcanzar las naranjas.

Vuelvo, caminando, al otro día.

–Llegué a Buenos Aires –cuenta él–, por Paraguay.

–Llegué a Buenos Aires –cuenta ella–, por Brasil.

–Hace calor otra vez– dicen.

–¿Qué puedo hacer? –digo, y les acerco una jarra con agua.

Antes, en otro vagón, mi madre había crecido.

–Vamos a Bujara, ¿sí?

–No, es 1942 y los hospitales están llenos. Mirá, hay tifus, disentería. No hay que contagiarse pero me contagio. Cuánta fiebre y después, un día, muchos mueren. No todos de fiebre, algunos de tristeza y dan un lugar para enterrarlos.

Tenemos sed en el camarote. Vamos al coche comedor y el sol entre por las ventanas, calienta las gaseosas y todos los árboles, los postes, de afuera, se mueven en 1964 como ese sapo que salta por los vagones.

–Hay que llevarse a ese sapo que anda solo –dice en idish mi madre.

–Mamá –digo en castellano–, los sapos no viven en Buenos Aires, ¿qué te creés, que es un pueblo?

–Lo pondremos en el balcón –insiste.

–¿No podés ya hablar en castellano?

(El vagón está oscuro. 1976, 77, 78, 79 y ella nos busca –madre– en la oscuridad, en el silencio. A veces encuentra.)

Seguimos. El tren se detiene en Weimar, en Leipzig. He sido invitada a un congreso. Lamento no hablar en idish, entendería mejor el alemán.

Al bajar del tren es otoño. Dicen que hace un año cayó el muro. Ahora no se ve, ahora los muros son invisibles. Tanto avance, la técnica.

El aire me trae el sonido de un arpa que acompaña a los otros instrumentos y que hacen algo raro en el espacio, como si otro, alguien, caminara conmigo.

Tomo un taxi, le digo al chofer hasta Buchenwald. No sé qué me está diciendo en alemán pero es algo de la hora. A Buchenwald, insisto. Cuando llegamos le hago señas de que me espere.

Comienzo a caminar. Entro. Me llega el viento de este otoño, a veces se nubla, a veces hay sol. Dejo que el viento traspase la ropa, se acomode en cada resquicio mío, hasta en la boca que abro como si fuera a gritar. Sí, tal vez los padres del padre murieron allí, ¿diríase abuelos? Sí, invento ese lugar para ellos. Los tengo.

Mi madre me mira, me sonrío, estoy a punto de llorar.

—No llores —dice mientras me acaricia—. Escuchá, el viento. No llores, ¿caso desde que el mundo es mundo las cosas no cambiaron?

Salgo de ahí. El chofer se quedó dormido, me esperó. Me hubiese dado miedo pasar en Buchenwald la noche.

Subimos al tren. Es verano en Buenos Aires. Estamos sentadas —ahora mismo— en un vagón casi vacío, casi lujoso de tanto espacio. Mi madre alza el sapo y se ríe. Encuentra en el bolsillo algo de pan, lo ablanda en la boca, lo humedece con la lengua y otra vez lo saca. Me alcanza ese pan que rueda lento en mi propia boca ante sus ojos brillantes. Viajamos felices. Entra al vagón el aire justo para vivir.

Jabalí

Habían llegado los plomeros y miraban la biblioteca. Decían que Borges había tenido en el sótano de su casa un cuerpo de magia. Después vieron el libro *Esma. Fenomenología de la Desaparición* y dijeron que los militares habían hecho lo posible para desprenderse de cuerpos extraños. No discutí y les ofrecí café. Finalmente eran trabajadores y hacía frío. Pero me puse a llorar. No quería que esa gente estuviera en mi casa. Les pedí que se fueran y me puse a buscar *El dolor* de Vladimir Holan. Necesitaba leerlo, que me abrazara y ese abrazo me hacía llorar más. Pero me distrajo una gillette que estaba como un pétalo entre las páginas.

Cuando era chica me gustaba llevar una gillette en la mano izquierda. Unas amigas me habían enseñado su uso: guardarla en la mano apretada y al acercarse un jabalí, abrir la mano. Era maravilloso llevar esa especie de arma, de adorno, sobre todo porque no había ningún jabalí

cerca de mi casa. Sin embargo, una vez me hice una enorme cicatriz en el dedo pulgar. La sangre no dejaba de salir y yo quería ocultarla de los ojos de mis padres. Nunca me gustó dar explicaciones, creo.

Cuerpos extraños no es lo mismo que extraño los cuerpos.

Seguía llorando. Miré el pulgar de la infancia. Había dejado de sangrar y la cicatriz había desaparecido, ¿cuándo? Antes se veía esa línea, ahora la cicatriz estaba sola en la memoria. Sin cuerpo. Sin mancha. A la deriva.

La cabeza sobre la gillette. Me adormecí. Un jabalí gigante se acercaba, era mi oportunidad de usar lo aprendido, pero sabía que estaba en un sueño y que además me había vuelto completamente escéptica como para creer en jabalíes o en la esquelética figura del sentimiento. Sabía —también en el sueño— que este no creer me daba una apariencia de creyente, me volvía bondadosa porque me apiadaba de todos, personas, plantas, animales, piedras. En fin, me apiadaba de mí. Increíblemente la piedad es útil, se puede escuchar todo (todo) con una especie de dulce desdén. En ese “dulce desdén”, el otro se aferra siempre sólo a la dulzura. Entonces, ¿por qué seguía llorando en el sueño? Dormida, escuché la voz de Holan: “los cementerios crecen y te rebasan debido a la misma muerte”, gritaba muerto y con la botella en la mano. Y dio tres suspiros, se enderezó el cabello. Quería despertarme, ponerme de pie. Estás muerto, le dije, y yo estoy cansada y no me das ninguna pena. Holan se largó a reír: “¿Creés que no soy más mortal que mi cuerpo, querida?” Y agarró una hoja, una lapicera. Escribió: *El pensamiento perdido en los ojos del ciervo / reaparece de nuevo en la risa del perro.*

Me desperté. Estaba ofendida, me había alejado de mi jabalí.

—¿Hay más vino? —dijo Holan que bostezaba, escribía.

—No.

Entonces golpearon a la puerta Isa y Lili.

—Pasábamos por aquí, vimos la luz, trajimos vino.

Pusimos la casa en penumbras. Ellas caminaban, Holan suspiraba. Extrañábamos los cuerpos.

Mis amigas se fueron cuando se vaciaron las botellas. El último trago fue para Holan que sacó la gillette de mi mano y la pasó en caricias por la piel del jabalí, mientras decía: “nunca hay bastantes lágrimas”.

—Pero igual tengo hambre —y nos fuimos a buscar el pan.

Zona de nieve o diseminación

Está jugando con el huevo. Lo ha endurecido para evitar aplastarlo en el juego, manchar la alfombra verde, amarillar los espejos, endurecer sus cabellos. Todo esto —que bien puede suceder con la blandura del huevo— implicaría un esfuerzo, un trabajo posterior e innecesario ya que, largamente sabemos, se vuelve a hacer lo desasido.

Habría que aclarar el paisaje: zona de nieve.

Elegir ese territorio provocará un verdadero problema, porque cuando el jugador salga de su cuarto espejado y verde con el huevo, cualquier caída causará su diseminación, su desesperada búsqueda, múltiples confusiones. Por ejemplo, haber creído que se encontró el huevo pero al acercarlo a los ojos se comprobará que de otro objeto se trataba (algún hueso, alguna cucaracha, etc.)

¿Por qué elegir entonces un paisaje inadecuado? Se tuvo cuidado previamente con la cosa, con la densidad, pero ahora moviéndose lentamente por la desolación, atrapado el jugador, no comprende.

Ya está allí. Quedarse inmóvil significaría su propio fundirse con los elementos: un poco más de nieve. Podría aún retroceder. Con las manos vacías abrir la puerta, alcanzar otro huevo. Esta idea comienza a aterrarlo. ¿Qué certeza habría, hasta endurecerlo, de evitar su rotura, de no pisar el huevo derramado sobre la alfombra, de no adherir la gelatina a sus zapatos y después a sus manos en el intento de limpiar? Con el regreso correría el peligro de tener que realizar ese esfuerzo que tan bien supo esquivar al comienzo. La vuelta se torna imposible.

Continúa. En cierto momento se exalta. Cree tocar lo perdido. Sólo un segundo. Después, otra vez, nada. Comienza a enfriarse pero todavía decide seguir.

JOSÉ KOZER

Tres poemas

Sueño (estival)

A

la noche voy conciliando el sueño enumerando palabras (sinónimos) cerciorarme.

(Me desespero cuando olvido o se me esfuman términos que bien sé siempre he sabido) (a veces vuelven de repente, alivio, la alegría de palpar, claro de luz en la cabeza, cierto que ralo, vadeo, la palabra ocupa el claro, espacio de yerbajos, algún bejuco y entropía, reaparece(n) la cabeza se aquieta): linde del sueño, no busco palabras rebuscadas, sólo ascuas, y donde hay ascuas, brasas, rescoldos, páramo de la sinonimia: el fuego de San Telmo, gavias, botavaras, un mascarón de proa, bitácoras (eslora) tomo la medida de la palabra: los barcos de madera se componen de leña, arden los fogones, me hago (dormido) una lista de palabras condenadas a desaparecer: quinqué, reverbero, sal de olor, azul de metileno, la mota para empolvarse, el calzador de zapatos, papel secante. Y la pluma de fuente, grageas y oriflomas, las regatas: vitafón, qué. Victrola, dónde. ¿Y bayú? Un sueño de verano, Feldafing y el lago Starnberg se esfuman, allá más allá de mí qué duda cabe, persisten: bandas municipales, mesa de luz que es (velador)

mesa de noche y el sol de noche
(quinqué): se esfumarán. El frasco
y el pomo (me horripila pastillero)
(no merece considerarse vocablo):
el Adormilado (navegante, enfermo)
recuenta innumerables (por la a)
palabras, del art. árabe al, las más
bellas del idioma. Una palabra
titubea en la punta de la lengua,
enquistada (pide aire) (jadea) sacar
la lengua es de mala educación:
fronteras de la desmemoria que
puja hacia abajo o por salir a flote,
la palabra candil boquea, raspo y
merodeo. Fisgoneo, bajo el sueño
(ocurre que sólo estoy durmiendo)
me dejo, corriente abajo, llevar: entre
sedimentos, pocilgas de un fango negro
donde hozar palabras vueltas de revés,
a su neutralidad: el pez duda, entrar o
salir coral, a los arrecifes; yo duermo a
fondo, de hombros encogido, rastrillo
sustratos, chispas saltan, me vuelvo
(oblicuo) de costado, ojos marítimos:
con cada chispa (no me doy cuenta)
el dormido (a fondo) apunta (arrambla)
para su olvido (ese despertar) decenas
de vocablos que el ocambo, allá abajo,
permutando, balbuce: rodeno, pipirigallo,
alinde, jacal, guasasa. Sumergido,
palabra a palabra asciende, aparece
en la habitación (alba, aún a la
nocturnidad sometida) una pomarrosa
(ventana) un mosquito (de mi caletre
salido) ventrílocuo me

asalta.

Acta

La matriz de mamá, y en el umbral unos copos: ¿eso gris queda? En
el quicio, la astilla,
¿férula de qué materia? Varió.

Tanta desazón en tantos años nunca hubo, sé que en cada poema que
he escrito

hay un punto flaco, cojea, se deshilvana
(trizas) qué punto de un poema no tiene
su harapo: imposible corregirlo, ya ni
siquiera puedo en cada caso, entre
sombras, chuecas figuraciones,
reconocer lo ilegítimo.

Al diablo con mi (mí) mismo. Acábase. Del trío ni rastro. Cajón
geológico a su

último estrato, la madre que tanto forcejeara,
dstripado terrón. El padre, como siempre,
hierático. Yerbazal. Y el tercero en discordia
(¿a qué me miran?) buena pieza nos salió:
no pasa día en que no, y así me consumo;
del cuento de la buena pipa lo extraje todo.

Autorretrato esto, a senectud (temblecona) trastabillo a muerte escoro,
oigo

huecas trompetas (de Dios sus arcángeles
las trompetillas): las de plata llaman a reyes
bíblicos, la que a mí me toca (sordina) de
alpaca: al igual que yo, aleación; clarinada
enmohecida.

Estoy, quién no, convocado: la arremetida es silente (pestilente) la
humildad brota

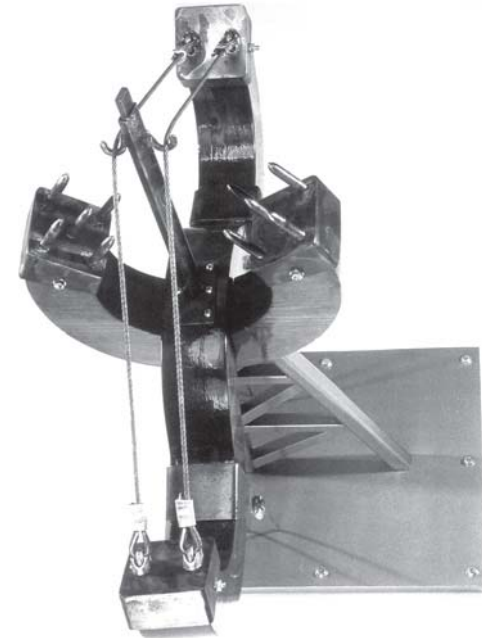
en ese momento, al humilladero: qué deshora,
madre, en la matriz. Parece broma, el
cancerbero me consulta qué quiero para
mi última cena, en fin, uno por otro
veneras, vino blanco.

Bodegón

La mesa apolillada despide por sus orificios ciscos de luz al suelo,
la luz apolilla los

suelos, copos de ceniza o quizás
abstracciones hienden, dos por cuatro,
un espacio: guindan dos liebres, huele
a pólvora, a parafina, el trabuco retumba,
siendo animal el proyectil no produce
pena, apenas desgarrar: una teoría detenida
de hormigas aguarda órdenes enfilada a
los orificios respunteando la mesa de roble.
Al fondo, en cruz, (jamás visibles) tres
juegos de brocha y pincel. De los pigmentos
ni una palabra, los tarros de la mezcla
han sido de nuevo ocultados. Higos, a
la izquierda del espectador, en cada
higo una gruesa gota ámbar rezuma
por la piel abierta al ser desgajado:
la ámbar gota espesa se irá oscureciendo.
Acaban de colgar de un garfio de plata
un faisán. La mano ocupada del pintor
se estremece un instante, ha de
reproducir tintes del arco iris en toda
su gama, tintes de una imperceptible
iridiscencia: se deja guiar por la forma
del ave vuelta de cabeza, su color
restallando al morir (palideciendo).
Unas hortalizas. Una copa ancha de
vidrio azul ultramarino, rastros de un
vino oscuro, el rastro de la mano que
colocó la copa (inamovible) sobre la
mesa deja la huella de un poso escarlata
en el cuadro. Detrás, el trozo desamparado
(cacarizo) de pared. Y detrás unas ánimas.
Centros de piedad. El Encapuchado de
blanco asoma, no aparece en el cuadro.
De perfil la madre se desemboza,
desmoronándose: cales, primeros orificios,
la mesa cruje: el padre, invisible, va a ser
repintado, la postura anterior no le cuadra,

resulta (desde el punto de vista técnico)
inadmisible. La mano del pintor dispone
en este preciso instante hacer girar su sombra,
lo que estuvo de frente pasa a estar de medio
lado, mucho lo elucubrará mientras retoca
la manzana a mano derecha, impecable
(impenetrable) la fruta, resta captar en todo
el bodegón el punto donde se inicia la
putrefacción.



Pavese en mi escritura

Teñía diecisiete años en 1971 cuando, recién llegada a Córdoba desde mi pueblo en la llanura, cursé Literatura Italiana y me encontré con Pavese, por eso esta invitación tiene para mí algo de aquel mito circular que Pavese amaba, un retorno al inicio, porque fue en las clases de Trinidad Blanco, quien ahora me convoca a estas reflexiones, que me encontré con él y con su escritura. *La luna y las fogatas* fue lo primero que leí, aunque enseguida nomás fui detrás de sus demás libros todo lo que pude. *Descubrí a un escritor piamontés que parece que hablara de nosotros*, le dije a mi padre un par de semanas después cuando regresé al pueblo, aunque yo no supiera aún en qué consistía ese “nosotros”.

Mi padre había nacido en Airasca, al borde de las langas, en 1921, apenas trece años después de Pavese, fue llamado al ejército fascista, un año más tarde desertó y se unió al movimiento partisano hasta el final de la guerra y emigró a Argentina en diciembre de 1948. ¿Pavese?, preguntó, *yo lo conocí, me lo presentó Lucia Neiroti, una prima mía pariente del beato Neiroti, ese al que le nació un lirio en el pecho, y medio pariente de los Pavese. Fue en Torino, cuando terminó la guerra, lo vimos venir con dos perros dálmatas, a la altura de la caserma...* ¿Lo había leído mi padre? No, no lo había leído. Era buen lector de literatura italiana, pero de autores de la generación de Leopardi o la de Pascoli; a Pavese no lo había leído. ¿Sabía entonces que se trataba de un escritor? ¿que era ya reconocido? ¿que tenía una obra hecha? Sí, lo sabía, y el aspecto de aquel hombre, sin duda diferente del común de los hombres con quienes trataba, lo había impresionado.

Mi padre murió en 1990. Unos años después, contando esto mismo –el pequeño, modesto, mito familiar entre mi padre y el escritor piamontés– a una amiga, apareció la idea y el deseo de escribir las dos versiones del poema que titulé Pavese y da nombre al libro *Pavese y otros poemas*.

Entre mujeres solas hemos hablado de él / uno de estos días de marzo, / y de la tarde en que mi padre lo vio / pasando la caserma. Dos perros / lo arrastraban y esa tristeza que no ha vencido nadie. *Il diavolo / sulle coline* acecha. Es el 45 y la guerra / cansa. Están en Piazza Cavour / o en Superga. En Torino, no en Le Langhe. / Mi padre muerto parece que me dice / al

oído “he pasado Stupinigi / hacia mi pueblo”. El otro se llama Cesare / y escribe en plenitud acerca de esas cosas / pequeñas que nos suceden a todos / y de volver y no encontrar ya nada. / Mi padre es partisano, un partisano / de Ghio, y ha cumplido veintitrés. *Antes / de que cante el gallo* me dará esas voces / que se oyen desde lejos, el eco / en la colina. Están cerca las tierras / fértiles, el cuerno de oro devastado, / y la ciudad que es gris, no tiene / cielo. Alguna vez dirá *no escribo más*, / el lápiz cruzado sobre el diario, / y acabará *el oficio de vivir*. No habrá / qué hacer en la ciudad vacía sino esperar / y esperarás que llegue. Por esta calle / hasta el hotel mañana, *vendrá la muerte y tendrá tus ojos*.

libro atravesado por la pérdida de mi padre y la de mi hermana, atravesado por la nostalgia del pueblo que se ha dejado y al que se retorna para no encontrar ya nada sino esa pérdida, atravesado por la lectura incesante de *El oficio de vivir*, atravesado por la figura de Pavese y por las marcas de la guerra en el escritor y en mi padre. Atravesada también yo por la certeza de haber cumplido cuarenta años y por el recuerdo de un reciente viaje al Piamonte en el que por fin había conocido a mis primos y a una tía que aún estaba viva, familiares todos con los que habíamos mantenido siempre correspondencia asidua, intercambiando miles de detalles familiares y fotografías, porque aunque mi padre nunca quiso regresar a Italia y se opuso a que habláramos italiano ni piamontés en casa, era tan fuerte el deseo de mantener de un modo idealizado todo aquello que nosotros, yo misma, somos una muestra del fracaso de su propósito.

Recién terminada la guerra, un hombre al que arrastran dos perros dálmatas, camina por una ciudad devastada. *Atravesar una calle para escapar de su casa lo hace sólo un muchacho, pero este hombre que recorre las calles todo el día, no es más un muchacho y no escapa de casa*. Es Torino la ciudad devastada y el hombre al que arrastran los perros, se llama Cesare.

Quien recuerda es mi padre, *todo esto me ha dicho y no habla italiano, usa, pausado, el dialecto que, lo mismo que las piedras de estas colinas, es tan escabroso que veinte años de idiomas y océanos diversos no le han hecho un rasguño*, se recuerda un muchacho, partisano de Ghío, escapando, y recuerda también a su padre que buscaba las trufas, y al amigo perdido, porque *el hombre sólo escucha la voz antigua que sus padres, en el tiempo, han oído, clara*.

Cada vez que leo a Pavese vuelven los perros, la ciudad devastada, los partisanos de Ghío, la guerra, mi padre que recuerda, *la voz que un día*

detuvo el padre de mi padre y cada uno de los muertos de la sangre. Porque decir Pavese es también nombrar la muerte, los muertos que heredamos, la propia muerte, su presencia constante en la memoria.

Finalmente, decir Pavese es también hablar de aquel poema-relato del que él hablaba, el poema que viene a contar las historias que no pudimos narrar, aquellas que escuchamos de niños, para que después, *cuando se vuelve, como yo, a los cuarenta años, se encuentre todo nuevo, todo de nuevo, en la memoria.*

dice –con palabras mías y de Pavese– la introducción a aquel libro publicado en 1997. Es que también soy yo aquella que escucha el eco de voces, la que habita cerca de las tierras fértiles, la que se agota y decepciona en la ciudad vacía. La que quisiera escribir, la que dice no escribo más, la que teme decir no escribiré ya, porque piensa que escribir es constitutivo de su vivir. En algún momento, en alguno de mis frecuentes regresos a mi pueblo en aquellos años, después de la muerte de mi padre, le leí esos poemas a mi madre. *No es así, me dijo, no fue en Torino, fue en Roma* y trae el álbum de fotos y me muestra una fotografía en blanco y negro donde se ve a mi padre joven y a su prima vestida de oscuro, con el fondo de la plaza San Pedro. *Fue esta tarde*, dice señalando la foto. *¿Cómo sabés que fue esa tarde?*, pregunto. *Porque ese día que le contaste que habías descubierto a Pavese, cuando te volviste a Córdoba buscó la foto y me dijo todo.*

Mi madre nació en Argentina, también en un pueblo de la llanura cordobesa, y nunca ha ido a Italia, pero puede recorrer en la memoria cada cosa de la vida de mi padre, cada pueblo de la geografía piamontesa por donde mi padre estuvo, cada primo lejano con su historia. Algo de eso he querido poner en un poema que le está dedicado y que también pertenece al libro *Pavese y otros poemas*.

Del latin recordis

El nos leía a Pascoli en la luz / de la mañana y hablaba de las tardes / aquellas del otoño, los perros oliendo / entre las setas, cuando iba con su padre / a buscar trufas. Ella sabía de memoria / la vida de él. Él nombraba la guerra, / los años escapando, el abrazo / de Paolo y Etiopía. Ella escondía / bajo el plato las cartas que llegaban, / y les sabía los nombres a los primos / lejanos. A veces en las tardes / recientes del otoño, ella recuerda / a Pascoli y a un pueblo que no ha visto: / hay un niño con su padre y unos perros, / y hay un hombre que se larga por los techos, / y un amigo, y es otoño, / y es la guerra.

Mi madre se siente profundamente argentina, pese a que su primera lengua fue el piamontés, pese a que aprendió el castellano cuando fue a la escuela porque sus padres, hermanos, abuela y vecinos hablaban aquella lengua en la casa y en el pueblo, y pese a ser hija de un hombre de Magliano Alpi y una mujer de Michelino. Quise dar cuenta de eso en un poema que titulé *Las amigas de mi abuela*.

Íbamos a verlas / los días de los muertos, / cuando la muerte no dolía. / Mi madre (que era hermosa y usaba / tacos altos) nos llevaba de la mano, / se pintaba la boca. Hablaban piamontés, / la palabra cerrada en la garganta a gritos. / Nos ponían vestiditos blancos de piqué / y volvíamos con olor a gladiolos, / a margaritas. Tenían una casa oscura / las amigas de mi abuela, y el tamaño / de un hombre. Ellos en cambio / eran flacos, frágiles como niñas: / se llamaban Geppo, Vigü, / Gennio, Chiquinot.

En aquel tiempo, paralelo a la escritura de los poemas de *Pavese y otros poemas*, sucedió la de *Stefano*, una breve novela de iniciación en la que un muchachito sale de su pueblo en Piamonte, viene a Argentina y después de algunos avatares recalca en Rosario como quien busca un lugar en el mundo. Se trata del viaje que un hombre hace para ser hombre, un viaje que va desde la madre hasta la mujer. *Stefano* fue escrita bajo un imperativo de la memoria, aquella idea pavesiana que suscribo: *recordar una cosa significa verla por primera vez / cuando recordamos, los hechos reclaman otro significado*,* porque es el personaje que le da nombre al libro quien recordando ve por primera vez y soy también yo que al recordar descubro en lo vivido nuevos significados.

Después de terminados esos dos libros creí que había salido de la influencia de Pavese. Sin embargo, recuerdo claramente una lectura de poemas pertenecientes a *Kodak*, un pequeño libro que publiqué en el 2001, cuando alguien que no me conocía, alguien a quien no conocía, se acercó y me dijo: *su poesía me recuerda a Pavese; él siempre habla de los cuñados y los tíos y en sus poemas hay personajes que conversan...*

* Ricordare una cosa significa vederla -ora soltanto- per la prima volta. (28 gennaio 1942. Il mestiere di vivere).

Le cose le ho viste per la prima volta un tempo - un tempo che é irrevocabilmente passato. Se il vederle per la prima volta bastava a contentare (stupore, estasi fantastica), ora richiedono un altro significato. Quale? (22 agosto 1942. Ibid.).

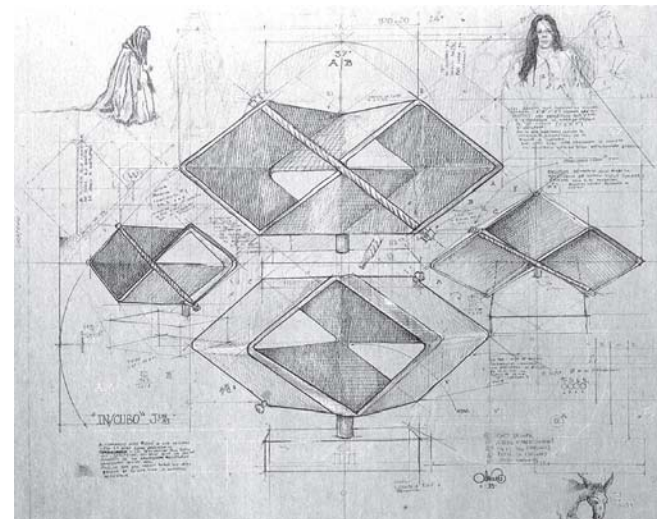
Visita

Hoy vino mi madre a visitarme / y caminamos las dos por estas calles. / Hablamos de mi hermano, / de los hijos, de las chicas del Sur, / de mi cuñado. Otra vez yo critiqué al gobierno y ella dijo otra vez / “¡Es un país tan grande!”. No quiere / que me queje: “¡Este país generoso / recibió a tu padre!” y rodamos las dos / hacia una zona de tristeza, en silencio, / hasta que se detiene y dice: “Ayer / hice dulce de duraznos” y yo digo / que hablaron de mi libro en el diario.

Hasta entonces yo había creído que *Kodak* era un libro marcado por la lectura de poetas norteamericanos, pero la frase del ocasional oyente de mis poemas no resulta tan extraña si pensamos que Pavese se liberó de los excesos del lirismo italiano finisecular con la lectura sostenida y la depurada traducción de literatura norteamericana. Pavese es un italiano que leyó como pocos la literatura norteamericana, lo que también es decir un escritor impregnado de todo aquello que influyó con fuerza en la escritura de los latinoamericanos, quizás por eso —porque es tan profundamente regional como universal— su influencia fue tan grande aquí en la generación de los escritores argentinos de provincias que en los años sesenta le dieron una vuelta definitiva a la “literatura regional”. Así es como hemos llegado hasta acá.

