

Fin as

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 7 (NOVEMBRE, 2017)

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Sezione di Iberistica

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 7
NOVEMBRE, 2017

SEZIONE DI IBERISTICA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane

Tintas si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso la Sezione di Iberistica
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
tintas@unimi.it

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

Impaginazione: Ledizioni

Immagine di copertina: autografo di Sandra Lorenzano

Ringraziamenti: Pietro Virtuani, Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Mariateresa Cattaneo, Elena Landone,
Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,
María del Rosario Uribe Mallarino

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Raúl Antelo (*Universidad Federal de Santa Catarina*)
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)
Jean Canavaggio (*Université de Paris X – Nanterre*)
Helena Carvalhão Buescu (*Universidad de Lisboa*)
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)

CAPOREDATTORI

Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo

TINTAS
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 7, novembre 2017

ARTICOLI

Poesía y violencia (a cura di Emilia Perassi e Sandra Lorenzano)

EMILIA PERASSI Y SANDRA LORENZANO, <i>Un guijarro contra la barbarie. Presentación de «Poesía y violencia»</i>	9-21
JAVIER SICILIA, <i>Silencio, palabra y mudez</i>	23-31
NAOMI LINDSTROM, <i>La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona</i>	33-44
SARA URIBE, <i>¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?</i>	45-58
RIKE BOLTE, <i>Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. “Manca” de Juana Adcock y “Antígona González” de Sara Uribe</i>	59-78
HÉCTOR DOMÍNGUEZ RUVALCABA, <i>Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México</i>	79-91
OSWALDO ESTRADA, <i>«Cuerpos sólo cuerpos»: violencias de género entre fronteras y versos</i>	93-101
MARUAN SOTO ANTAKI, <i>Las cenizas de nuestra historia</i>	103-106
LAURI GARCÍA DUEÑAS, <i>«La desbordada ternura»: poesía y violencia en El Salvador</i>	107-113
ALICIA LLARENA, <i>Papeles de identificación: “Salvoconducto”, de Adalber Salas Hernández</i>	115-126
MARÍA SEMILLA DURÁN, <i>Explorar el caos: Jorge Bocanera y la violencia del arte poética</i>	127-143
EMILIANO TAVERNINI, <i>Los trabajos de Sísifo. El regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos</i>	145-160
MIRIAN PINO, <i>“Offshore”, de Julián Axat: los susurros de la memoria</i>	161-169

TRASBORDI

ALICIA LLARENA, <i>Sette poesie</i> (trad. di Roberta Cardone, Lucilla Cicchetti, Angela Colombo, Marina Enea, Danilo Manera e Marianna Montanaro)	173-192
SANDRA LORENZANO, <i>Otto poesie</i> (trad. di Valentina Avveduto, Michele Cascella, Alice La Morticella, Danilo Manera, Clelia Mumolo, Alice Nagini e Alice Scaccabarozzi)	193-210
AURORA LUQUE, <i>Cinque poesie da “Personal & político”</i> (trad. di Erika Crespi, Clelia Mumolo, Marika Nizzero, Alessia Ruggeri e Chiara Savi)	211-222
ROSA SILVERIO, <i>Ventisei poesie</i> (trad. di Marina Bianchi ed Erminio Corti)	223-276
ANGHEL, REIS-SÁ e MEXIA, <i>Poesie</i> (trad. Eleonora Caneva, Mariagrazia Nicoli, Eleonora Orsini, Camilla Pugnetti, Francesca Santoro, Federica Sarta)	277-299
MARTÍN DE UGALDE, <i>“L’assalto” e “La spia”</i> (trad. di Simone Cattaneo e Marco Ottaiano)	301-310

NOTE

JUAN CARLOS ABRIL, <i>Lectura de Salvatore Quasimodo</i>	313-324
SUSANA ROCHA DA SILVA, <i>Primavera de Poetas 2017</i>	325-331

RECENSIONI

Bagué Quílez, <i>Clima mediterráneo</i> (Juan Carlos Abril)	335-337
Straccali y Crisorio (coords.), <i>Atlas de la poesía argentina</i> (Giuliana Calabrese)	338-339
Paul Baudry, <i>El arte antiguo de la cetrería</i> (Félix Terrones)	340-342
Lenin Solano, <i>Cementerio Père Lachaise</i> (Karín Chirinos Bravo)	343-344

CREAZIONE

Antologia poetica	345-417
Notizie sugli autori degli inediti	419-426

ARTICOLI

PERASSI-LORENZANO

JAVIER SICILIA

NAOMI LINDSTROM

SARA URIBE

RIKE BOLTE

HÉCTOR DOMÍNGUEZ RUVALCABA

OSWALDO ESTRADA

MARUAN SOTO ANTAKI

LAURI GARCÍA DUEÑAS

ALICIA LLARENA

MARÍA SEMILLA DURÁN

EMILIANO TAVERNINI

MIRIAN PINO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 7-169.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Un guijarro contra la barbarie Presentación de «Poesía y violencia»

EMILIA PERASSI Y SANDRA LORENZANO

*De la cabeza a los pies, un fulgor de sangre
sobre el mapa de México. De los desiertos
a las verdes montañas insaciables, una sombra múltiple
de fulminación y vergüenza: rostros caídos y borrados,
cabellos que el viento recoge
y luego quiebra con su mano de rayos...*

David Huerta, «Sobre las muertas de Juárez»

1. INTRODUCCIÓN

¿*Para qué poetas en tiempos de penurias?*, se preguntaba Hölderlin. Para qué poetas cuando el mapa de América Latina pareciera ser este fulgor de sangre, este aire desgarrado, estos huesos sembrados en tierra de nadie, arrebataados a su nombre y a su historia. Entre el muro de Trump en un extremo del continente y la violencia contra los mapuches en el otro, se despliega el abanico de nuestros horrores: pobreza, injusticia, autoritarismo, narcotráfico, feminicidios... La terrible desigualdad que caracteriza nuestra realidad es el caldo de cultivo de las infinitas violencias que enfrentamos. Norte y sur. ¿Cuál es el norte en este marasmo de cuerpos arrancados a la vida? ¿Dónde está el sur? Sabemos que no hablamos de geografía, hablamos de versos y de dolores. «Los cuatro puntos cardinales son tres: el norte y el sur», escribió Huidobro. Todos somos sur: los migrantes, los desplazados, los mutilados, los secuestrados, los que perdieron su tierra, los que perdieron hermanos, los que viven en chabolas, en ciudades perdidas, en villas miserias. El margen es aquí nuestro centro. El margen es nuestro sur.

¿Para qué poetas en tiempos de penurias, entonces? Quizás habría que responder con otra pregunta; la que hace el poeta colombiano Juan Manuel Roca, «¿para qué poetas en tiempos que no sean de penurias?»¹ ¿Qué utilidad tiene la poesía?

¹ Juan Manuel Roca, «Notas sobre poesía y violencia», <http://www.idartes.gov.co/noticia/notas-sobre-poes-y-violencia-0> (fecha de consulta: 13/11/2017).

En el manifiesto *La utilidad de lo inútil*, dice el italiano Nuccio Ordine:

Si dejamos morir lo gratuito, si renunciamos a la fuerza generadora de lo inútil, si escuchamos únicamente el mortífero canto de sirenas que nos impele a perseguir el beneficio, sólo seremos capaces de producir una colectividad enferma y sin memoria que, extraviada, acabará por perder el sentido de sí misma y de la vida².

Y ahí –¿tenemos que decirlo acaso?– está la poesía.

El puro desperdicio, el exceso, aquello que no puede ser domesticado, ni catalogado, ni clasificado. Deseo, pulsión («Oh, qué será, qué será», canta el brasileño Chico Buarque), lo que desestabiliza centros y periferias, lo que se dice incansablemente a sí mismo para poder nombrar lo que le rodea. Palabra ajena a las leyes del intercambio, palabra nómada, palabra que fluye entre el placer y el dolor.

¿Cómo detener-nos y dejar que *el dolor de los demás* –como lo llama Susan Sontag– deje su huella en nuestra piel si no es a través de la poesía? El vértigo, el simulacro la apatía o incluso la conmoción que dura lo que se tarda en dar vuelta la hoja del periódico, quizás sean el modo en que buscamos olvidar nuestro “ser para la muerte”.

La poesía nos regresa a aquellos pocos elementos esenciales que nos permiten tener los pies en la tierra, el cuerpo abierto hacia los demás, y la mirada hacia lo que está más allá de nosotros (¿trascendencia, infinito, inconsciente?). Y en esa línea de la poesía verdadera (porque también aquí hay mercaderes de la palabra que nada tienen que ver con lo que nos interesa) el eje es siempre la ética. Ética entendida como “des-interés”, como la necesidad impostergable de ponernos en el lugar del otro, dice Lévinas. En ese sentido, entendemos la relación entre poesía y política; lo político de lo poético.

2. ENSAYOS

En las páginas de este número de *Tintas* la reflexión y la creación parten de este vínculo poesía-política, y desde ahí exploran el sentido ético que en momentos críticos, como los que vivimos hoy, debe tener la palabra poética.

Iniciamos con el artículo de Javier Sicilia, «Silencio y mudez», porque consideramos que brinda un marco adecuado para ubicar todas las demás colaboraciones. En él, el poeta recorre la noción de silencio partiendo desde aquel impregnado por el horror –Auschwitz y el asesinato de su propio hijo son ejemplo de la ausencia de palabras en que nos hunde la barbarie–, hasta el silencio imprescindible para el surgimiento de la palabra poética. Y es allí donde lo terreno, lo humano y lo celestial, dice Sicilia desde su lucha por los derechos humanos, se encuentran: en la lengua.

Donde la violencia –que es la consecuencia de la degradación y de la corrupción del lenguaje– impera, lo mudo se establece. A pesar de que en un mundo así se sigue hablando, el sentido en realidad está amordazado y los seres

² Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil*, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 25. El comienzo del párrafo es el siguiente: «he querido poner en el centro de mis reflexiones la idea de utilidad de aquellos saberes cuyo valor esencial es del todo ajeno a cualquier finalidad utilitarista». Final «Y en ese momento, cuando la desertificación del espíritu nos haya ya agostado, será en verdad difícil imaginar que el ignorante *homo sapiens* pueda desempeñar todavía un papel en la tarea de hacer más humana la humanidad» (*ibidem*).

humanos que aún tienen alguna noción de la sacralidad y la importancia del lenguaje en el orden de la humanidad y de la vida civil, experimentan la sensación de estar atrapados en la desesperación de la mudez, pero también la posibilidad de desatarla,

escribe Javier Sicilia.

No hay dudas de que la lengua surgida de la violencia es finalmente, como proponía Paul Celan, una lengua calcinada. El horizonte de esa lengua calcinada, de esa palabra poética que viene del horror y aspira a la trascendencia, es el horizonte en el que se inscriben las propuestas de este número, recuperando el sentido ético y moral de la política y de la propia poesía.

Es esa misma fe en la palabra la que sostiene las páginas escritas por Maruan Soto Antaki. Desde su pertenencia a dos países que sufren grados extremos de violencia –Siria y México–, y en tanto narrador, considera al lenguaje y al diálogo que de él surge como única posible oposición a la barbarie. Así, en «Las cenizas de nuestra historia» cuenta: «Soy el narrador de las malas noticias, le dije a un entrevistador mientras me preguntaba sobre Siria. Yo explico lo que pasa, a eso me dedico. ¿Qué busca el que explica la violencia? Una sola cosa: un otro. En ese otro se espera la empatía, lo que pide quien ya no puede pedir nada».

Aunque la mayor parte de los artículos habla de violencia política, el artículo de Naomi Lindstrom se vincula en cierto modo con la línea religiosa que también tiene el texto de Sicilia; religiosa o mística. Así, en «La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona», y tomando como punto de partida los nueve poemas que conforman el libro *El árbol de los nombres*, Lindstrom analiza los vínculos de la poesía de la mexicana con la literatura mística, profética y apocalíptica.

La poesía de Moscona reúne componentes derivados del judaísmo y del pensamiento folklórico judío de diversas épocas, mezclados con alusiones cristianas y paganas, con creencias populares ampliamente difundidas y con las prácticas discursivas asociadas con la poesía innovadora a partir de las vanguardias,

escribe Lindstrom.

Este abreviar en las tradiciones dialoga en todo momento, de acuerdo con la lectura propuesta, con la cultura posmoderna, “para comunicar las experiencias de la pérdida y la destrucción”.

Entre los ensayos que publicamos, cuatro tienen como referente la situación actual de México y las respuestas poéticas que esa situación ha generado. De lo testimonial a lo crítico, proponemos partir del texto de Sara Uribe, continuar con el de Rike Bolte –que tiene al trabajo literario de la propia Uribe como uno de sus ejes– y el artículo de Héctor Domínguez Ruvalcaba sobre el activismo poético en las calles, para cerrar con el análisis puntual que hace Oswaldo Estrada sobre *Las elegidas* de Jorge Volpi.

El título que le da Sara Uribe a su ensayo podría ser el encabezado de estas páginas: «¿Cómo escribir en un país en guerra?». A lo largo del texto va entrelazando la historia de aquello que la llevó a escribir su *Antígona González* (poema, obra de teatro, performance) con la línea teórico-crítica en la que se basó, así como con la dolorosa situación de violencia desatada en el país durante la presidencia de Felipe Calderón y cuyo sangriento desarrollo continúa bajo el gobierno de Enrique Peña Nieto. Uribe propone pensar y crear desde el propio cuerpo, pero también «desde los cuerpos fragmentados, dislocados, expuestos». Desde «los cuerpos que nos han sido arrebatados. Los cuerpos que nos faltan».

La escritura en tanto respuesta al horror, se vuelve imprescindible para la poeta a partir del siniestro asesinato de setenta y dos migrantes en San Fernando, Tamaulipas, y el hallazgo de los cuerpos en 2011. La escritura es también reescritura, apropiación de las palabras de otros para dar nacimiento a las propias palabras, y de ese modo responder a la pregunta «¿Es posible, por no decir: deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?». En un momento como el actual, la respuesta es sí, «porque yo no olvido, porque no olvidaré, porque no olvidaremos».