Hace poco más de un año estuve otra vez en el Piamonte e hice con unos primos un moroso paseo desde Canelli hasta Magliano Alpi, atravesando los viñedos de uva moscato y los campitos de avellanos, deteniéndonos en cada pequeño pueblo de las langas, Monticello, Alba, Caravanzana, Barbaresco, Gaminella, Camo, más aún en Santo Stefano y por supuesto en el Centro Pavese... esperaba ese viaje delicioso, lo esperaba con ansia. Sin embargo, lo que Pavese dice y algo que va más allá de lo que dicen sus libros, puedo encontrarlo también aquí, en mi pueblo y en el pueblo de mi madre, porque se trata de una verdad que está en el lenguaje, una coloratura del habla regional capaz de dar cuenta de una nostalgia heredada, una melancolía que anida en algún cromosoma: nostalgia del que quiere volver pero no vuelve, del que no quiere volver sino en el mito... nostalgia de trazos de vida en la memoria heredada de otros, porque lo que se añora es un lugar emocional que ya no existe, un lugar donde la guerra y la muerte y el dolor y la pérdida no estaban, porque no se trata sólo de un lugar sino también de un tiempo y entonces el regreso sólo es posible a través de las palabras.

No sé si es justo decir que encontrar a Pavese fue encontrar una influencia de escritura en mí. Creo que es más que eso, creo que sería más justo decir que encontrarme con sus libros me permitió comprender que la lengua que yo hablaba en casa, el castellano de mi casa y de mi gente, con sus coloraturas regionales, está atravesado, casi tanto como el italiano de Pavese, de una presencia piamontesa libre de ostentaciones y pintoresquismos. Que en su lengua impregnada de hondura, late gris, austera, la tremenda cosmovisión piamontesa del mundo que subyace en mis ancestros y que sostenida por el sustrato regional en que los suyos y los míos habitaron, nos alimenta y nos hermana.



Dos poemas

Frente a una mujer madura

Cuando veo ante mí sólo segundos,
instantes que mirar hechos sustancia,
las consideraciones sobre el hoy,
sobre rostros que van de un lado a otro
y fingen construirnos la existencia,
penetran con más fuerza en mi silencio
que el hambre de extraviarme diariamente.
Te miro y es verdad que el mediodía
se vence al soportar tus pasos de antes;
no obstante el brillo terco de las flores,
un día su color ya no es el mismo.
Tus nervios aún cuelgan de esa rama
donde además de beso fuiste impulso.
La fruta aún respira con sus ansias.
Hay patios cuyas flores van muriendo,
sin embargo son parte del paisaje.
Hay ojos que las siguen viendo bellas.
Cuando voy a tu lado, hay más segundos,
sin importar relojes, algo muere
y algo nace también a cada paso.
En este mismo instante en que te miro,
¿qué duerme en esos pétalos inmóviles?
No hay instante más propio para el beso
que el rato simplemente irrepetible.
Lo demás es el polvo que vacila.
Las horas han venido a sepultarnos
cada vez que las vemos en su curso
y no hacemos del hoy una existencia.
Cuando veo ante mí ramas caídas,
me pongo a respirar por no ser una,
al menos no ser una antes de tiempo.

Estar ebrio

Hay que estar siempre borracho,
siempre con ceguera de ojo abierto,
solamente poniendo los ojos en las cosas,
sin mirarlas.

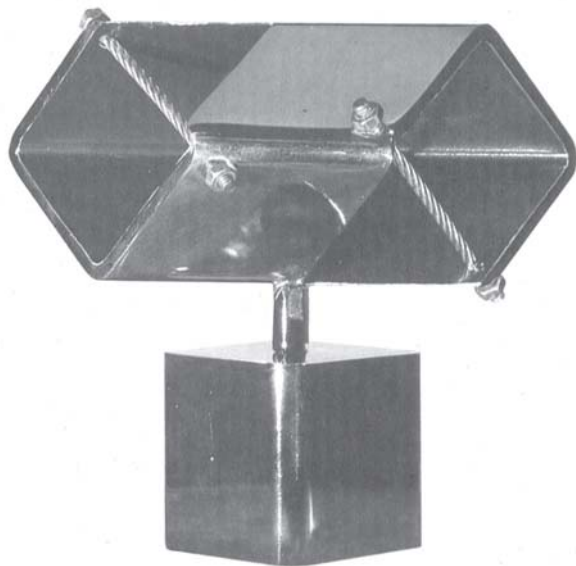
Es sólo cuestión de caminar
con los ojos descalzos
por banquetas, por mesas,
siguiendo la línea recta del cigarro,
a lo largo de bustos y caderas.

Tan sólo caminar, caminar,
hasta que los ojos se cansen.
Entonces es necesario ponerlos en el agua,
pero nunca calzarlos;
es preciso que se empapen en sus propios charcos
y suavicen su fatiga.

Hay que estar ebrio,
permanecer siempre con el habla retorcida.
No dejar que la gente entienda lo que dices,
¿qué les importa?
Hablar muy bajito y arqueadamente,
para que quien quiera saber
se aproxime más y más,
hasta muy dentro,
y vaya dando vueltas con su oído
hasta quedar enroscado,
hasta sentir aquel mareo
que deja el vino en las narices.

Se debe estar siempre borracho,
para que los pies ya no anden siempre
en los caminos habituales.
Uno debe ponerse a trazar nuevos senderos.
Dejemos a los pies irse solos,
dejemos que anden de paseo.
No los tengamos encerrados,
permitamos que retocen.

Es preciso beber siempre de noche.
La luz no va con los borrachos,
es como un regaño luminoso en las alturas.
Hay que estar entre las sombras
y poblar nuestros vacíos
para ir palpando los muros invisibles
que sólo esperan el manotear de los borrachos.



ALEJANDRO SUSTI

Discurso y poder en *Hombres de caminos* de Miguel Gutiérrez¹

Publicada en 1988, tras un largo silencio de producción novelística extendido por casi dos décadas, *Hombres de caminos*, la segunda novela de Miguel Gutiérrez, recrea el fenómeno del bandolerismo de los años posteriores a la guerra del Pacífico y comienzos del siglo XX en el norte del Perú, particularmente en el departamento de Piura. Desde el punto de vista de su estructura, la narración se construye sobre la base de una compleja polifonía en la que se intercalan las voces de un conjunto de personajes narradores ubicados en tiempos y espacios distintos en relación a la trama principal: la persecución y captura de Isidoro Villar y “otros hombres de caminos” a cargo del Prefecto Rodolfo Lama Farfán de los Godos.

La novela se inicia con una “obertura” en la que “muchos años después” de los eventos, Martín Villar, descendiente del protagonista, cuenta la historia de los de su estirpe a una amante ausente. El narrador en esta introducción empieza su relato describiendo el “Zapote de Dos Piernas”, árbol centenario en el que solían ser ajusticiados los “insurrectos o parias” de la región, lugar en el que también Villar es colgado. Rodeado de una tierra estéril de polvo inconsistente como la ceniza -el llamado yucún- y “único signo de vida en tres leguas a la redonda”, el zapote permanece erguido a pesar del paisaje desolador. Colocado como umbral del texto el árbol señala el lugar en el cual acaba la historia y se inicia el relato o texto;² sin embargo, como sugieren las palabras del narrador, el zapote se convierte en un hito al que indefectiblemente regresa una y otra vez la narración con la intención de hacer más exacta “la invención”. Desde esta perspectiva, el árbol y el paisaje circundante constituyen un espacio simbóli-

1 Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado para la Universidad de Lima titulado: “El autor como antropólogo en la narrativa peruana: Mario Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez” Quiero agradecer al Instituto de Investigación Científica de esta institución y, en particular, a su director Fermín Cebrecos por su constante apoyo.

2 Mieke Bal (1985) hace la diferenciación entre “historia” y “relato” o “texto”: “...un *texto* es una totalidad finita y estructurada compuesta de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* es un texto en el cual un agente relata una narrativa (...) La afirmación de que un texto narrativo es uno en el cual una historia es contada implica que el texto *no* es la historia. (5, trad. mía)

co que la escritura intenta recuperar en un esfuerzo por impedir su desaparición en el plano de la memoria:

Al concluir el relato, y con el fin de verificar y reconocer el escenario y de recoger nuevos testimonios que ahondaran mi memoria y poner a prueba, además, la exactitud de mi invención (pero en cualquier forma, pálido reflejo de la verdadera gesta de Isidoro Villar), sentí la necesidad imperiosa de emprender un largo peregrinaje que habría de culminar en el lugar odioso en que fuera ejecutado y ultrajado el cadáver del nieto de la india Sacramento Chira (...) (16)

La escena del narrador registrando en la página la “verdadera gesta” del bandolero representa un intento por incorporar al texto el tiempo histórico y cultural en el que se sitúa el zapote. En tal sentido, la novela se propone como el producto del desplazamiento del narrador en la búsqueda de otro –el bandolero Villar– y un tiempo cuya memoria persiste a pesar de la inminencia de la muerte y el olvido representados por el paisaje.

Por otra parte, en tanto lugar de ejecución, el zapote lleva inscrita la marca de la ley que condena y castiga el bandolerismo como práctica social y cultural. Sin embargo, el árbol, en tanto metáfora de resistencia a la muerte, señala también la persistencia de aquellas prácticas que la ley pretende eliminar. Por tanto, puede afirmarse que el zapote se erige como un espacio de enfrentamiento y conflicto entre dos órdenes irreconciliables: por un lado, el de un sujeto social conformado por bandoleros y comuneros que permanece al margen de las prácticas e instituciones impuestas desde un centro hegemónico de poder y, por el otro, el de un sujeto nacional representado en la figura del Prefecto cuya autoridad se legitima en el castigo que impone a los trasgresores de la ley.

Esta dicotomía, empero, no alcanza a explicar algunos otros matices presentes en el texto. Si bien puede señalarse el enfrentamiento entre las figuras del bandolero y el hacendado como el eje generador de la ficción, es también importante tener en cuenta que el poder ejercido por este último excede las atribuciones del cargo que ocupa. En primer lugar, el prefecto es descendiente de los Farfán de los Godos quienes constituyen “el linaje más antiguo de Piura”, cuyo antepasado “fue conquistador del Perú y señor de la encomienda de Tangarará” (43); su poder dimana de una conciencia histórica que excede el marco de la ley en un espacio geográfico signado por su alejamiento de todo centro de autoridad y, en última instancia, por la ausencia del Estado moderno. Es precisamente en ese espacio distanciado y lejano ubicado en los márgenes

de la civilización en donde opera con mayor autoridad la figura del hacendado que a su manera “hace y deshace” la ley.

Versión(es) de la Historia

El problema de la representación de la legalidad en la novela no se reduce a su ejercicio sino que también involucra la formulación de un discurso que pueda postularla como mecanismo generador de desarrollo en una sociedad moderna. Por ello, toda la primera parte de la novela está dedicada a una reflexión sobre el bandolerismo en tanto fenómeno social en la voz del periodista e intelectual Sansón Carrasco, “discípulo de González Prada”. En palabras del personaje:

Por otro lado –no olvidéis que soy un discípulo de González Prada– me repugna toda superstición y como librepensador y combatiente por la educación laica rechazo el dogma de la caída original del hombre que habría envilecido para siempre la llamada naturaleza humana. ¿No serán más bien los factores sociales, las desigualdades, las que determinan la violencia? ¿Debemos apelar al argumento de la lucha de clases como quieren los socialistas para explicar las anomalías sociales? (35)

De manera análoga a como procede el narrador de la novela, Sansón Carrasco produce un discurso que intenta explicar el fenómeno del bandolerismo desde la posición de un sujeto letrado inspirado en la lección de su “maestro” González Prada. Al estudiar la anomalía social encarnada en la figura del bandolero –destinada irremediablemente a desaparecer en la modernidad–, Carrasco utiliza un modelo de análisis de estrecho vínculo con el discurso positivista y el historicismo del siglo XIX:

Ultraja a mi credo positivista la superstición, lo sobrenatural, residuos de ese veneno llamado religión. Todo lo que hace o le acaece al hombre tiene (debe tener) su explicación dentro del hombre mismo: en su sangre, en su corazón, en su cerebro. Yo confío que la ciencia y la pedagogía científica sacarán al hombre, los pueblos y a la humanidad, de la miseria, de la explotación, del atraso y de los grilletes espirituales que, como las cadenas de Prometeo, mantienen en cautividad la conciencia humana. (61)

La distancia desde la cual formula sus observaciones, sin embargo, también trasluce una cierta dosis de fascinación por el sujeto estudiado. A pesar de identificarse con el prestigio del discurso científico y la

metodología que lo sustenta, Carrasco acoge en su narrativa biográfica algunas de aquellas leyendas orales populares tejidas en torno al personaje: “Pretende la leyenda que Isidoro, desde niño, descubre que tiene virtud con el *remedio*, como se denomina en nuestra tierra a la pócima extraída del San Pedro” (62). La tensión e incompatibilidad que se vislumbran al encontrarse estos dos tipos de discurso no son sino un reflejo de la subjetividad de quien narra, como dice Carrasco: “¿Por qué estos actos bárbaros nos fascinan en mayor medida que nos causan repulsión? Mediten bien, caros lectores, en lo que os voy a decir. ¡Porque atizan el fondo de barbarie que todavía existe en el fondo de nuestras conciencias!” (83).

El carácter híbrido del discurso del narrador y la posición desde la que se enuncia —la de ser a la vez observador y parte de lo observado— se apoyan en un conjunto de estrategias destinadas a legitimar su posición y autoridad dentro del texto. El título mismo del hebdomadario que dirige —“El amigo del pueblo”—, puede interpretarse en dos sentidos: en el primero, la palabra “amigo” parecería referirse al propio Carrasco y a su interés en convertirse en una suerte de vocero de los intereses del “pueblo”; en el segundo, la palabra aludiría al diario mismo y su intención de dar “voz” a las opiniones del “pueblo”. Sin embargo, en ambos casos se oculta la evidente manipulación de sentido pues es exclusivamente el periodista quien decide qué noticias relacionadas con el bandolerismo han de publicarse en “su” diario y cómo deben ser interpretadas. Es evidente también que el uso de la palabra “pueblo” en el título del hebdomadario obedece a una construcción arbitraria por la poca o nula información que brinda el discurso del personaje sobre la extracción social de su público lector. La contradicción inminente consistiría en que gran parte de aquel “pueblo”, al cual pretende dirigirse el periodista y a quien simula representar, no estaría en condiciones de consumir el contenido de sus textos por ser analfabeto.

En tal sentido, la posición a la cual aspira Carrasco al inicio del relato —el erigirse en portavoz de un grupo social que permanece al margen de las decisiones políticas y económicas de la región y, en última instancia, de la Historia—, se ve reflejada en su interpretación de los hechos y en el deseo de imposición de esta última entre el público lector del diario a través del prestigio y poder que brinda la escritura.³

3 Según Lucien Febvre, citado por De Certeau (1993): “El pasado es una reconstrucción de la sociedades y de los seres humanos de antaño, hecha por hombres y para hombres comprometidos en la complicada red de las realidades humanas de hoy en día” (22)

Sin embargo, tal como reconoce posteriormente, Carrasco no anticipa las consecuencias devastadoras de ese prestigio y poder, las cuales se manifiestan con la muerte del bandolero Pasión López anunciada en un telegrama firmado por el Prefecto Lama y que llega a sus manos:

Leí y releí el telegrama. Sansón Carrasco —me dije— debes sentirte orgulloso, pues te corresponde legítimamente parte de esta gloria. ¿Acaso —continué diciéndome— no fue tu campaña para erradicar lo que tú llamaste la lacra social del bandolerismo que infama la tierra que vio nacer al Caballero de los Mares Miguel Grau lo que ha hecho posible esta victoria decisiva? Palabras textuales que, sin embargo, ahora —debo confesaros, fieles lectores que semana a semana leéis mis crónicas y artículos— me dejaron un gusto letal en la boca (65).

El narrador constata que a medida que crece su simpatía por la causa de los bandoleros no puede evitar sentirse responsable por la barbarie desatada por el Prefecto al combatirlos. Resulta paradójico el hecho de que el hebdomadario, en tanto instrumento de registro e interpretación de la noticia, se convierte también en un mecanismo de control y vigilancia del sujeto trasgresor de la ley. Esta situación se confirma una vez más cuando Carrasco comprueba su propia responsabilidad en la captura de Isidoro Villar, revelación que aparece en la conversación que sostiene con él en el segundo capítulo.⁴ Antes de llegar a esa conclusión el propio periodista había anotado: “En momentos como éste pienso que los que practicamos el arte de escribir somos buitres o caníbales que nos alimentamos de carne humana” (124). Esta noción de la escritura como instrumento que devora y se alimenta de la voz y el cuerpo del Otro remite a una irreconciliable tensión entre ésta y el discurso oral. Por ello, el proyecto de incorporación del sujeto subalterno en el curso de la Historia que intenta realizar el periodista, supone también el extinguir su voz y cuerpo, e instaurar un distanciamiento sin el cual se haría imposible la reconstrucción histórica.

4 “—¡Cuánto lo siento, Isidoro! Aunque fue sin quererlo, merecería que usted me matase.

—¿Desvaría, Carrasco? ¡Explíquese! No lo entiendo.

—Oh, maldito de mí... Rodolfo Lama dedujo la ubicación de su escondite leyendo mi conversación que tuve con Grimanesa León.” (153)

La oralidad en *Hombres de caminos*

Si el primer capítulo de la novela se centra en la formulación de un discurso que tiene por fin estudiar y comprender una práctica prohibida por la ley, en el segundo resulta claro que a través del recurso de la entrevista y su incorporación al espacio textual del periódico, Carrasco busca registrar y apropiarse de un saber y un arte del decir –en términos de Michel de Certeau– que están a punto de extinguirse. Algunas de las marcas de este saber se distinguen en el uso que el bandolero hace durante ese diálogo de vocablos tales como “ciencia”:

–Me falta la ciencia de las letras. Don Miguel Rodríguez leía pero qué de corrido. También López distinguía las letras, pero le costaba esfuerzo, martirio. Los más montubios éramos Domador y yo (106).

–Mi gran hermano del que le hablé enantes me enseñó la ciencia de leer el corazón del humano. ¡Alta ciencia, señor Carrasco! Ah, y el mundo, como quien dice el día y la noche, los vientos, las arenas y las montañas, y los animales también tienen sus letras (106).

Ambos pasajes revelan que Isidoro Villar –a diferencia de su interlocutor y, por extensión, de los lectores de la novela y, presumiblemente, de los del hebdomadario– maneja un sentido muy distinto del término “ciencia” y, por añadidura, del de “escritura”. Este saber parece sustentarse en la noción de que una relación natural entre significante –“las letras” [y significado] los elementos naturales tales como “los vientos, las arenas y las montañas”–. No existe entre ambos una relación arbitraria –siguiendo el modelo saussureano–, ni se formula una concepción según la cual el lenguaje se erige en instrumento privilegiado de conocimiento del mundo, sino más bien lo contrario: la naturaleza se constituye en centro estructurador del mundo y en su seno se conservan los significados que hacen posible la sabiduría del hombre. Todo saber implica un desplazamiento hacia un objeto que existe independientemente de la voluntad del hombre.

Otro rasgo que señala la diferencia entre estos dos personajes y sus niveles discursivos radica en el uso de las formas pronominales con las cuales se dirigen mutuamente la palabra. Al inicio de la conversación, Carrasco tropieza con ese problema:

–¿No te ofenderán mis preguntas, Isidoro?
–¡Empieza usted ofendiéndome, caballero!

–¿Te he ofendido? Dime de qué manera...
–¡Cállese, señor! O no hay conversación.
–No comprendo. Es la verdad.
–El “tuteo”, señor. No nos conocemos. Y sólo a los pocos amigos que tuve, ahora todos finados, les permití hablarme de tú. Este es mi imperio. Y si mi vista no me engaña...
–¿Sí?
–...usted es mi menor. Y es ley antigua que el menor respete al mayor. Salvo que el mayor sea un indigno. (100)

Para acceder a “escuchar” la voz del bandolero y con ello registrarla en el espacio de la página, Carrasco debe primero aprender un estricto código que se regula según la distancia social y edad de dos interlocutores; sólo de ese modo se hace posible la comunicación entre dos sujetos que no comparten en apariencia nada en común. La “ley antigua”, a la cual hace referencia Villar, señala además su pertenencia a una comunidad imaginaria –utilizando una expresión de Benedict Anderson⁵ situada en un espacio y tiempo muy alejados del presente de la conversación, lo cual reafirma la diferencia no únicamente de dos niveles discursivos, sino de dos tipos de subjetividad que cohabitan el espacio de la ficción. Si Carrasco como periodista es un sujeto sumido en el “eterno presente” de la noticia y la novedad –símbolo inequívoco de lo moderno–, Villar se identifica más bien con una práctica comunicativa identificada con lo “antiguo”, que es precisamente algo que no tiene cabida en el discurso periodístico.

Sin embargo, las vías de contacto entre ambos personajes se facilitan cuando la discusión se centra en la manera en que se interpretan los hechos. En este caso es Villar quien le revela al periodista el carácter siempre arbitrario y subjetivo de toda interpretación:

–Encontrar la verdad es cosa en nada fácil. También decirla. Fíjese don Carrasco: usted ve con sus propios ojos un sucedido y luego va y lo cuenta. Pero no lo cuenta cual lo vieron sus ojos. Le añade su sentimiento. Odio y cariño, más las figuraciones que cada cristiano tiene. (103)

5 La expresión es empleada por Anderson (1993) con miras a estudiar la formación de la nación y no exactamente para referirse al tipo de comunidad al cual pertenecería el personaje del texto que nos ocupa: “Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (23)

Resulta significativo el énfasis que el personaje coloca en la mirada y más exactamente en el cuerpo (“sus propios ojos”), cómo en apariencia aquélla capta “objetivamente” la realidad antes de comunicarla a través del lenguaje y luego señala la imposibilidad de narrar sin la intervención de lo subjetivo que es finalmente lo que distingue a toda versión de un acontecimiento. Estas palabras aplicadas a la tarea a la cual se aboca Sansón Carrasco no pueden ser más oportunas pues constituyen una profunda crítica a la pretendida objetividad y racionalidad del discurso periodístico.

Por ello, cuando el periodista accede luego a leerle a su interlocutor los textos publicados en su semanario sobre las vidas de los bandoleros y la del propio Villar -a pedido expreso de éste-, se siente sumamente halagado por una crítica suya:

–(...) Me hacía recordar asisito de criatura. Yo vivía como encantado escuchando a mis viejos tíos por parte de mi abuelita Sacramento. Tiene usted virtud parecida.

–Créame, Isidoro, que nunca me han hecho mejor elogio. Y le prometo que trabajaré por parecerme cada vez más a ellos. Estudié leyes y hago periodismo, pero mi verdadera vocación, o como usted dice, mi virtud principal es estudiar el corazón del hombre y luego escribirlo en forma de historias o cuentos para entretener y exaltar lo mejor que hay en él y denunciar las causas que, por ejemplo, gente noble como usted, elija el camino que lo conducirá a la muerte. (120)

En este pasaje Carrasco revela a su oyente –y, de paso, al lector de la novela– una vocación incompatible con los estudios y trabajos realizados a lo largo de su vida. Lo significativo reside en que Villar, como crítico del relato escuchado, le asigne al periodista una autoridad análoga a la de sus “viejos tíos”, con lo cual reafirma aquél código según el cual la edad de un individuo es ya un motivo para que sea respetado. Por otra parte, el bandolero reconoce en el texto del periodista el papel que le cabe en una cultura oral a aquel que sabe contar historias, admitiendo con ello su autoridad y saber. Por último, es también revelador el hecho de que Carrasco juzgue como el “mejor elogio” el haber despertado en su auditorio la misma impresión que reciben los niños al contárseles historias, lo cual remite a un ámbito privado y doméstico, pero sobre todo oral, que difiere profundamente del carácter público y escrito de su tarea como periodista.

El Prefecto Lama o el regreso de la Historia

Frente al distanciamiento irreductible entre los dos tipos de discurso antes señalado debe también examinarse la posición que ocupa el Prefecto Lama, sujeto que también produce su propia interpretación de la Historia según el relato del “ciego” Orejuela:

La tarea fue fácil, tanto como desagradable. Lo más enojoso, arduo, agotador, había sido vencer el rechazo que le inspiraba desempeñar un cargo público. Pero después de haber galopado hasta casi hacer reventar al pobre Epicuro por los extensísimos arenales de La Pampa de los Reto, ya de vuelta a Piura, un espectáculo bárbaro, una procesión macabra, lo había terminado de decidir: aparte del salvajismo, halló peligroso para el futuro de la casta señorial el hecho que los indios catacaos se hubieran hecho justicia con sus propias manos, aunque fuera con un ser vil y depravado como era *Camarón*. Que la indiada, hombres y mujeres, viejos y niños trajeran el cuerpo descuartizado del bandolero y que colocaran en la picota de la Plaza la cabeza cercenada del bandido, lo estremeció: tuvo la impresión que revivían los albores de la conquista y la colonia. (115-6)

Si bien Lama Farfán de los Godos se constituye en el exterminador de esa amenaza social que son los bandoleros y con ello además clausura la posibilidad de una revuelta popular a cargo de los comuneros de la región, resulta claro que la suya no es una posición que pueda enmarcarse dentro del proyecto de la modernidad. En primer lugar, no parece disponer de una concepción del tiempo que le permita avizorar en el futuro una consolidación o expansión económica de su poder. Ello podemos confirmarlo en las palabras que le dirige “el alemán Schwartz”, uno de los administradores de sus haciendas:

“Este es el futuro, señor Lama Farfán de los Godos: algodón, algodón de la variedad prima. ¡Lástima que no tenga tierras en el Bajo Piura! A propósito, don Rodolfo ¿no tiene descendencia? ¿A dónde y a quiénes irán a parar sus tierras?”. Rodolfo tenía treinticinco años y ni en sueños había pensado en casarse. (99)

En segundo lugar, cuando el personaje es requerido por los notables de la ciudad para castigar a los delincuentes que amenazan sus propiedades y el orden social, Lama acepta la tarea bajo una sola condición: “Quiero poder absoluto –dijo, y mirando a un vocal de la Corte integrante de la comisión–, sin ninguna intervención del Poder Judi-

cial” (110-1). En ambos casos se puede comprobar que el Prefecto no concibe la legitimación de su poder ni en términos económicos ni jurídicos. La suya es la posición de un sujeto cuya autoridad se funda única y exclusivamente en el derecho que le brinda el ser descendiente directo de uno de los conquistadores españoles. Se puede entonces deducir que en él se expresa el conflicto de dos órdenes históricos que colindan en el espacio de la ficción, dos tiempos que se contraponen diametralmente: uno lineal o progresivo, identificado principalmente con la modernidad, tiempo que regula las relaciones económicas entre los sujetos y sobre el que se consolida el poder hegemónico de un grupo social en particular; otro circular o de carácter regresivo, que remite en última instancia a la violenta colisión cultural que supone la Conquista, tiempo en el que la consolidación del poder de un grupo minoritario se efectúa a través del uso de la fuerza. Ambos tiempos son, finalmente, expresión del viejo conflicto que atraviesa toda la literatura y el pensamiento latinoamericano fundacional: civilización o barbarie.

En la novela que nos ocupa, sin embargo, tal ecuación aparece bajo otro signo pues es precisamente Lama Farfán de los Godos, el personaje elegido para la legitimación de un orden social en apariencia justo y equitativo, quien adopta los métodos condenados por ese mismo orden y, finalmente, es víctima de éstos pues, como se señala al final del tercer capítulo, muere asesinado por el hijo de Pasión López a manera de venganza. Por ello, puede decirse que Lama, al jugar sucesivamente el rol de verdugo del bandolerismo y el de víctima de uno de sus hijos, simboliza la condición de una casta destinada irremediablemente a desaparecer en beneficio de una sociedad moderna sustentada en la idea del progreso. Tanto él como su contraparte en la ficción, el bandolero Isidoro Villar, representan un conjunto de prácticas y saberes que se consideran ya inútiles e innecesarios en el presente de la modernidad y que, en último término, al ser registrados por el texto son devorados por los “caníbales” que ejercen el “arte de la escritura”, según palabras de Sansón Carrasco.