Ética y memoria forman entonces el núcleo del trabajo poético.

Rike Bolte, por su parte, vincula *Antígona González* con la obra de otra poeta mexicana, Juana Adcock y su libro *Manca*, a partir de la indagación de la voz como categoría poética. Haciendo un recorrido que abreva de teóricos como David Nowell Smith, Reinhart Meyer-Kalkus, Gayatri Spivak y Fernando Coronil, entre otros, propone profundizar en la esfera de lo *unheimlich* de la voz presente en las obras de las dos jóvenes poetisas.

De este modo, construye un marco de lectura sumamente productivo y enriquecedor para el análisis de una poesía latinoamericana «preocupada por la política y las experiencias de la violencia asociada a procesos sociopolíticos».

Tanto *Manca* como *Antígona González* hacen audibles las voces silenciadas por el horror vivido en México, y en este sentido propician la reflexión y la denuncia colectivas, a la vez que se constituyen en espacios de memoria testimonial. Los distintos recursos retóricos y poéticos se suman sin dejar de dar espacio también al blanco de la página, «como último dispositivo literario del silencio».

Si la voz es, como lo propone Bolte, al mismo tiempo espacio de memoria y denuncia, una de sus expresiones más interesantes en términos sociales la constituye aquello que llamamos “poesía pública”. Sobre este tema escribe Héctor Domínguez Ruvalcaba su ensayo «Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México». La poesía pública o poesía de calle es en este sentido el camino mediante el cual el dolor privado se convierte en dolor público, en elegía colectiva, y por lo mismo en construcción de una poética vinculada a los derechos humanos. El activismo a través de la poesía es una intervención ética en el panorama de la violencia.

Y una vez más el silencio es el punto de partida. El silencio de la renuncia de Sicilia a la poesía después del asesinato de su hijo: «el callar de los justos como acto poético en sí mismo» que se convierte en silencio como «grado cero de la poesía». Desde ese silencio, Sicilia convoca a un duelo colectivo. Domínguez Ruvalcaba se desplaza desde este duelo a los encuentros poéticos convocados en Ciudad Juárez (espacio emblemático de la violencia de México) por Carmen Amato, en el que se congregan poetisas consagradas y raperos, y a la iniciativa “Poesía indignada” realizada en la Ciudad de México.

La poesía habita así «el espacio público difundiendo los trazos de una moral pública que resiste al sistema de victimización y estado de terror».

Finalmente cerramos la sección dedicada a México con el artículo de Oswaldo Estrada, «Cuerpos sólo cuerpos: violencias de género entre fronteras y versos», que propone una reflexión sobre la trata de personas, especialmente de niñas y adolescentes, y su elaboración poética en el libro *Las elegidas* de Jorge Volpi. Como en el caso de *Antígona González*, esta obra de Volpi es difícilmente catalogable en términos de género literario. Estrada se refiere a ella como prosa poética, como fragmentos poéticos, como poesía narrativa, y como novela, y a través de su análisis pretende sobre todo indagar en la búsqueda de un lenguaje propicio para narrar la violencia.

El propio Volpi habla de la elección de la «fragilidad del verso», para descubrir «en el terreno de lo simbólico cómo funciona la psicología del terror en cierto momento histó-

rico, trabajando de manera poética el trauma y la inseguridad, el miedo, el sufrimiento y la desesperación de quienes se encuentran en una situación familiar».

El silencio, la ambigüedad, el trabajo con las metáforas y las imágenes poéticas, exploran los espacios menos públicos de la angustia y el dolor, y desde ese lugar se constituyen en elementos fundamentales de la propuesta ético-política del texto.

En este caminar hacia el sur del continente que nos propusimos hacer con las colaboraciones recibidas, seguimos con el artículo de la joven poeta y ensayista salvadoreña Lauri García Dueñas, gran promotora de la literatura centroamericana en México, donde vive actualmente.

Según organismos internacionales en El Salvador, el país más pequeño de la América territorial, con apenas 21.000 kilómetros cuadrados y 6,2 millones de habitantes (aunque se calcula que hay otros dos millones de salvadoreños viviendo en el extranjero), la guerra civil vivida de 1980 a 1992 dejó un saldo de al menos 75.000 muertos, 12.000 lisiados y 8.000 desaparecidos.

En «La desbordada ternura”. Poesía y violencia en El Salvador», la autora propone un recorrido por algunos de los principales poetas actuales que hablan de esta herida, del dolor de tener en la piel y en la lengua la marca del horror.

A continuación, la poeta y académica canaria Alicia Llarena nos revela la fuerza poética de la obra del venezolano Adalber Salas Hernández. Llarena analiza el poemario *Salvoconducto*, que recibiera el galardón del XXXVI Premio Internacional de Poesía Arcipreste de Hita en 2014. En una ciudad como Caracas, en la que la descomposición moral y los cadáveres amontonados son la realidad cotidiana, Salas Hernández hace del lenguaje – rico en metáforas e imágenes, inteligente e irónico, con desafíos que van de lo coloquial a lo simbólico– un camino para sortear el espanto. «Como sugiere el título», escribe Alicia Llarena,

estos poemas pueden ser leídos como consignación de palabras de un escribiente que apunta en medio de un estado de guerra, y es con ellas que retorna al refugio momentáneo que proporciona el texto mismo, la poesía se convierte en salvoconducto para la herida en documento para el alma y para que ésta viaje libremente en medio de la ciudad sitiada.

De ahí la trascendencia de la palabra poética.

La sección de ensayos termina con tres trabajos que se centran en la poesía argentina contemporánea: «Explorar el caos: Jorge Boccanera y la violencia del arte poética», de Marián Semilla Durán, «Los trabajos de Sísifo, el regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos», de Emiliano Tavernini, y «“Offshore” de Julián Axat: los susurros de la memoria», de Mirian Pino. Los tres tienen en común la referencia a la última dictadura militar que gobernó el país (1976-1983), pero mientras Semilla Durán se ocupa de un poeta ya adulto durante ese período, los otros dos trabajos se centran en poetas que siendo niños perdieron a sus padres asesinados por el régimen y han crecido con esa cicatriz que marca de manera constante su trabajo poético.

Empecemos con las reflexiones de Semilla Durán sobre Boccanera, un autor nacido en 1953, cercano a Juan Gelman como maestro y como amigo, y referencia ineludible de su generación.

¿Qué caracteriza su poesía? La búsqueda de una poética de combate, que violente el decir como respuesta a la violencia histórica. Los dos poemarios elegidos, *Polvo para morder* (1986) y *Sordomuda* (1991), exploran particularmente la reflexión metapoética.

«En esa confrontación objeto / sujeto, dar vuelta el lenguaje para hacerlo *otro* significa

también reapropiarse de la violencia sufrida para transmutarla en violencia poética y volver así a fundar la palabra; salirse del lugar del sujeto que juega el juego para violentar la lengua y fecundarla», escribe Semilla Durán.

El trabajo de Emiliano Tavernini busca analizar el tópico del regreso a la infancia o «al momento del secuestro de los padres en las poéticas de hijos de desaparecidos». Para ello se centra en las propuestas de Julián Axat, María Esther Alonso Morales, Juan Aiub y Fernando Araldi Oesterheld.

La memoria vuelta a la vez testimonio y búsqueda de la propia historia, la reconstrucción de los relatos recibidos de manera fragmentaria, de los silencios familiares y sociales, marcan las propuestas estético-políticas de los hijos de desaparecidos.

Dice Tavernini que

los trabajos realizados por estos sísifos (en tanto regresan encorvados del pasado, cargan un gran peso, el de la experiencia vicaria de los familiares) en sus poemas contribuyen a volver a tejer los vínculos sociales, destruidos por el estado terrorista pero también por el estado neoliberal y su doctrina del individualismo. Estos poemas del regreso al momento del secuestro socializan de alguna manera la culpa y la responsabilidad haciéndola extensiva a todo el cuerpo social que es afectado por el genocidio.

Como señalamos, entre los poetas trabajados en el corpus de hijos de desaparecidos ocupa un lugar destacado Julián Axat, y es a él a quien dedica Mirian Pino su ensayo. Se centra para ello en el poemario *Offshore* (2016) en el que la articulación de lo literario con la agenda de los derechos humanos y la memoria, propone un vínculo entre los Hijos –como aquellos que padecieron la dictadura militar– y los jóvenes que en el momento actual ven violados sus derechos. En el trabajo poético sobre este vínculo, la formación de Axat en el campo del derecho y las ciencias sociales, con especial énfasis en la relación de los menores con la justicia, juega un papel determinante. Su militancia en la asociación de hijos de desaparecidos H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), sumada a su trabajo como abogado con jóvenes de sectores vulnerables (“esos pibes del conurbano” a quienes dedica su tesis), marcan su poesía en la cual, según palabras de Pino, hay un pasaje de la «biopolítica a la biopoética». En todo caso, se trata de una propuesta poética comprometida con el presente que problematiza de manera permanente la relación arte-vida.

«Escribir para Axat es resistir» –concluye el artículo–, «hurgar, remover, rasgar “el lenguaje de los leguleyos”; es comprometer a los lectores a un diálogo con la poesía que se convierte en una forma de producir otra mirada sobre el real. Un nuevo agenciamiento resistente frente a la violencia al que es sometido nuestro cuerpo social».

3. POEMAS

Los poemas que forman parte de este número de *Tintas* por supuesto no buscan representar a la totalidad del campo poético sobre el tema de la violencia, ni siquiera ser una muestra representativa, sino que simplemente permiten ver algunas de las propuestas que están surgiendo en nuestra lengua.

Sabemos que hay enormes territorios de esta América nuestra que no estamos cubrien-

do con la selección que presentamos. Poetas valiosísimos de Colombia, de Venezuela, de Bolivia, de Paraguay, de tantos rincones del continente que falta incluir.

Es ésta una primera cartografía sobre la que seguiremos sin duda trabajando. No es exhaustiva ni podrá serlo nunca, pero nos compromete como amantes de la poesía latinoamericana a continuar explorando las voces hoy calcinadas –como lo planteaba Celan– por la violencia, el dolor y el desgarramiento.

El orden en que aparecen sugiere un recorrido inverso al realizado con los ensayos: partiremos aquí del extremo sur del continente –Chile y Argentina– e iremos desplazándonos hacia el norte, tal como lo hacen nuestros migrantes hacia la frontera con Estados Unidos, pasando por Perú y Centroamérica, para llegar finalmente a los poetas mexicanos. Abrimos y cerramos esta pequeña antología con dos de las mayores voces poéticas de la lengua castellana: el chileno Raúl Zurita y el mexicano David Huerta. Un marco excepcional para un continente en el que la poesía ha tejido siempre lazos entre lo político, lo estético y lo ético.

De Raúl Zurita incluimos tres poemas que revelan justamente la trama de este tejido: dedicados al gran pintor Roberto Matta, sus títulos son preguntas que interpelan a personajes vinculados a la conquista de América, desde «¿Vespucio escuchas?» a «¿Pizarro oyes?», «¿Cortés sientes?», la pintura se cruza con el “nuevo mundo” americano, deslumbrante y dolido.

Los cuadros del sueño y la locura trazan el
espectáculo de los astros estallando y en el fulgor
del despertar los ojos míos te ven mestiza y alba
como una aurora sobrevivida entre dos noches.

Esa América nuestra que nace entre lo divino y lo terrible es el territorio en el que se enraíza la palabra poética que constituye el núcleo de la presente selección.

A nuestra invitación respondieron voces diversas, pero igualmente atravesadas por violencias que marcan las palabras y los cuerpos para siempre. Como marcó un hierro al rojo vivo la mejilla de Zurita en 1975. «Mi mejilla es el cielo estrellado», escribió entonces. Y de algún modo, la piel de los poetas latinoamericanos es, en este sentido, el cielo estrellado: la totalidad, el pasado y el hoy, lo individual y lo colectivo, lo que vincula –como lo decía Sicilia en el ensayo que aquí presentamos– la palabra con lo sagrado.

En las páginas que siguen nos detendremos menos en la trayectoria de las y los poetas reunidos y más en la escritura misma como modo de ir trazando esta inicial pero potente cartografía. En cada caso, iremos citando pequeños fragmentos de las obras antologadas.

Empezamos con los poemas en prosa de Alicia Kozameh que abren la sección argentina, en tanto ejemplo absoluto de las pieles y el lenguaje marcados por el horror. Las imágenes como revulsión hablan de estas cicatrices:

Sobre la mesa, un plato. Sobre el plato, un calendario. Sobre el calendario, una
cuchara. En la cuchara, un ojo con restos de sal de sangre.

El pasado de cárcel y torturas se actualiza en un hoy lastimado.

También Alicia Partnoy es una sobreviviente de la dictadura. «Para un Cristo sin cruz» fue escrito en la cárcel y es ese poema el que de algún modo funda su lenguaje. Cercano al de la poesía conversacional su trabajo poético es confesión y abierta denuncia.

El Cristo de mi celda,

se desclavó de su cruz.
Que venga otro a clavarlo,
que yo no lo he de hacer.

A la misma generación de Kozameh y Partnoy pertenece María Teresa Andruetto. Como en las obras de ellas dos, en los poemas de Andruetto puede leerse la marca del horror. Pensamos, por ejemplo, en el poema «El olivo de La Perla» que se refiere al único árbol que sobrevivió en uno de los más terribles campos de concentración del país.

[Q]ue nos diga
dónde están los cuerpos,
dónde

Y ese reclamo, esa necesidad de reconstruir una memoria-herencia, es también un reclamo por la justicia. En ese reclamo, la palabra calcinada trasciende las fronteras del propio país y se cruza con otros dolores, en otras geografías, como sucede en el poema «Un amigo me escribe desde Siria». En él, las palabras llegadas desde Medio Oriente («pronto esta noche infernal / terminará y volveremos a caminar / sobre cadáveres») se mezclan con las coplas de los Valles Calchaquíes y su tristeza infinita.

El cuerpo femenino es «el cielo estrellado» albergando en sí mismo vida y muerte.

Curiosamente es también sobre Siria que escribe otra poeta cordobesa, Susana Cabuchi. De su libro *Siria*, actualmente en proceso de escritura, son los poemas que publicamos. Poemas en que la historia familiar es el modo de acercarse a un mundo aparentemente desconocido, pero marcado por horrores que resultan cercanos:

Alguien preguntó
sobre la poesía después de Auschwitz,
también yo lo pregunto
desde las ruinas de Quneitra,
sus hospitales muertos, sus calles incendiadas,
las infinitas filas de cruces blancas sobre
la vergüenza del mundo.
¿De quiénes son las tumbas?
¿Cuántos lloran entre los olivos?

En diálogo con las memorias heridas que se heredan desde pasados remotos que son a la vez familiares y cercanas surge «Infieles», de Ana Arzoumanian, un texto fuerte escrito en prosa poética, que hace del lenguaje una filigrana de política y erotismo. Los armenios asesinados por el Imperio Otomano, la reflexión sobre la construcción de la otredad, la desaparición como estrategia, el goce como respuesta a la violencia, son algunos de los espacios explorados por la poeta. Las oraciones tomadas del Corán que aparecen intercaladas en el texto en cursivas forman un contrapunto con la respuesta estética.

¿Estás acá?, le pregunto ¿estás acá? Lo veo, pero lo toco esperando que su cuerpo hable. [...]
Estrujar el humor vítreo entre los bordes de mis párpados.
Comer para verte.
Confinadlas en sus habitaciones, golpeadlas.
Antes había comenzado un enfrentamiento sin retorno. Un

cambio
radical
profundo
permanente.
En el pueblo antes gritaban revolución, y se armaban.
La abuela se toca el vientre. La abuela deja correr el agua y
entra con un dedo a limpiarse adentro.

Los poemas de Juana Luján también le dan voz, al igual que las páginas de Arzoumanian, a uno de los grandes silencios de nuestra cultura: la violencia en contra de las mujeres. Una violencia que viene muchas veces de los ámbitos más cercanos, de los seres más queridos. El cuerpo femenino es un territorio expuesto a las agresiones de los hombres; la lengua poética es entonces sorpresa y dolor, «mancha oscura» ante la vergüenza:

su padre la toma de la cintura
y la levanta hacia el cielo
como a un trofeo

nunca se ha divertido tanto

después su padre la baja
y en el camino
le toca los pechos
hasta volverlos una mancha oscura.

La poesía de Julián Axat, por su parte, va de la memoria de la dictadura que es, en tanto hijo de desaparecidos, a la vez memoria social y memoria personal, a las denuncias de violación de los derechos humanos en la Argentina neoliberal y excluyente del momento actual. La lengua poética es en él ejercicio de introspección y denuncia:

No dormía, solo me despertaba a cada rato y veía, vi a mis padres, a mis abuelos, a todos de la mano mirándome fijo, pero a lo lejos vi a mis ancestros más lejanos con flores negras en las manos, como si cumplieran un ritual ajeno [...]. Vi a las tierras del interior levantarse con motopalas y a niños refugiados con estrías en los brazos quejarse de su herencia malforme, exigir la vuelta de su país con pancartas ya sin colores ni clientelas.

Como una constante en la poesía escrita por mujeres aparece la violencia sobre los cuerpos. A veces vinculada al autoritarismo del Estado, como en el caso de las poetas sobrevivientes de la dictadura, otras vinculadas a los lazos familiares. Éste es el caso de los poemas que nos hizo llegar Noni Benegas, argentina residente en España desde 1974:

Destetada con violencia,
separada
del cuerpo,
origen
de tanta desdicha.

Antes de pasar al Perú nos detenemos en otra propuesta que nos llega de España, la de Francisco Layna y sus «Violencias en 16 brevedades». Líneas apenas, uno o dos renglones,

que son imágenes sutiles e implacables, epigramas de lo siniestro.

«Hay mujeres muertas en la arena y en el agua. Los bañistas las evitan como pueden», escribe Layna en uno de ellos. Y cierra con «Un poema sobre la nieve», suerte de danza de la muerte que va de las imágenes macabras a una cotidianeidad –marcada por el último verso: «Hay un único pájaro posado en el tendido eléctrico»– que no podrá nunca librarse de la sombra del horror.

De la poeta peruana Julia Wong publicamos un texto de prosa poética, «Krankenhaus», en el que la violencia en contra de las mujeres se vuelve extrañamiento doloroso. México es allí el territorio del horror; la sangre en las piernas de una niña que permanece inconsciente no genera asombro en el hospital, tampoco un hombre con un cuchillo clavado en la espalda. El espanto de lo terrible naturalizado. Los cuerpos lastimados, la extranjería sometida a comentarios ofensivos.

¿Por qué hay sangre en sus piernas?, pregunto.

El hombre se va.

La mujer se voltea.

Hay una enorme pared mexicana que siempre está ante mis ojos
demostrándome que todo es infranqueable...

Llegamos a Centroamérica, uno de los núcleos de la violencia latinoamericana, con cinco poetas: Otoniel Guevara, Vladimir Amaya, Rolando Kattan, Enrique Noriega y Aída Toledo.

Otoniel Guevara, el gran poeta salvadoreño, vive en uno de los pueblos con mayor índice de violencia del mundo, Quezaltepeque. Su poesía está teñida de dolor; ¿cómo podría no estarlo? «Nada restituirá tu sangre», escribe en el primero de los poemas incluidos en esta antología, que cierra con los desgarradores versos: «Tendrás suerte / si encuentran tu cadáver». Le siguen «Piedra de toque del toque de queda», impregnado de una tierna ironía, y el brutal «Mundo de juguete».

Casi veinte años después que Guevara, nació también en El Salvador, Vladimir Amaya. Ni la violencia ni el dolor han cambiado. El joven poeta está presente con dos textos fuertes, rotundos, en los que las imágenes de violencia se transforman en palabras punzantes; se trata de «Rosa roja», cuyo comienzo –«Este poema me lo encargaron los muertos»– podría quizás encabezar esta presentación, y «Y cómo te reconstruyo ahora», una elegía desde el dolor de la destrucción del ser amado:

Ya nos habían advertido, amor,
que serías la muerta más hermosa.

Ya nos habían dicho
que con mi sangre se escribiría tu epitafio.

Los poemas del hondureño Rolando Kattan son, desde la herida abierta por el espanto, un homenaje a la vida. Elegimos iniciar con «Convertirme de pronto en mi ciudad»:

Cambian mi nombre en China
y lo confunden con Tegucigalpa.

Ciudad herida dispuso
acompañarme a este lugar.

Sigue «Kiribati» como una llamada al futuro cargada de deseo de cambio, y cerramos con el conmovedor «El árbol de la piña» que invoca también ese deseo en tanto utopía posible, pero –en este caso– desde una memoria ancestral. Dicen sus últimas líneas: «Sin embargo, insisto. Lo que quiero que aquí retoñe no es el árbol, sino la esperanza de que todavía hay un sitio donde abundan los árboles de piña».

Enrique Noriega, por su parte, miembro de la llamada “generación del setenta” que sentó las bases de la poesía guatemalteca actual, es uno de los grandes poeta contemporáneos. Su obra, marcada por un enorme compromiso social, es siempre ética y crítica. Basten estas líneas como ejemplo:

El trayecto de la humanidad, querida ovejita, está lleno de lobos;
los poderes terrenales, infestados de lobos;
las religiones, podridas en lobos.
¿Nos sorprendería, entonces,
que las ideologías no fueran sino madrigueras de lobos?

A la misma generación que Noriega pertenece Aída Toledo cuyos poemas reúnen a un tiempo sensibilidad y agudeza; su mirada sobre la violencia va del cuerpo a la historia, y viceversa. Imposible sustraerse de la realidad marcada por las desapariciones, la tortura, la muerte. «Ese día» –escribe–

cuando en un café
(que ya no existe)
lo esperé por largas horas
sin pestañear
perdí el miedo
cuando mataron a Rogelia
perdí el miedo
cuando mataron a Patricia
y cómo derramaron
la sangre de Mirna.

De México publicamos a cinco poetas de los muchos que en el momento actual hablan sobre la violencia que cubre al país, y el modo en que ésta ha transformado la propia lengua poética.

El primero es Hernán Bravo Varela, exquisito poeta y traductor, protagonista fundamental de la poesía contemporánea mexicana, quien nos envió un brutal poema que alude a tantos y tantos crímenes. La asfixia también es nuestra, de los lectores, a partir de los versos iniciales:

Se sentaron en la sala. Bebieron tequila.
Fumaron hasta llenar el cenicero.
Después le ataron las manos con un cable,
lo amordazaron con cinta canela
y lo golpearon en la nuca.

Sigue Rocío Cerón, conocida no solo como poeta sino como creadora que busca poner en contacto las palabras con otros medios, con otros lenguajes artísticos. En este caso, el

suyo es un poema dedicado a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, emblemático espacio del espanto. Las imágenes siempre complejas y sugerentes de Cerón se vuelven aquí vacíos, ausencias, huesos y labios agrietados; se vuelven mantos para cubrir los cuerpos abandonados en el desierto:

*Manto, el desierto es manto.
Mirada perdida en horizonte exacto.
Fragilidad en punto ciego.
Viento que cubre la ausencia de tu nombre.*

Si las mujeres asesinadas en Juárez son un símbolo del horror vivido en México, también los son los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa. Y es sobre ellos que escribe José Ramón Ruisánchez. Más conocido como narrador y crítico, su rotunda voz poética es denuncia que grita desde el dolor:

temblando llegan llegaban
a la escuela para ser maestros
como el Maestro
para ser muchachos y maestros
no para ser muertos muchachos
pero también para ser muertos muchachos.

La violencia no es nueva para los pueblos indígenas del continente como lo sabe bien Mardonio Carballo, uno de los poetas actuales más destacados. Su compromiso ético que se manifiesta no sólo en la poesía sino en numerosos proyectos culturales, aparece con claridad en los tres textos que publicamos. Dos de ellos en versión bilingüe náhuatl-español. Del dolor de la conquista a las violencias contemporáneas sobre los jóvenes indígenas, «Sabotage» es un canto dolido que clama por la resistencia (no es gratuito que el título sea una palabra en inglés) que comienza diciendo:

Y si tú crees todas las cosas que te dicen
Tú ya no podrás decir nada
No podrás gritar
Y no podrás decir nada
Cerrarás la boca
Sólo novedades querrás vestirte
Y no podrás ver a los que padecen.

El segundo poema habla del temblor de tierra sufrido en México el 19 de septiembre de 2017. Nuevos dolores, nuevos escombros, solidaridades inquebrantables a pesar de la corrupción de las autoridades, están allí en un canto que busca ser colectivo.

Después de este «Réquiem» es la memoria del horror.

Y cerramos la antología con una voz clave de la poesía latinoamericana actual, la de David Huerta. Un poeta que ha construido de manera absolutamente ética una obra profunda, diversa, siempre sugerente, siempre reconcentrada en su lengua para –a partir de ella– conectarse con el mundo. También las mujeres de Juárez y los cuarenta y tres estudiantes han sido trabajados por su poesía; esta vez es un «Salmo para la ciudad» lo que eligió para nuestra selección, un poema desgarrado en su despiadada ironía.

Cito el cierre que es a la vez casi el cierre de esta presentación:

Así concluye, provisoriamente, con un estruendo
de terciopelo y anemia, de fatiga y de abrasiones irónicas,
el salmo nuevo
para la ciudad pecadora.

4. A MODO DE CIERRE

¿Para qué poetas en tiempos de penurias?, nos preguntábamos con Hölderlin al comienzo de estas páginas. Volvamos a la poesía:

Pienso que cada verso por humilde que sea
es un guijarro contra la barbarie
una llamita entre la oscuridad, un dibujo a ciegas
en la caverna a la que hemos regresado,
un segundo de paz entre la violencia
omnipresente y proliferante.

Es con la conciencia de la fuerza de cada verso, tal como lo plantea José Emilio Pacheco en las líneas anteriores, que los textos incluidos en el presente número de *Tintas* le responden a la violencia. Desde un lenguaje tensionado siempre, herido, calcinado, y sin embargo fuerte en su eticidad, fuerte en su compromiso crítico, fuerte en su capacidad de conmocionar.

La inutilidad de lo útil, diríamos. O la utilidad de lo inútil.

Por eso, sencillamente por eso, los poetas son imprescindibles en tiempos de penurias. No es poca cosa.

Silencio, palabra y mudez

JAVIER SICILIA

javiersiciliaz@gmail.com

Para Gustavo Esteva

En un conmovedor pasaje de *La tregua*, Primo Levi nos cuenta la historia Hurbinek:

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que hubiera sido una de las mujeres que había interpretado con aquellas sílabas alguno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba parálítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, asaeteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado en enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y de dolor. Ninguno, excepto Henek: era mi vecino de cama, un muchacho húngaro robusto y florido, de quince años. Henek se pasaba junto a la cuna de Hurbinek la mitad del día. Era maternal más que paternal: es bastante probable que, si aquella convivencia precaria que teníamos hubiese durado más de un mes, Henek hubiese enseñado a hablar a Hurbinek; seguro que mejor que las muchachas polacas, demasiado tiernas y demasiado vanas, que lo mareaban con caricias y besos pero que rehuían su intimidad.

Henek, tranquilo y testarudo, se sentaba junto a la pequeña esfinge, inmune al triste poder que emanaba; le llevaba de comer, le arreglaba las mantas, lo limpiaba con hábiles manos que no sentían repugnancia; y le hablaba, naturalmente en húngaro, con voz lenta y paciente. Una semana más tarde, Henek anunció con seriedad, pero sin sombra de presunción, que Hurbinek “había dicho una palabra”. ¿Qué palabra? No lo sabía, una palabra difícil, que no era húngara: algo parecido a “mass-lklo”, “matisklo”. En la noche aguzamos el oído: era verdad, desde el rincón de Hurbinek nos llegaba de vez en cuando

un sonido, una palabra. No siempre era exactamente igual, en realidad, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o, mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes entre sí, variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, tal vez a un nombre.