Esta conclusión, no obstante, no debe hacernos perder de vista el hecho de que al final de la novela se postula el triunfo de la voz de los “hombres de caminos”, pues es Martín Villar, descendiente del protagonista y recopilador de todos los testimonios incorporados en ésta -incluidos los “cantares de los ciegos caminantes”-, el destinado a inmortalizar a los de su casta y por extensión a “todos los pobres y agraviados que pueblan las comarcas de este mundo”, según palabras de su tío Luis, hermano de Isidoro:

Pero no me pidas, sobrino, que repita para ti aquellos cantares magníficos. (...) Y en toda esta ruma de años en que vivo solo alcancé a comprender mejor esta doctrina: que los Villar y los Chira no lo [sic] conforman nada más que los de nuestra sangre sino todos los pobres y agraviados que pueblan todas las comarcas de nuestra tierra. No, Martín, sobrino, no te enseñaré tan elevados cantares; ve tú a recogerlos por los cuatro costados de este mundo, pues si no lo haces, algún otro lo hará con más ciencia y arte, aunque por sus venas no corra nuestra afligida y altanera sangre. (218)

El hecho de que sea precisamente un Villar quien organiza en un relato mayor los testimonios de los sucesivos narradores que “hablan” a través del texto –Sansón Carrasco, el “ciego Orejuela”, Luis Villar, Antonio el Moro, el teniente Nunura y el doctor González, por citar los más importantes–, lo coloca en una posición privilegiada pues es él finalmente quien se legitima a sí mismo así como a los de su clase a través de la escritura. Su mayor logro consiste en alcanzar aquello que ignoran los demás narradores: apropiarse del “arte de escribir” para dar voz a aquellos otros o, más exactamente, a aquel Otro que ha permanecido siempre marginado de la Historia. Este “escribir” o registrar la voz siempre silenciada del sujeto subalterno, sin embargo, se concibe como una utopía pues, como señala de Certeau (1993), finalmente resulta imposible acceder a una versión definitiva de la Historia: “El historiador no hace la historia, lo único que puede hacer es una historia” (21). De ello se puede deducir que esta nueva versión de los hechos que produce Martín Villar sirve para subrayar: (1) el carácter de “estructura verbal formal” anotado por Hayden White⁶ de toda historia y (2) su naturaleza *heteroglósica* de acuerdo con las formulaciones de Mijail Bajtin.⁷ La suya, aun cuando se postula como una versión más verídica que se basa en una polifonía o multiplicidad coral de

6 En la introducción a su estudio sobre la historiografía europea del siglo XIX, White (1992) observa: “Pensadores de la Europa continental -deValéry y Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss y Foucault- han planteado serias dudas sobre el valor de una conciencia específicamente ‘histórica’, han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y han discutido el reclamo de un lugar entre las ciencias para la historia”. (13)

7 “La novela orquesta todos sus temas, la totalidad del mundo de objetos e ideas descritos y expresados en ella, por medio de la diversidad social de los tipos de habla y por las diferentes voces individuales que se generan bajo esas condiciones. El discurso autoral, los discursos de los narradores, los géneros insertos, el habla de los personajes son aquellas unidades fundamentales de composición gracias a las cuales la heteroglossia puede ingresar a la novela; cada una de ellas permite una multiplicidad de voces sociales y una amplia variedad de sus vínculos y relaciones (siempre más o menos dialogizados)” (Bajtin, 1994: 263, trad. mía)

quienes participan en los hechos, es al fin y al cabo una versión más, en el mejor de los casos nueva o distinta, que no impide comprobar la innegable distancia existente entre el sujeto que pretende conocer y aquello que concibe como objeto de estudio, distancia que la escritura no borra sino más bien enfatiza.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: U. of Toronto P, 1992.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- . *Image, Music, Text*. New York: Hill / Wang, 1977.
- Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by Michael Holquist, translated by Carl Emerson and Michael Holquist. Austin: U. of Texas P, 1994.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México DF: U. Iberoamericana, 1993.
- . *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México DF: U. Iberoamericana, 1996.
- Foucault, Michel. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.
- Gutiérrez, Miguel. *Hombres de caminos*. Lima: Editorial Horizonte, 1988.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *The Content of Form*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987. 1-25.

HARDY ROJAS

Semper novus poeta. Entrevista a Enrique Verástegui

Siempre he definido a la poesía o el quehacer poético como metáfora de hacer el amor.
E.V.

En los extramuros de la poesía

Empecemos con tu etapa inicial como poeta: En los extramuros del mundo. ¿Qué es lo que buscabas plantear en ese primer libro tuyo?

Lo que buscaba fundamentalmente era plantearme un dominio del lenguaje y el descubrimiento de un estilo personal y referirlos a los acontecimientos que ocurrían en mi entorno en aquella época.

Abí el tema del tiempo es recurrente. En algunos poemas haces referencia al tiempo circular. ¿Cómo lo ves tú?

En los extramuros del mundo es un libro en el que por primera vez, en la poesía peruana, se habla de matemáticas. Por ejemplo, en el poema "Breve estudio sobre Jorge Manrique" cito a Bertrand Russell y la teoría de conjuntos. Por tanto, en ese mismo poema reflexiono sobre el tiempo mediante los versos de Manrique. Esto expresa no una concepción *a priori*, sino el razonamiento de un chiquillo que percibe que el tiempo es circular.

Incluso se puede percibir un diálogo entre la voz poética y el lector. Sin embargo, ¿podría plantearse la idea de un diálogo del "narrador" del poema consigo mismo como una suerte de análisis y reflexión sobre el poema?

En realidad todo el libro es un diálogo con escritores peruanos, latinoamericanos y universales. Todo el poemario es una reflexión sobre los libros que he leído y que me parecían debían leer mis contemporáneos.

Entre ellos José Lezama Lima.

Sí. Cito a Lezama como una especie de encuentro con ese autor cubano por las calles más sórdidas de Lima. Es más bien como una

suerte de metáfora o relevo de generaciones. Un relevo de estilo más que todo; ya que, Lezama es barroco y yo soy clásico.

El ritmo de los poemas, en cuanto a respiración, me recuerda a los poemas de la generación beatnik. ¿Cómo influyó esa generación en ti?

La generación *beatnik* influyó en el sentido que pude percibir que se podía escribir sobre todo tipo de temas, vedados en ese entonces para la poesía peruana y latinoamericana.

¿Temas que no eran recurrentes en la poesía “tradicional”?

Temas que no eran conocidos. Entre ellos, la ciudad, los semáforos, los parques, el asfalto.

¿A qué otros referentes literarios apelaste?

La influencia básica es el lenguaje que extraje de los poetas griegos. Pero sobre todo de tres: Kavafis, Seferis y Odysseus Elytis.

El tema de la muerte es un punto que también aparece en tu libro. ¿Qué significa la muerte en Extramuros?

La muerte es un tema que aparece en mi primer libro, pero que no vuelve a surgir en mis otros trabajos. Es un proceso natural que se produce al final de la vida. Sin embargo, con los años, según mi experiencia y conocimientos, pienso que puede ser vencida. Por ejemplo, cuando yo era militante político sentía que era eterno y capaz de vencer a la muerte. Por el contrario, cuando dejé de ser militante y asumí de manera profesional la escritura, concluí que la mejor manera de vencerla era mediante el desarrollo de unos libros que eternizaran el mensaje de paz que yo enviaba al mundo.

Sin embargo, se podría interpretar que el tema de la muerte es la metáfora del escape ante un mundo perdido.

Yo lo veo totalmente al revés. Yo vi la escritura poética como un rechazo a la muerte. Es decir, como una posibilidad de conciencia eterna realizada mediante la elaboración de mis libros, y sobre todo, con la realización de mi proyecto *Ética*.

El título se comprende claramente; pero, igual, quisiera saber por ti por qué En los extramuros del mundo?

Según Heidegger, el concepto básico de la filosofía consiste en el *Dasein*, que significa “estar ahí”. A partir de esta concepción, yo deduje que no debía estar ahí o que debía estar fuera de ahí. Por tanto, escribí el título como un no estar en el mundo, como un no estar ahí.

¿Todo ángel es terrible?

En Ángelus novus se dan aproximaciones hacia el poema total. ¿Lograste plasmar esa idea de la totalidad en el poemario?

En realidad, yo me planté un proyecto que implicara la expresión del mundo en su totalidad. Es decir, un proyecto que planteara el conocimiento y que renovara el mundo. Ese proyecto se titula *Ética*, que esta conformado por cuatro libros, entre ellos *Ángelus novus*.

También muchos de tus poemas reflejan explicaciones semióticas, como la oposición de las cosas para la significación. ¿Es este tema de especial importancia para plasmar tu propuesta de totalidad?

Sí. Desde el comienzo mi poesía está caracterizada por elementos de significación. Esto quiere decir la comprensión del sentido más allá de las palabras, y eso lo expreso a través de toda mi obra.

Recuerdo un verso tuyo: “todo reverso precisa, por contraste, el sentido”. ¿Tu obra, entonces, es un preciso reverso?

No. Mi obra no es un reverso, tampoco un anverso. Mi obra es la iluminación del mundo mediante la perfección que puede tener un monje taoísta, aunque sea peruano.

Durante un tiempo viviste en Francia. ¿Cómo te marcó esa experiencia?

La etapa europea fue determinante porque conocí el lugar del que tanto había leído en mi adolescencia a través de los libros de Sartre, Camus y otros tantos autores. La que tuve en París fue más que todo una experiencia intelectual.

Ahora me vienen a la mente los siguientes versos tuyos: “dejo que el universo me cubra por completo cuando leo a una mujer / ellas tienen un sentido de la vida que tanta falta le hacen a la literatura masculina”. ¿De qué manera ha influenciado la poesía femenina en tu obra?

En realidad, mi obra no parte de influencias, sino que es el producto de mi experiencia con la escritura y de mi percepción de las cosas. Por cierto, he leído mucha poesía femenina, pero sobre todo a las trovadorescas y renacentistas como Louise Labbé y Marie de France.

¿Qué significa Ángelus novus en tu obra total?

Significa el acceso a la virtud de la primera persona que escribe *Ángelus novus* a través de la vida en pareja. Hay una armonización de los *Cantares*, del yin y del yang y de las matemáticas.

La idea de la revelación e iluminación de lo místico y religioso se empieza a notar más claramente a partir en tu segundo libro. Al terminar tu obra mayor, Ética, ¿sientes que lograste plantear lo que proponías?

Sí. Siento que el mundo del pasado, el mundo del presente y el mundo del futuro están reflejados en ese ambicioso.

En casi todos tus poemas el tema del texto-guía como una suerte de libro-oráculo está presente en mayor o en menor medida. ¿Fue esta idea parte del ideario de Hora Zero?

No. Lo que he vivido en Hora Zero ha sido la amistad para escribir y proponer cosas.

¿No había una idea general bajo la cual todos se basaran en un tema para escribir?

La idea general era escribir y hablar de poesía. Además de temas conexos como la música, las mujeres y el cine.

Me parece que la poesía de Hora Zero siempre hizo alusión al tema de lo urbano. Entonces, se me ocurre que a lo mejor cualquier lector podría pensar que ésa era la idea central o que al menos coincidieron en ese aspecto.

Coincidimos en el tema de hacer fundamental la poesía en el Perú. Creamos Hora Zero con la conciencia de que era el movimiento más importante del país en el siglo XX. Luego lo expandimos a provincias, a América latina y, finalmente, a Europa.

De la fruición y del pecado en la poesía

Tengo entendido que el título de la primera versión de Monte de goce fue Bodegón. ¿Por qué decidiste cambiarle de nombre?

Básicamente para expresar la idea de pecado. Por ejemplo, *Monte de placer* no significaba tanto como sí *Monte de goce*, ya que este título es la expresión de la conciencia con respecto a su relación con la vida natural de la pareja, que es procrear.

¿Es Monte de Goce, tal como lo plantea Ricardo González Vigil en el prólogo de Ángelus Novus, una suerte de síntesis de la experiencia de En los extramuros del mundo y de Praxis, asalto y destrucción del infierno?

No. Basta con leer los libros que me citas y confrontarlos con *Monte de goce* para darse cuenta de que son dos cosas diferentes.

En tu libro, ¿es el coito o la erótica metáfora de la creación?

Sí. Siempre he definido la poesía o el quehacer poético como metáfora de hacer el amor. Porque si bien es cierto que la poesía es inspiración, también es verdad que si no la dominas, pierdes el poema. Por tanto, hay que trabajar con ella. Esto implica un trabajo arduo y disciplinado. Es lo mismo con el coito: hacer el amor no sólo significa caricias, sino esforzarse, sudar, agotarse y, finalmente, alcanzar el orgasmo.

Recuerdo un poema que se llama “Apariciones en un panel de computador”. En él aludes a la figura del leopardo. También lo mencionas, pero de manera muy sutil, en otros textos. ¿Es el leopardo el motor del poeta, de tu mundo poético?

“Apariciones en un panel de computador” es un bello poema que escribí cuando no existían las computadoras e imaginé lo que sería el mundo del futuro con ellas. Por otro lado, el leopardo es el símbolo

del “yo” del poeta, que en el horóscopo chino se refiere al tigre. Un elemento de absoluta elegancia y de inteligencia absoluta.

Tu poesía también refleja la diversidad de géneros artísticos como la pintura y la música. En algunos textos incluyes pentagramas o haces poemas en forma de cuadros. ¿Qué es lo que buscabas te proponías?

Lo que sucede es que mis libros son el análisis de mis experiencias diversas, dirigidas a todos los lectores que puedan tener acceso a ellos. Mis libros reflejan la expresión de conocimiento.

¿Esa diversidad se condice también con la idea que tenías en Monte de goce de expresar la variación de los cuerpos en el lecho amoroso?

Sí. Exactamente.

En el prólogo o introducción a Monte de goce mencionas que el libro es una pantalla abierta en la que se proyecta un mundo social descarnado, la parodia de un mundo al revés. La crítica o sátira a la sociedad es un aspecto recurrente en tus libros. ¿Se podría decir, acaso, que es lo que motiva toda tu poesía?

No. El eje central de mi obra no es la sátira a la sociedad. Esto más bien se produce en *Monte de goce*, ya que este libro alude al pecado. En cambio, lo que sí creo que es axial en toda mi obra—incluidos *Monte de goce* y mi último libro, *Albus*—es la renovación absoluta de la sociedad a fin de poder acceder a una mejor.

Entonces, para ti es crucial el plano del contenido. Sin embargo, ¿cómo ves el plano de la expresión en el texto?

Ambos son importantes en la medida en que se relacionen. Mi obra es una combinación de una sintaxis elegante, de una semántica profunda y de una verbalización llena de contenido.

En relación a esto, ¿qué opinas sobre lo que decían los existencialistas, sobre todo Sartre, cuando planteaban que el escritor debía estar comprometido con la sociedad, y que es a partir de sus obras que el hombre toma conciencia?

No tengo ninguna objeción contra Sartre. Pero debo decir que he indagado tanto en la filosofía occidental y oriental, de manera que habría muchas cosas que matizar.

En tu libro El motor del deseo, planteas la literatura como un sistema con una economía simbólica. ¿Cómo habría que entenderlo?

En realidad, lo que planteaba era la interpretación del texto literario, llámese poema, novela o drama. Esto a través de los instrumentos de análisis de la economía política. El objetivo era que este método incluyera tanto el análisis del libro como del autor, además de su relación con el entorno histórico. Por otro lado, el libro está basado en *De rerum natura* de Lucrecio y en *El capital* de Karl Marx, así como en muchos otros textos.

A grandes rasgos, ¿cuál ha sido el proceso creativo del proyecto Ética?

El primer trabajo que conforma *Ética* es *Monte de goce*, que trata sobre el pecado en la sociedad posindustrial. Luego, al concluir ese libro, escribí *Taki Onkoy*. Sin embargo, al mismo tiempo empecé la escritura de *Ángelus novus*, libro sobre la virtud y que tiene 500 páginas. Este texto propone la conciencia estética en un momento en que se pensaba que la conciencia histórica era determinante para las personas en el mundo. Después, el cuarto libro, *Albus*, es la unión de la filosofía y la poesía. Se trata de un texto en el cual el método pitagórico, nacido en Grecia y en Egipto, se relaciona con la doctrina peruana. Esto se expresa como fundación de una filosofía nacional, donde se manifiesta pensamiento de los Andes desde la posición de un intelectual peruano.

¿Alguna vez sentiste que te excediste un poco con el propósito de innovar y proponer una escritura novedosa e irreverente? ¿Sentiste que tu obra se te iba de las manos?

No. Yo soy una persona que escribe por inspiración. Por tanto, en la medida en que me ha llevado 25 a 30 años escribir el proyecto de *Ética*, he estado inspirado todo ese tiempo. Por otro lado, es natural que haya corregido algunas cosas para dar la precisión del sentido que yo quería dar; pero no siento que exista una significación errónea en mis textos.

Pasando a otro tema, ¿en qué sentido sientes que has influenciado en otros autores posteriores a tu generación?

Creo que he influenciado en el Perú, en Latinoamérica y en Europa, donde Jordi Royo, el máximo poeta de Cataluña, me declara su

maestro. Pero pienso que esto debe decirlo la crítica y no yo, que estoy exclusivamente dedicado a leer y producir.

¿Qué otro poeta de tu generación crees que ha sido referente para otros poetas?

Creo que por algún azar del destino siempre fui el poeta más leído desde el comienzo, desde mi primer libro, tanto en Perú como en Latinoamérica.

¿Te parece bien el uso del término generación para referirse a un poeta?

Me parece que hay una falta de lucidez y de método de investigación por parte de los críticos peruanos. En realidad, creo que no existen críticos en el Perú, excepto los que reseñan libros en los diarios. Algunos de ellos muy buenos como el caso de Ricardo González Vigil. Por otro lado, pienso que deberían utilizar la semiótica para realizar, lo que comúnmente se denomina en el Perú, la periodificación de la literatura peruana. Es decir, se debería usar el eje sintagmático y paradigmático tanto para analizar la poesía, como la prosa y el teatro. Si bien es cierto que yo provengo de la generación de los años 70, también es verdad que debe incluirse en la investigación la existencia de tendencias, estilos y movimientos.

Más allá del camino

Reflexionando un poco sobre la poesía, ¿busca el poema plasmar un momento del presente así como lo puede hacer la fotografía?

Sí. El poema busca aquello que procuraban Pound y los imaginistas ingleses: hacer de una experiencia una imagen que sea trascendente. Un poema expresa lo que Wittgenstein planteaba: la gramática es imagen. Por consiguiente, un poema es la posibilidad de la concretización de la idea.

¿Para ti qué actitud debería tener un poeta?

Un poeta debe ser la conciencia de su tiempo, debe iluminar al mundo, ser crítico con lo que es negativo. Debe inventar nuevos caminos como lo planteo en mi primer poemario: *descubrir atajos / inventar el que es más cerca*. El poeta debe inaugurar la realidad a través de la postulación de un nuevo camino.

¿Tú crees en esa frase que dice que es necesario sufrir para escribir buenos poemas?

Yo creo que hacer el amor implica un sufrimiento del cuerpo. Pero, a su vez, cuando el cuerpo llega al orgasmo, este alcanza el placer, el paraíso.

Entonces tú no estás de acuerdo con esa idea.

Estoy de acuerdo en la medida en que se parece al esfuerzo de hacer el amor, pero no con otro ejemplo.

Entonces no como malas experiencias que le suceden al autor.

No. Creo que no.

¿Un poema es el reflejo de la inteligencia del autor?

Un poema es el reflejo invertido de lo que acontece en el mundo.

Te preguntaba esto porque alguna gente plantea que talento e inteligencia no necesariamente van de la mano. ¿Tú que opinas al respecto?

Yo creo que el uso de los signos lingüísticos expresa la inteligencia de quien escribe. Por el contrario, una computadora no puede escribir un poema, aun cuando ya puede jugar una partida de ajedrez y ganarla.

Entonces sí crees que ambos elementos van de la mano...

Sí.

En algún pasaje de Ángelus novus escribiste que la poesía sintetiza lo que la buena prosa expresa. ¿Qué es y que ha significado la poesía en tu vida?

Esta pregunta merece un libro como respuesta. Exige la definición de lo que es poesía, poema y lector. Sin embargo, debo decir que la poesía ha significado todo para mí, tanto como expresión del amor, la amistad y la solidaridad. Ha significado mucho porque expresa el sueño mismo de la humanidad que tanto quería el papa Juan Pablo II: construir la civilización del amor.

Cartas desde el diván⁸

(...) ¿Qué decía Nietzsche? “Cava allí donde estés”. Todavía tengo cuatro años y estoy en la escuela dominical de la Iglesia Luterana de Villa Ballester, estoy ahí ahora mismo, y veo las láminas, Daniel y sus amigos en el horno, Moisés en la montaña, la resurrección de los muertos y también lo veo a mi padre predicando, como un gran pájaro negro (...)

13 de noviembre 1994

(...) mi padre murió cuando yo tenía 6 años y medio, dice mi familia materna y paterna, que yo era el hijo que quería más y él único hijo con el que jugaba (...) tengo pocos recuerdos de mi padre, había salido de las chacras de Entre Ríos (de las comunidades de “Volga Deutsch” o rusos blancos y se había metido en un seminario a los 13 años y no paró hasta los 38 (edad en que murió), realizó traducciones de arameo y hebreo antiguo y sabía además latín, griego, inglés, francés y alemán (aprendió el castellano a los 6 o sea que lo hablaba con acento), tocaba bien el piano y el violín, y era una persona ambiciosa y obsesiva. Mis hermanas eran muy chicas y con Andrés íbamos medio pupilos al Hölter Schule en Villa Ballester, así que a papá lo veíamos los domingos, un rato. Estaba siempre en su escritorio y se enojaba si hacíamos ruido. Vivíamos en un seminario en Villa Ballester. En una casa muy linda (...) por una cuestión de valores me fui quedando solo, primero por dentro y después por fuera. Mi vida empezó a los 30 años, mi vida anterior terminó a los 18 años, de esa edad a los 30 te diría que estuve muerto de la peor manera. Doce años es mucho tiempo y es nada. Tengo un problema con el tiempo. Por eso trabajo mucho, mucho, siempre. (...) selecciono el material a publicar de un modo muy instintivo. Es difícil siempre y más cuando tenés la maldición de escribir mucho (...) pasa que mis lecturas son tan desordenadas siempre, que tengo unos agujeros inmensos, y aparte vivo releyendo cosas como la Biblia, o Béguin o Frazer que te chupan un tiempo inmenso.

25/11/94

1 Fragmentos de cartas enviadas a María Teresa Andruetto entre los años 1994 y 2002.

(...) desde los 20 años llevo un diario de lecturas, a veces releo y veo cómo la poesía entra en sus páginas y los libros de y sobre pintura, y van tapando todo lo que me interesó alguna vez, el hinduismo, Platón, la narrativa yankee, Gurdieff (¿sabés que la Mansfield agonizó con Gurdieff?), la física, el cine, el sistema de estrellas, la alquimia, el medioevo, tantas cosas, y mi devoción por Zweig, por Henry Miller, tantas cosas (...) Odio eso de poetisas (todavía dicen así algunas y algunos), *las* novelistas, *las* cuentistas (...) me parece tan absurdo como hablar de una literatura de pelados y otra de castaños o una literatura de gordos y otra de flacos (...) me parece que eso va *contra* la mujer. Para mí se está *en* la literatura o no se está en la literatura, todo lo demás son detalles (...) es un invento eso de la literatura femenina y es un intento de segregación *contra* la mujer.

10/3/95

(...) un poema, creo, debe asumir el riesgo, la desprolijidad, el exceso tal vez (*el mal gusto, la falta de oficio* ya es otra cosa), de cualquier modo lo pasé con tu corrección. En mi versión saqué la línea del espejo ardiente y la mezquindad que sí me parece de más, reiterativa (...) de cualquier modo pensé un rato largo en los dos poemas.

(...) en el fondo siempre estoy escribiendo, corrijo un poema con otro y con otro (...)

27/3/95

(...) me hubiera gustado leer lo que tiró Yourcenar de Adriano, en realidad –estoy seguro– me hubiera gustado mucho más... prefiero los recortes, lo que se deshecha, borrones, tachaduras (...) volviendo a los fragmentos, vamos a Francis Bacon que trabajó con pedazos de todo, decía “no hay que saber de técnica para poder aportar”, claro que ese *no saber* es muy particular. (...) el problema es que muy pocos llegan hasta el final y hasta el final no se llega con *prudencia, astucias, disciplina*, se llega con otra cosa que está contra la mano propia, contra los principios, las ideologías y sobre todo contra *el temor*.

17 de mayo de 1995

El silencio de los inocentes sí, es buena, lo que es mucho mejor es la novela, *El silencio de los corderos*, de Thomas Harris, donde está expresada –en el libro no– la verdadera metafísica del mal. Harris publicó también *El dragón rojo*, que inspiró el título de mi revista (justificado también por un fragmento de *Apocalipsis*, la ilustración de W. Blake, la alusión de Zeller en *Vivir el mal*, sobre metapsicología de los serial-

killers, etc.), Editorial Radamanto, surgió de un sueño que tuve (...) en ese sueño yo luchaba con un hombre de máscara de plata en una terraza y de pronto aparecía un búho con el pecho sangrando y decía RADAMANTIS (juez del Hades). Mi psique tiene esas roturas y así voy haciendo collage (...)

7/7/95

(...) y la certeza de la muerte, bueno, somos “muertos de vacaciones”, tengo una inmensa curiosidad (será satisfecha) con la muerte, desde que me recuerdo me pasa, me moriría ahora mismo para VER. La muerte es una puerta y para mí, una solución (...) mis hijos, Mónica, todo lo que amo, está muerto, vive en un recreo amargo (...) toda mi poesía es sobre la muerte, la muerte es una estación, como el dolor y el odio (...)

12/8/95

(...) muchas veces quisiera morir y terminar, no estar en este mundo que no me pertenece, y sin embargo amo tantas cosas y siento fervor por tantas otras (...)

11/9/95

(...) no el objeto acabado, la conclusión, el punto final, no el canon sino los pedazos vivientes, los sueños, los tumultos de la sangre (...) te repito, esa *conciencia* del oficio te pudre la escritura. Escribí todo, con todo lo inútil, grosero, cursi, plagiado, lo propio, lo ajeno y después (después, después, después) sometelo a *tu* aparato crítico y (después, después, después) daselo a leer a alguien en quien confiés; si ese recurso/impulso/sed no te destraba, no te va a destrabar *nada*. Ahora, si vos tenés prejuicios, vergüenzas de tu miseria, de tu imposibilidad, ¿qué carajo vas a hacer?, no vas a hacer nada, o peor, vas a terminar con textos “prolijos”, mediocres, olvidables, porque a esta edad nuestra, ¿no es necesario decir la verdad? (...)

15/10/95

(...) no me gustó para nada que fueras tan categórica con lo que te envié, que expresaras –en síntesis– que esos (algunos de esos) poemas estaban mal escritos, por lo general me dicen “me gusta más, o ese me gusta menos” (claro, Moni, a veces, sólo a veces, me dice: ése es un poema que no sirve, pero Mónica es toda mi vida), entonces te contesté así, irónicamente(...) naturalmente desearía que todo lo mío fuera maravilloso para todos, entonces considerará este episodio como una revelación miserable de mi ser.

(...) desde los 13 años estoy buscando el poema verdadero (...) ¿por qué no habría de *divertirme* mientras tanto? (...) escribo casi todos los días, ceniza, perlas, florcitas de plástico (...) y también mi lírica de dolor y de veneno (...)

2/3/96

Estamos terminando el galponcito, estuve tirando cartas de estos 20 años (no se lo recomiendo a nadie) (...) aparecieron fotos, postales, notitas, borradores (...) lo que el tiempo mata en nuestra vida (...) estuve dos tardes enteras y faltan otras tardes. No sé qué haré (cómo encontraré el tiempo para clasificar y ordenar los recortes y suplementos culturales de estos 20 años. Me llevará el 97 y el 98. En fin, para que todo, ordenadamente, vaya al centro del olvido (...)

8/3/97

(...) anteanoche hicimos la “cena sacramental” con Edith,² estaba mal, por la polineuritis, pero se quedó hasta las 3 de la mañana, en un momento sacó “Pajarito de agua” y “Las dos versiones”,³ dos libros inéditos, quiere que se los edite para agosto –ella pagaría una parte y yo el resto–, fue una alegría, y *es* una preocupación, porque Edith es bastante exquisita y muy susceptible y editar es delegar detalles, acordar imposibilidades, soportar errores (...)

31/3/97

(...) va saliendo la poesía, va saliendo de esa tripa y uno no sabe qué es, ni maneja ni controla nada, salvo alguna corrección inevitable, alguna prudencia en publicar, alguna música; sí, me jode esta sensación de oficio, a propósito, de más, en personas mayores, porque que a los chicos se les note el deseo de mostrar, vaya y pase, pero después, cuando ya se está hasta el cuello en la vida, a qué joder, a qué mediatizar los impulsos, el deseo, lo imposible, lo siempre imposible (...) prefiero sentir que eso que está frente a mis ojos es un pedazo de la vida de alguien (...) amo los balbuceos, el desorden, las dudas, los tartamudeos, los espacios en blanco, las reiteraciones... ¿no opera acaso así nuestro corazón, nuestra cabeza? Más leo (y leo intensamente día tras día) más me convengo de esta espe-

2 Edith Vera, poeta que vivió y murió en Villa María.

3 Por este libro Alejandro Schmidt obtuvo el Premio Alberto Burnichon Editor / 1998 que otorga la Municipalidad de Córdoba al libro mejor editado.

cie de verdad: no el artificio, la artesanía, por sublime que sea, y sí esa pulsión de tinieblas y sangre (...) y toda nuestra vida deshecha allí aconteciendo, acompañándonos (...)

3 de julio del 97

Despacio comencé a armar un libro para el año que viene. Es un momento de poco goce para mí, nunca sé bien qué elegir, qué criterio usar (...) aparte, cada vez veo que gusta más a los otros lo que a mí me gusta menos (...) y uno –se supone– escribe para los otros; claro, uno generalmente es el peor crítico de lo propio, no tengo inseguridad a la hora de escribir, leer, publicar una selección en alguna revista o antología, pero elegir 30 ó 60 poemas es una tarea incierta, dolorosa.

16/11/97

(...) en fin, escribir así *sin tirar lo malo* (como hago yo) es una fatalidad y algo que termina agobiándote. Todos los días escribo y escribo y cuando no escribo hago alguna notita y para descansar, tomo algunos apuntes o escribo 80 epístolas mensuales y permanentemente siento una vocesita que me *dice no escribiste nada, escribís poco, escribís mal*, y sé que es cierto.

28 de enero de 1998

(...) hablás de esa sensación de estar siempre comenzando (...) ¿y no es eso lo bello? ¿esa gratuidad?, y si hubiera certezas, qué pronto perderíamos intensidad, temor (...)

21/3/98

(...) no me visitó la poesía en estos días, ni la vi pasar con su cola de azufre y alaridos, leí los poemas completos de Perlongher, unos relatos de Franz Werfel (...) y picoteo cosas por ahí, por aquí. Murió Kurosawa y te agradecí que nos indujeras a ver y rever su última película.

13/9/98

(...) lo de Santoro⁴ –tengo casi todo– es inhallable y me lo dio la familia Santoro (para el trabajo en *Tramas*)⁵ (...) me dijeron los Santoro

4 El poeta Roberto Santoro, asesinado por la dictadura militar. Como Alejandro Schmidt, fue editor y trabajó en la docencia como preceptor.

5 Revista *Tramas*, Volumen IV, n° 8, Córdoba, 1998, pp. 215 y ss.

–la esposa, la hija– que era el mejor tabajo y el más extenso hecho sobre Santoro en estos 30 años (...) fue una alegría grande, grande y una tristeza grande, grande.

12/10/98

Releí en estos días lo que escribí durante el año y francamente encontré muy pocas cosas salvables (y esas pocas miradas con benevolencia; otros años a la hora de releer, por lo menos lo que me gustó, me gustó...), naturalmente uno no es una máquina pero tiene sus exigencias; no puedo mentirme, eso es lo que pasa, tampoco se puede apurar la poesía (...) la editorial me va comiendo una locura de energía por otra parte. A todo esto lo voy vivenciando con mayor intensidad ahora, será porque son muchos años editando papelitos o porque ya voy para el medio siglo (...)

dia de los santos inocentes de 1998

(...) me doy por satisfecho si 2 o 3 poemas sobreviven en alguna sensación, la poesía es así, con los libros de poemas pasa eso (y ya es la dicha si pasa).

26/3/99

Estos meses han sido tan intensos, mucha gente, muchos proyectos, cosas que se cumplen, la ansiedad (...) milagrosamente escribo, salen los poemas, se van, entre tironeos, ropa mojada, la presión de vivir, no sé, resulta tan breve la vida, tan infinita (...) lentamente voy armando el bendito libro “Esquina del universo” con 30 ó 40 poemas sobre mi casa, el barrio, el cielo, “esta ciudad”(…) creo que necesito sacar 5 o 6 libros que están inéditos, liberarme un poco de tantos borrones y errores, para recién después retomar una escritura cierta (acaso a eso me dedique en los próximos dos o tres años, a terminar de editar el ciclo de lo que escribí entre el 80 y el 2000, son unos 300 poemas los que me interesan, quisiera cerrar todo este período, ver qué queda para después, ¡si algo queda!

23/5/99

No comparto eso de que *ayudan* a leer –la gente que lee, que busca leer, comienza a leer, no necesita de ferias, igual que la gente que escribe, que comienza a escribir, no necesita de talleres, lo siento verdaderamente así (...) acaso te parezca duro todo esto, pero es una convicción que se sustenta en muchos ejemplos; que vos y tantos dirijan talleres *con todo su talento y su corazón* no modifica el hecho de que la escritura,

la lectura, son secretas, solitarias, llevan toda la vida y todo el silencio (...) las lecturas y escrituras no se comparten –*se reparten*– lo único que se enseña, se aprende y se comparte es la duda y el dolor (...)

El oficio tiene un lado terrible que es lo mecánico, la degradación, la receta... hay que desconfiar del oficio cada vez más, hay que saltarlo, hay que olvidarlo, hay que negarlo, hay que quedarse escribiendo como los monos y salvar lo que escribió ese mono mordido por el instinto (...)

21/9/99

Estoy escribiendo poco y nada, no me jode, me parece natural, tengo 6 libros inéditos, es decir, puedo llegar a los 60 sin escribir y publicando, es más, *puedo no escribir más* y estoy un poco harto de mi escritura.

19/4/2000

(...) este año, salvo alguna intervención del azar o la energía, ya no publicaré (no sé el año que viene, quisiera sacar la carpeta Nro. 14, gastar en eso y en la difusión, que cada vez exige más...) pienso que es bueno, necesario –en mi caso– suspender la edición de lo propio, vaciar los estantes, poner la energía en terminar de distribuir y, *por el lado más importante*, el de adentro, esperar a que las cosas se transparenten, se vuelvan más sólidas... me pasa, entrar como en una fábrica de producir que es la antítesis ¿no? de crear.

Sin fecha (aproximadamente últimos meses de 2000, se ha perdido la primera página de la carta)

(S.V.) me manda un mail ofreciendo un subsidio para mi proyecto editorial y le contesto que *no tengo ningún proyecto editorial* y que si no me puede dar el subsidio igual (...) Victor Redondo, Cófreces, D'Anna, me llaman por teléfono y me dicen que estoy (estamos) yendo hacia la poesía y yo sé que la poesía es un caballo en la coraza de Dios, grabado a fuego, vivio, escapándose (...) corren las grandes nubes en el patio y todavía, como cuando iba a la escuela bíblica en Villa Ballester al lado de la iglesia, sigo creyendo que Dios me va a preguntar por mi corazón, me va a preguntar por qué no di más, y *quiero decirle que traté y que sea CIERTO.*

8/12/2000

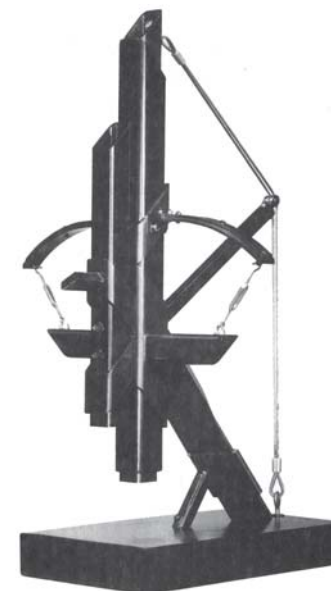
(...) Es muy distinto a mí, a nosotros, muy norteamericano en todo, vive en Roma ahora pero, me contaba, quiere vivir –para siem-

pre– en Nueva York, no le gusta Europa, no le gusta ni un poquito Argentina, “bueno –le dije– yo soy un gordo sudamericano, escribo poesía acá en el fin del mundo”, a Tristán le dio risa; todo le desconcierta un poco, no le gusta estudiar y lee, no mucho, algunas cosas (...) no me interesa que mis hijos lean, Mónica insiste a veces con Rodolfo, le digo que leerá si tiene ganas, qué importa, yo leí toda mi vida para saber que no importa (...) otras cosas importan, *comprender* (...) hay mucho de prejuicio, de clase media barata, de frustraciones adultas en esto de que “los niños/jóvenes lean...” (...) me molesta la *vida literaria*, los concilios, presentaciones (...) hay que leer lo que *no* se lee, escribir lo que *no* se escribe.

sin fecha

A veces tengo tormentas en el corazón y trato de soportar esa intemperie, y pensar (...) creí que iba a afrontar problemas extraordinarios, grandes aventuras espirituales y no estas sórdidas constantes luchas contra mis huesos, mi egoísmo y sus impulsos (...) este construir con pobres materiales una casa en mi ser (...)

7/3/01



Tres textos tenues

El hambre

Legó a esta banca a través de un atajo. Mi corazón, al igual que mi estómago, se encuentra, desde antes, vacío. La pena y el hambre, como las cosas sin importancia para quien sonríe con naturalidad, son situaciones anecdóticas, evocadas por el azar.

Las sensaciones son una creación artística de unos pocos antiguos iluminados, cuya aceptación actual depende de la genética envidiable del más fuerte, del que orina y ladra con hedor y con fortaleza. Las sensaciones, así inventadas, se interiorizan en el estómago que, convulsionado, se contrae y se nutre del oxígeno y de los pequeños restos de alimento que se han guardado rezagados en los intestinos. Pretende, con el furioso lanzamiento de inexorables ácidos, saciar la necesidad preservante de alimentarse para no morir, ni provocar una crisis en cadena que acabe con millones de ingenuos estómagos en otras partes del mundo, que sin mucha reflexión crujen temerosos ante el hambre.

Este efecto, sin embargo, no dura para siempre. Uno puede ir al origen del problema primario y convencerse de que no somos tan miserables cuando no hay qué comer; que las molestias del hambre han sido inventadas por aquellos satisfechos glotones, quienes después de algunos eructos hegemónicos, dictaminarán las fronteras de la llenura y su consiguiente satisfacción, expresada, la más de veces, en la siesta apacible a mitad de la tarde. Algunos estudiosos, con inteligencias incalculables, denominaron a estos efectos genética selectiva natural; de los fuertes, añadido desde la particular fortaleza de mi dolor. Pero a estas alturas del camino, no es tan sencillo creer en sus teorías acaso embusteras, pues el dolor y el hambre enseñan a crear a partir del vacío y de la profunda nada, a diferencia de las perspectivas visuales que pudiera dirigir hacia el suelo un barrigón.

Podemos ver ejemplos seguros de nuestra filiación en el mendigo que ha perdido por completo el interés en alimentarse para buscar su llenura, pues su estómago vacío, junto con sus agudos dedos de uñas grasosas que con frecuencia tocan su boca y dientes, sin motivo aparente, como una manía de otros tiempos, solo espera la muerte, de él

o de sus partes; o, en el caso del perro vagabundo, cuyos intereses principales se centran en buscar el consentimiento de amos ocasionales a los cuales moverles la debilucha cola pelada, o agacharles la cabeza con enternecedora nostalgia canina, a la vez que descaradamente demuestran que prefieren olfatearlos antes que realmente comer. Y así, muchos ejemplos más.

Podríamos, finalmente, tomar papeles impresos, apilados uno al lado del otro, de una cuidada bolsa de cuero que los proteja y completamente, y ponerlos sobre una mesa o taburete, considerando en la acción cierta practicidad, pero a la vez, algo de soberbia. La persona atenta a esa pequeña ceremonia, accede a tomarlos con indiferencia y a cambiarlos rápidamente por alimentos pomposos y bebidas adormecedoras, asumiendo por cansancio (o quizá por malicia) que nos harán bien y mejorarán pronto nuestro actual estado.

Estos pueden ser engullidos vorazmente hasta hartar los estoicos instintos de la malentendida sobrevivencia, y sobre-vivir.

Mediante el mismo procedimiento y con buen clima, es posible saciar las necesidades cíclicas de la soledad y, entonces, morir en paz.

Bar

La niña sirve un trago más y mira curiosa el espectáculo de un hombre sentado, en medio de una tarde laboral, en la barra del bar propiedad de su madre, burdamente desnuda dentro de un par de horas, a lo más tres, por efecto del poder creativo de la pobreza y la esperanza.

Con un trapito pestilente, sonrío amablemente a la clientela que se repite hasta el cansancio, con sus bufandas, su flacura y sus babas elásticas. La niña crecerá en un tiempo no muy lejano, en el que ojalá ya no estemos sentados solos, pensando en lo horrible del espectáculo que sin proponérselo provoca el solitario.

Uno tras otro, los sorbos adoctrinan nuestra vil conciencia, que prefiere la interacción térmica del frío sofá, en una noche cálida donde nada empeorará las cosas que acontecen en casa, a la aventura de caminar sin rumbo, de morir un día sin sentido ni planificación, o de caer en las cálidas piernas de la mujer presa ahora de algunas proposiciones desdeñables e inciertas. Patético el trago que la niña mezcla con la esperanza de su futuro, acaso previsto en el trago mismo o en el efecto vidrioso de los ojos con los que observamos callados las verdades absolutas de la tristeza.

Nuestro traje limpio mejora la apariencia de la expresión de quien osa mirar, pero no consigue lo que hubiéramos realmente querido al cuidarlo con tanto esmero. No salir en busca de nuestra desvergonzada desnudez, no pedir un segundo trago, dejar que uno ponga todas sus ilusiones en ello, sentirnos peores hombres por la voluntad inconsecuente de la ayuda vaga, detestar el latido de tu madre al agitarse vulgarmente. Amarte profundamente, como si la soledad resentida de quien no tiene no fuera suficiente.

El navegante

Creando la ilusión de sentirse atormentado, el mar, de nombres ingeniosamente injustos, es una gran mancha esparcida hasta los dedos de los pies de todos aquellos que se conducen de él.

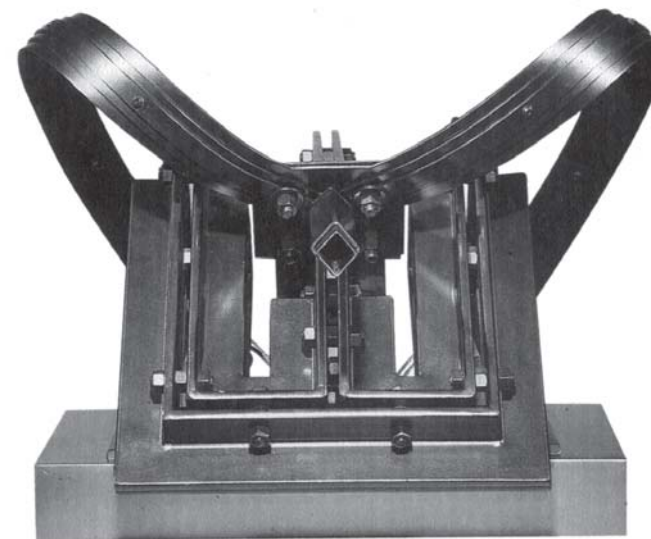
A lo largo de Asia, Europa y Oceanía; en la arena inmadura de América, en un atardecer perdido en el Caribe, en un cabo, lejos de él, a diez minutos de la lejanía, también mis pies acompañan este acto de solidaridad y esquivo cariño. Saben, de antemano, que es el comienzo, o quizá el final, de un dolor incontenible que, lejos de llorar, se esparce.

El cielo, indiferente a esta inusual situación, opta por repetir rutinariamente un sol, una luna y unas nubes párvulas que burlonas demuestran su bienestar formando figuras incomprensibles para su corta edad, pensando ingenuamente que estos espectáculos servirán para algo.

El mar, sin embargo, se encuentra desde hace algún tiempo irreversiblemente muerto. Pero esta condición no es fácil de aceptar, menos aún para aquellos que, a manera de favores, algunas cosas le han ido debiendo a través de la historia, sin la oportunidad verdadera de haberlas podido devolver: el pez frito con arroz, el molusco que caza en el fondo rocoso, las piedritas en la arena removidas por una mano torpe que las toma hasta cambiar su destino para siempre, la frágil vida de la ameba y los pies del hombre.

Entretanto, desde el centro de la gran mancha azul, las corrientes marinas no encuentran el sentido de seguir corriendo en contra del quieto volumen de la muerte y, como venas desahuciadas, guardan el secreto de la inercia hasta pretender olvidarla y perder todo aliento. Entonces, cosas extrañas ocurren sin explicación: el pez se come al pez con cierto cargo de consciencia, el hombre flota algunos centímetros más abajo, las plantas submarinas dejan caer sus hojas con tristeza de otoño, las aletas más poderosas se llenan de purulentos granos amarillos.

Finalmente, un día, quizá no tan lejano, después de encontrar algunas sirenas encalladas en ciertas playas nudistas del oriente y un gran trinche con oxidación turquesa sobre la arena fina de un río secundario sin desembocadura, el mar, muerto como se encuentre, dejará de sonar y sus olitas inofensivas no asustarán a nadie y nosotros nos sentiremos más libres de navegar en él, hasta desaparecer en su recuerdo.



Poemas

Cinco minutos son algo

Es la quinta vez que te escucho preguntar:
¿fumás?

Hay conceptos que te cruzan
la memoria
como ultralivianos.

O ir hasta el kiosco
era la mejor manera de perder
el ómnibus sin que pareciera
un acto premeditado.

Transcribió un verso de Pound

Conmigo se portaba como un rastrero. *Deberías matar a tu propio hijo*, me decía, pero no conseguía crisparme los nervios, tal vez porque no tengo el instinto –¿cómo lo llaman?–, maternal.

En cambio, aquello de Pound: *lo que de veras amas, no te será arrebatado*, al pie de la letra, aunque me avergüence aceptarlo, no dudé ni un minuto de que era posible quedar indemne.

¿Es verano? Porque caen las quejas como duraznos. Un hombre debería pensar muy bien las cosas antes de hacerlas. Un hombre al que se le meten ciertas ideas en la cabeza, debería pensar dos veces las cosas antes de hacerlas.

Todo lo que me gusta empieza con z

En el baldío hay unas campanillas que se abren de noche. En invierno las arrancamos. Se les taponan el orificio y al soplar con los pétalos apretados, explotan. No es gran cosa. Sólo que mi hermano y yo crecimos demasiado últimamente. Viene una vez por semana. Lo pongo al tanto de las novedades ¡No puede ser!, me dice. Trabaja en una librería, claro, no es cuestión de competirle a Ribeyro, pero los desplantes están a la orden del día para ambos.

Camino al colegio atravesábamos el baldío con mis compañeras. A más de una le enseñé cómo tronar fuerte. La trampa consistía en hacer torniquete con el tallo abierto. Pero una mañana un tipo nos esperó detrás de la morera con los pantalones bajos y tuvimos que cambiar de ruta.

Si es tarde salgo a buscar a mi hermano con los perros. Tironean más de la cuenta. Pareciera que huelen nuestra familiaridad. Llega con una bolsa de cartón. Antes de saludarme les toca las orejas ¡Es tan fácil hacerse querer! Me da un beso: lo adoptamos hace poco, no es herencia de la casa besarse ni darse la mano.

Chasqueo los dedos. No vuelvas con eso, me dice, no te empeñes con escritores. Sé de qué te hablo, me dice. Zarpar, zorocho, el nombre Zoilo –primo de mi abuela, asesinado por los indios–, son algunas de mis palabras preferidas.

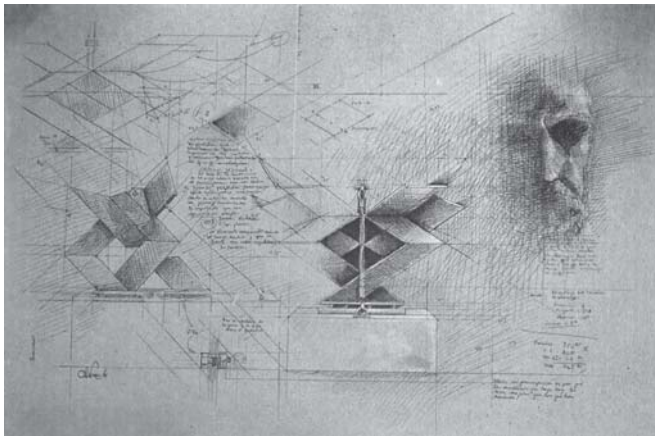
Missouri *es de Diego Bentivegna*

Su padre hizo el cerramiento esta tarde. Me trae para ostentar ciertas habilidades que quizás haya heredado.

No te olvides, dice, ya existe un libro
con ese nombre. Me causa gracia ¡claro que
la elección de una palabra conlleva
el riesgo de muerte!

La corriente mueve la llama del calentador. Somos
dos escritores. Nuestra tarea consiste
apenas en catalogar ¿Y ese río, Missouri? Todos saben
que arranca de cuajo árboles enteros.

Nos quedamos en silencio ¿qué más podemos hacer?
Todo crece a nuestro alrededor.
Todo tiende a dejarse llevar. Incluso nosotros.



DAMARIZ CALDERÓN

Rastros

marina tsvietáiva

El frío
de un terrón de azúcar
en la lengua de una taza de té
de un pan que salta
en rebanadas sangrientas.
El oficio de lavaplatos,
las genuflexiones
y las manos que todavía
se sumergen
con cierta cordura.
Los rojos
los blancos
los cabezas rapadas y los cosacos
podrán echar mi puerta a patadas
o aparezca una cuerda
con que atar un baúl y colgarme
sin que me estremezca un centímetro.

calvert casey

Cuando vio La Habana en Roma
la miseria de La Habana en Roma
no pudo seguir lactando
de las tetas de la madre de Remo.
Luego reconoció a Roma en La Habana
del paleolítico inferior.

San Petersburgo
París
La Habana
Roma,
las alucinaciones son reales.

Se suicidó en tierra de nadie.

joseph brodsky

La uniformidad
de los rostros
(disciplinamiento)
el enjambre de abejas
el destello de pánico
(la organización social).

El cuerpo vale menos
que una manzana
podrida
a medio morder
después de pisotear
el cuello de un ganso.

Todos los que estamos aquí
mataríamos.
Todos los que estamos aquí
codiciamos una nuca ajena.

Escribo en círculos
(aunque se borrarán)
palabras duras.
Y el agua
se disuelve en el agua
—*menos que uno*.

Cementerio de Colón / Spoon River

¿Con qué lengua
repleta
de mudez
vas a nombrar
(si nombras)
tu ciudad,
las ciudades?

Tres veces te negué,
Spoon River, Matanzas

de mi nacimiento.
*Intenté elevarme sobre ti,
me avergoncé*
aguas
del San Juan provinciano.
Tres
veces
(en tristeza de múltiplo).
Dura como la roca
contra los arrecifes.

A la sombra
de los jagüeyes
(no ceibas)
Lorenzo
García Vega
vuelve
amarrado a otras bestias.
Spoon River / Jagüey
pequeño,
miserable,
irradia
cierta luz
por el manchón blancuzco
desleído.
Un hombre solo
(un viejo)
alumbra más
que el tendido eléctrico,
es más oscuro
que una boca de lobo.
La fiera de Wittgenstein,
de Dios,
escribe
—ara—
el mismo surco
(bustrofedón bustrofedón)
de derecha a izquierda
de izquierda a derecha
siempre

en sentido contrario.
Lorenzo
García Vega
(el muerto
más grande del pueblo)
vuelve
(regresa)
—sin aspavientos—
en un carrito de supermercado
tirado por Gombrowicz
y la noche.

Y
ando a tropezones
(como) un ciego
toco madera
(bulto):
mi casa.
Tres:
son los deseos
de las aguas
(albañales).
Tres:
el instrumento
musical
de la negación.
Raquel
(mi madre)
va por agua
sin piedra de fundamento.
Quemo
Todo lo que no tengo
(guásima, palma,
pabellón
de oro).
Hay que coser (Kozer)
el paño del país,
(lienzo de la Verónica),
remiendo.

Cuatro yardas de tierra
y los dedos
salientes
de los muertos,
Edgar Lee Masters.

En este pueblo
sin una historia sórdida
no me construiré una lápida
ni el epitafio
que patentice mi mortalidad.

No.
Ni un solo chiste para mi propia mueca.

Cuatro yardas de tierra
y esos dedos salientes
entre la hilaridad del césped,
Edgar Lee Masters.

Esos dedos salientes
(los cortamos)
demasiados pesados
para cargarlos
en un ataúd.
Bosta
que no llorarán
ni
los caballos de Aquiles.

Cal de los huesos
Cal de las paredes

intestinos
esófagos apetecibles
redondos y pulidos
con una glacialidad
desconocida en el trópico.

Y cuando les abrimos
el pecho con una sierra
apareció la madera
con que el campesino construyó su casa.

Cal de los huesos
Cal de las paredes

Nos comimos al ave de la salutación.

Tus mínimas pisadas:
fruto y gusano.
Pájaro cuervo grajo
vuela negro en lo efímero.

manchón blanco
 la música
paletada de
 rojos sienas invaden
 la música

ojos bocas narices
paletada de
oídos obstruidos
 la música

sol corpóreo
esqueleto
 que
 brán
 do
 se

 la música
manchón verde
sonido

 floresta
paletada de
 la música
en la herida la espiga
terron

 música
paletada.

Ser la brizna de hierba
que una mano se lleve
a la boca.

José

¿Entonces se creyeron que estoy muerto?
¿Gordo tonel orejas gordas gordas
adiposas palabras?

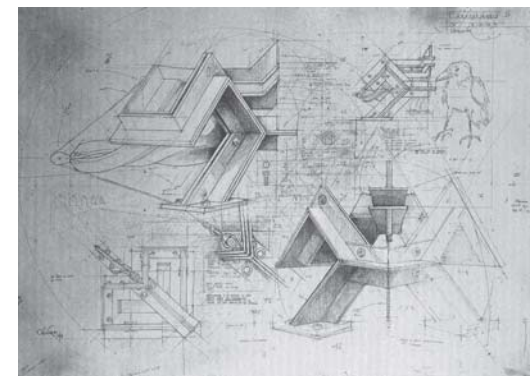
Donde puse espíritu
llénense de «conceptos»,
hínchense de literatura.
Hagan correr por el poema
aplanadoras, vacas, puercos
a ver si comen sílabas.
Yo perpetré una cosmogonía:
Animales fabulosos
empezaron a poblar la tierra.
Mulo, tigre, pelícano,
halcón,
sostengo
El Árbol
(Boj de los olivos la palma
sola).
Yo, José
Lezama Lima,
el gran embaucador,
el provinciano,
hice nevar en el país sin estaciones,
alcancé el tokonoma
sin otro ácido que la poesía.