Hurbinek siguió con sus experimentos obstinados mientras tuvo vida. En los días siguientes todos los escuchamos en silencio, ansiosos por comprenderlo, entre nosotros había gente que hablaba todas las lenguas de Europa: pero la palabra de Hurbinek se quedó en el secreto. No, no era un mensaje, no era una revelación. Puede que fuese su nombre, si alguna vez le había tocado uno en suerte; puede (según nuestras hipótesis) que quisiese decir “comer”, o “pan”; o tal vez “carne” en bohemio, como sostenía con buenos argumentos uno de nosotros que conocía esa lengua.

Hurbinek, que tenía tres años y probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el sinnombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías¹.

Más allá del sobrecogimiento que la breve y mutilada existencia de Hurbinek nos produce, su palabra cercenada y el relato de Levi que, mediante la palabra, lo rescata del olvido al que la violencia y su mudez habían querido reducirlo, hablan no sólo del «escándalo milagroso –como lo llamó George Steiner²– de la palabra humana», sino también del escándalo aterrador de su mutilación.

El habla articulada, como lo pensaban los griegos mucho antes de que Aristóteles definiera al hombre como “el animal dotado de palabra”, es el umbral que lo separa de los oscuros y acotados lenguajes del mundo animal y del silencio infinito de las innumerables vegetaciones. Es también el umbral que lo aleja de la violencia brutal de lo inhumano, lo demoniaco, y lo vincula con el mundo de lo divino. Esta creencia, que hunde sus raíces en la tradición judeocristiana, tiene su sello simbólico en la manera en que el ser humano está sobre la tierra. A diferencia del animal, que lo hace de manera horizontal, a ras de tierra, y de las plantas, que erguidas tienen la boca sobre la tierra y el sexo en lo alto, el ser humano tiene los pies sobre ella, el sexo en medio y la cabeza erguida, apuntando hacia el cielo. Una criatura que está entre lo terreno y lo celestial, y cuyo nexa entre uno y otro mundo es la palabra.

¿Cómo surgió? Nadie lo sabe. Su origen se hunde en la noche de los tiempos. La poesía –una forma del conocimiento de las cosas ocultas– dice, sin embargo en el *Génesis*, que la palabra, una parte del ser de Dios que crea el mundo mediante ella, fue entregada por Dios mismo al hombre como un don para que continuara el acto creador.

La creación de Dios –escribe Walter Benjamin, cuya teoría del lenguaje hunde sus raíces en esa revelación poética³– se completa cuando las cosas reciben su nombre de parte del hombre [...]. Por ello, Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró [lo creó del barro]. No quiso hacerlo subalterno del lenguaje,

¹ Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz*, México, El Aleph Editores, 2005, pp. 263-264.

² George Steiner, «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.

³ Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje [para] que le sirviera como médium de a Creación.

Sea lo que sea –hunda sus raíces en la noche de los tiempos y su origen se vuelva incognoscible para los humanos, o sea el don de una lengua adámica que la Caída fracturó, convirtiéndola, como pensaba Benjamin y como lo muestra la forma en que el lenguaje de los nazis destruyó a Hurbinek y a millones de seres humano, en un instrumento de dominación⁴–, el lenguaje es desde su aparición la civilización, el mundo sacado de las tinieblas y ordenado bajo la luz del significado, el don, para emplear una imagen de Steiner, mediante el cual «la persona humana se liberó del gran silencio de la materia».

¿Habría que decir entonces que lo que Auschwitz y los nazis hicieron a Hurbinek, al amputarlo de la lengua, fue reducirlo al silencio, a la mudez mineral; destruir, mediante la dominación en que los nazis convirtieron la lengua, su acceso al mundo de lo humano? Sí y no. Hay silencios –y no es el de Hurbinek, cuya desesperación por hablar, pertenece a la mudez, a un silencio impregnado de horror, a una búsqueda desesperada por trascenderlo, de lo que hablaré más adelante–, fundamentales, necesarios. No podemos hablar de las palabras sin ellos: ellas vienen del silencio, donde está el sentido, y se recogen en él para que podamos comprenderlo. Quien no guarda silencio está condenado, como el mundo moderno –poblado a cada instante de todo tipo de lenguajes que, instrumentalizados, pretenden dominar la vida–, no solo a no entender y a no entenderse cuando profiere una palabra, sino también a perder el orden y el sentido de la vida humana, de la vida civil, de la vida de la *polis*, hundiéndose en un estado de anomia. Tal vez por ello Aristóteles, a la vez que definió al hombre como el animal dotado de palabras, lo definió también como «el animal político». No hay política –en el sentido de bien común– sin palabras y viceversa.

El silencio está también en la palabra misma. No hay sentido ni significación sin los sonidos de las palabras y su tejido de silencios. Entre un sonido y otro, en la palabra, hay silencios que pueden ser vistos en los blancos que hay entre una letra y otra en la escritura alfabética de una página –la única escritura que imita a la lengua hablada. Ambos son el anverso y el reverso del sentido. El lenguaje es así, dice Iván Illich, «una cuerda de silencios en el que los sonidos son los nudos. [Por ello] lo que debemos aprender de otra persona para entenderla no son sus palabras, sino sus silencios. No son tanto nuestros sonidos los que proveen el significado [como] las pausas»⁵ en las que los sonidos se articulan.

Esta concepción del lenguaje, este sutil tejido de silencios y sonidos que surgen del silencio y se recogen en él, tiene, en el judeocristianismo, del que proviene una buena parte de la tradición de Occidente, vínculos muy profundos con la causa primera y última de

⁴ Para Benjamin, la lengua adámica, la lengua original, la lengua de la Revelación, la Palabra, el *Verbum*, la lengua que Dios le otorgó al hombre al crearlo, es «la relación absoluta del hombre con el conocimiento» que subsiste solamente en Dios –«Dios hace cognoscible las cosas en su nombre». Sin embargo, cuando por la Caída –que es el acto de apropiarse del conocimiento de la palabra para uso y provecho personal– el hombre separó la palabra de su relación con Dios, la vació de significados, convirtiéndola en un mero instrumento de comunicación al servicio de la dominación. Con la Caída –dice Ricardo Forster (*La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamín*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2014) el hombre desespirtualizó la lengua y con ello «restringió su acceso al mundo para convertir ese vínculo originario en mera estrategia de dominación y usurpación. El hombre quedó así fuera del sentido, más allá del nombre, persiguiendo su propia sombra». Ese sentido extraviado es resguardado por el profeta y el poeta, al menos en la época en que ellos hablaban en nombre de Dios o de los dioses. Véase Javier Sicilia, «Profetismo y vacío» de próxima publicación.

⁵ Ivan Illich, «La elocuencia del silencio», en *Alternativas, Obras reunidas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 180.

la vida tal y como la Biblia y el Evangelio lo revelan. En la meditación –al igual que en la lectura de un libro donde nuestro silencio es fundamental para abolir la distancia que hay entre el autor y nosotros y poderlo entender como si nos hablara al oído– el silencio que nos imponemos, no solo nos permite romper la distancia que hay entre nosotros y Dios, nos permite también abrirnos a una disposición paciente para escuchar algo del sentido de la palabra que habita en Él. Nos permite además reconocer que la palabra de Dios no es solo creadora, es también el ser de Dios que, si nos entregamos lo suficiente al hueco del silencio, puede hacer que Dios mismo, como el otro que escuchamos atentamente en silencio, sea en nosotros. Si lo primero es una experiencia particularmente profunda en el poeta que, como lo referí en «Profetismo y vacío», habla siempre en nombre de algo que lo trasciende, la otra es una experiencia que aparece por vez primera en el Evangelio con el silencio de María. Su silencio atento y recogido –un silencio sobre el que se han escrito innumerables tratados–, le permitió no solo escuchar, como al profeta, el saludo del ángel y pronunciar el *fiat* (el “hágase según tu palabra”), sino hacer que la Palabra misma, la palabra de Dios, pudiera recibir la carne. A partir de entonces, la palabra, en el mundo humano, no sólo es el sentido, es el ser mismo del hombre reverberando en su carne, como la palabra reverbera en el sonido de la lengua. Quien no sabe guardar silencio para revelarse en su palabra en el otro y ser fiel a ella, y quien no sabe callar para recibir al otro en el ser de su palabra y de su carne, termina por perderse y perder al otro en su humanidad.

En esta gramática del silencio, íntimamente vinculada con el universo del sentido, hay también un lugar que está ocupado “por un silencio que está más allá de las palabras” humanas, pero que revela todo el sentido en la reverberación de la carne: el silencio del amor, que se expresa en las manos entrelazadas y los besos de los amantes, en el silencio de quien acompaña compasivo al agonizante, al solitario, al amigo en desgracia. Quizá esa sencilla y humilde comunicación que es el sentido del sentido y que, por lo mismo, vincula en la profundidad más honda a los seres humanos «sea –dice Illich– el único aspecto universal del lenguaje, el único medio de comunicación que no alcanzó [la fractura de la Caída] ni la maldición de Babel. Quizá sea la única manera de estar [realmente] con los otros y con la Palabra sin tener un acento extranjero»⁶.

Hay otro silencio más, el de la *Pietà*, lo llama Illich, que es el que se produce ante el misterio del fin de la vida. No es el silencio de la meditación que se abre a la Palabra y que está más allá de la palabra humana, imagen y sombra de la Palabra eterna, para recibirla encarnada en la presencia de otro. Tampoco es el silencio viril del que asume la tragedia de la muerte con una apertura del corazón a la sorpresa del encuentro con el Silencio y la Palabra coeternos. Es el silencio “que está más allá del azoro y las preguntas”, un silencio en el que se concentra todo el sentido: el misterioso silencio, después del gran alarido en la cruz, en el que Jesús abraza todo el mal y la ausencia de sentido y, sin devolverlo, lo asume en el amor; un silencio y un amor tan impotentes que, en una extraña paradoja, a la vez que redimen al mundo no le sirven a Jesús siquiera para salvar a su amigo Judas ni para disminuir un ápice del mal en la historia.

Todos estos silencios, que guardan en su profundidad el significado insondable que la palabra humana refleja o no alcanza a decir en su misteriosa profundidad, son el rostro de lo humano en su trascendencia, en su apertura, en la finitud de la tierra y de la carne, al infinito.

El silencio de Hurbinek, sin embargo, no pertenece a ese universo, sino a su negación. A diferencia del silencio que es el reverso del sentido, cuyo anverso es el sonido, la expe-

⁶ *Ibidem*, p. 184.

riencia de Hurbinek pertenece a la mudez que es la palabra cercenada por la fuerza de un accidente o, en su caso, de una palabra instrumentalizada o, para decirlo con Benjamin, convertida en instrumento de dominación; es la palabra constreñida por la fuerza de la violencia a no decirse, a ni siquiera encontrar su expresión. Lo mudo –del indoeuropeo **mu-l*, cuyo origen es la onomatopeya de quien habla con la boca cerrada– es, en el caso de Hurbinek, consecuencia de la palabra destruida por el espanto y el horror. Enmudecemos cuando algo o alguien, mediante la violencia rompe los significados donde la vida humana florece y transcurre. Si algo expresa la glosolalia de Hurbinek –ese lenguaje oscuro que pugna por encontrar su expresión– es eso. En un mundo como el de Auschwitz, donde nació y transcurrió su sufriente vida, los significados habían dejado de existir a fuerza de mentira, de violencia, de órdenes y gritos lanzados a diestra y siniestra y de una burocracia sometida a procesos técnicos e industriales⁷.

Algo semejante podría decirse del grito que Jesús lanza antes de expirar (*Marcos* 15: 37). En ese momento de una violencia extrema, donde lo único que existe es el dolor sin límite en el cuerpo del suplicado, es decir, la gramática de lo inhumano grabada sobre la palabra de la carne, todos los significados están abolidos. Lo único que hay es el ruido brutal de la violencia reverberando en su carne y en su alma con el galimatías del suplicio y la aflicción. El grito que entonces lanza y que antecede al silencio al que su amor se aferra por encima del sinsentido, es, semejante a la glosolalia de Hurbinek, la confirmación de la derrota del lenguaje, de la destrucción del sentido y de la incapacidad de la palabra para preservar el mundo y modificar sus degradaciones. Pero también, y de manera paradójica, su necesidad de desatarse para refundarlo. Mucha de la mitología clásica da cuenta de esa paradoja. Pensemos en Marsias desollado por Apolo, cuya voz se convierte “en un grito de sangre en el viento” que, por encima y contra Apolo, que quiere reducirlo a la mudez eterna, centellea con múltiples significados en la historia humana⁸ o en Orfeo que, despedazado por las Ménades, no doblega su palabra que, dice Ovidio, continúa cantando en su boca muda: «Los miembros yacen esparcidos, el Hebro recibe la cabeza y la lira: y mientras flotan en medio de las aguas, gime la lira un no sé qué conmovedor, la exánime lengua conmovedoramente murmura y conmovida le responden las orillas»⁹.

Esta mitopoiesis adquiere una densidad específica en la realidad de Hurbinek, rescatada por la palabra sobreviviente de Levi y en la de la cruz de Cristo, cuyo grito, recogido

⁷ La radical monstruosidad del nazismo y la manera casi industrial con la que el crimen organizado en México asesina y desaparece gente, representan, como lo ha señalado Ricardo Forster (*La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014), «la extrema consumación del nihilismo moderno, de ese ‘Dios ha muerto’ proclamado por Nietzsche en *La gaya ciencia* que, lejos de ofrecer el nuevo ideal [proclamado por el racionalismo ilustrado y sus herederos] del hombre liberado de sus cadenas, acabó generando al ‘hombre del mal absoluto’. Auschwitz vino a consumir lo que la civilización de la técnica y el productivismo ya habían anunciado en su derrotero histórico [y a la vez a gestar una nueva era]: todo lo que existe puede ser convertido en objeto y, en tanto tal, reducido a nada. Kafka [no solo] ya había anticipado el proceso de vaciamiento de la conciencia individual, su radical sometimiento a los engranajes neutros de una justicia devenida en trituradora de cuerpos», sino el vaciamiento mismo del sentido en el lenguaje.

⁸ Escribe en este sentido el poeta polaco Zbigniew Herbert: «esto rebasa ya la resistencia / del dios de nervios de fibra artificial / por un sendero de gravilla / entre espaldares de boj/ marcha el vencedor / preguntándose / si del alarido de Marsias / algún día brotará/ una rama nueva / de arte –por ejemplo– concreto // de pronto / a sus pies / cae un ruiseñor petrificado / se vuelve a mirar / y ve / que el árbol donde estaba atado Marsias / ha encanecido // completamente». Citado por George Steiner en *El silencio de los libros*, Madrid, Siruela, 2011, pp. 155-156.

⁹ *Ibidem*.

en el silencio del amor al que en su interior se aferró como un náufrago a la única tabla rescatada del naufragio, se transformó en palabra resucitada y rearticulada en el Evangelio. ¿Y qué decir de Paul Celan, el poeta contemporáneo de Levi, cuya poesía el propio Levi –tal vez recordando la Babel de dolor de Auschwitz y de Hurbinek– comparó con los estertores de un agonizante? En la oscura claridad de sus poemas, en su sintaxis torturada –que más que con los estertores de los agonizantes habría que comparar con los sonidos desesperados de un mudo o con las glosolalias de Hurbinek–, hay un afán de refundar el sentido destrozado por la barbarie del nazismo y sus violencias¹⁰.

Donde la violencia –que es la consecuencia de la degradación y de la corrupción del lenguaje– impera, lo mudo se establece. A pesar de que en un mundo así se sigue hablando¹¹, el sentido en realidad está amordazado y los seres humanos que aún tienen alguna noción de la sacralidad y la importancia del lenguaje en el orden de la humanidad y de la vida civil, experimentan la sensación de estar atrapados en la desesperación de la mudez, pero también la posibilidad de desatarla.

Mi vida, durante sus últimos cinco años, ha estado para mi desgracia marcada por esta doble experiencia. Lo que a continuación narraré¹² coincide con ella.

En el mes de mayo de 2016, al lado de expertos forenses de varias instituciones y de varias víctimas de desaparición, trabajé durante 15 días como testigo en la espantosa tarea de exhumar 117 cuerpos y 12 restos de las fosas clandestinas de Tetelcingo, en Cuautla, Morelos. Esos cuerpos –algunos violentados horriblemente– habían sido enterrados por el gobierno de Graco Luis Ramírez Garrido Abreu como basura, a la manera del crimen organizado –una práctica común, según declaraciones del propio gobernador, de todas las fiscalías del país, lo que afirma, en su cinismo, crímenes de lesa humanidad que nadie en México persigue. En los últimos 10 años México se ha plagado de esas fosas. Una de las víctimas que acompañaba esta dura y dolorosa tarea humanitaria me narró lo que a su hija, cuyo cuerpo fue recuperado de una de esas fosas en otro estado, le habían hecho –una más de las cientos que he recogido durante estos años. No lo consignaré porque la violencia a la que fue sometida esa muchacha pertenece a ese género de cosas que derrotan el lenguaje. Enmudecimos. Sólo los sonidos del gemido y del sollozo salían de nuestros labios. En ese momento recordé una vez más lo que cinco años atrás me sucedió cuando me enteré del asesinato de mi hijo Juan Francisco¹³: después de escribir sobre un pobre papel mi último poema me quedé mirando estúpidamente el vacío y desgarrado, impulsado por los sonidos que había garrapateado, abrí la boca todo lo que pude para gritar. A pesar del dolor que me impulsaba ningún sonido salió de mi boca. Repetí, sin darme cuenta, *El Grito* de Edvard Munch, tan primitivo y terrible que, como el relato que acababa de escuchar, supera toda descripción: un grito sin sonido, el grito de una mudez

¹⁰ Véase al respecto Javier Sicilia, «Profetismo y vacío» y «Paul Celan, la respuesta del silencio», de próxima publicación.

¹¹ Si algo caracterizó tanto a la Alemania nazi, como al México de hoy, sembrado de cadáveres, de desaparecidos y de fosas clandestinas, y a todas las sociedades donde la violencia se establece, es que las palabras brotaban y brotan por todas partes –más aun en un México en el que las palabras se han multiplicado por el desarrollo de las tecnologías de comunicación. Pero al emplearse para hablar de frivolidades, justificar las falsas políticas, distorsionar la historia y encubrir crímenes y bestialidades, se les vacía de sus significaciones profundas produciendo una grave anomia social donde aparece lo mudo.

¹² Esto que narraré fue escrito como un antecedente del presente ensayo en mi artículo «Mudez y violencia», aparecido en la revista *Proceso*, 2070 (2016), <http://www.proceso.com.mx/446641/mudez-y-violencia> (fecha de consulta: 01/11/2017).

¹³ Véase al respecto mi novela autobiográfica *El deshabitado*, México, Grijalbo-IProceso, 2016.

total que chillaba por toda Manila y hacía vibrar el paisaje de dolor. Ese alarido dentro del silencio, esa espantosa y absoluta mudez era, para decirlo con Steiner, «la lamentación salvaje y pura de la inhumanidad del hombre y la devastación de lo humano»¹⁴ que volvía a repetirse una vez más a lo largo de milenios de historia humana.

Pero al igual que en la glosolalia de Hurbinek, que en el grito de Jesús en la cruz, que en el chillido de Marsias, que en el alarido de Orfeo, que en la poesía más críptica de Paul Celan, en ese mudo grito de Manila y en esa mudez que compartía, a través de los gemidos, con otra víctima a orillas de unas fosas infernales, estaba también, una vez más, la posibilidad del resurgimiento del sentido. El hecho de que en el centro de esa violencia inhumana, atenzados por la mudez, aquella madre y yo estuviéramos unidos en el silencio del amor, mientras a unos cuantos metros de nosotros un grupo de hombres y mujeres, reunidos por ese mismo amor, inhumaba cuerpos salvajemente humillados para reconocerlos, dignificarlos y devolverlos a sus familiares; el hecho de que cada vez que se rescataba a uno de ellos de su infernal olvido, las víctimas salieran a recibirlo con un letrero que decía: “¡Bienvenido!”, el hecho de que esas mismas víctimas pintaran bajo una de las carpas que habíamos levantado sobre el asfixiante páramo una alegoría sobre lo que allí estaba aconteciendo, mientras entonaban el *Himno a la alegría*, todos eso, que sucedía en un poblado tan pequeño como lejano, volvía por unos instantes a llenar de significados el mundo. Con ello no le devolvíamos la vida a esos cuerpos. Los rescatábamos de la oscuridad del olvido, como lo hizo la palabra de Levi con Hurbinek. Tampoco los redimíamos del atroz sufrimiento por el que pasaron antes de que la violencia intentara, en un último gesto de inhumana vileza, desaparecerlos, borrar la huella de su paso entre nosotros, sumirlos en la mudez eterna del averno; menos aún devolvíamos al mundo de los seres humanos las decenas de miles de cuerpos enterrados, a lo largo y ancho del país, en fosas semejantes o desaparecidos para siempre en crematorios clandestinos como los de Auschwitz, o bajo litros de ácido. Simplemente rescatábamos del olvido 117 cuerpos y 12 restos. Ni siquiera deshacíamos el atroz pasado que, semejante al mío y al de la víctima que me narró el suplicio de su hija, seguirá vibrando en el paisaje con el mismo mudo grito de Munch. Pero ¿no fue acaso en un rito fúnebre semejante en donde hace miles de años, en medio de la inhumanidad y el salvajismo, el lenguaje encontró su lugar en el hombre y nació el sentido y la palabra paz, hermano, amor?

Habría que afirmarlo. Cada vez que la humanidad ha intentado enmudecerse, enmudeciendo a franjas inmensas de seres humano por la utilización del lenguaje como mera instrumentalidad, el milagro de la palabra, reintegrada a su condición adámica, vuelve a surgir –como los primeros brotes de una semilla cuando despuntan de la dureza la tierra– de las zonas preservadas del silencio para refundar el sentido y rescatar y guardar la memoria de las víctimas, de los olvidados, de aquellas inmensas franjas de humanidad que el galimatías de la violencia ha querido borrar bajo su siniestra sintaxis. Este acto milagroso de la palabra que viene del silencio preservado, este lenguaje, que en su condición de memoria, rescata el grito que busca ser palabra, asume el carácter de la restitución y preludia, en su condición de imagen creadora de Dios, la restauración, en la resurrección, de lo quebrado, es decir, de aquellos que han sido lanzados al infierno de la desmemoria histórica por la fuerza de la violencia.

La palabra, por lo tanto, no logra la redención total. Es, como digo, una mera imagen de la resurrección que nos aguarda más allá del tiempo de la historia. Pero en la medida en que lo logra permite mantenerla, esperarla.

¹⁴ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, México, Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2012, p. 277.

Hay, en este sentido, una hermosa historia de la tradición jasídica que el escritor Yosef Agnón contó a Gersho Sholem y que Giorgio Agamben recoge en un libro que lleva el título de esa misma historia, *El fuego y el relato*¹⁵. La reproduzco:

Cuando el Baal Shem debía resolver una tarea difícil iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando una generación después, el Maguid de Meztrich se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabí Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no sabemos ya pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar del bosque, y eso debe ser suficiente”. Y en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabí Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar del bosque, pero de todo esto podemos contar la historia”. Y, una vez más, con eso fue suficiente.

Frente a una modernidad cada vez más bárbara que, obnubilada por el puro poder de su progreso y el uso del lenguaje como instrumento de ese poder, quiere destruir lo humano, desaparecer a sus víctimas en el olvido y devastar la tierra, el lenguaje, como sentido, significado y memoria, permite preservar lo que fue y abrirlo a la redención. Mientras se preserve el amor –la palabra que nombra y recuerda lo que fue, es una de sus formas– el silencio de Dios, del que emana la palabra, prepara en él la resurrección donde todo volverá a ser nombrado de nuevo. La palabra humana es así un dique contra el olvido que se dispone, en una desesperada espera, a la restitución, en el silencio del Eterno, de lo que rescatado en su palabra, ha sido y fue enmudecido.

Casa de Cuauhtemotzín, octubre de 2016.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio, *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso, 2016.
- Benjamin, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.
- Forster, Ricardo, *La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Illich, Ivan, «La elocuencia del silencio», en *Alternativas, Obras reunidas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Levi, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, México, El Aleph Editores, 2005.
- Sicilia, Javier, *El deshabitado*, México, Grijalbo-IProceso, 2016.
- , «Mudez y violencia», *Proceso*, 2070 (2016), <http://www.proceso.com.mx/446641/mudez-y-violencia> (fecha de consulta: 01/11/2017).

¹⁵ Giorgio Agamben, *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso, 2016.

- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, México, Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2012.
- , *El silencio de los libros*, Madrid, Siruela, 2011.
- , «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.

La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona

NAOMI LINDSTROM

University of Texas at Austin

lindstrom@austin.utexas.edu

Durante la década de los 2010s, Myriam Moscona (México, 1955), poeta, novelista y periodista, tuvo un éxito notable con textos que exploran y promueven el idioma ladino o sea el judeoespañol. Hija de inmigrantes sefardíes provenientes de Bulgaria y con una larga trayectoria como autora de textos poéticos, Moscona publicó su novela *Tela de sevoya* (2012)¹ en español con pasajes en ladino, la antología de textos ladinos *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino* (2013), en colaboración con Jacobo Sefamí², y *Ansina*, que ofrece la poesía original de la autora redactada en ladino con algunos fragmentos en español³. En este ensayo se analizará el discurso visionario que se desarrolla en una obra muy distinta de la autora, *El árbol de los nombres*, una serie de nueve poemas en verso libre publicada originalmente en 1989 y después recogida en su colección *Vísperas* (1996)⁴. De la producción poética de la autora, este poemario se ha elegido para este análisis por su fuerte concentración en los momentos de revelación: todos los textos se pueden leer o como la narrativa de una visión o como la expresión de un “yo” o un “nosotros” que anhela un encuentro místico con alguna entidad sobrenatural.

Los aspectos de la poesía de Moscona que más han llamado la atención crítica son su expresión erótica femenina⁵ y la fusión del erotismo con lo sagrado⁶, una manifestación

¹ Myriam Moscona, *Tela de sevoya*, Buenos Aires / México, Lumen, 2012.

² Myriam Moscona y Jacobo Sefamí (orgs.), *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino*, Buenos Aires / México, Lumen, 2013.

³ Myriam Moscona, *Ansina*, México, Ediciones Vaso Roto, 2013.

⁴ Myriam Moscona, *El árbol de los nombres*, en *Vísperas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 41-59. Las citas de la poesía de Moscona en este ensayo aparecerán seguidas de los números de página correspondientes a esta edición.

⁵ Por ejemplo, Teresa Chapa, «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1, 2 (1996), pp. 43-50, examina este aspecto de la poesía de Moscona.

⁶ Un ejemplo de este acercamiento es Gloria Vergara, «Vísperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 15, 14 (2009), pp. 63-70.

actualizada de una tradición arraigada en la literatura mística⁷. En el presente estudio se examinará su producción en verso, no como poesía erótica o erótico-mística, sino como un discurso visionario híbrido con un énfasis en la pérdida y la destrucción y, en muchos pasajes, con un marcado lenguaje violento. Su verso se vincula no solo en consonancia con la poesía mística sino también utilizando las visiones en los libros de los profetas hebreos, con sus amenazas de castigos violentos de origen divino, y las descripciones de la aniquilación total de la tierra y el cielo que aparecen en la literatura apocalíptica.