Santiago Humberstone

Yo, Humberstone,
hijo de un modesto empleado de correos
y nieto del Director de la Banda de Guardias Escoceses,
llegué a aquí a hacer la América.

Yo, un oscuro químico
lustrado ahora por la sal,
inventé esa ficción: el pampino,
cruce de animal soñador necesitado con nativas de la zona.
Inventé el futuro, el futurismo, Marinetti.
Me cagué en Le Corbusier,
la Torre Eiffel,
esa ciudad amanerada:
París.
Aprendí palabras ásperas:
caliche, charqui, camanchaca
(yo que jugaba delicadamente al tenis,
yo, cuya vida era un campo de golf),
copié y apliqué el sistema Shanks
(que nadie conocía por aquí).
Tuve mano férrea,
tuve mano de obra
(barata).
Comencé por conquistar Agua Santa
y ahora me pudro en las Aguas del Tiempo.
Yo, que me horroricé
cuando escuché que estos indios llamaban chanchos
a las relucientes máquinas metálicas, trituradoras,
porque les recordaban el ruido de los puercos al comer.
Establecí un Orden,
una jerarquía en el Caos:
de un lado los ingleses y administradores,
del otro, los hombres y las bestias.
Yo, que puse un toque de delicadeza,
de civilización en estos páramos:
Al espejismo de los oasis de Pica y Matilla
opuse una piscina (metálica),
construí una plaza (pública),
una iglesia,
el tendido eléctrico,
un orfeón para que estos bárbaros
escucharan música
—ópera—
no el rumor sempiterno, monótono
de las arenas.
Yo, me la creí completa

y se la hice creer a medio mundo:
“El salitre chileno el mejor del orbe”:
nitrato de sodio: la pólvora más eficaz
para las guerras intestinas y extranjeras.
(Así de cosmopolita):
“El salitre chileno entra a Francia,
a Suecia,
llega a la antigua Hélade”
(hasta que los alemanes inventen el sintético
en la Segunda Guerra Mundial).
Yo, que me convertí en Santiago,
Santiago Humberstone,
tuve en mis manos el Oro,
el Oro Blanco,
el Monopolio.
Que me hice viejo, me hice venerable,
Padre
—del salitre—.
(La Compañía me obsequió una medalla de oro,
el Rey de Inglaterra me confirió
la Orden Oficial del Imperio Británico).
Yo, James T.,
cuyo nombre desaparece
bajo la formidable leyenda y las casas huachas,
extiende mis raíces dieciséis metros bajo tierra
y no encuentro agua.
El desierto y la muerte recobran su señorío.



Talismanes

Miserable día. Sólo el capote de un simio asoma en la calle, como si los ojos hubiesen perdido, al inclinarse, su Alma. El día descarga sus sacos pesados. En una esquina los Ojos se detienen. Al ver hacia atrás creen tener las exactas palabras que el Amor valora. Pero es hacia delante donde el corazón empuja. Intentan que las rodillas no se conviertan en el mapa de las derrotas. Los Ojos se mueven bruscos de una sien a otra. Los Ojos esperan que la lluvia lave el salón abandonado en que se ha convertido lo visto. De los aguaceros llega alivio para el cuerpo cansado. Ahora los Ojos descansan esperando no sentir que la tierra asusta, como ellos, con sólo cerrarse.

El invierno vació la ciudad y dejó sus rasgos. Enfrió las paredes hasta llegar al centro de la casa. A los árboles les impuso silencio, les impuso indiferencia. A los niños los agolpó en los sótanos y los plegó. Dios no regresará hasta el verano. Las manos acercarán al invierno una tensa duda. En cada esquina hay un disfraz abandonado. La calle a merced de las ocas. Los papeles ruedan hasta las bocas de tormenta y cubren a la muchacha escondida. La niña tímida y solitaria hará transcurrir su invierno sobre un gato como si de un ataúd abierto se tratara. Desde fuera, la vaguedad, los lagartos pálidos, las ramas secas; la felpa, todo como una cuestión pendiente. Un Ingenuo en el centro del camino cierra sus ojos, saca su lengua y es tomada por los mosquitos. El invierno le regala al hombre un beso de labios blancos. El corazón del Ingenuo entiende, que el partir más intenso, lo posee quien espera.

Mansa madrugada. Hileras de hormigas dispuestas a cruzar Paseo Colón cargando amargas hojas. Niebla de la primera hora y la carcajada de la alcohólica cayendo en una ochava como un paquete de diarios desde un camión. A las siete de la mañana los horóscopos enfrían la tierra. Las primeras horas con sus ojos haciendo a un lado otros ojos. La Bacante duerme sobre la vereda con su boca abierta dando lugar a las hormigas. La luz, al cubrir a la ebria, pierde un poco de su esplendor en cada viaje.

Acabó el juego. El vagabundo olor de los cráneos enamorados. Acabó el dar lo que uno no tiene a alguien que no está. Fin al amor de sonrisas semejantes a vasos de agua por lo inocuo y voluble. Muchos han muerto ya. Muerto amigos y amores. Ha muerto la flor que trepaba las paredes para lograr algo de vértigo. Murió la fábula del loco enamorado bajo un ceibo. Todo es azar en las manos de los muertos. El diablo siempre tiene la mejor excusa. Murió la atención de los abandonados. Murió el trapecista. Murió Dios que bajó, miró, se amargó y se fue.

El vacío suele instalar millones de pistas inciertas ante los ojos de un recién nacido.

Carta de despedida de un enamorado

Nada hay amor. Nada. Ni brazos emergiendo de los bosques con dedos inclinados. Nada amor mío. Ya nadie recuesta el Alma sobre aquel árbol que se curva sobre agua pura y abundante. Nada hay amor. Los cuerpos buscan un espacio donde correr de una punta a otra sin acabar como hormigas nerviosas dentro de un vaso. Unos sonidos de tijeras anuncian la levedad. ¿Quiénes se aman? ¿Podemos sentir el roce de sus labios como el ala de una avispa? ¿Cómo amar sin sentirse frente a un espejo construyendo un rostro? Nada amor. Ni el ademán de leer las huellas de los rostros grabados en la almohada. Las manos pueden cerrarse y conservar un eco para luego liberarlo en un cuarto de baño. Todos somos ojos de una misma cabeza. Nada hay amor. Puede verse con claridad cuando intentas en mitad de la noche rehacer nuestros fantasmas famélicos y heridos. Suavemente el cielo cambia sobre nuestras cabezas y nos hace danzar frenéticos sobre nuestros pies de toros y el decir: nada hay amor, no sea nuestra desvalida ternura o la despiadada avidez de matar y devorar la presa.

Plegaria y talismán para conservar el Amor. Un Amor bajo los árboles que va de tierra yerta a espuma rica. Amor de bebedores. Sabor del encuentro y la pérdida. Los escapados del libro de los condenados llegan en burbuja desde sus locuras. Los Amados nadan en escalofríos. Plegaria y talismán para conservar el Amor. Enloquecer en flotantes arrebatos. Luna en busca de cuerpos seguros de asir cada desprendimiento. Estrella de un solo Ojo en espera que la noche busque en el centro del cielo, una fisura donde refugiarse.

Breve muestra de la poesía nicaragüense

ENRIQUE FERNÁNDEZ MORALES (1918-1982)

Soneto para morir

No me apures, Señor, que ya me entrego;
espera un poco mientras me acomodo;
es en este morir tan nuevo todo,
que siento en mí un fugaz desasosiego.

No es temor de la muerte; no es apego
a este cuerpo que hiciste con el lodo,
pero quiero morirme yo a mi modo,
haciendo que me muero como en juego.

Me tenderé en silencio mientras cuentas:
uno, dos, tres, despacio, a ver, empieza,
mas no apagues la luz tan de repente

que es difícil así buscar a tientas
reposar en tus brazos mi cabeza:
ahora sí... uno, dos... qué suavemente.

FERNANDO SILVA (1927)

Escobas

Las escobas duermen una esquina de pieza
con los rostros infames
y chancomidos,
con las lenguas rajadas,
con las cuencas abiertas.

Escobas
con cuántos suelos y con cuántas noches
enormes y tendidas.

Escobas
mamándose el frío de los parques
con la trompa en el tembladero de los asfaltos.

Gente rota,
mala gente.
Las escobas duermen una esquina de pieza.

Están mordiendo las astillas,
con el relámpago de las chimeneas,
con el gemido del lustre.

Escobas
con cuántos suelos, o con cuántas noches
enormes y tendidas.

OCTAVIO ROBLETO (1935)

La parábola

Cuando el extraño peregrino dijo la parábola
toda la ciudad la comprendió muy bien,
los diarios la publicaron y los que la leyeron
también la entendieron muy bien.
Y el primer ministro le dijo al presidente:
“Estas cosas le hacen mucho bien al pueblo,
así aprenden a respetarle”.
Y el presidente quedó muy satisfecho.
Y el secretario le dijo al ministro:
“¿Ya conoce la parábola?
¡Qué espléndida lección para sus enemigos!”
Y el secretario, con sus amigos en un bar,
comentaba: «¡Qué gran cosa es la parábola!»
Y las mujeres se preguntaban entre ellas:
“¿Ya conocerá el presidente la parábola?”
Y el pueblo entero repetía:
“¡Es necesario que el presidente conozca la parábola,
es necesario tocarle su conciencia!”

Lady Elizabeth Brauthigam

A Lisandro Chávez Alfaro

Lady Elizabeth Brauthigam fue malditamente hermosa
como las aguas de un río fluyendo sin obstáculos ni fatigas.
Era experta en demoliciones humanas y no le tenía miedo a nadie.
El amor odia la libertad –decía–
y sólo confió en sus instintos, en sus labios y sus caderas.
Blufleña de 1909 se montó en los vagones de la historia
y en los sueños de tener ferrocarril, carreteras, canal interoceánico,
aeropuertos internacionales y tiendas con el *glamour* de Nueva Orleans.
Anduvo en los mismos vagones de verdades y mentiras
del General Emiliano Chamorro y de mi tío abuelo Ernesto Fernández,
que fue Intendente de la Costa en la época de los conservadores,
anduvo en el vagón de los generales Carlos Pasos y Luis Beltrán Sandoval
en la Guerra Constitucionalista y contra Sandino en la Montaña
de la mano del Poeta Manolo Cuadra
y en el vagón de páginas blancas y bellas de las novelas de Lisandro
Chávez,
y nunca supo que sus vagones no tenían rieles
porque eran vagones pintados por Marc Chagall
en el cielo de telas de la June Beer,
porque estaban montados en lunas de Valencia
o se escapaban como los peces de las profundidades de la Laguna de Perlas.
Lady Elizabeth Brauthigam era un pájaro acuático
que volaba y nadaba con soltura.
Ella tenía el poder de dibujar lluvias, vientos y nieves sobre la arena,
adivinar el final de las frases de sus amantes
y de jurar que las amantes siempre duermen con pistolas bajo las
almohadas.
Lady Elizabeth Brauthigam fue una Emperatriz de mosquitos y lagartos
en el pantano del amor y la poesía.
“Hay que comerse lo que uno mata
y yo me comí a todos los hombres que maté” –me dijo una vez.
Lady Elizabeth Brauthigam fue una negra endemoniadamente hermosa
que murió en Granada a los 96 años
con la distinción y el silencio del río Escondido

y con la majestad de las murallas de corales
de los Callos altaneros del Caribe nicaragüense.
¿Cómo eran los sentidos en su memoria?
¿Cómo eran a sus 96 el gusto, el olfato y el tacto de sus hombres?
¿Cómo eran las imágenes de sus espejos?
¿Y aquel trago de aguardiente, con naranja, agua de rosas y menta
que se tomaba antes de hacer el amor?
Lady Elizabeth Brauthigam tenía secretos tan profundos como el mar
y se murió por la alegría de cumplir sus primeros 96.

Una página del Diario de Shakira

Otra vez me desvela la obsesión del poeta.
Otra vez siento que me pide que me desnude
bajo las malditas estrellas.
Otra vez quiere verme como un ángel
que tiene una corona hecha con capullos de rosas y girasoles.
Otra vez siento sus manos errantes sobre mis senos y mis palabras.
Otra vez me siento obligada a leer sus poemas
y entrar en esa selva de sentimientos humanos.
Otra vez siento que tengo que cumplirle a mi amante secreto.
Otra vez temo que mi fantasía degenera en demencia.

Árabe y esbelta, como un demonio,
soy el arca y la lira de este poeta nicaragüense
que cree que mi charral indómito de pelos
está hecho de serpientes
y que todas ellas cantan con mi voz;
que cree que mi cuerpo es una montaña rusa de emociones
montada en anillos, pulseras, collares y panderetas gitanas.
Yo soy la chaquiras y la lentejuela de un poeta
templado por mi voz y por la zarabanda de mi cuerpo
que se suelta como un vendaval de alto voltaje
con sapos, culebras y maldiciones
encima del jardín de su paloma;
y otra vez soy su arca y su lira
cuando mete en mi cuerpo todos los animales salvajes
de una imaginación que no conoce la virtud ni el pudor
y quema Roma sobre las rosas puntiagudas de mis pezones.

Siento que con este amor secreto he sido tocada por un ángel
y que nunca tuve alas tan bellas.
Siento que nunca había vivido con tantas mentiras
y creyendo tanto en alguien hasta que parece verdad.
El alma de este poeta no siempre tiene el valor del León
pero se me impone su pensamiento en el campo de batalla
para que le baile y le cante ritos salvajes
dominados por el imperio de mi naturaleza,
para que me desnude y sea yo una celebración de la carne
y se me caigan como trapos las vergüenzas, sudores y recatos
empapados con mis perfumes húmedos y el éxtasis de la brama de
mi baile.

Me angustia pensar que sólo de él espero toda mi dicha.
Este jodido poeta se comunica conmigo desde sus sueños
mientras frota con poemas su pene iracundo
y oye las canciones que mi voz modula
o cuando me imagina como una ninfómana empedernida
encarnada en una encantadora de serpientes
que emerge de las mil y una noches de sus sueños y delirios.

Esta mujer

¿Quiénes ha sido esta mujer
que ahora reconozco mía desde siempre?
Todas sus vidas anteriores me pertenecieron
y ahora me ama con la furia animal
del mar solitario.
Ostentosa y vulgar me abrió su corazón como un lirio;
extraña y misteriosa me habla en éxtasis
y sus palabras tienen poder de profecías.
Su belleza y su crueldad
la transformaron en una rosa del infierno
y el mundo debajo de su piel
es recóndito e infernal.
Ella invoca la espiritualidad desde las llamas.
En la profundidad secreta de sus fantasías
están el azufre y el magma subyugados por la música
y los cadáveres de sus amantes en otras reencarnaciones.

Sus sueños son primitivos
y amanece con la sangre del jabalí en su boca.
Ella asesina la belleza para ser impar en el mundo.
Se somete al martirio de la pasión
para redimir las impurezas
y su hechizo jamás se sacia.
Es una animala entera en todas las formas feroces
y el solo sonido de su nombre
me devasta como una despiadada exigencia.
Ella despierta las infinitas riquezas
que tienen los vándalos de mi alma.
Con ella padezco la libertad del espíritu
y la servidumbre del cuerpo.
Cuando me hace el amor y me desaliña,
cuando como un géiser me broto dentro de ella
y todo yo soy un fluido inmemorial,
su cuerpo arroja música
como un volcán en acordes primitivos
y yo soy su acústica y su ladera
por donde ella desliza los torrentes de su perversidad.
Su fortaleza humana se apoya únicamente en el instinto
y arde como un puñado de astillas.
Es una amapola azul y un ave asustada.
Yo puedo oler lilas y malvas en su pelo,
en su cabeza de intuiciones, viento y desiertos.
Es una ninfa de la calle, un corazón codicioso,
un incendio espiritual, una vagabunda triste,
y el miedo de perderla me puede convertir en asesino.

GIOCONDA BELL (1948)

Uno no escoge

Uno no escoge el país donde nace;
pero ama el país donde ha nacido.

Uno no escoge el tiempo para venir al mundo;
pero debe dejar huella de su tiempo.

Nadie puede evadir su responsabilidad.

Nadie puede taparse los ojos, los oídos,
enmudecer y cortarse las manos.

Todos tenemos un deber de amor que cumplir,
una historia que nacer
una meta que alcanzar.

No escogimos el momento para venir al mundo:

Ahora podemos hacer el mundo
en que nacerá y crecerá
la semilla que trajimos con nosotros.

Y Dios me hizo mujer

Y Dios me hizo mujer,
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer.
Con curvas
y pliegues
y suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios
y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.
Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños,
el instinto.
Todo lo creó suavemente
a martillazos de soplidos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.

En la doliente soledad del domingo

Aquí estoy,
desnuda,
sobre las sabanas solitarias
de esta cama donde te deseo.

Veo mi cuerpo,
liso y rosado en el espejo,
mi cuerpo
que fue ávido territorio de tus besos,
este cuerpo lleno de recuerdos
de tu desbordada pasión
sobre el que peleaste sudorosas batallas
en largas noches de quejidos y risas
y ruidos de mis cuevas interiores.

Veo mis pechos
que acomodabas sonriendo
en la palma de tu mano,
que apretabas como pájaros pequeños
en tus jaulas de cinco barrotes,
mientras una flor se me encendía
y paraba su dura corola
contra tu carne dulce.

Veo mis piernas,
largas y lentas conocedoras de tus caricias,
que giraban rápidas y nerviosas sobre sus goznes
para abrirte el sendero de la perdición
hacia mi mismo centro
y la suave vegetación del monte
donde urdiste sordos combates
coronados de gozo,
anunciados por descargas de fusilerías
y truenos primitivos.

Me veo y no me estoy viendo,
es un espejo de vos el que se extiende doliente
sobre esta soledad de domingo,
un espejo rosado,
un molde hueco buscando su otro hemisferio.

Llueve copiosamente
sobre mi cara
y sólo pienso en tu lejano amor
mientras cobijo
con todas mis fuerzas,
la esperanza.

DAISY ZAMORA (1950)

Preñez

Esta inesperada redondez
este perder mi cintura de ánfora
y hacerme tinaja,
es regresar al barro, al sol, al aguacero
y entender cómo germina la semilla
en la humedad caliente de mi tierra.

Qué manos a través de mis manos

Las anchas manos pecosas y morenas de mi abuelo
con igual destreza vendaban una herida,
cortaban gardenias
o me suspendían en el aire feliz de la infancia.

Las manos de mi abuela paterna
arrítricas ya cerca de su muerte,
una vez fueron frágiles manos, filigrana de plata,
argolla de matrimonio en el anular izquierdo;
pitillera y traguito de scotch o de vino jerez
en atardeceres de blancas celosías
y pisos de madera olorosos de cera,
recostada en su *chaise-longue* leyendo trágicas historias
de heroínas anémicas o tísicas.

Mi padre siempre cuidó la transparencia de sus manos
delicadas como alas de querube
hechas para lucirlas
con violín o batuta.

Mi madre heredó las manos de mi abuelo Arturo,
pequeñas y nudosas, con dedos romos.

De tantas manos que se han venido juntando
saqué estas manos.
¿De quién tengo las uñas, los dedos,
los nudillos, las palmas, las frágiles muñecas?

Cuando acaricio tu espalda,
las óseas salientes de tus pies
tus largas piernas sólidas,
¿qué manos a través de mis manos
te acarician?

Vuelvo a ser yo misma

Cuando entro con mis hijos a su casa,
vuelvo a ser yo misma.
Desde su mecedora ella
nos siente llegar y alza la cabeza.
La conversación no es como antes.
Ella está a punto de irse.
Pero llego a esconder mi cabeza en su regazo,
a sentarme a sus pies. Y ella me contempla
desde mi paraíso perdido
donde mi rostro era otro, que sólo ella conoce.
Rostro por instantes recuperado
cada vez más débilmente
en su iris celeste desvaído
y en sus pupilas que lo guardan ciegamente.

Cuando las veo pasar

Cuando las veo pasar alguna vez me digo: qué sentirán
ellas, las que decidieron ser perfectas conservar a toda costa
sus matrimonios no importa cómo les haya resultado el marido
(parrandero mujeriego jugador pendenciero
gritón violento penqueador lunático raro algo anormal
neurótico temático de plano insoportable

dundeco mortalmente aburrido bruto insensible desaseado
ególatra ambicioso desleal politiquero ladrón traidor mentiroso
violador de las hijas verdugo de los hijos emperador de la casa
tirano en todas partes) pero ellas se aguantaron
y sólo Dios que está allá arriba sabe lo que sufrieron.
Cuando las veo pasar tan dignas y envejecidas
los hijos y las hijas ya se han ido, en la casa sólo ellas han quedado
con ese hombre que alguna vez quisieron (tal vez ya se calmó
no bebe apenas habla se mantiene sentado frente al televisor
anda en chancletas bosteza se duerme ronca se levanta temprano
está achacoso cegato inofensivo casi niño) me pregunto:
Se atreverán a imaginarse viudas a soñar alguna noche que son
libres y que vuelven por fin sin culpas a la vida?

ÁLVARO URTECHO (1951)

Otra vez leo

El hombre entristecido siempre, palpándose el pecho para ver si es
muscular el dolor ese, y no un asalto brutal al miocardio. Su camiseta
color cebra y rayas de cebrilla con salpicaduras de recientes jolgorios idos,
encendiendo el cigarrillo comprado al menudeo, al detalle, a lo mísero
mugriento como todo lo que expele este solitario, este misógino, este
misántropo indiferente a las luchas humanas, reacio al progreso perso-
nal, pegado al alcohol y al calachero de su cuarto oloroso a ropa sucia
mal colgada y sin canasto. Hombre sin transición ni metas. Pesado ani-
mal raro aquietado por el alcohol. Más buey manso de sonrisa lenta que
lobo estepario o tenebroso oso de la tundra. Su cabello de peluche blanco
bien plantado: Zekub Baloyán, Ciro Peraloca, Enrique Guzmán, embe-
bido en la dirección de sus ojos enrojecidos que no quieren sino la Nada,
la curva del humo que se le va inevitablemente, olvidando, borrando
todo el pasado y su pasado: ¡incinerando ya el futuro, negando a cual-
quier Ave Fénix que intente renacer de su ceniza!

Lázaro

El seco estrépito
de un repentino alzarse de palomas
estremeció mis pasos.

Fue como si algo
se me escapara de la carne,
sorprendida su raíz.

Como si al muerto que guardo
le levantaran la losa y por el mundo
caminara ya sin nada entre las manos.

Sábado a mediodía

Azorado, ceñido el corazón a sus imágenes,
frente al intenso resplandor del sol
que se endurece entre el tejado de zinc
y los cables del alumbrado público,
piensa en la ciudad en que ahora vive
y se sabe, como en todas, extranjero.
Piensa en la lentitud del mundo,
y las cosas rotundas que ha visto.
Símbolos, seres, signos. Todo tan real:
el paso de los años, el rito de los hijos
enterrando a sus padres, tantos
cuerpos amados, sus bocas olvidadas,
la dulzura del niño perdido, el fragor,
el oscuro designio, la incandescencia.
Reclama un horizonte que no lo petrifique,
una patria florida y generosa que dé amor
a sus hijos, un color, un movimiento
para la imaginación.

Cree que hay un lugar
donde él iría, un oculto lugar en un bosque,
Se siente allí, se imagina una senda esencial:
una cierta vereda con muy pocas figuras
en la bruma lechosa, un breve cementerio,
una fronda cercana de ondulados rumores
y ladridos y voces y campanas fluyendo
de otros tiempos como sangre...
Se sabe
tenebroso, es cierto y siente
cómo le crece por dentro la condena.

GLORIA GABUARDI (1945)

Observando a mi hija cuando baila

*A mi hija Gloria Marimelda Blanca Fernanda,
bailarina de mis sueños.*

Mi hija cuando baila es ángel,
Sheherezada, Mandolina, Diosa de luna,
Maga de la Luna y de la Noche
figurita colorada de Kandinski
envuelta en gasas, sedas y tafetanes crujientes
al ritmo del vuelo de una mariposa
y sus pies, uno, dos, tres, pies de Ícaro
marcando el paso y alzando el vuelo
muñequita de cuerda
en lluvia de estrellas
que cae sobre las piernas, brinca, salta,
sus pies, su memoria y su recuerdo,
vuela igual que saeta,
da giros, uno, dos, tres,
giros y vuelve al vuelo
con los hombros nerviosos, como olas de mar,
cintura en constante rotor,
danza en el vértigo del caos,
choque de olas contra las piedras,
choque y movimiento de huesos
alfarera de la vida y de la muerte
danza anidando su cielo
increpando lo oscuro de la noche
que no deja ver, oír
el ritmo feroz de la danza
danza primitiva ancestral
comanda a sus amigas
las alerta, grita: las mujeres aran la tierra
el espíritu del baile la atrapa y la transforma
como hechizo y como embrujo:
las mujeres defienden la tierra
se transforma en guerrera, zenzontle mañanero
ángel de la guarda protegiendo las estrellas
danza en primitivo movimiento ancestral:

uno, dos, tres, cuatro, vuelta,
la tierra, la tierra nuestra, de los hijos
de los míos, a su defensa, gira y gira
empuña el palo, su espada, su machete
lo alza, lo lanza, lo clava en la tierra
al ritmo del calor, del color, del tambor
danza primitiva ancestral:
los hombres se fueron a la lucha
las mujeres en la danza defendiendo
el arado, la tierra que chorrea sangre,
la tierra de los hijos
la tierra de los ancestros
luego husmea, siente el peligro, es un lince
danza, brinca, se agacha, lanza el palo,
remolino de sedas, cintas, sudor y llanto
giros y más giros, vuelos de pájaros
hasta quedar extenuadas, jadeantes,
trasmitiendo, bailando, el sentido de su danza
ruidos de pájaros, trinos, voces ahogadas
en los vientos huracanados que impulsan la danza
hasta el fin
hasta que la bailarina cae desmayada.

Prisionero del paisaje

*Había supeditado la obediencia a Dios,
a la seducción de la mujer.*
John Milton

II

Qué miras en la distancia Adán
con esos ojos brillantes como si soñaras
prisionero del paisaje
y de la luz almerana de tu paraíso perdido.
Comiste del fruto prohibido
el fruto del bien y del mal
el fruto del conocimiento
y supiste lo que es y vale la libertad.
Y caíste derrumbado al saber que habías perdido

el rocío de tu cielo
el amanecer de tus aguas tranquilas
el verdor cerrado de tus bosques
los trinos de las aves del paraíso
la dulzura de la voz de Dios llamándote.
Y en el iris del ojo de la amada
te viste en la inmensidad del tiempo
sin el sonido de sus pasos en el viento,
con su imagen, su olor y su sabor
perdidos para siempre.
Y flaqueó tu alma.
¿Tan terrible es el amor?
¿Tan penosa la soledad?
Tu cuerpo de tierra, de agua, de barro, de lluvia.
Polvo era y en polvo se convertiría
y morirías a tu tiempo
comerías el pan con el sudor de tu frente
volverías al barro
pero con ella, junto a ella por siempre
las aguas del mundo les darían sepultura.

En el recuento de esta vida

He buscado la luz que Dios nos dio,
en el corazón del ser humano.
He encontrado la trascendencia de la soledad,
la palidez del follaje al amanecer,
la penumbra que deja un día triste
y la ternura exquisita de una tarde de silencios.
Yo he dormido con el corazón entre las manos,
y he caminado al horizonte donde esa luz alumbra.
He oído apagarse el eco de la noche
y he querido atrapar el tiempo y sus distancias.
Soy viajera en este barco
y siempre he tenido un cielo con presagios.
A veces grito mi nombre: Gloria,
y escucho dulcemente el batir suave del limonero de mi casa.
Todo es tan hermoso como el sonido de una castañuela
“Gloria a Dios en las alturas”...
y se conmueve y susurra mi jardín

y pasa el viento cadencioso en su plegaria,
la plegaria del sol al penetrar las tardes en el mar.
En el recuento de esta vida
paso esta página en limpio
y marco presurosa mi imaginado territorio.