La manera más evidente en que la poesía de Moscona señala sus vínculos con el discurso religioso es la aparición en los textos de unidades léxicas que constituyen alusiones a esa temática, muchas de estas asociadas exclusivamente con la tradición judía, como «filacterias» (p. 53) y «tabernáculo» (p. 88), y otras cristianas, como «hostia» (p. 48) y «oblación» (p. 57). Otros sustantivos denominan conceptos y prácticas comunes a varias religiones, y poseen una importancia particular en la poesía de Moscona, como «visiones» (p. 60) y «plegarias» (p. 57). Se nombran fenómenos bíblicos como la «zarza ardiente» (p. 59), referencia reconocible tanto para los lectores judíos como para los cristianos. De igual forma, predomina un marco de referencia monoteísta, en que «Dios» es un ser singular, a la vez que algunos textos salen de este esquema al emplear la forma plural «dioses» y al nombrar a algunas de las deidades de la antigüedad clásica. Goldberg señala acertadamente que Moscona logra una síntesis del judaísmo, el cristianismo y el paganismo «donde lo religioso fundamental se propone predominar sobre las diferencias confesionales»⁸. Al mismo tiempo, la red alusiva de la poesía de la autora se extiende más allá de las religiones para abarcar un concepto más amplio y entrar en sistemas y epistemologías de creencias populares, algunas específicamente judías, como los conceptos en torno a los nombres divinos, o la atribución de poderes excepcionales a la mandrágora. Chapa, en su «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», une las alusiones religiosas y folklóricas o populares en la poesía de Moscona bajo la categoría de «nuestros mitos culturales de todos conocidos»⁹. Hay que señalar la combinación de alusiones a creencias y conceptos antiguos y modernos. En este sentido podría decirse que los poemas reunidos en *Árbol* constituyen un intento de, como afirma el crítico Dan Miron con referencia al gran poeta hebreo Jaim Nájman Biálik, «vincular la actualidad con los muchos distintos pasados culturales judíos»¹⁰. Sin embargo, *Árbol* va más allá de los pasados culturales judíos para incluir también los de otras tradiciones religiosas, como ha señalado Goldberg¹¹.

Más sutil que el empleo de estas alusiones son los vínculos que se localizan en su poesía con la tradición visionaria que se adapta y moderniza para describir las visiones y transmitir una nueva profecía u otros conocimientos inéditos. Sin embargo, puede apreciarse en este sentido una diferencia fundamental entre las visiones reveladas que se describen en los libros proféticos de la Biblia Hebrea y los poemas visionarios de esta autora. En su caracterización de la figura profética, Heschel señala que, además de emitir las consabidas

⁷ En cambio Florinda F. Goldberg, en su «Carta de naturalización»: particularidad y universalidad en la poesía de Myriam Moscona», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, número especial 4 (2013), pp. 192-202, se enfoca en el carácter trans-cultural y trans-religioso de la poesía de Moscona.

⁸ Goldberg, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Chapa, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Dan Miron, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 104.

¹¹ Goldberg, *op. cit.*, pp. 192-202.

arengas y amenazas de violencia divina, «casi todos los profetas traen el consuelo, la promesa y la esperanza de la reconciliación»¹²; muestran una esperanza en que las profecías de destrucción no se cumplan, siempre y cuando el pueblo enmiende su conducta y se reconcilie con Dios. Miron aplica el mismo criterio a la nueva poesía profética del s. XX. Según este estudioso, solo puede considerarse legítimamente profético un texto si, además de describir la ruina de la humanidad, pide un «cambio moral» que pueda redimirla y restaurar las buenas relaciones humano-divinas¹³. Es precisamente en este punto en donde radica el sentido único de la poesía de Moscona, al reproducir varios aspectos del discurso profético y apocalíptico, a la vez que al hacer una ruptura con los mismos, y presentar a un sujeto hablante que no emite el «mensaje de esperanza» que describe Heschel, según el cual los seres humanos pueden asegurar su bienestar doblegando su voluntad y obedeciendo las normas impuestas por su deidad.

Los poemas de Moscona que pueden leerse como descripciones de visiones inspiradas demuestran varias características notables. Su estilo lingüístico los emparenta con la poesía lírica, aunque al mismo tiempo son poemas altamente narrativos que relatan una secuencia de escenas simbólicas, en muchos casos dentro del marco de un viaje. Mientras que las narrativas canónicas de visiones, como las de los profetas hebreos, típicamente utilizan formas verbales correspondientes al pasado, las revelaciones en la poesía de Moscona casi siempre se relatan en tiempo presente. El empleo de este tiempo verbal les confiere una inmediatez inusitada, como si el lector observara la visión mientras se revelara en un presente perenne. En la mayoría de los casos, el sujeto hablante no es un profeta o místico solitario, sino que forma parte de una pareja o posiblemente de un grupo que comparte las mismas sensaciones y experiencias excepcionales; de hecho, muchos poemas se narran en primera persona plural. En lo que respecta a su uso del “nosotros” hay poca información sobre la identidad o aun el número de las otras personas incluidas en este. Otro aspecto es la dificultad en localizar geográficamente los paisajes narrados, algunas de las visiones teniendo lugar en una naturaleza terrestre o en un vasto espacio cósmico, mientras que en otras aparecen edificios, pero en todo caso las descripciones ofrecen muy poca información específica. En muchos poemas, los sujetos hablantes y sus compañeros no solo experimentan una revelación que les confiere conocimientos inéditos, sino que también participan como personajes dentro de la visión, adquiriendo un grado de autonomía y agencia poco común en la literatura profética y los escritos de los místicos.

El segmento «V» de *El árbol de los nombres* (pp. 53-54) se puede leer como una especie de manifiesto o guía conceptual a la colección de poemas, aunque no contiene las descripciones explícitas de destrucción y ruinas que marcan algunos de los otros textos. «V» ofrece la narrativa de una visión clásica: relata escenas que transmiten simbólicamente un mensaje claro. En comparación con los otros textos de *El árbol de los nombres*, «V» manifiesta un grado relativamente bajo de ambigüedad. La temática del poema es abiertamente religiosa: la búsqueda de una forma adecuada de espiritualidad. El viaje se narra en primera persona plural, donde el «nosotros» puede constituir o una pareja o una banda de huérfanos espirituales en busca de una expresión de su religiosidad congruente con la época posmoderna. Los episodios transcurren en un paisaje puramente simbólico

¹² Abraham J. Heschel, *The Prophets*, New York, HarperCollins, 2001 (ed. orig.: 1962), p. 14.

¹³ Dan Miron, «The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry», en *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, New Milford, Toby Press, 2010, p. 140.

que consiste en «ciudades como templos», donde la única actividad que se realiza es la oración, practicada según las normas de las religiones institucionalizadas.

Los protagonistas primero visitan un «tabernáculo», cuya afiliación se identifica como el judaísmo («filacterias») con la intención de rezar, pero rechazan lo que perciben como formas caducas y abandonan la sinagoga (p. 53). Al mirar por otro lado («giramós»), encuentran otro templo donde se está cantando una frase de la liturgia católica, «Te Deum» (p. 53). En las dos culturas religiosas, los peregrinos experimentan una falta de vitalidad; en la sinagoga solo se encuentran «viejos», mientras que en la iglesia «los oficiantes / se alimentan de su herrumbre» (p. 53). A lo largo de *El árbol de los nombres*, a pesar de la seguridad que parecen ofrecer, las formas fijas y oficiales de la religiosidad, les fallan a los sujetos hablantes y sus compañeros. Goldberg resume el desenlace de la narrativa onírica desarrollada en «V» de la siguiente manera: «El “nosotros” procura asimilar a ambas [tradiciones religiosas] y a la vez superar la pérdida de significado con que la rutina desgasta las ceremonias [...] para asumir luego la necesidad de crear una nueva liturgia, a la que la pareja (“Nosotros”) incorpora sus propios “dioses”»¹⁴. Según esta visión, los seres humanos ya no pueden abrigarse bajo la protección que antes ofrecía un dios tradicional consagrado por una religión; tienen que convertirse en iconoclastas que destruyan los moldes y generen sus propias fuerzas divinas.

«V» demuestra ampliamente la hibridez de culturas y tiempos que tipifica la poesía visionaria de Moscona. El judaísmo y el cristianismo se ven como dos opciones igualmente posibles, aunque ninguno de los dos satisface al «nosotros» que protagoniza el poema, pero a la vez sigue las convenciones de un género discursivo de gran antigüedad, una narrativa mediante la cual se le señala al pueblo el camino que debe seguir para superar una crisis. Por otra parte, el contenido temático es moderno al presentar una solución que involucra el rechazo de la religión establecida y la construcción de nuevas modalidades. En particular, me refiero al valor positivo que se asigna a la creación de nuevas deidades («Abrimos la calenda, traemos dioses», p. 54), lo que representa una violación agresiva de la prohibición contra el politeísmo tan fundamental a las religiones abrahámicas, y confiere al poema un carácter de desafío transgresivo. En la última estrofa de «V», se celebra la destrucción de las certidumbres; la pérdida de un dios patriarcal resulta en una orfandad productiva, y aumenta la autonomía y creatividad humanas. Como se verá más adelante, algunos de los otros textos de la misma colección también asocian la pérdida del orden existente con la liberación del sujeto hablante y su pareja o compañeros y la regeneración de la espiritualidad, mientras que en otros se observa el deterioro de una época de certidumbre religiosa, en que los seres humanos vivían sujetos a unas normas de origen celestial, como un proceso caótico que se narra empleando imágenes de ruina y desintegración.

El poema «V» es relativamente fácil de interpretar como una narrativa, organizada en torno a una búsqueda que se resuelve al final del texto poético, lo que contrasta con la mayoría de los poemas visionarios de Moscona, donde el significado de las imágenes y acontecimientos queda más abierto a múltiples interpretaciones. Así es el caso del poema «IX» de la misma serie (pp. 58-59), que narra una secuencia de agüeros que culmina en la aparición de Dios. En este poema, el sujeto hablante narra predominantemente en primera persona plural, pero en algunos de los versos emplea la primera personal singular y se dirige a un «tú» no identificado, lo que puede indicar que los protagonistas confor-

¹⁴ Goldberg, *op. cit.*, p. 198.

man a una pareja que recibe la misma revelación. En «IX» hay una sola alusión cultural; el poema se vincula con el conocidísimo libro bíblico *Éxodo*, que en este caso no se lee como una narrativa de la liberación, sino como un modelo de las comunicaciones humano-divinas en la época premoderna. *Éxodo* contribuye a la obra de Moscona en «IX» en su referencia a los pasajes en que Moisés, y en algunos casos otros israelitas, ven indicios de la presencia de Dios o escuchan su voz.

En la primera estrofa, los protagonistas de «IX» se encuentran en el paisaje abstracto e impersonal -desprovisto de seres animados- que sirve de fondo para varios poemas de Moscona. Para comprender lo que percibe a su alrededor, el sujeto hablante se vale de diversos conceptos antiguos sobre la transmisión de mensajes divinos. En la primera estrofa, observa una serie de fenómenos meteorológicos: «el huracán», «el frío» y «la nieve», además de lluvias desmedidas (58). Expresa la creencia, común no solo a las narrativas bíblicas sino también a muchas culturas premodernas, de que los disturbios en el mundo natural acompañan las comunicaciones divinas, como la conocidísima zarza ardiente (*Éxodo* 3:1-4:17)¹⁵ y las nubes fogosas, truenos y sonidos de trompeta en el Monte Sinaí (*Éxodo* 19:16) y constituyen agüeros de origen celestial que avisan a los seres humanos de la proximidad de algún pronunciamiento, milagro o castigo divino. Según este concepto, la deidad perturba los cielos y la naturaleza terrestre para recordarles a los seres humanos el ilimitado poder de aquél, el amparo que puede brindarles a éstos si obedecen su voluntad y, en caso contrario, la violencia que puede infligirles.

En la segunda estrofa el sujeto hablante enuncia su interpretación de las señales cósmicas: presagian un encuentro con la divinidad. En su primera alusión abierta a la deidad, «Viene el ojo que todo lo presiente» (p. 58), el hablante sigue la costumbre judía de evitar el empleo del nombre divino sustituyéndolo con referencias a los atributos de la deidad; en este caso, sus ojos sobrenaturales¹⁶. A continuación, el hablante conjura las fuerzas divinas: «que los nombres derramen su poder» (p. 58). Con esta frase breve alude a dos de los atributos más célebres que en la tradición judía se asignan a la divinidad. Uno es la proliferación de los nombres que se emplean para referirse a o dirigirse al ser supremo; como observa Schwartz, «su multiplicidad es un misterio en sí»¹⁷. El otro es el poder que encierran todos los nombres divinos, aunque sean circunlocuciones o traducciones del nombre original. El Nombre primordial de Dios, que la humanidad actual desconoce, se considera tan poderoso que su empleo podría desatar catástrofes; según las leyendas, solo un cabalista sumamente sabio podría manejarlo para obrar milagros¹⁸. En la penúltima estrofa el sujeto hablante escucha la voz divina y, en la última, «Desciende Dios» (p. 59).

Hasta cierto punto, el poema «IX» finge ser un texto antiguo, por ejemplo al hablar con toda naturalidad de los agüeros. Algunas de las descripciones, como el símil «lluvia como un río vertical» (p. 58), emplean un lenguaje llano y pseudo-bíblico, donde las analogías poéticas son de conocimiento común. Sin embargo, el encuentro humano-divino narrado en «IX» dista mucho de los que se describen en las escrituras canónicas; al ser un poema compuesto en verso libre, se anuncia de inmediato como un texto proveniente de

¹⁵ Todas las citas bíblicas en este ensayo provienen de una versión española de la Biblia católica, *La Biblia Latinoamérica*, Madrid: Editorial Verbo Divino, ed. rev. 2005.

¹⁶ Howard Schwartz en *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 21, resume los conceptos judíos en torno a la visión y los ojos divinos; las fuentes que cita incluyen textos sagrados y literarios además de la tradición popular.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 25-28; aquí Schwartz discute las creencias judías en torno a los nombres de Dios.

tiempos más recientes. A medida que se va acercando Dios al sujeto, los presagios divinos familiares, como las lluvias descomunales, coexisten con otros más inesperados. En estos casos, los eventos notables se describen mediante un lenguaje sumamente figurado, sorprendente y de difícil interpretación. Por ejemplo, después de hacer la analogía entre las lluvias violentas y un río, en el próximo verso el sujeto afirma que el diluvio «anestesia el sexo de las plantas» (p. 58). El lector reconoce este lenguaje, lleno de metáforas indecifrables y tal vez aleatorias, como la herencia de las vanguardias que transformaron la poesía hispanoamericana a partir de las décadas tempranas del siglo XX. Tales pasajes introducen en «IX» un discurso de significado inestable que socava la fe tradicional de que las comunicaciones de Dios, aunque nos cueste interpretarlas debidamente, contienen verdades esenciales.