PEDRO XAVIER SOLÍS CUADRA (1963)

Quando el *rush-hour*

El pajarito se aviene a mi ventana en los párpados del alba
y canta.
Ya asoma el día
y el camión tempranero de la basura rozará peor que un onagro.
En breve, otra vez las caravanas aglomerarán sus bocinas en los
semáforos
“como se hacinan las gavillas a su tiempo”.
Pronto allí estaré en fila en la autopista, como un autómatas,
en el embotellamiento sin nadie que realmente me divise.

El *chat*

Una amiga en Haifa me enrostra, a propósito de amores, la hiel de
áspid.
Una artista mexicana me quiere clavar el punzón de hierro y el buril
de sus grabados.
Una parisina de la que fui acepto, ahora me declara su sedición.
Una compañera que hice en Austin me cuenta cómo le ha caído en
tromba la desgracia.

...La tecnología al servicio de una lluvia de saetas.

En el *hall* del Hotel

Éste del bar escancia una copa, su ciudadela en tiempos de angustia.
Estotra canta en el *karaoke*, cercada por un tintineo de ajorcas.
Una joven sentada oye música en su *iPod*

como la villa sitiada poniendo atención al toque del cuerno.
Aquél se conecta al *blog* como quien iza bandera a un pueblo desde
lejos.

Hartas veces uno es una ciudad solitaria.

Los días

Voy al supermercado y compro la mejor lejía
reviso ofertas en la estantería de ataviar,
pero dentro acarreo la muerte de improviso
como el golpe repentino de la aldaba de ataujía
o una llamada inesperada que entra al celular.

Ah! Los días pasan más raudos que un *e-mail*,
como un soplo sobre las velas prendidas del pastel,
caen como mis dedos en las teclas de la computadora.
Internet no da respuestas a los arcanos de la sombra.

Acércate al alambique de ron, enciende la bujía.
A trasluz se esfuma el humo añil del cigarrillo
como pliegos misteriosos en el aire de un papiro
deslizándose como las hojas de un fax, así los días.

BLANCA CASTELLÓN (1958)

Algo así

Ha conseguido atrapar imposibles
en líneas chuecas recoger el azar

revolver los caminos
que la llevan a Roma

dibujar con palabras antiguas
un relicario para usar en el pecho

además de esos actos
de dudosa aceptación social
comete la perversidad
de dudar de la especie

de atacar por la espalda lo que le huele
a distinción de razas

a líneas negras
que marcan fronteras

en la esfera que gira
y que es su casa grande

cambia de nombre
como de gatos
y confesiones
como de miedo
y nuevas fobias

prefiere el cielo
cuando es más rojo

y casi siempre cuando crece
se viene en alas
o en tinta
según su
humor.

Para mientras

Mientras pasa la guerra
mientras llega la paz

mientras corre la vida

mientras la tierra
se llena de grietas

y una que otra alucinación
se cuele en el ojo alerta

mientras la gente se dibuja
en el cuerpo dolores frescos

mientras ladran los perros y
los gorriones vuelan en el jardín

yo me entretengo

aumentando las horas
que invierto en amarte.

Como todo

Bicicleta abandonada
al borde del camino

mis abuelos
debajo de la grama

más allá
vos escondido
de mi ojo

autómata
será lo que nombre
el día soleado

habla sol
y dime
si entrarás
en mi abismo

haz llover oro
sé Tiziano

estamos
juntos en
el gran todo

como todo
la nada ronda
y las entrañas
con el tiempo
se revelan.

GLAUCE BALDOVIN
(1928-1995)

Poemas al desgaire

XXV

Mi padre dijo:
Los criollos son vagos.
Yo lo amé.
Levantó la casa aró sembró
Y se echaba de bruces en la tierra para ver crecer los pastos.

Pero en invierno sequía, en octubre granizo, en el verano langostas.
Y otra vez la siembra, la espera, la sequía. El desalojo.
Y Pablo que se muere. Y el silencio.
Y con el silencio, el vino.
Después de todo eso, el vino.

A veces apoyaba sus manos callosas sobre esta mesa blanca
de pino
Me miraba desde lejos y decía:
¿Cómo aguantás, vos, Lucía?
Y las lágrimas le mojaban las manos.

XXVI

¡Cuánto odiaba su vino!
A veces derramaba gotas en el mantel y quedaban grandes manchas
doradas.

Sábados y domingos volvía más allá de la una cantando un valsecito
Y yo me tapaba la cabeza con la almohada.

¡Cuánto odiaba su vino!
Pero por envidia.
Porque aún hoy iría al almacén y me sentaría en rueda con mi vino
Para volver como él volvía
Sin nada en la memoria.
Tambaleando.

El miedo

Lo conozco.
Escorpión dorado
hongo venenoso
brebaje emponzoñado.
Me lo dieron de beber una tarde de agosto
en taza verde con filigrana de plata.
Dosificado al principio
enmascarado con almendras y jalea de durazno
mezclado con poemas en inglés
“It’s many and many years ago in a country by the sea...”

Lo conozco.
Lentamente me lo hicieron beber porque yo amaba
por entonces
las palabras.
Escorpión dorado.
Nadie sabe que si enciendo fuego a mi alrededor
me clavarás la cola justo en el centro del corazón
y moriremos los dos
tan juntos como hemos vivido.

II

En los escaparates de la feria mayor
junto a gallos de porcelana
a relojes
a antiguas vinagreras que aún conservan rastros de óxido y de sal
cuelga la cabeza de mi hermano pronta a ser
vendida
rematada
a servir de blanco a los tiradores.

IV

Años cuidando la piedra esmeril
mojándola con salmuera
resecándola al sol a los vientos apremiados de agosto.

Años embetunando el mango de la cuchilla
reforzando sus clavos
amoldándolo al hueco de la mano.
Años en fin afilando la hoja
puliendo su punta
marcando inexorablemente el contorno del corazón.

Iván Egüez Rivera

¿Estás entera?
Estoy entera.
Nos tocamos sutilmente la cuenca de los ojos
una rodilla un antebrazo las caderas.
Velos pardos no permiten ver las oquedades.
Estamos enterados de todo:
muertes luchas heroísmos traiciones
el recuerdo
como perenne rosa.
Queremos algo más. Un detalle. Una brizna.

*Las puertas
lloraron
con lágrimas de astilla.*

Siento ruido de huesos.
Se están abrazando.

*

XII

¿Qué son las heridas
gatos
sino este rasgarse el corazón por dentro
este sangrar aromas y recuerdos
esta necesidad de olvidar
y tener la memoria como espejo?

*

II

Muerto el hermano
 la mitad del hijo crucificada
 la otra mitad tierra ardida dragón encantado
 mar sin riberas barco sin velamen
 deberé soportar mis fuerzas por tanta ceniza acumulada
 como si fueran carbones a encender
 adormiladas brasas.
 Al cruzar este territorio de imágenes imágenes imágenes
 de palabras palabras más palabras
 mis entrañas aún vivas se anudan en prolongada náusea:
 es la necesidad del vómito
 el asco.

III

Es espejo no devuelve mi rostro
 sólo una calavera con víboras alacranes arañas fosforescentes saliendo
 de las oquedades
 y como cabellera un manojo de paja brava.
 Bruja mortal lamía con las manos transformadas en garras
 donde la flor se marchita
 la papa me mira desde sus socavados ojos y llora
 la sal la harina el arroz el azúcar se escurren por los dedos
 caen como lluvia blanca espesa cargada de presagios
 y hasta el sexo del amado que fuera en sus cuencas pez
 colibrí lirio el fruto máspreciado
 se rinde aterido, interrogando.

Quién soy yo?
 ¿Quién es quién en el territorio del asco?

*

VII*

Los hombres volverán a los hombres con su alado
 cuerpo de serpientes
 y repetirán mi canto.
 El canto de Seclaud.
 Porque mi hijo es Anaann y por él he desatado
 las sogas que me ataban al cautiverio.
 Esclava del sol revolcándome en las arenas del desierto
 donde los pájaros me picoteaban las manos
 y me daban de comer en la boca.
 Esclava de los dioses
 adornada con collares brazaletes y tiaras de piedras
 refulgentes.

Dilo, Almoclaud, proclámalo.
 Las sombras engendran las sombras
 y no hay momento más digno que la aurora.

Con unguento de azafrán me curó el mendigo
 las costras
 y hubo un nuevo olor bajo las sábanas.
 Y en el alba inauguré el viernes santo porque había
 muerto Seclaud
 Seclaud nacía hacia nuevas constelaciones.
 Quebrada la epopeya de los héroes más vale ser
 hombre modesto en el andar de los días.
 Enterremos, Almoclaud, el aturdimiento y las
 máscaras.

Él espera de ti el fragor
 de mí la ternura que durante años nos fueron negados.
 Pero rescataremos el fragor y la ternura porque bien
 nos fue anunciado
 que yacen en el abismo de Urator
 junto a los ángeles que se rebelaron y a las doncellas
 incrédulas.

* La palabra 'Seclaud' reúne los nombres de los hijos de Baldovin, Sergio y Claudio.
 Los poemas aquí publicados provienen de diversos libros de la autora.

Gordura

Manuel salió de trabajar como acostumbraba, pero al cruzar la calle unos hombres pasaron cargando un espejo. Manuel, sin quererlo, logró mirarse sorprendiéndose de lo gordo que estaba. Se había vuelto un burócrata gordo. Se detuvo junto a su carro antes de abrir la puerta y verificó en uno de los vidrios el reflejo de su naciente papada. También vio que una muchacha esbelta y bella pasaba en bicicleta.

—Mañana —dijo Manuel— No, hoy mismo, iré al gimnasio.

Y en el espejo del retrovisor comenzó a notarse ligeramente menos gordo. Se rió. Arrancó. Con gran volumen de la radio se alejó...

Renacer

Ella me miró. Mi sombra me empujaba para que yo le devolviera la mirada. Ella me cortó en dos. Me provocaba gritar. Mi lengua estaba de su parte. Mis manos también se fugaron de mí. Mi nariz la traía como un olor que disolvía de súbito mi pasado. Una nueva piel crecía sin interrupción en mí. Cuando di el primer paso después de saber que la totalidad de mi ser se había pasado a su bando, una persona muerta igual a mí se quedaba atrás sin haber ofrecido lucha. ¿Quién dijo que uno tenía que morir físicamente para nacer de nuevo?

La domadora

Ella lucha. ¡Qué batalla! Para mover apenas un solo dedo y casi imperceptiblemente emplea toda la energía de un día. Lo logra y se duerme con la satisfacción de haber cumplido su objetivo: que su dedo índice le obedezca. Su alma está encerrada en ese cuerpo inerte que ya forma parte del colchón. Lo más increíble es que nadie sabe lo que ella es capaz de hacer. Su enfermera entra al cuarto hablando por teléfono: -Esta viejita no mueve ni siquiera un dedo; y pensar que antes era una excelente domadora de leones que le obedecían como perritos. Ahora mírala...

Tres besos

Te miraste desnuda en el espejo. Tu cuerpo estaba fabuloso, pero tu cara... Juan se había enamorado de ti definitivamente por tu cuerpo,

porque tu cara... podría asustar a cualquier persona que te viera despertar. ¿Cuántos besos te dio Juan durante todo el tiempo que duró la relación?: Tal vez... ¿cinco? Uno, cuando te quiso seducir por primera vez y lo hizo. Dos, cuando se emborrachó en tu fiesta de promoción. Tres, cuando se casaron. Cuatro cuando... Ya no te acuerdas, ¿no? Creo que sólo fueron tres besos en la boca. Ni siquiera cuando estaba encima de ti te besaba.

Familia unitaria

Había decidido ser soltera porque no se sentía con la capacidad de poderse entregar a otra persona. Se había acostumbrado a estar sola, a comer y dormir sola. Y se masturbaba bien. De hecho no necesitaba a nadie para poder formar una familia. Tenía muchos amigos y amigas que ya habían desistido de conseguirle un novio. Ni siquiera era lesbiana, decían. Y tampoco tiene vocación religiosa. Ella se defendía, no se quedaba callada. Oigan, la pareja homosexual quiere que se le considere una familia, pues yo quisiera que a las personas solas también nos consideren como si fuéramos una familia.

Ese mar

Ese mar no es el que estás pensando. No tiene agua. Ni peces, ni espuma. No es azul, ni verde, ni gris. No tiene sal, ni fondo. Es silencio total. Nunca insiste porque te rodea y está muy dentro de ti. Te moja igual y no te secas ni con el sol ni con la toalla más absorbente. Te deja dormido sobre la arena. Sin respirar. Sin sangre que te corra. Deja al cuerpo hablar a su manera, el sufrimiento tiene una partitura conocida. Ese mar no es sentimental, no llora. Sus olas te llevan como palabras escritas para borrarte.

Prosas desde la otra orilla

Los patios

Para Raúl García Brarda

Antes los patios eran como si no hubiera patio.

Quiero decir que se confundían rápidamente con los arbustos y luego con el campo y cuando uno se descuidaba saltaba casi directamente al cielo.

Yo no tuve conciencia de qué cosa eran los patios hasta que no viví en la ciudad y los patios entonces tuvieron principio y fin muy concretos.

Por empezar, esos tapias de ladrillos de canto que se usaban en las casas de los barrios obreros, como la de mi tío Camilo, allá en «Las Delicias».

En el centro -se sabe- todo tiene más sentido de cajón de cemento, por más malvones que se le pongan a los costados.

Yo no tuve conciencia de lo que eran los patios hasta que un domingo triste, en una pensión de la calle Sarmiento donde vivía, me puse a mirar ese pedazo de cielo húmedo y retaceado.

Esa sensación me persiguió por mucho tiempo.

En otros lugares los patios no son lo mismo.

En los poemas de mi amigo García Brarda, por ejemplo.

O como ese patio espléndido que no pude dejar de admirar en una callejuela cordobesa de Andalucía. Ese patio era otra cosa. Uno sentía que la gente allí debería vivir a pleno, casi como en un oasis o frente a un mar. Yo pasaba mirando todo casi distraído cuando lo vi y entré sin pensarlo. Sin pedir permiso ya que el gran portón morisco estaba abierto.

No había ser humano a la vista, pero sí algunas ropas de mujer colgadas de una soga y pude tocar el brocal del pozo que era de piedra fresca, bajo el sol duro del verano.

Alguien dijo que los patios son un receptáculo del cielo. Es probable.

Y los pájaros huyen de esa boca como de la misma noche. A menos que se trate de gorriónes que como sabemos se atreven a todo.

En la casa de mis abuelos había un patio con aljibe, árboles, glicinas, una higuera y más allá las casetas de los perros.

Pero el cielo estaba cerca, quiero decir tan a mano como esos gruesos paraísos debajo de cuya sombra jugábamos con mi amigo Valentín, remolcando esos autitos de carrera tan precarios que nos regalaban previo canje de un bono de color celeste a los chicos pobres del primer peronismo.

Juan Tossini era el jefe de Correos y con sólo retirar un día antes ese bono (a las chicas les daban uno color rosa, obviamente) uno podía ir el mismo 5 de enero a la tardecita a elegir un juguete. Lo de la elección supongo que dependería de la filiación política de los padres, que en los pueblos es más que pública.

De todos modos nosotros sabíamos que éramos los únicos privilegiados de entonces y eso nos hacía muy felices.

Pienso muchas veces que de aquellos tiempos en los que los patios eran verdaderos patios ya no quedan sino los recuerdos. O los retazos de los recuerdos.

Como si una mano nocturna los pusiese lejos de nosotros y ahora para verlos no basta que alcemos la mirada o demos unos breves pasos levantándonos de la silla en que descansamos.

Ahora tenemos que esforzarnos y buscarlos muy lejos y caminarlos dentro de nosotros, agigantándonos en el mero recuerdo que no perdona tanto olvido.

El buey

*A Marcelo Fiordani
A Fernando Sequeira*

Tal vez por ser pesado y silencioso le decían El Buey. Había nacido en una estancia, se había criado allí, y era, por lo que se pudo notar, feliz a su manera.

Conocía todos los secretos de la vida rural. Gozaba no sólo de esos trabajos rudos, sino el placer que le producía su trato diario con la hacienda que tenía que dominar a fuerza de baquía y firmeza. Como los temporales y las heladas que ablandaban al más duro de los peones.

Los problemas empezaron antes: cuando sintió urgencias sexuales y tuvo que resignar una noche por mes -según el trabajo- para llegarse hasta el límite del pueblo, donde una casa mal disimulada de bar ofrecía algunas mujeres venidas de otro pueblo y que no salían de allí por expresa ley del comisario, quien no les permitía alternar con nadie ni las dejaba pasear para que las familias bien constituidas no se sintieran

agredidas en su honor. Pero un día cerraron y al Buey, hombre ya, casi maduro, no le sirvió de nada enjaezar el moro bien corsario con el mejor apero y ponerse su bombacha bataraza nueva ni sus mejores botas o sus más floridas alpargatas. Era inútil para él tomarse el trabajo de ir hasta El Amanecer para ver cómo los otros jugaban a las bochas o al truco porque se aburría sin participar y participar no le atraía.

A veces se ponía un traje negro, con sombrero del mismo color y pañuelo «gardel» al cuello. Era alto, rubio, fumaba una quemada pipa de raíz los días de trabajo, pero cuando salía fumaba los mejores cigarrillos negros que le conseguía el despensero en el pueblo. La pipa era una herencia de su abuelo austríaco. No bebía, o apenas probaba una caña paraguaya cuando alguien le insistía un poco.

Un domingo se levantó de mal humor. Tenía franco el día entero y no sabía cómo gastar todas las horas que le quedaban hasta el anochecer en que tenía que recoger los terneros y controlar los bebederos, si todos los molinos estaban bien cerrados. Como he dicho ya, no le gustaba tomar ni jugar a las cartas, tampoco a la taba, ni le interesaban las carreras cuadreras, aunque se había criado entre caballos, y ese día había una. Con los caballos tenía un trato amable, cariñoso, que no gastaba con los humanos, ya que su hosquedad lo llevaba a comer solo en la estancia, sólo para no tener que andar saludando a nadie. Trabajar, también prefería hacerlo solo.

Sólo de vez en cuando le gustaba –aunque si le preguntaban seguramente lo negaría– entrar en una mujer con un poco de violencia, desembarazarse del peso del deseo que lo molestaba para trabajar más tranquilo y poder admirar esos crepúsculos sin interferencias. Esos lentos y espiralados crepúsculos que aunque para otros eran siempre iguales, a él lo conmovían y siempre encontraba un matiz inesperado que lo hacía feliz.

Ese día del que narramos su acontecer más saliente podemos decir entonces que enjaezó el moro como nunca, se acicaló lo mejor que pudo, casi con esmero, casi con obsesividad desconocida en él, sacó de una lata vieja de tabaco todos sus ahorros y los puso con cuidado en el tirador. Fue hasta el pueblo –era después de almorzar–, a los que lo vieron les llamó la atención que se hubiera salido tan porque sí de sus hábitos.

Llegó hasta el rancherío de las afueras, lo rodeó con un poco de desconfianza, pero ubicó uno de los tantos patios pelados con su acacia en la puerta, y sin bajarse del caballo golpeó las manos con insistencia y firmeza.

Al rato salió un hombre de mediana edad, calvo, moreno y desliñado, fumando un cigarrillo negro y armado hacía un instante.

Habló algunas palabras con El Buey. Con seguridad era el dueño de la casa, luego entró y salió casi enseguida con una muchacha asustada de no más de quince años que temblaba y lloriqueaba pero sin mucho convencimiento. El hombre sería el padre, quizás. Luego le dio una orden seca y ella volvió a entrar para salir con un atadito insignificante de ropa bajo el brazo y en una mano una rota muñeca de yeso. Subió al anca del caballo. El Buey apenas la miró de reojo y en el trayecto a la estancia ni le dirigió la palabra. El Buey nunca más regresó al pueblo, ni para bautizar a alguno de los seis hijos que tuvo con la morenita adolescente quien vio crecer sus pechos y sus caderas mientras nacían sus hijos. Seis muchachos robustos que, pese a sus adustos entrecejos morenos, ostentaban unos profundos ojos azules y un andar silencioso que sumaban misterio a las pocas palabras que alguno pronunciaba de vez en cuando en el pueblo, cuando caían a comprar los vicios. Eran, decía la gente, la mismísima cara del padre.

Muy eficaces para el trabajo que les había confiado el patrón de la estancia en un puesto alejado, cerca del monte viejo de eucaliptos, justo en un cruce de caminos como quien va para el camino del boliche de Las Latas.

Alguna vez algún comedido indiscreto le preguntó al Buey del extraño trato que había hecho con ese hombre cargado de hijas solteras.

–Dos mil pesos valen dejarse de buscar mujer y perder tiempo para el trabajo– había respondido serio, hosco, tajante. Como para que nadie más le preguntara nada al respecto. Nunca más asomó la cabeza por el pueblo.

Un día un coche negro tirado por cuatro caballos del mismo color lo llevó por ese camino que nunca más había hecho. El coche pasó un momento por la iglesia para seguir ese camino que él había hecho hasta la mitad, el día que buscó mujer.

Ese día tampoco pararía en la casa precaria, casi un rancho, que fuera de sus suegros.

El recuerdo de una nube que andaba por el campo

A veces cruzábamos la línea invisible del horizonte con el solazo flagrante de enero, un sombrerito humilde de trazo en las cabezas rapadas, el torso desnudo, un pantaloncito descolorido, casi hasta las rodillas, que nuestras madres fabricaban con telas de orígenes inciertos, descalzos siempre, pisando el polvo que hervía como un caldero. Pero allá íbamos.

La aventura que nos esperaba en los cañadones barrocos, la pesca de bagres, la caza presunta de adormilados biguás caracoleros sobre los postes del tenso alambreado, todo era más sugestivo que la siesta a la que nos sometían los rigores maternos.

Pero el recuerdo que me sustrae al tránsito de este día es otro más antiguo y más pleno, porque vino entero –el recuerdo, digo– y tiene que ver con mis viejos.

Es, también, un verano. Vamos por el “Camino del diablo” –y quien dice “camino del diablo”, dice campo Cinelli, Ramón Camiscia, dice también Paco Aguilar–, con mi madre quien lleva un vestido color café con leche, con esas grandes margaritas blancas, estampadas en esa tela barata, que soportaba ya demasiados años bajo el sol matador de la pampa. Con ese pañuelo claro en la cabeza, es probable que calzara alpargatas muy usadas y lleva en una mano un repasador a cuadros blancos y rojos, anudado, donde guarda una pava con mate cocido caliente, un par de tazas de loza saltada y a lo mejor una tajada de pan que cortó de la hogaza que sus propias manos hornearon esa misma mañana.

Yo troto por la calle, el verano exhibe a pleno su violencia. No son más de las cuatro de la tarde, y le llevamos la merienda a mi viejo que está trabajando en los hornos de ladrillos de don Máximo Spizzo.

Es probable que la tarde se aquiete allí mismo y que una gran sombra de nube vague –errática– por el campo, en ese cielo brillante, posándose de a ratos sobre una parva, un grupo de vacas tontas, soñolientas, algún arado descansando en el campo.

Digo, no sé por qué me persigue esa nube, que ahora no sé si pertenece a este día que mi memoria me acerca, como el olor de aquel secante manchado de tinta que hollaba la blancura del cuaderno.

Pero la imagen de los dos –de mi viejo y mía– sentados en el suelo, tomando de ambas tazas el brebaje preparado por mi madre, quien tal vez hiciera un comentario sobre el calor con el resto de los hombres sudorosos que allí trabajaban, embarrados, jadeantes, hoy vuelve intacto en la soledad de la noche ruidosa de ciudad junto a este río de barro.

Esa quietud casi seráfica donde el verano hace su magisterio con su remedo sobre el recuerdo me vuelve hoy precisamente el pensamiento en el destino de aquellos hornos de ladrillos. Hoy no sé si quedan algunos en mi pueblo y de quedar, ignoro quiénes serán sus dueños.

Como todas las cosas de la memoria, estamos hechos de pobres hilachas, de sombras, de equívocos tardíos o de cosas pequeñas que ya no interesan a nadie, apenas al memorioso que las trae sobre el papel como a despatarradas arañitas de húmeda huella.

De todos modos, estas son las cosas que vienen cuando ya no nos queda nada, sino la certeza del tiempo insosteniblemente miserable que nos ha tocado en suerte.

Y si los traigo hoy a mis padres, jóvenes, en ese minúsculo rincón de la pampa santafesina, es para atestiguar menos esas tareas penosas que el inmenso cariño de un hijo que va lentamente perdiéndolo todo: el pelo, la madre, el paisaje, los sueños y hasta el rincón donde empezó la poesía como una humilde plantita silvestre y la vida de aquellos que tanto hemos amado.

Pero estas cosas ya perdidas son las que incitan de un modo tal vez obsesivo para que yo escriba estas páginas.

En aquel –para mí– detenido momento donde no sé si la eternidad me asiste o tal vez Manrique tenga razón y “a nuestro parecer cualquiera tiempo pasado fue mejor” y es donde el entusiasmo renace, ese entusiasmo por recordar aquellas cacerías y los días donde supimos del olor embriagador de la sangre.

De todas maneras son fognazos de la terca memoria, la que insiste en la noche, donde solo deshilo inclemencias de aquel tiempo que quiere saltarse este otro –demente– que embate en nosotros.

La muerte del héroe

Las líneas escuetas de un telegrama a veces no llegan con su dramatismo a permear esa formalidad que exige la costumbre y la brevedad burocrática.

–“Ha muerto el Kelo”– y abajo la firma: Pancho.

Pero es algo más que eso. Es un dato que seguramente el mismo Pancho no pudo haber escrito sin llorar.

Porque la muerte del Kelo no es la muerte de cualquier hombre, no es una muerte que pueda dejarnos indiferentes o que podamos homologarla a la de cualquier otro ser que quisimos.

Porque este helado dato de la realidad se nos cae encima como una malla oscura como de bruma, entrelazada de serpientes y púas oxidadas. Luego esos microscópicos alambrecitos que conforman esa malla nos van paralizando los brazos, las piernas y luego nos estruja el corazón con toda la impiedad del mundo.

Quiero recordarlo vivo, pero hoy no encuentro cómo hacerlo.

Y está también mi propia incapacidad narrativa como para lograr que mi mano obedezca al molinillo de ideas y de imágenes que se atropellan y pugnan por salir para decirlo todo. Al Kelo puedo verlo me-

por dicho prefiero verlo— con su blanco traje marinero y su bolsito al hombro, bajándose del traqueteante ómnibus que la Central Casilda ponía a trotar por los polvorientos caminos de aquel tiempo. Esos escarabajitos amarillos que, a un amague de tormenta, ya no se animaban a la aventura de un empantamiento o el deslizamiento hacia los hondos zanjones de los costados.

El Kelo —el recuerdo del Kelo— puede aparecerse a la vuelta de un camino solitario o en el cruce de dos callejones donde sólo andan los pájaros y donde de vez en cuando un grupo de árboles muy verdes y muy solos son los únicos centinelas que le dan sombra propicia a un viajero o a algún cazador furtivo.

El Kelo no viene solo en los andariveles de una memoria rural. También puede aparecerse en las ciudades donde su andar marino lo delataba y puedo verlo aún en el otoño del '59 entre la muchedumbre de la calle Córdoba, con su cigarrillo negligente en la boca, esquivando la gente con suma habilidad, llevándome del hombro y diciéndome a cada rato:

—¡Mirá qué hembra sobrino!

Las bellísimas rosarinas le quitaban tal vez el sueño, como a tantos, justificadamente.

A veces lo veo en la mezquindad de un pueblo, paseándose en el vaho de una siesta de diciembre, con sus zapatones que levantaban una hilerita de polvo al accionar sus largas piernas para caminar, iba entonces rodeado de pájaros —de los pocos pájaros que se atrevían en esa modorra sin aire—, y de miles de mariposas.

Más tarde las calles polvorientas se llenarían de carros con cereales, los sulkies que venían de la colonia a hacer compras a las casas de «ramos generales», los camioncitos repartidores de soda y cerveza, que andaban hipando, sin parar en las horas aprovechables del rojo crepúsculo, cubriendo las necesidades sedientas en los pobladores que intentarían no someterse fácilmente a semejante canícula.