La alusión explícita a *Éxodo* que aparece en la penúltima estrofa, sirve para vincular «IX» al libro bíblico pero al mismo tiempo para marcar la diferencia entre el texto canónico y el poema moderno. Al empezar a oír un habla presumiblemente divina, el sujeto hablante se dirige a su pareja: «¿Escuchaste la voz? / Ninguna zarza ardiente la acompaña» (p. 59). Las comunicaciones divinas no vienen tan nítidamente señaladas como en la antigüedad, sino que son difíciles de detectar e identificar. Ante la falta de una revelación la pareja protagonista se siente abandonada al carecer de certidumbre. Mientras que la divinidad de *Éxodo* le proporciona a su pueblo tanto el maná (*Éxodo* 16:1-36) como el sustento espiritual, el hablante de «IX» lamenta que «el cielo se negó a darnos alimento» (p. 59).

En las primeras palabras de la última estrofa, «Desciende Dios», la presencia de la divinidad se manifiesta de una manera tan indudable como en las narrativas bíblicas de encuentros humano-divinos. Pero en la segunda mitad del mismo verso el Dios de «IX» empieza a manifestar características desconcertantes que lo diferencian de la deidad bíblica. Mientras que en *Éxodo* Dios se comunica con los israelitas para regular su conducta, en «IX» el primer atributo que le asigna el sujeto hablante es una transgresión del código moral: «Desciende Dios con su lujuria» (p. 59). En «IX», Dios imparte alguna comunicación, pero en vez de darles a sus seguidores sus mandamientos y otras indicaciones, la deidad de este poema «Nos da sus nombres, sus linderos, sus ayunos» (p. 59). Esta emisión divina, opaca e indecifrible, sin mensaje central, señala la pérdida de la dirección normativa que, en la narrativa bíblica, la deidad le ofrecía e imponía a su pueblo. Como ha sido el caso a lo largo de «IX», el clímax une elementos de la tradición visionaria judía –en este caso, las comunicaciones entre Dios y la humanidad que se narran en numerosos pasajes de *Éxodo*– con otros que provienen de una época mucho más reciente, no simplemente pos-profética sino pos-moderna, marcada por el desmantelamiento de las certidumbres. Los seres humanos que constituyen el «nosotros» de «IX», a pesar de haber experimentado la presencia divina, siguen siendo tan huérfanos y expuestos al peligro como antes de la epifanía.

Mientras que «V» y «IX» se refieren explícitamente a textos y prácticas religiosas culturalmente específicas –los templos, las liturgias, el *Éxodo*–, en el poema breve «VI» nunca se identifica la potencia sobrenatural que posee la capacidad de infligir una violencia a escala masiva. «VI» es uno de varios textos de Moscona donde solo algunos de los versos –en este caso, 1-9 en una composición de trece versos– asumen la forma discursiva de una plegaria. Aquí el sujeto hablante es un individuo solitario que emplea la primera persona singular para dirigir sus peticiones a una fuerza superior.

En el primer verso de «VI», como en muchas plegarias, el sujeto hablante empieza su petición con un apóstrofe a un poder. En vez de emplear uno de los nombres que se

emplean para dirigirse a Dios, o en algunas tradiciones a uno de sus intermediarios, el sujeto saluda y suplica a un ser abstracto: «Halo invulnerable, tiempo: / dame la altura de las aves» (p. 55). Aunque el concepto de dirigir una plegaria al tiempo es innovador, los ruegos del sujeto siguen unas convenciones discursivas y temáticas bien establecidas en la poesía mística. A través de una serie de mandatos, busca la oportunidad de trascender su realidad cotidiana («Sácame de este círculo concéntrico», p. 55) y experimentar un encuentro intenso con las fuerzas sobrenaturales. El sujeto hablante emplea las fórmulas contradictorias que tipifican el lenguaje místico: «Quémame en la lumbre del agua» (p. 55). Como demuestra el verso, el hablante de «VI» asocia el momento de la revelación con una luz intensa y con el fuego, rasgos que han señalado muchos estudiosos de las descripciones de episodios místicos, por ejemplo, James en su conocido estudio de la experiencia religiosa¹⁹, como señales características del fenómeno.

En los cuatro últimos versos del poema, el formato discursivo y el tono cambian abruptamente. El sujeto cesa sus plegarias para narrar, en forma de declaraciones afirmativas, algunos acontecimientos signados por la pérdida y la destrucción. Dirigiéndose a la entidad a la que antes suplicaba, el “yo” observa: «Desapareces» (p. 55). Ausente la fuerza que pudiera mantener la coherencia del universo, los seres vivos se encuentran desamparados ante una violencia cósmica. Dos episodios en la naturaleza constituyen ejemplos paralelos de la aniquilación de una vida en el mismo medio que debe sostenerla: «Un ave se disuelve en las alturas», «Un pez se desintegra en el mar» (p. 55). En los dos casos, la existencia de un ser vivo se apaga de una manera incomprensible que aumenta la melancolía de las afirmaciones breves y escuetas. Visto en su totalidad, el poema «VI» traza una trayectoria desde el deseo ardiente de experimentar un encuentro humano-divino hasta la descripción de un mundo que destruye sus habitantes inexplicablemente.

A pesar de su fuerte vínculo intertextual con la poesía mística, «VI» en ningún momento narra un episodio visionario. Este poema triste representa más bien una lamentación por la pérdida de contacto con Dios. La fuerza sobrenatural en este poema no solo no contesta las peticiones del sujeto hablante, sino que además abandona su creación, permitiendo que una violencia antes desconocida la permee.

El hablante del poema «VIII» (p. 57) relata, en primera persona plural y empleando un lenguaje oracular, una narrativa que se desarrolla, como otros textos de la serie, en un paisaje cósmico lleno de formaciones geológicas y fenómenos meteorológicos, pero desprovisto de otros seres vivos. El poema abre con la descripción de un proceso de transformación violenta que involucra «todo», en el contexto de este poema la tierra y el cielo.

Un ámbar suspendido de los cielos.

Todo se esparce
se pulveriza
se arroja de alas.

Todo se eleva. (p. 57)

El vínculo más reconocible de esta escena es con el género del discurso apocalíptico.

¹⁹ William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, Lexington, Kentucky, Seven Treasures Publications, 2009 (ed. orig.: 1902), pp. 216, 217, 233.

Aunque se encuentran otros pasajes en la misma línea en unos de los libros de la Biblia Hebrea, como *Ezequiel* y *Daniel*, el texto más célebre en la cultura occidental compuesto exclusivamente de este tipo de discurso es el *Apocalipsis de Juan*, el mismo que concluye el Nuevo Testamento y narra muchos sucesos extraordinarios como la destrucción de la tierra y el cielo existentes antes de su reconfiguración en forma de la Nueva Jerusalén. El hablante en este describe tan vívidamente la violencia que la deidad desatará contra su propia creación en los tiempos finales, que hoy en día la frase «escenas apocalípticas» se emplea comúnmente para evocar las secuelas de una catástrofe. Según la visión del futuro que se proyecta en el *Apocalipsis*, durante los últimos días del universo actual «las estrellas del cielo cayeron a la tierra» (*Apocalipsis* 6:13) y «El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla y no quedó cordillera o continente que no fueran arrancados de su lugar» (6:14); además, se describe la disminución de la claridad de todos los cuerpos celestiales (8:12) y el envenenamiento de gran parte de las aguas (8:8-11).

Los visionarios judíos y cristianos han sido, en la mayoría de los casos, primordialmente receptores y transmisores de sus revelaciones. Adquieren información de origen celestial mayormente a través de visiones por la vista y el oído, o en otras formas sensoriales. Aun cuando interactúan con las figuras de su visión, como los episodios del *Apocalipsis* en los que Juan recibe de los ángeles un rollo que debe comer (10:10) y una vara de medir para averiguar las dimensiones del templo (11:1), su función esencial sigue siendo la de aprender conocimientos inéditos para luego transmitirlos.

En cambio, los protagonistas del poema «VIII» van más allá de la adquisición pasiva de la información que les revelan los seres sobrenaturales. Son figuras protagónicas de su propia visión; participan activamente en el proceso de desmantelamiento y transfiguración de la tierra y los cielos. El sujeto hablante se dirige a los componentes de la naturaleza: «Neblinas. Mares. Lluvias, / venid a instaurar vuestro elemento» (p. 57). Empleando la forma imperativa para comunicar una plegaria urgente, el hablante las insta a desatar su poder sobre la tierra para que se realice su transformación.

Como en otros textos de *Árbol*, el sujeto hablante y los «nosotros» se ven en movimiento realizando una peregrinación o una búsqueda en el trascurso del poema. En este caso, el carácter espiritual del viaje se señala claramente mediante el uso de vocablos provenientes de las prácticas religiosas. En la penúltima estrofa de «VIII», aparece la «oblación», que sirve la función orientadora de los diversos ángeles, profetas antiguos, santos y estrellas sobrenaturales que les llegan a los profetas canónicos y otros visionarios para guiarlos durante sus revelaciones: «Colmados de plegarias / la oblación lentamente nos conduce» (p. 57). Los viajeros siguen la ruta que se les señala mientras atraviesan un universo que sufre la aniquilación de sus formas conocidas. Pero, como en los otros poemas de *Árbol*, los protagonistas no pueden depender de las formas rituales de la religión, que se encuentran en pleno deterioro.

La narrativa de un mundo en vías de desintegración casi forzosamente tiene que llegar a una de dos resoluciones alternativas: la regeneración o la ruina. Según la lógica apocalíptica tradicional, la destrucción universal, por horrenda que sea, es la condición necesaria para la generación de nuevas formas que superen al mundo existente. El más famoso de los apocalipsis concluye con el advenimiento de la Nueva Jerusalén y el comienzo de una época radicalmente nueva: «Después vi un cielo nuevo y una tierra nueva, pues el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido» (21:1); «Ya no habrá muerte ni lamento, ni llanto ni pena» (21:4). Efectivamente, algunos poemas de Moscona, como el «V» discutido anteriormente, trazan una trayectoria desde la pérdida de las estructuras establecidas a la renovación, en ese caso debido a la autonomía transgresiva e innovadora que demues-

tra el «nosotros» al crear su propia forma de espiritualidad.

En «VIII», a pesar de la relativa agencia que ejerce el sujeto hablante dentro del panorama de destrucción, en la última estrofa los protagonistas sucumben a la violencia cósmica. El camino señalado por la «oblación» los lleva a su aniquilación: «Veteadas como el cielo / se abrieron las puertas de la muerte» (p. 57). De esta forma, «VIII» no pertenece al género apocalíptico como tal, sino que adapta sus descripciones fantasmagóricas y sus imágenes altamente violentas, siempre con el resultado de la demolición total de la tierra y el cielo. Por último, ni el aspecto esperanzador de una posible salvación de los fieles que se adhieren a las normas, ni tampoco la alternativa de que los protagonistas puedan regenerarse por sus propios medios autónomos, forma parte de «VIII».

«III» (pp. 47-49), uno de los poemas más extensos de la colección, reúne varios aspectos de la poesía visionaria de Moscona. El sujeto hablante narra la mayor parte del tiempo en primera persona plural, intercalando en segunda persona singular un «tú» como interpelando a un destinatario, evidentemente su amante. Los fenómenos que observan y las experiencias que viven los protagonistas representan una versión actualizada de la fusión de lo erótico con lo espiritual proveniente de la expresión mística. Aparecen en el texto palabras asociadas a las prácticas de las religiones establecidas, como «hostia» (p. 48) y «oficiante» (p. 48), aunque la afiliación religiosa de los personajes nunca se identifica. Para expresar el deseo sexual y la búsqueda espiritual que experimenta la pareja, el sujeto hablante recurre a un lenguaje metafórico cargado de peligro y violencia, que se examinará a continuación.

Desde el inicio del poema, los dos primeros versos de «III» sitúan a la pareja en el terreno de lo mítico y evocan las múltiples creencias folklóricas en torno a los árboles fundacionales o que apoyan el universo, al afirmar que «Un árbol subterráneo nos sostiene / el árbol de los nombres» (p. 47). Estos versos les recuerdan a los lectores de igual forma los poderes sobrenaturales que se atribuyen a los nombres, sea en el judaísmo y otras culturas religiosas o en la magia, misma que constituye una fuerte presencia en el poema «III».