Esos inolvidables crepúsculos donde el violeta daba su pincelada gigantesca sobre la paleta casi inmóvil del cielo ese crepúsculo que entraba como un mar rojizo por los callejones últimos, donde se mezclaba con los gritos de los reseros que andaban a puro pechazo de sus caballos bufantes, intentando llevar la hacienda cansada y sedienta a alguna de las estancias de la comarca o al mismísimo matadero municipal que era atendido por Yaco Ortali.

El Kelo ha muerto.

Como si fuera fácil acostumbrarse a la idea, a esa idea que cae sobre nosotros como un ala gigante de cuervo.

Porque además no es el único que ha partido.

Muchos otros de los nuestros han muerto y cuando nuestros mayores se mueren quedamos más solos.

Algo de la infancia lejana se nos va con todos ellos. Ahora somos nosotros los que estamos en la primera línea de fuego o en la primera línea de sombra, como prefieran.

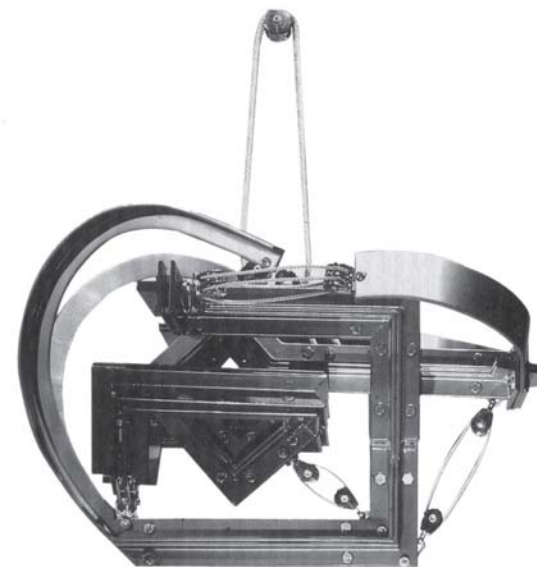
Algo que creíamos luminoso y eterno —como el aire y el agua, escribió Borges— se nos va esfumando de a poco.

Sin embargo —insisto— ninguna línea escueta nos encierra esta realidad tan terrible.

—“Ha muerto el Kelo”— y abajo la firma: Pancho.

Porque cómo hacemos para acostumbrarnos a la idea, a lo irreparable de la idea y de la misma realidad. Para ello pensamos que el mismísimo Kelo estará haciendo un corte de manga a su propia muerte (la huesuda, como él la llamaba) y riéndose de nosotros, tan formales, y en especial de mí que no dejo nunca quieto su recuerdo.

Tal vez ahora mismo esté metido en un bailongo, apretando la cintura firme de alguna muchacha o tomándose litros de cerveza helada, fumándose esos cigarrillos imposibles, saltándose a la planchada de un barco que se hará pronto a la mar protegiéndolo de tanto olvido y tanta muerte.



La aventura perdida del eco poema: Relectura de "La carencia" de Alejandra Pizarnik

¶ ido al lector que no se asuste con este término de "eco poema". No está de moda y, sin embargo, es una llave para abrir las puertas del edificio natural y sabio de la lengua de nuestros poetas más preciados.

1. El eco poema como antídoto de la tecnología

La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud.
Jorge Luis Borges, prólogo a *La rosa profunda*, 1975.

El "eco poema" es un neologismo que me atreví a usar en mi lectura de los poemas de Juan L. Ortiz (ver mi artículo publicado en *Fórnix* 3-4 al respecto). No suena familiar pero no se trata de un concepto nada nuevo, sino del poema que canaliza y nutre el lenguaje, la conciencia y la imaginación en su estado natural, "como en los ecosistemas, ricamente interconectados, interdependientes e increíblemente complejos. Diversos, antiguos y llenos de información" (Snyder, 16, la traducción es mía). El eco poema, aun en su sencillez, no responde a una receta de manual del ecologista ni a un espíritu de obediencia al deber moral ni a la angustia de prevenir algún tipo de profanación. Y funciona de antídoto del mito tecnocrático en tanto no abandona la conciencia de los latidos vitales, ya sean humanos o no.

El eco poema difiere del discurso ecologista por carecer de un tono argumentativo, objetivo, científico, preceptivo, aunque a veces lo exhiba desafiante en contradicción con su espíritu plural y ramificante. Lo que se escribe en inglés bajo el nombre de «escritura de la naturaleza» incluye ensayos personales, poemas y narraciones ficticias que podrían ampliar el espectro del discurso ecologista a una flexibilidad de tono que me gustaría alcanzar con esta discusión sobre el eco poema y la lectura del poema breve de Alejandra Pizarnik que le sigue. Pero inmediatamente tendría que situar mi discurso entre el periodismo y el ensayo meditativo, sin saber muy bien dónde ubicarlo fuera del ámbito universitario.

Muy rara vez el eco poema anuncia explícitamente su carácter ecológico y se identifica con un discurso militante como lo hacen

lúdicamente los ecoartefactos de Nicanor Parra: "ni socialista ni capitalista/sino todo lo contrario:/ecologista".¹ El eco poema puede exhibir más contradicciones que los demás discursos. Ya desde los inicios de la ecocrítica el eco poema era visto como una fuente renovable de energía desde el terreno del lenguaje y la imaginación:

...los poemas pueden ser estudiados como modelos de flujo de energía, de cimentación de comunidades y ecosistemas. La primera ley de la ecología —que todo está conectado con todo lo demás— se aplica tanto a los poemas como a la naturaleza. El concepto de campo interactivo funcionó en la naturaleza, la ecología y la poesía mucho antes de que hubiera aparecido en la crítica (Ruecker, 110, la traducción es mía).

Este sentimiento de pertenencia al orden natural posee muchos niveles de lectura, ya que es un atado de relaciones que engendra y propaga recopilaciones, reconexiones, reescrituras, relecturas y creaciones que permite al mismo eco poema crecer, multiplicarse y deslumbrar al lector por sus posibilidades de recreación y transformación.² Si el lector se engancha con la lectura del eco poema, se lanza a un momentáneo ejercicio de intensidad vital que incita a abandonar cualquier prisa, o sea que anima a expandir el tiempo interno.

Un peligro que esta perspectiva puede causar es una sensación de impotencia ante la infinita cantidad de textos que cualquier lector avi-

1 Uno de los capítulos del libro de Niall Binns estudia con detalle este aspecto de la obra de Parra (Capítulo 7: "La comicidad eco poética de Nicanor Parra", 149-174). En una entrevista con Malí Sierra, el poeta chileno se desentendía de la antipoesía y se autodefinía como ecologista: "El método ecológico es una crítica al sistema pero desde un ángulo nuevo, que no está contaminado todavía con los ideologismos. De manera que es muy posible que incluso se simpatice con este planteamiento". [...] "Todo lo que yo hago es de orden ecológico. Antes me interesaba la actividad antipoética. Pensaba que ese método me servía para sobrevivir, pero en el supuesto que el planeta era infinito. Una casa donde cada uno puede vivir como quiera. Así se pensó en una época, pero no es así. Era una sobrevivencia mental porque con eso yo podía defenderme de la contaminación mental. Pero resulta que por muy sobreviviente que fuera en mi espíritu, mi cuerpo está amenazado de desaparecer. Además, uno tiene conciencia de especie. Conciencia de la tribu. Uno quiere que la tribu continúe". Nicanor Parra: "Ni socialista ni capitalista/sino todo lo contrario:/ecologista", sitio leído el 3 de octubre de 2004, <www.elbosquechileno.cl/40parra.html>.

2 Ruecker en su precursor ensayo ecocrítico se vale del lenguaje metafórico para desarrollar esta idea de las recreaciones y transformaciones que producen los poemas, pero no creo que sirva productivamente a la ecocrítica: "Los poemas son plantas verdes entre nosotros, si los poetas son soles, entonces los poemas son plantas verdes entre nosotros para que ellos claramente detengan la energía en dirección a la entropía, y al así hacerlo, no sólo eleven la materia de un orden más bajo a uno más alto, sino ayuden a crear un sistema que se autopropetúe y evolucione" (111, la traducción es mía).

sado podría encontrar en bibliotecas públicas o académicas, sin contar con las revistas culturales que se enfocan en el tema de la naturaleza en Estados Unidos; este agobio por la cantidad de poemas que pueden funcionar con innumerables asociaciones y redescubrimientos puede transformarse en un método de lectura y de búsqueda de información y mayores conexiones. Es increíble que nuestra resistencia a la pluralidad e infinidad de posibilidades de lectura nos aleje de este contacto fructífero y cambiante. Hay ya una larga historia de resistencias al enfoque ecologista que tiene su origen en el régimen colonial y su visión mercantilista de la naturaleza y, aunque uno entienda que el peso de la costumbre no permita ver el árbol y menos el bosque, resuenan voces de prestigio como la de Octavio Paz, Homero Aridjis y el mismo Nicanor Parra que se aúnan en un coro que resulta el oportuno marco para el avance del eco poema en castellano. Espero que este artículo sirva de incitación para que el prevenido lector goce de esta diversidad poética que estoy seguro sorprendería a más de un experto ecocrítico anglosajón: la ecocrítica en general ha hecho poco en la vena comparativista. Otra vez son los poetas que avanzan más lejos en esta dirección al comparar diversos discursos y disciplinas en términos aun no definitivos. El ejemplo de Alberto Blanco es muy sintomático de esta riqueza interdisciplinaria tan necesaria para abrir nuevos horizontes de lectura con respecto al imperativo ecológico ya detectado por Octavio Paz en su ensayo sobre *La otra voz*: el calentamiento global, la sobrepoblación, el agotamiento de los recursos naturales son desastres que ya contaminan el lenguaje, el pensamiento y las instituciones que nos moldean hoy. ¿Seguiremos creyendo en la divina misión de dominar la tierra? ¿Seguiremos ignorando los más sabios legados de nuestras culturas precolombinas? ¿Seguiremos insistiendo en la resignación ante los desastres naturales? No cabe la postergación ni el disimulo; es un asunto extremadamente urgente que ya pone en peligro nuestra capacidad de sobrevivencia como especie. Además, como miembro de la especie masculina, veo en el eco poema un desafío a los cimientos de mis prácticas culturales aventajadas. El eco poema es una manera de encarnar una sensibilidad femenina que Carole Maso señala como una voluntad de vivir en la incertidumbre, esa habilidad de no estar tan obsesionado por las definiciones. Una sensibilidad que busca las formas híbridas, textos fluidos, porosos, extraños, sangrantes. Cuesta aceptar esta fragilidad, internalizar esta vulnerabilidad y esta flexibilidad que en general las mujeres están más predisuestas a poseer y practicar. Pero no es una coincidencia que esta femineidad sea tan evidente en los poemas de Neruda, en el delicado trazo y flexible verso de Juan L. Ortiz.

Me atrevo a pensar que el eco poema es una manifestación de una sensibilidad femenina que ha resistido y resiste los embates del individualismo, que rechaza de plano el antropocentrismo, que desmantela las costumbres patriarcales, que ridiculiza el consumismo aunque no siempre lo rechaza, que se resiente del militarismo y los nacionalismos sectarios, que descrece de la mecanización fría e inhumana, que extiende los parámetros emocionales hacia el mundo natural, que hace eco de las culturas ancestrales aunque recientemente haya mejorado notoriamente su capacidad de lucha contra su legado tiránico.

Sin embargo la ausencia de una conciencia relativamente alerta a este matiz femenino no es un problema de nuestra tradición poética; justamente la existencia de la ecopoesía y el reconocimiento de su tradición tan diversa y tan antigua como la vida natural nos debería exonerar de la tentación de usar un lenguaje impositivo y arrogante para aproximarnos al tema, profundizarlo y propagarlo como una invitación atractiva al lector.

2. El placer del eco poema

*Así anda la palabra alrededor del libro: leer, escribir.
De un deseo al otro va toda la literatura
Roland Barthes, El grano de la voz*

No ha sido muy frecuente que hallara eco de mis lecturas apasionadas, primero, porque vivo y trabajo en Denver que es un lugar donde el castellano es mayormente hablado por los inmigrantes enfrascados en obsesivos horarios -aunque sea verdad que las sucursales de la biblioteca pública hacen una labor encomiosa para promover la lectura en castellano-; segundo, porque no frecuento los blogs que intercambian lecturas poéticas lo que me sacaría de mi aislamiento relativo en un contexto infinitamente más extenso, pero para mí todavía impersonal; pero en descarga de este sentimiento de reclusión, ocasionalmente comparto con mis mejores amigos hallazgos enormemente fructíferos³ que voy encon-

³ Es el caso de la poeta mexicana Dolores Castro que descubriera hace relativamente pocos años cuando noté que llevaba publicando más de cincuenta años, con títulos muy atractivos (*El corazón transfigurado, La tierra está sonando, Soles*) y que su hijo le confeccionó un sitio en la red con una extensa antología de su producción poética. ¿Recordarán mis amigos el entusiasmo que me provocara poemas como "Fluir" del libro *Tornasol* (41)?: "Fluir, volverse ajeno / Sin arrojarse al mar de cada instante y poseerlo / En su profundidad. / Refugiarse en el parpadeo /

trando con mi persistente hábito de curiosear sobre las lecturas de los que considero respetables e inquietos lectores.⁴ Espero entonces animar al lector a buscar nuevas lecturas y a que explore este filo ecológico que de ninguna manera explica en última instancia el fenómeno estético, aunque se perciban evidentes marcas del mundo natural en la experiencia misma de lectura. Esta perspectiva ecológica comparte con el punto de vista del inconsciente potenciales desencadenantes que devuelven a la literatura su enorme poder imaginario, lúdico y sensual, puesto en peligro de extinción por el reinado de la satisfacción superficial e inmediata de la sociedad de consumo. Hablo del placer en la lectura del poema como un rico proceso de identificaciones y asociaciones que enriquecen nuestras capacidades creativas y vitales de conexión y autoafirmación, como un gozo intelectual que se encarna en los propios sentimientos, como una fiesta de los sentidos a manera de resistencia a la atmósfera anestesiante que la industria cultural ya ha sembrado en nuestros hábitos cotidianos en la imparable globalización. Hablo de la necesidad de un espacio en el que uno se siente libre y respira. Hablo de la capacidad de parar todo para enfrentarnos con las profundidades del ser o liberarnos de todo peso con la levedad que estimaba Calvino como una clave en sus propuestas para perdurar en este milenio.

3. El eco poema como método de la sensibilidad ecológica

*Nos van dejando
Sin árboles sin ríos
Sin fe sin ríos*

Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, 136.

Los eco poemas son poemas que sigo releendo. No siempre tienen el halo negativo del citado haiku de Benedetti que expresa una conciencia ecológica de víctima. Por eso me animo a lanzarme sobre este de-

Y para huir del horror, / No mirar. // Sólo el mar vuelve una y otra vez // Fluir es no volverse, / No ser siquiera una estatua de sal. // Fluir, volverse ajeno, / Conocer la tierra de Irás / Y no volverás". Castro, Dolores. *Tornasol*. México: Casa Abierta Al Tiempo, UNAM, Margen de poesía 60, 1997. Y hace poco es el caso, en inglés, del poeta británico Mark Ford, cuyo segundo libro de poemas –*Soft Sift* (2001)– hemos leído con fruición y estado de ensimismamiento.

4 Debo mencionar que otra fuente increíblemente rica de estímulos e ideas de lectura provienen de los blogs literarios que frecuento como *Puente Aéreo* que mantiene Gustavo Faverón. Pero sigue siendo un problema para mí no poder dialogar e intercambiar esa buena onda de compartir escritura, relecturas y lecturas nuevas.

cir “ecopoético” en su extensión activa y positiva, aunque los poetas involucrados no usen ese término –estoy seguro de que lo entenderían–. Pero me anima primordialmente la pasión por los libros, por la poesía, por escribir, por crear, por salirme de los moldes; siento que una razón muy fuerte para explicar la ausencia de lectores interesados en la ecopoesía es la carencia pasional en el acto de leer. Siento mucho miedo de caer en el discurso desapasionado y abstracto, poco atractivo y desapercibido inclusive del discurso ecocrítico, fenómeno casi inexistente en castellano. Que yo sepa, apenas tres libros (el de Stephen F. White sobre Pablo Antonio Cuadra, el panorámico de Niall Binns y el caprichoso de Walter Rojas Pérez) y un grupo reducido de artículos viene a representar esta tendencia crítica que en inglés tiene revistas muy diversas e interesantes, una bibliografía muy vasta que continúa en geométrico crecimiento a la par del calentamiento global, programas graduados, cursos y libros de texto universitarios que harían pensar a cualquier observador que el fenómeno es netamente anglosajón. Pero la producción literaria latinoamericana niega este hecho «ecocrítico» en el sentido de llevar la responsabilidad ecocrítica al nivel del discurso poético y al punto de cultivar y resguardar una conciencia ecológica digna de la envidia más sana de los ecologistas del primer mundo. Qué difícil explicar por qué prefiero el eco poema que a la glosa, pero con el ánimo de acercar al lector a esa producción eco poética nombro poetas, me aventuro a glosar mis lecturas poéticas, me aúno a la militancia ecologista y poética de María Fernanda Espinosa, Niall Binns, Stephen F. White y Nicanor Parra. Soy consciente de que pertenezco a una élite que practica más seguido la solitaria lectura que la poderosa y solidaria tertulia. También por eso uno se anima a escribir con la esperanza ciega de producir un diálogo fructífero. En cuanto al lenguaje, y esto uno lo aprende de los verdaderos poetas, hay que amarlo, tomar hasta la raíz de uno mismo y estar atento a cómo relacionarse con él. Roberto Juarroz en uno de sus fragmentos verticales (“Casi poesía”) habla de unas palabras que me interesan leer, releer, usar, incorporar, reinventar, palabras “que son como una fiesta que cae del asombro de los pájaros” (“Fragmentos verticales”, *Décimocuarta poesía vertical*, #98, 140). Ese tipo de palabras las encuentro en la poesía de Juan L. Ortiz, de Gonzalo Rojas (ver también mi artículo sobre Rojas en *Fórnix* 2), de Lilianet Brintrup, de Gioconda Belli y de muchos otros poetas que me resisto a traicionar con mi humilde tarea de revisión y recuento. Sé que encontrar el tono y la metodología adecuadas requiere del oficio de los grandes críticos y por eso me valgo de algunos modelos que me marcaron como lector. Pienso especialmente en el

libro de Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, pequeño libro que profesores y alumnos de literatura deberían leer para aventurarse a darle la cara directamente a los textos literarios sin mayores remilgos ni recetas de moda que terminan por desanimar al lector a continuar e insistir con su hábito de lectura. Mounin insiste en empezar por donde el texto nos afecta. ¿Cuántas veces he escuchado de los labios de mis propios profesores cuán poco se lee de lo que se escribe? Cuán poco se goza de la literatura. Sin embargo, contagiado por la pasión lectora de mis más admirados maestros y amigos, siento que la emoción de buscar y leer los ecopoemas que aquí comento y anoto, es una manera de incorporar las ventajas de conocer y ser conocido en el contexto de un estado de alerta a los ciclos naturales. ¿Nos conocemos lo suficiente? ¿Creemos que sabemos lo que nos atañe? Muchas veces los lectores comunes echan mano de las palabras que los alejan del peligro de conocer y de ser conocidos, se escudan de las palabras que terminan por alejarlos de los puentes, de esa posibilidad de conectarse con comunidades sociales y ecológicas. El ecopoema no es un axioma del movimiento ecologista, no es una representación fiel de un credo codificado, no es el aburrido rezo por la unidad cósmica. El ecopoema tampoco nos enseña nada en particular que no podamos leer en la filosofía ecologista. Perteneció a una tradición milenaria que traspasa el haiku, que se empapa de la reverencia y el respeto de las culturas indoamericanas hacia la naturaleza y que también a su vez incorpora una visión tanática y oscura de lo inescapable e impredecible del ciclo natural; en este sentido se evita caer en alguna mitología arcádica. Supongo que el mismo hecho de formular la naturaleza de este proyecto de lectura ecológica me condena a un espacio intermedio entre la crítica formal y la escritura creativa, ya que hago el énfasis de la ecocrítica de escribir a través del ensayo informal y no técnico como un modo de desarrollar la reflexión crítica a la vez de incursionar en el motivo personal de una manera muy abierta.

4. Resonancias de alas y palabras: Relectura de “La carencia” de Alejandra Pizarnik

Carta a un joven poeta. O, mejor, telegrama: No escriba. Stop. Escribase. Siempre que tenga algo que perder. Stop. O siempre papas en su aldea.
E. Lihn / “Varadero de Ruben Darío”, en *Escrito en Cuba*.

Leí y releí un pequeño poema de Alejandra Pizarnik en el que intenté burlar paternalismos y simplificaciones —sucedió cuando era profesor

de literatura de secundaria—; ahora reconozco que fui sordo a sus resonancias ecológicas, pero guardo el recuerdo de esa lectura recurrente como una resistencia a lo natural. Esa lectura registraba mis luchas por escuchar mi propio cuerpo al chocar con las regulaciones represivas. Era importante insistir en las resonancias del poema... Lo que pasa es que no deseo traicionar mi confianza en el poder alucinatorio y revelador de la asociación, aunque sepa reconocer que mi oído era un torpe muro de cemento que apenas notaba resquebrajado o sensitivo. Debo mencionar el título del libro que omití cuando leía el poema: *Las aventuras perdidas* (1958) porque esa omisión me ayudó a trabarme en la lectura. Supongo que es un asunto muy común eso de leer un texto y omitir las asociaciones obvias de los otros textos de ese libro y de otros. Al delirio de la poeta argentina sobre su ser-consciente-de-la-muerte, sobreponía mi valoración esforzada de la experiencia erótica. ¿Por qué me parecía entonces el poema tan movilizador? Esos tres versos me decían muchas cosas complejas que apenas alcanzaba a verbalizar en medio de mi incapacidad por usar las palabras con cuidado y oportunidad. Mi inercia incontrolable de reaccionar de inmediato con palabras en mi boca contrastaban con el poder filosófico y evocador de “La carencia”:

Yo no sé de pájaros,
No conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

Los dos primeros versos eran para mí un señalar con el dedo las inexistentes experiencias sexuales de mi pubertad. Recordé quizás sin pensarlo esas frustraciones iniciales de no encontrarme con nadie, de sentirme solo, constipado de soledad, reprimidas mis energías sedientas de otredad. Tal vez me refiriera a la ausencia de una gran pasión en mi adolescencia o, en el terreno de la especulación, a la ausencia de cercanías dispuestas que bien tuvieran que ser sufridas en forma ejemplar por una mujer que no pudiera decidir sobre su cuerpo. En mi delirio de pensar en los demás, me torturaba la sola idea de reprimir así mi sexualidad siendo mujer. Me parecía terrible la falta de confianza de una mujer —que bien podría ser yo— hacia el hombre por el abandono, el abuso, la manipulación del cuerpo, es decir, la falta del gozo propio y compartido. Mi dócil infancia y adolescencia me ayudaron a identificarme con la mujer de carne y hueso que no conoció la historia del fuego: para ese entonces el fuego era la fuerza de la rebelión, el hecho concreto de romper las ataduras, las experiencias de autonomía

riesgosa y frágil. El consuelo de la imaginación concentrado en la resignación solitaria del último verso me confirmaba en mis carencias de mujer. Mi delirio me llevaba también a pensar el yo poético como un ser colectivo, un pueblo, una etnia, un conjunto más vasto de seres oprimidos que, sin embargo, no renunciaban a su individualidad ni perdían su conciencia. Seres carentes de una sexualidad plena, de un poder político real, con apenas algunas iluminaciones que les incomodaban con esperanzas. Detestaba con furor la mentira de la mujer sensual, atractiva, desquiciante, sumisa, pasiva; quizás menospreciaba con el mismo desdén esos esquemas tan complejos que organizan la escisión masculina de la realidad. Pero no alcanzaba a ver las contradicciones que producían mis obsesivas ansiedades. Pensaba que las gratificaciones que obtuve en la lectura de este poema de Alejandra Pizarnik se debían a los cambios de los recuerdos masoquistas hacia la experiencia de fabulación imaginaria y crítica, en un estado de excitación política, donde era posible separar y distinguir los diferentes niveles de placer de la lectura: el del dominio de las pulsiones y sus articulaciones inconscientes, el de los mecanismos y estrategias del comportamiento psicológico, y el del ámbito ideológico y valorativo. Leer un poema a veces es un viaje de la imaginación por el cuerpo, por sus recuerdos, por las maneras de verse al espejo, por sus modales y movimientos preferidos, por el “fuera de sí” que se expande y sólo se detiene en su carencia de vida.

Las asociaciones con el pensamiento de Georges Bataille y Michel Foucault derivarían, como ya lo hizo Delfina Muschiatti, en una lectura de la poesía de Pizarnik como el fugaz contacto con el paisaje que es aprisionado en un efecto de arrastre hacia el adentro. En el poema “la percepción se arremolina frente a la figura fantasmática del cuerpo inerte, melancólico” (81). Leyendo la obra de Pizarnik, es interesante notar la conciencia del cuerpo-cadáver en el enrejado institucional y su búsqueda imaginativa de un cuerpo vivo y pulsional en la naturaleza. Esto se hace evidente en textos escritos cerca del final de su vida donde la poeta recurre a la imagen de un jardín inaccesible, para marcar su aislamiento existencial y la incapacidad de liberarse de su prisión-cripta. Aunque no asoma el humor siniestro de sus prosas cuya ferviente repetición evidencian una irresistible pulsión de muerte, hay una recurrencia insistente en el valor simbólico y metalingüístico de la “carencia” que es típico de la escritura de Pizarnik. Es la imposibilidad de representar los límites del ser y su condición inconsciente. Enrique Molina veía esta imposibilidad como una fascinación de la infancia perdida que se transformaba en fascinación de la muerte. Curiosamente,

algunos textos revelan, como el poema “La carencia” que ahora releo, momentos de intensa vitalidad derivada de su condición natural y terrestre. Y debo reconocer que las contradicciones de mi propia lectura me llevan a considerar las ambigüedades de lo natural (estar en el bosque-jardín o estar en el desierto, ser del aire o del fuego, estar vivo o muerto, estar adentro o afuera) como una posibilidad feliz de la imaginación en el vagar por la vida. ¿Qué pasaría si el poema fuera pensado como una imaginaria colectiva de la forma animal tal como sostiene Paul Shepard? ¿O qué pasaría si el eco del poema se remontara al pasado prehistórico donde los animales se veían como mensajeros o promesas, tal como lo nota Alberto Blanco? De hecho la escritura de Pizarnik no puede leerse como literatura sobre la naturaleza del mismo modo que se lee la obra de Henry David Thoreau, pues la visión de la naturaleza no responde a una abstracción estética y no hay un mínimo intento de cifrar en la palabra la experiencia misma del mundo natural. Pizarnik es una poeta que sabe que la palabra define, perfila, moldea, pero también es muy consciente de las limitaciones de la palabra. Más que un origen, la palabra nos revela la sabiduría del cuerpo en un sentido plural. Y en esa dirección, me impresiona que el uso del pájaro como símbolo no se restrinja a una asociación de cuerpo y alma, de aire y espíritu, de altas metas y censuras colectivas inconscientes. La fuerza poética de las alas va también como un antídoto a la obsesión por los héroes del progreso y la dominación que trae consigo una visión degradada de los animales. Son alas que no son admirados instrumentos mecánicos de la tecnología actual, que no responden a un código humano que ignora cosmologías y tradiciones premodernas que suelen reconocer mejor otredades y lazos vitales con la naturaleza. Las alas son elaboradas metáforas de nuestro ser espiritual y de nuestra participación en un universo inabordable e indómito, la huella de nuestro ser animal convertida en lenguaje. Como dice Shepard, en la medida en que los animales median entre nuestras conciencias y las figuras arquetípicas de nuestro ser interior, la infancia es un tiempo de “remiscencia arquetípica” que depende de los animales (*The Others*, 281-82). De allí que la “carencia” como infancia perdida nos remita no sólo a “los sueños sagrados de la infancia” sino, algo no muy observado en el discurso sobre la poesía de Pizarnik, a los de “la naturaleza” (*Obra completa*, 70). El último verso del pequeño poema habla de una creencia como contrapartida del desconocimiento y desencuentro existencial: “...creo que mi soledad debería tener alas”, creencia que definitivamente se conecta con la autoconciencia poética tan elevada que distingue a Alejandra Pizarnik como una escritora clave de la literatura latinoame-

ricana contemporánea. “Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”, confesaba la poeta a Martha Isabel Moia (*Prosa poética*, 89). La poeta es consciente de que esa palabra que exorciza, conjura y repara puede de algún modo volver a unir al hombre extranjero en la tierra, al decir de Trakl. En uno de sus últimos poemas poco citados por la crítica, aparece una clave en mi interpretación que dota a la palabra de Pizarnik de un poder ancestral que arrastra figuraciones arquetípicas y un deseo resuelto por integrar ese “fuera de sí” a su lugar natural:

Escrito en Anahuac (Talitas)

Verde esencialmente reconcentrado en mis ojos que pintan
la hierba que luego echa flores en la memoria de los animales.

Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me
abandones aun si yo me he abandonado. (*Obra completa*, 74)

Entre este poema y “La carencia” se mantiene una reverencia por lo natural que revela el afán de superar las restricciones alienantes y siniestras de la vida urbana contemporánea. No se trata de la resistencia del escritor urbano a lo natural, de su supuesta resistencia a la limitante reverencia mística de unidad, de su queja por la falta de humor, de dimensión satírica. Más bien la escritura marca el espacio del cuerpo. Entonces la escritura se propone superar esa separación que se da por sentado entre nuestro pensamiento y nuestro cuerpo que termina aislando el cuerpo como consciente de sí y el cuerpo como parte de una comunidad más amplia de cuerpos ancestrales. No se trata de un escape hacia lo natural en forma de paraíso, sino de una exploración existencial que ahonda en sus límites y que reconoce su legado natural desde su propio pensamiento, es decir que se sabe lenguaje como “verde paraíso”, otro pequeño poema sobre el quehacer poético (*Los trabajos y las noches*, II, 29). No puedo dejar de pensar en otros hermosos fragmentos que demuestran esta ardiente conciencia del lenguaje para simplemente resaltar que toda la escritura de Pizarnik persigue un mismo afán difícil de traducir en palabras, por ello bella paradoja del ser y del lenguaje:

...me hundo en el lenguaje y existo en las palabras. Me paseo en mi nido de hilos rígidos, me danzo en mi prisión, en mi jaula flexible, en mi corazón de flores, en mi ser sin nombre. (“La donante sagrada”, *Zona prohibida*, 25)

Se trata del yo-enjaulado que intenta vivir según su realidad natural que al ser alienada inventa nuevos lazos con la tierra. En “Escrito en Anahuac” la búsqueda del yo poético aparece como una triple posibilidad (“Tierra o madre o muerte”) y pone a las claras la dimensión colectiva y temporal de los rasgos de identidad que se podrían definir por la integración al cosmos y que amparan ese yo desolado –pudiera ser que la desolación ya está dada por la pérdida de una cultura ancestral– en una transformación del ser por su conocimiento del otro, que particularmente en la poesía de Pizarnik no se queda en el nivel de una identidad sexual, social o política. En el fragmento de *Zona prohibida*, ya se puede reconocer el predicamento de la creencia en el poder transformador del lenguaje que también es el terreno propicio para las metamorfosis del ser cuya realidad última se traduce gracias a la imaginería ancestral de los animales. La errancia del ser se sabe “natural” como lo expresa “la donante sagrada”:

...y yo escribo mi insomnio de tigre hembra en el desierto y yo dibujo mi mapa de cenizas que recorro detrás de mi mirada. Yo me busco donde no estoy. Yo brillo, soy transparente, yo he vivido y vivo y no sé dónde. (*Zona prohibida*, 25)

Justamente la calidad poética de la poesía de Pizarnik rebasa una simple lectura de paternalismos pasados de moda y nos coloca, a los lectores, en otro nivel de percepción. El paisaje se transforma en ser vivo, como lo atestigua también un hermoso dibujo de la misma poeta de una jaula que “se ha vuelto pájaro/y se ha volado” (*Zona prohibida*, 33). Y regresando a la imagen inicial de las alas, el poema se convierte en una remota salida a un estancamiento emocional que el yo poético no sabe encontrar. Y aunque sea remota, es una salida que se vislumbra en el deseo animal que persiste en el poema como una frustración ancestral de haber perdido la cortesía receptiva y el respeto al poder del animal, en este caso el pájaro. El obscuro pájaro de la noche, como figura arquetípica y no como reverencia literaria, irrumpe en algunas prosas de Pizarnik como exploración de la risa siniestra ante la muerte y como evidencia de los cambios simbólicos en el afán por restaurar “la carencia”. Un extremo es el pequeño texto “Niña en jardín” donde la «señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos” le dice al más hermoso que lo va a regalar y le responde: “–Nunca tendrás a quién regalar un pájaro– dice el pájaro” (*Obras completas*, 40). Otro extremo aun más delirante es “La pájara en el ojo ajeno” (*Obra completa*, 142-47) donde la asociación de aire y espíritu del pájaro se traslada al nivel

significante de una prosa procaz, descontrolada y desquiciada. La agresión desatada por el humor negro parodiante, llena de referencias culturales, evidencia una transformación de la crítica al lenguaje en crítica a la cultura.

Considero indispensable transcribir algunos fragmentos de esa prosa desquiciada y desquiciante, no sólo para poner en evidencia el carácter dinámico, contradictorio y animal de la búsqueda de la poeta, sino para establecer una revaloración del poema breve y su silencio. La prosa muestra el desborde de la palabra para ejercer la crítica cultural. Lo único que quiero resaltar es que Pizarnik ensayó diversas vías que, sin embargo, todas ellas me producen resonancias ecológicas ajenas a la crítica literaria vigente. Veamos al delirio en su fase obscena y descontrolada:

En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que te espera el 1ero de octubre de 1492. (142)

Aprendimos en los clásicos que *In culo volens loquendi chorlitis*. Concurra, por tanto, a Canuto 13, donde se le alegrarán a usted las pajarillas. (En caso de accidente, pida pajaritos marcando CAN FIEL 69). (142)

Por sólo 22 \$ w/c, usted puede (usted debe) comparar un par de chorlitos, o una docena y media de pájaros bobos, o el hijo del benteveo, o una pestaña de pájaro loco, o una pajarita de papel, o un pajalero, o un pijón, o un pijije, o un pájaro transparente, o un pájaro aparente, o un pájaro resucitado, o un kilo de canarios (y otro de preservativos y de papel picado).

Otro ejemplo: por 2,200 \$ h/p, usted podría (usted debería) comprar un pájaro imaginario.

Cada lunes de cada año bisiesto liquidaríamos: un pájaro mosca, un pijuy; un picotijera (el pajarito de caján de sastre) un picaculo (eficaz para ... cortina musical), un pájaro-estructuralista y un pájaro de cuero negro (Psychopajaritos Pif und Paf). (143)

Escuchante: si le arde la pajarilla, aplíquese nuestra proverbial pajarita de las nieves. Y si sufre del mal de anteojos, ajaree entre pífanos y Plautos hasta que el suyo propio sea más eructo, es decir más erecto. (143)

Audistas, ¿sabéis definir el pájaro? Os ayudaré.

El pájaro es una cosa oculta.

Frobenius alimentó a un pájaro carpintero con pianos de cola. Resultado: nulo.

En 1911, Plank denunció quijoso, a su pájaro bobo, que lo hostigaba con preguntas inanes acerca de la inmortalidad del alma. (Cortina infantil.)

–Mamá, ¿quién es esa ladrona de marionetas que canta en el jardín? (144)

Dijo la loc[utora]:

–El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra. Chúpame la cajita de música. Chau

–Es tiempo difunto y con sombras intrusas –¡y los ayeres y los mañanas!– aquel en que tu pájaro loco no te convierte en un pintor de brocha gorda.

–Fuera del niño músico y su elegía al maelstrón, los otros son esto y esto y esto.

–¡Oh! –dijo un urutaú así de chiquito.

–¡Culos de otrora! ¡Culos reserva 1492! ¡Culos rayados por los cruzados! (146)

A pesar del descontrol de juegos de palabras, cacofonías, referencias y parodias culturales, a pesar de que la autora no publicó ni ordenó sus prosas antes de su muerte, me parece revelador este desmantelamiento delirante de la palabra “pájaro” desde el mismo título, donde la referencia a la paja bíblica se convierte en un obsceno juego de deseos caóticos carentes de censura y bordeando siempre el tabú como un animal desbocado. Lo cierto es que la dificultad de leer estas prosas tiene estrecha relación con la exploración de fuera de la jaula. Es como si la jaula simbólica a la que Pizarnik parodia y se refiere fuera también una jaula que impide reestablecer una relación de respeto y solidaridad para con los animales. El lenguaje corta las alas para salir de esa jaula. Sin embargo, en el poema breve “La carencia” la parquedad es muy significativa para reinstalar en la voz poética un profundo apego por la vida. Es una voz que no se escucha en las prosas y que sale al encuentro con el otro, sea este otro el ser amado, los animales, el sol, la piedra o cualquier forma que la imaginación da vida.

Si mi primera lectura de este poema breve estaba cargada de un innegable simbolismo fálico, mi deseo de retomar las resonancias ecológicas de una segunda lectura me llevaron a las mismas conclusiones de Theodore Xenophon Barber acerca de la naturaleza humana de las aves: constatar una vez más los hábitos destructivos de la especie humana, pero asimismo ver otras posibilidades observando con atención la compleja y fascinante vida de los pájaros. La carencia del conocimiento del otro, ya sea este otro la infancia, la naturaleza o la muerte, marca de manera tajante las sujeciones del ser al deseo. La poesía de Alejandra Pizarnik es un ejemplo de lo que McEville llama “política del fragmento” como negación iconográfica de la personalidad trascen-

dente o heroica (1991: 163). Ese breve poema se escribe con el cuerpo del pájaro, no con las preocupaciones morales, por lo que hay que reconocer una omisión deseada a los valores modernos de trabajo, jerarquía y progreso. En lugar de mirar las batallas por las democracias formales o las posibles revoluciones sociales que marcaron su época, Pizarnik insistió en la “lucha feroz entre sílabas y espectros” (*Zona prohibida*, 32), quizás porque intuyó como nadie que antes que la acción política o la moda estética, nuestro ser vital requiere el estallido aterrado de sus nervios más profundos. Comprendo y siento las resonancias ecológicas que encontré en la discreción de la poeta argentina, como un modo eficaz de recuperar una conexión sagrada con la tierra. Ya decía Gonzalo Rojas, ese gran poeta de la materia viva, que cada uno se desinstala como puede para ser de veras. Es exactamente lo que hace Alejandra Pizarnik para encontrarse y encontrarse en el mundo. Este extremo doloroso de quien desea ardientemente la vida es la piedra de toque para asumir las contradicciones reales mediante relativizaciones y no caer en el juego de las simplificaciones. Para Pizarnik no hubo otro espacio que la palabra alucinada. En mi segunda lectura, las resonancias ecológicas no respondían a una moda intelectual agitada por los desastres naturales y los excesos de las tecnocracias reinantes e impunes. En mi oído atento o en mi mente en blanco, resonaba la angustiante búsqueda por las olvidadas raíces de nuestro ser. No habían respuestas, sino muchas preguntas: ¿cómo seguir ignorando la tierra y el coro de sus habitantes?, ¿cómo seguir indiferentes a los pájaros y la historia del fuego?, ¿cómo vivir de otro modo? O en palabras de la poeta: “¿Cómo aprender los gestos primarios/de las pasiones elementales? (*Obra completa*, 72). El corazón de la vida nos llega desde este ensueño irreverente, lúdico, que tomo como un indicador por dónde el discurso sobre la naturaleza deja su carga preceptiva y despliega sus sentidos existenciales en el espacio literario. Una aventura perdida que potencia la sed de ser, una sed de vida.

Bibliografía

- Aridjis, Homero. *Antología poética [1960-1994]*. México: Fondo de Cultura Económica / Departamento del Distrito Federal, 1994.
- . *Imágenes para el fin del milenio & Nueva Expulsión del Paraíso*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- . *Obra poética [1960-1986]*. [Poetic Works] Mexico: Joaquín Mortiz, 1987.
- . “Poema de la ballena gris.” *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 536-37 (1995): 23-24.
- Aridjis, Homero y Fernando Cesarman, Eds. *Artistas e intelectuales sobre el ecocidio urbano*. México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1989.
- Barber, Theodore Xenophon. *The Human Nature of Birds. A Scientific Discovery with Startling Implications*. New York: St. Martin’s Press, 1993.
- Belli, Gioconda. *Amor insurrecto*. Managua: Nueva Nicaragua, 1984.
- . *De la costilla de Eva*. Managua: Nueva Nicaragua, 1986.
- . *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia, 1991.
- Benedetti, Mario. *Rincón de haikus*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 2000.
- Binns, Niall. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispano-americana*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- Bintrup, Lilianet. *Amor y caos*. Santiago: Editorial La Trastienda, 1994.
- . *El libro natural*. Manuscrito (s/p).
- . *En tierra firme*. Santiago: Ediciones del Azafrán, 1993.
- Blanco, Alberto. *Amanecer de los sentidos. Antología. [Dawn of the Senses. Anthology]* México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes/Lecturas Mexicanas, Third Series, 79, 1993.
- . *Angel’s Kite. La estrella de Angel*. Illust. by Rodolfo Morales; trans. by Dan Bellm. [Edición bilingüe] San Francisco/Emeryville, CA: Children’s Book Press, 1994.
- . *Canto a la sombra de los animales*. (En colaboración con Francisco Toledo). México: Galería López Quiroga, 1988.
- . *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 1998.
- . *Cuenta de los guías*. México: Ediciones Era, 1992.
- . *The Desert Mermaid. La sirena del desierto*. Illust. by Patricia Revah; trans. by Barbara Paschke. [Edición bilingüe] San Francisco/Emeryville, CA: Children’s Book Press, 1992.
- . *El libro de los pájaros*. [The Book of the Birds] México: Ediciones Toledo, 1992.
- . *Materia prima. [Raw Material]* México: Universidad Autónoma de México, 1992.

- “No hay paraíso sin animales”. *La Gaceta* [México, FCE] 316 (1997): 27-29.
- *También los insectos son perfectos*. México: Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Reloj de versos 11, 1993.
- Castro, Dolores. *No es el amor el vuelo: Antología poética*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1992.
- *Tornasol*. México: Casa Abierta al Tiempo, UNAM, Margen de Poesía 60, 1997.
- Espinosa, María Fernanda. “The First Summit of Children and Youth of the Ecuadorian Amazon”. *Children’s Environments* 11 (1994): 212-20
- “Indigenous Women on Stage: Retracing the Beijing Conference from Below”. *Frontiers. A journal of Women Studies* 18 (1997): 237-55.
- “Working Children in Ecuador. Mobilize for Change”. Talks to Michael Schwab. *Social Justice* 24.3 (1997): 64-70.
- *Tatuaje de selva*. [Ecuador]: Abrapalabra Editores, 1992.
- Ford, Mark. *Soft Sift*. Orlando-Austin-New York-San Diego- Toronto-London: Harcourt Inc., 2003.
- Forns-Broggi, Roberto. “La poesía fluvial de Juan L. Ortiz” *Fórnix. Revista de creación y crítica* [Editorial Nido de Cuervos, Lima] 3/4 (2004): 244-257.
- “Escucha (a) la materia: la naturaleza a través de la poesía de Gonzalo Rojas”. *Fórnix. Revista de Creación y Crítica* [Editorial Nido de Cuervos, Lima] 2 (2000): 66-74.
- Freidemberg, Daniel y Edgardo Russo. “Juan L. Ortiz: La captación del misterio” en *Cómo se escribe un poema (español y portugués)*. Selección y prólogo e introducciones de Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 2004, págs. 86-103.
- Freidemberg, Daniel, compilador. *Antología*, por Juan L. Ortiz. Barcelona: Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.
- Juarroz, Roberto. *Décimocuarta poesía vertical. Fragmentos verticales*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- “Fragmentos verticales”. *Palimpsesto* 6 (1993): 67-71.
- *Poesía, literatura y hermenéutica. Conversaciones con Teresita Sagui*. Mendoza: CADEI, 1987.
- *Poesía vertical*. 1958/1982. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- *Poesía vertical*. 1983/1993. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- *Poesía vertical. Dieciséis poemas*. Prólogo de Laura Cerrato y epílogo de Jorge Rodríguez Padrón. Suplemento de *Palimpsesto* [Sevilla] 4 (1991).
- *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.
- “Poesía y realidad” (Discurso de incorporación) *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 51 (1986): 371-405.
- Maso, Carole. “Rupture, Verge, and Precipice/Precipice, Verge, and Hurt not”. *Break Every Rule. Essays on Language, Longing, & Moments of Desire*. Washington D.C.: Counterpoint, 2000. 161-191.
- McEvelley, Thomas. *Art & Discontent. Theory at the Millenium*. New York: Documentext/McPherson & Co., 1991.
- Mounin, Georges. *La literatura y sus tecnocracias*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Moyano, Pilar. “La transformación de la mujer y la nación en la poesía comprometida de Gioconda Belli”. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 17.2 (1993): 319-31.
- Murfin, Ross y Supryia M. Ray. “Ecocriticism”. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2nd. ed. Boston-New York: Bedford/St. Martin’s, 2003, 125-129.
- Muschietti, Delfina. “Poesía y paisaje: exceso e infinito”. *Cuadernos hispano-americanos* 538 (1995): 81-88.
- Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Rosario [Argentina]: Editorial Biblioteca, 1971. 3 vols.
- “Juan L. Ortiz: La captación del misterio” en *Cómo se escribe un poema (español y portugués)*. Selección y prólogo e introducciones de Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1994. 86-103.
- *Obra completa. Incluye En el aura del sauce. Poesía y prosas inéditas* de Juan L. Ortiz. Santa Fe, Arg.: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1996.
- Parra, Nicanor. *Chistes para desorientar a la poesía (policía)*. Introd. y select. María Nieves Alonso y Gilberto Trivinos. Madrid: Visor, 1989.
- *Ecopoema de Nicanor Parra*. Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982.
- *Poemas para combatir la calvicie. Antología*. Julio Ortega, Comp. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral / Biblioteca Breve, 1987.
- *The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987*. Ed. y trans. Eliot Weinberger. With additional translations by Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Lysander Kemp, Denise Levertov, John Frederick Nims, Mark Strand, y Charles Tomlinson. New York: New Direction Books, 1987.
- *La llama doble. Amor y erotismo*. 4ta Ed. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral/ Planeta Mexicana, 1990.

- Pizarnik, Alejandra. "Entrevista con Roberto Juarroz". *Zona Franca* 52 (1967): 10-13.
- . *La última inocencia (1956) y Las aventuras perdidas (1958)*. Pról. Enrique Molina. Buenos Aires: Botella al mar, 1976.
- . *Obra completa. Poesía y Prosas*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- . *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- . *Prosa poética*. Ed. Gustavo Zuloaga. [Medellín]: Endymion, 1987.
- . *Zona prohibida (Poemas y dibujos)*. Xalapa: Ediciones Papel de Envololver / Colección Luna Hiena / Universidad Veracruzana, 1982.
- Rojas, Gonzalo. *Cinco visiones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, Biblioteca de América 1, 1992.
- . "Carbón," y "La palabra." Trad. Christopher Maurer. *Toward the Image of Latin American Poetry*. Ed. Armand, Octavio. Edición bilingüe. Durango: Logbridge-Rhodes, 1982. 74-75; 76-77.
- . *Del relámpago*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Esquizotexto y otros poemas. Schizotext and Other Poems*. Trad. Russell M. Cluff y L. Howard Quackenbush. New York: P. Lang, c1988.
- . *La miseria del hombre*. Edición crítica de Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini. Valparaíso: Editorial Puntágeles, Universidad de Playa Ancha, 1995.
- . "Ochenta veces nadie". *Vuelta* 253 (1997): 8.
- . "Palabra previa: manuscrito en el aire". *Vuelta* 257 (1998): 10.
- . *Rayo turbio*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . "Recado del errante". *Obra selecta*. Marcelo Coddou, ed. Caracas-Santiago: Biblioteca Ayacucho / Fondo de Cultura Económica Chile, 1997. 272-77.
- Rojas Pérez, Walter. *La ecocrítica hoy*. San Juan, Costa Rica: Aire Moderno, 2004.
- Ruecker, William. "Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism". *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryl Glotfelty y Harold Fromm, Eds. Athens/London: University of Georgia Press, 1996. 105-23.
- Shepard, Paul. "Ecology and Man: A Viewpoint". *The subversive Science*. P. Shepard y D. Mckinley Eds. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
- . *The Others. How Animals Made Us Human*. Washington, D.C./ Covelo, CA: Island Press, 1996.
- . *Thinking Animals. Animals and The Development of Human Intelligence*. New York: The Viking Press, 1978.
- Snyder, Gary. *A Place in Space. Ethics, Aesthetics, and Watersheds. New and Selected Prose*. Washington D.C.: Counterpoint, 1995.
- White, Stephen F. *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: Un estudio ecocrítico*. Managua: Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2002.

Otros autores en este número de *Fórnix*

Uno de los objetivos de *Fórnix* y, en general, de la Editorial Nido de Cuervos, es difundir en el Perú, en plenos tiempos de globalización, literaturas hasta ahora evidentemente tan poco conocidas como las nórdicas, germánicas, románicas (incluida la quebequense o retorromana), orientales (árabe, japonesa...), africanas, así como las americanas, escritas en diversas lenguas. También se propone dar a conocer la poesía que se viene produciendo en los últimos años en Hispanoamérica que, no obstante estar escrita en español, no logra aún trascender las respectivas esferas nacionales donde ella se desarrolla. Para tal fin, hasta la fecha se ha publicado sendas muestras de la poesía colombiana, argentina y cubana, y para los siguientes números se proyecta otras de Ecuador, Chile, Costa Rica, México, El Caribe, para no mencionar uno especial dedicado a España y otro más a la literatura oral en lenguas vernáculas de todo el continente. Sin embargo, en esta ocasión los reflectores recaen sobre la poesía nicaragüense y, en especial, en la del Río de La Plata (Uruguay y Argentina). En el caso de Uruguay, tanto el estudio introductorio como la selección de textos han corrido a cargo del poeta Luis Bravo, mientras que en el argentino la propuesta ha sido hecha por el salteño Carlos Juárez Aldazábal y el catamarqueño Leonardo Martínez. Otros escritores argentinos que colaboran en este especial son Leopoldo «Teuco» Castilla (Salta, 1947), poeta y narrador, de quien ahora presentamos el extraordinario y perturbador cuento "La redada", que en 1991 fuera llevado al cine por Rolando Pardo. La poeta, novelista y dramaturga María Teresa Andruetto (Córdoba, 1954) reflexiona sobre la presencia de Cesare Pavese a lo largo de su propia escritura, al tiempo que su coterráneo Alejandro Schmidt (1955), prolífico poeta y director de la Editorial Radamanto, examina el quehacer literario desde su muy particular y sugerente punto de vista a través de cartas dirigidas a M. T. Andruetto. También de Córdoba es Glauce Baldovin (1928-1995), quien, con una obra polémica, de estética arriesgada y fuerte contenido social, obtuvo en 1972 el premio Casa de las Américas con su libro de poemas *La militancia*. Susana Szwarc (El Chaco, 1954) es dramaturga, poeta y cuentista; los textos que aparecen aquí provienen de su último libro *El azar cruje* (Buenos Aires: Catálogos, 2006). Jorge Isaías (Santa Fe, 1946) es poeta, cronista e investigador con numerosos libros publicados; los relatos que ahora damos a conocer, escritos en la línea del extraordinario Héctor Tizón (Jujuy, 1929), han sido tomados de *Como un caballo salido del mar* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2004). La poeta bonaerense Cecilia Romana (1975), ganadora del Premio

de Poesía Iberoamericana Sor Juana Inés de la Cruz 2006 y del Jaime Sabines 2006, ha publicado *Flotas, bangares y otros trabajos mecánicos* (2004) y *Duelo* (2005). Por su parte, Samuel Bossini (Santiago del Estero, 1957), es autor de varios poemarios y director de la revista *Malvario* y de la editorial del mismo nombre. Delia Pasini (Buenos Aires) es poeta y traductora de literatura inglesa; su versión del teatro completo de Oscar Wilde (Losada, 2002) mereció el premio Teatro del Mundo 2002-2003, otorgado por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus varios poemarios, destacan: *De artes y oficios* (1988) y *Parábola de ciegos* (2005). En lo que toca a la orilla oriental del de La Plata, la poeta y crítica Martha Canfield (1949) acaba de inaugurar en Italia, país donde reside, el Centro Jorge Eduardo Eielson, del cual es también directora, al tiempo que Alfredo Fressia (1948), que vive en São Paulo desde 1976, ha reeditado en México su último poemario, *Eclipse* (2003).

De otra parte, la cubana Damariz Calderón (1967), residente en Santiago de Chile, es autora, entre otros, de *Duro de roer* (1999), *Sílabas. Ecce homo* (2000) y *Los amores del mal* (2006). El mexicano Fernando Corona (1978) viene de publicar su poemario *Amatorio* (México: Generación espontánea, 2006), con prólogo de Jorge Calvimontes. Uno de los últimos libros del poeta y crítico ecuatoriano Iván Carvajal (1968) es *A la zaga del animal imposible*, que reúne una serie de ensayos sobre poesía ecuatoriana del siglo XX, de donde ha sido tomado el ensayo sobre Alfredo Gangotena. José Kózer (Cuba, 1940), que actualmente vive en Miami, es uno de los poetas hispanoamericanos más importantes; a sus numerosos libros publicados, se suman varios miles de poemas aún inéditos, de los cuales ahora publicamos apenas tres. Poeta, novelista y ensayista de polendas, el venezolano Teófilo López Meléndez (1945) es también director de la editorial Ala de Cuervo; su último libro es *Fin de la comedia* (2007), donde recoge cinco poemarios que había mantenido inéditos. La colombiana Amparo Osorio (1951) ha publicado seis libros de poemas y es directora de la revista *Común presencia* y de la colección *Los conjurados*. El chileno Andrés Ajens (1961) es autor, entre otros títulos, de *Conmemoración de inciertas fechas y otro poema* (1992), *La última carta de Rimbaud* (1996), *No insista, carajo* (2003), y director de la revista trinacional (Bolivia/ Chile/Perú) *Mar con soroche*.

Por último, del lado peruano, Raúl Mendizábal (Piura, 1956) ha publicado *Dedeálade* (2004); Pedro Granados (Lima, 1955) está a punto de lanzar su nuevo poemario titulado *Soledad impura*, del cual damos un adelanto. Diego Martínez Lora (1958) vive desde hace una década en Portugal y es director de la Editorial 100 y de la revista *Versiones*. El narrador Javier Llacacóndor (1982) alista su primer libro de relatos, mientras que

Johann Page, que publicó *Los puertos extremos* (Lima: Estruendo mudo, 2004), pone punto final a dos novelas de próxima aparición. Hardy Rojas estudia periodismo en la Universidad de Ciencias Aplicadas (UPC) y colabora en este número con una reveladora entrevista a Enrique Verástegui (1950), uno de los poetas peruanos más importantes. El campo del ensayo lo iluminan Roberto Fornes (Lima, 1962), profesor en el Metropolitan State College de Denver (Colorado, EE.UU) y habitual colaborador de *Fórnix*, quien además hace su debut como poeta; y Alejandro Sustí (1959), poeta, profesor universitario y roquero de fuste, quien realiza aquí un exhaustivo análisis de una de las primeras novelas de Miguel Gutiérrez (Piura, 1940).