A continuación, el sujeto hablante narra, en un lenguaje que a veces parece delfico, las escenas que presencia el «nosotros». Aunque son escasos y vagos los datos narrativos, el lector puede colegir que los protagonistas realizan un viaje hacia el mar que comienza al anoecer, continúa durante un día de sol y llega a su fin en la oscuridad. Como en otros textos de la misma colección, coexisten elementos provenientes de diversas épocas históricas. La pareja se orienta por las estrellas y alberga creencias folklóricas notablemente antiguas, pero sus conceptos del amor y de la existencia en general pertenecen a una época mucho más reciente, donde se valora la originalidad transgresiva. A lo largo del poema, la caracterización de la travesía es ambigua, pudiéndose interpretar como una búsqueda espiritual, una huida de alguna forma de represión y la historia de la relación sexual y sentimental de la pareja. Al comienzo, el sujeto hablante observa algunos ejemplos de fenómenos climáticos insólitos que señalan la inminencia de alguna catástrofe o revelación de origen celestial. Por ejemplo, el sujeto se encuentra bajo un «manto» en el cielo formado por «nubes de lodo y plata / y la arcilla que enciende el costillar» (p. 47). El panorama terrestre que describe el sujeto es una fusión de sensualidad y peligro, como en el caso de la representación de la mandrágora, que en el poema «IV» de la misma colección figura como un narcótico poderoso; en «III» cobra un significado ambiguo. Por un lado la planta, a la que algunos mitos atribuyen cualidades afrodisíacas, parece ofrecer a los protagonistas la promesa de la satisfacción del deseo sexual: ante la pareja, «abre sus raíces, / unta su sexo» (p. 47). Y por otro, sus acciones amenazan al «nosotros» con alguna

forma de violencia, al tender sus raíces y exudar «su vaho, su veneno» (p. 47). El sujeto hablante llama la atención sobre la extensión de las raíces que despliega la planta, que en el pensamiento popular es un ser animado dotado de conciencia. Cuando el hablante opta por referirse a las raíces como una «red» que la mandrágora «unta», introduce en la mente del lector la posibilidad de que este organismo legendario pudiera acechar y atrapar a los viajeros (p. 47). A través de los diversos incidentes que el sujeto hablante y su pareja presencian o experimentan en el camino, los conceptos de lo erótico, lo divino y lo peligroso siguen vinculándose de una manera cada vez más estrecha; por ejemplo, un receptáculo de tinta cobra vida consciente y a los peregrinos «nos dibuja / la diosa negra entre las piernas» (p. 47). Esta imagen es memorable por su sensualidad y hermosura, pero al mismo tiempo la «diosa negra», a través de la asociación léxica con prácticas como la magia negra y las misas negras, parece ser también una figura siniestra que podría emplear sus poderes divinos para infligirles daño a los amantes.

La narrativa de la pareja sigue una trayectoria vaga; aparecen escenas fragmentarias e incidentes sin explicación y el sujeto hablante manifiesta en diversas ocasiones señas de perplejidad, por ejemplo, formulando preguntas que quedan sin respuesta en el texto. A lo largo de *El árbol de los nombres*, un aspecto de las narrativas poéticas es la demolición de las estructuras sólidas, sean creencias espirituales, prácticas rituales o los rasgos del universo que se destrozan. En «III», el «nosotros» encuentra el universo en un proceso de desintegración mientras lo atraviesa. Poco después de emprender la primera etapa nocturna de su viaje, la pareja que protagoniza el poema se da cuenta de que hay «Ante nosotros, / una inmensa cavidad» (p. 47). Al otro día, la luz plena del meridiano no los ayuda a orientarse. La destrucción a su alrededor se acelera hasta el punto de que la pareja encuentra «Todo disuelto a nuestro paso» (p. 48); la descripción recuerda las escenas del *Apocalipsis de Juan*, discutidas arriba con relación al poema «VIII», en las que la tierra y el cielo sufren una desintegración violenta y total.

Poco a poco, se revela que el sujeto hablante y su pareja están involucrados en una lucha para liberarse de los códigos represivos. En las primeras etapas de la travesía es la pareja del narrador quien inicia la lucha contra las restricciones: «Soltaste, / al menos un instante, / las amarras» (p. 47). Después de diversas escenas, el viaje de los dos protagonistas se define más claramente como una búsqueda transgresiva de liberación: «Hemos violado el cautiverio» (p. 48). A diferencia de «V», donde los protagonistas abandonan las religiones existentes con el propósito de crear su propia forma de espiritualidad, el sujeto hablante de «III» no identifica con claridad ni la causa del «cautiverio» del que huyen los «nosotros» ni la forma que pudiera asumir la autonomía que los dos parecen buscar.

La última estrofa de «III», en donde los amantes llegan al mar, culmina en un clímax ambiguo, descrito mediante una analogía sangrienta:

En el reflujo,
como arterias
de un corazón fuera del cuerpo,
nos abrimos. (p. 49)

Las palabras finales, «nos abrimos», se podrían interpretar como la descripción de un momento de liberación, en que los amantes logran fundirse sin cohibiciones, superando las restricciones contra las que luchaban. Visto desde esta perspectiva, el episodio frente al mar sería un caso de la renovación de la vida, pero al mismo tiempo, es imposible olvidar que el símil que se usa para comunicar la experiencia en la costa es un corazón arrancado

de un cuerpo que se desangra. La ineludible violencia de la analogía poética le sugiere al lector unos significados menos positivos: posiblemente el sacrificio humano, pero en términos más generales, la destrucción deliberada de la vida.

Los poemas de *El árbol de los nombres* demuestran un vínculo notable con la literatura profética y apocalíptica y con las descripciones de visiones místicas, pero en muchos casos es una relación conflictiva. La poesía de Moscona reúne componentes derivados del judaísmo y del pensamiento folklórico judío de diversas épocas, mezclados con alusiones cristianas y paganas²⁰, con creencias populares ampliamente difundidas y con las prácticas discursivas asociadas con la poesía innovadora a partir de las vanguardias. En cada poema el hablante poético se refiere a, o en otros casos se dirige a, alguna(s) deidad(es) o fuerza sobrenatural. Pero en los textos poéticos, los dioses tradicionales no son tan benévolos con sus fieles como el Dios de las escrituras canónicas judía y cristiana. En los textos de Moscona, resulta imposible la reconciliación entre la deidad y su pueblo, la esperanza que ofrece la literatura profética. En los textos de *Árbol*, el desenlace involucra casi de manera ineludible alguna forma de destrucción o violencia. En el poema «V», el sujeto hablante y su(s) coprotagonista(s) se rebelan; destituyen a la divinidad que se adora en las sinagogas e iglesias y la sustituyen con nuevos dioses. Pero en otros poemas, los que pierden en las relaciones humano-divinas son los hablantes humanos y el universo que habitan. En «IX», los protagonistas viven una versión posmoderna de los episodios de comunicación humano-divina provenientes de *Éxodo*. Dios se les aparece, precedido por múltiples agüeros pero sin darles el sustento que los fieles esperaban de su divinidad. El hablante del melancólico poema «VI», texto que reproduce varias convenciones de la poesía mística, no solo se frustra en su intento de unirse con lo divino, sino que presencia la violencia aleatoria que un universo abandonado ejerce contra sus habitantes. Los poemas «VIII» y «III» incorporan, entre varios otros componentes, la adaptación de un aspecto en particular de la literatura apocalíptica: las escenas, descritas con una abundancia de imágenes violentas, de la destrucción de la tierra y el cielo. En *Árbol*, falta el desenlace del apocalipsis: la posibilidad de la reconstrucción, por parte de Dios, de la tierra y el cielo después de la violencia de los últimos tiempos. La escritura visionaria que se desarrolla en la colección de poemas demuestra múltiples vínculos con la literatura mística, profética y apocalíptica, en particular en las descripciones de pérdida y violencia cósmica. Al mismo tiempo, su empleo de estas fuentes es muy parcial; el discurso de *Árbol* es sumamente híbrido; sus componentes provenientes de la premodernidad aparecen siempre mezclados con otros provenientes de las épocas moderna y posmoderna y hay una fusión de las culturas religiosas. De estas diversas fuentes se derivan múltiples recursos discursivos y estrategias retóricas para comunicar las experiencias de la pérdida y la destrucción.

²⁰ Es esta fusión que analiza Goldberg, *op. cit.*, pp. 197-198.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- La Biblia Latinoamérica* (ed. rev.), Madrid, Editorial Verbo Divino, 2005.
- Chapa, Teresa, «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1, 2 (1996), pp. 43-50.
- Goldberg, Florinda F, «“Carta de naturalización”: particularidad y universalidad en la poesía de Myriam Moscona», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, número especial 4 (2013), pp. 192-202.
- Heschel, Abraham J., *The Prophets*, New York, HarperCollins, 2001 (ed. orig.: 1962).
- James, William, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, Lexington, Kentucky, Seven Treasures Publications, 2009 (ed. orig.: 1902).
- Miron, Dan, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- , «The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry», en *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry and Other Essays on Modern Hebrew Literature*, New Milford, Connecticut, Toby Press, 2010, pp. 127-190.
- Moscona, Myriam, *El árbol de los nombres*, en su *Visperas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 41-59.
- , *Tela de sevoya*, Buenos Aires / México, Lumen, 2012.
- , *Ansina*, México, Vaso Roto Ediciones, 2013.
- y Sefamí, Jacobo (orgs.), *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino*, Buenos Aires / México, Lumen, 2013.
- Schwartz, Howard, *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Vergara, Gloria, «Visperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 15, 14 (2009), pp. 63-70.

¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?

SARA URIBE

sarauribe30@gmail.com

«Deseo pensar el cuerpo desde el lugar donde vivo», afirma Ileana Diéguez al inicio de su ensayo *El cuerpo roto/Alegorías de lo informe*¹. Pensar el cuerpo desde el lugar en el que vivimos es pensar en lo precario de nuestro presente, en los cuerpos fragmentados, dislocados, expuestos. En los cuerpos que nos han sido arrebatados. En los cuerpos que nos faltan.

Cito a Diéguez:

Cuál puede ser la reflexión sobre el cuerpo, en un espacio donde la categoría fundamental es la de los cuerpos [...] mutilados, desollados, sacrificados. De muchas maneras esta otra noción de una corporalidad hecha de restos y ausencias, incide en nuestra percepción y reflexión, en nuestros miedos. ¿Quién puede estar a salvo hoy de la imposibilidad de conservar su anatomía? ¿Cómo esta realidad corporal incide en nosotros, en nuestras vidas y las de otros?².

Al elucidar su «gramática neobarroca de la violencia», Diéguez acuña el concepto de “paraperformance” para referirse a aquella construcción o representación de narrativas del horror a través del montaje de los cuerpos desarticulados en los escenarios de nuestra cotidianeidad. «Los cuerpos de la violencia actual en México se cuentan por el número de cabezas dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos [...]. Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo»³. De esta manera, el “paraperformance” opera como un dispositivo cuya función es producir miedo, su cometido es emitir un mensaje que va dirigido inequívocamente a nuestra corporalidad. Esto también puede pasarte a ti, esa es la amenaza que subyace. Somos cuerpos desmontables, desestructurables, desarmables, somos cuerpos abiertos a la abyección.

Pero si el cuerpo está fracturado, las palabras se han quebrantado junto con él. Como señala Raúl Zurita: «vivimos la agonía del lenguaje, el peligro es la imposición del lenguaje

¹ Ileana Diéguez, «El cuerpo roto/Alegoría de lo informe», *Revista do Lume. Nucleo interdisciplinar de pesquisas teatrais – UNICAMP*, 2 (2012), p. 1, <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/131/130> (fecha de consulta: 03/11/2017).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 7.

del capital»⁴. ¿Cómo, de qué maneras entonces, hacer posible la construcción de artefactos poéticos que den cuenta y hagan frente a esta desgarradura, a este vaciamiento de sentido? Es decir, ¿cómo cuestionar el estado de las cosas y del lenguaje a través de la poesía? «Me gustaría que este libro no existiera», dice Cristina Rivera Garza en el inicio del prólogo de la segunda edición de *Dolerse, textos desde un país herido*:

Me gustaría que no hubiera razones para la existencia de este libro [...]. Me gustaría que no fuera éste el país herido desde donde parten estos textos también heridos. Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio para seguir adelante incluso en medio del horror. Pero es preciso. Condolerse es preciso⁵.

Me gustaría, suscribo, no haber escrito el libro que suscita la escritura de este ensayo. Pero es preciso nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta, registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. Es preciso, en efecto, dolernos y condolernos.

«El país se está cayendo a pedazos. Pero ya no es noticia, es costumbre, es hábito»⁶, escribe Amaranta Caballero Prado. En México, como bien apunta Rivera Garza, «el horror va íntimamente ligado al retroceso del Estado en materia de bienestar y protección social y, consecuentemente, al surgimiento de un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco»⁷. Hace casi ya una década, tras ser nombrado presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa declaró la guerra contra el crimen organizado el 6 de diciembre de 2006, con el simbólico acto de ordenar que se enviaran tropas militares a su estado natal, Michoacán.

2009, 2010 y 2011 fueron los años de la violencia más cruda y más visible que vivimos en Tamaulipas, México. Balaceras, ejecuciones, granadazos, descabezados, colgados en los puentes, tableados, secuestros de autobuses, cobro de derecho de piso, toques de queda extraoficiales que dejaban literalmente desiertas las calles, coches-bomba, levantones, persecuciones con hombres armados en tiendas de autoservicio, incendios provocados, bloqueos, ciudades sitiadas, masacres, fosas: el horror nos estalló en la cara sin que pudiéramos hacer nada.

Tengo muy presente el hito que trastocó irreversiblemente la vida cotidiana de Tampico, Tamaulipas, el puerto donde vivía en 2009: un día amanecemos con la noticia de que habían arrojado tres cabezas en el estacionamiento de la plaza comercial más importante de la zona conurbada. Lo que siguió a ello fue la primera balacera en pleno cruce de las calles Ejército y Ayuntamiento, dos avenidas principales y, posteriormente, la primera ejecución de diez personas en un *table dance* llamado Mirage. Fueron años en que la violencia arremetió en nuestras vidas y cambió nuestros hábitos, nuestras costumbres, la manera de relacionarnos con el entorno y con los otros. La vida nocturna que, se sabe, siempre tiene riesgos, se transformó en una experiencia que, por su nuevo grado de peligro, literalmente de vida o muerte, muchos decidimos dejar de correr. Los narcos llegaban a los antros y los cerraban. Nadie podía salir o entrar hasta que ellos lo dijeran. Los tragos

⁴ Javier Rodríguez Márquez, «Raúl Zurita. Vivimos la agonía del idioma», *El País*, 11/05/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426101683_360476.html (fecha de consulta: 03/11/2017).

⁵ Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones, 2015, p. 19.

⁶ *Con/dolerse*, México, Surplus Ediciones, 2015, p. 109.

⁷ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 13.

eran gratis para todos, pero todos los que estaban ahí, se convertían automáticamente en rehenes. Así, se apoderaron de la playa, de la feria, de restaurantes y negocios, de las carreteras y, por supuesto, de la policía. Se adueñaron primero de nuestras noches y luego también de nuestros días.

No eran los únicos a quienes temer. Los soldados y la policía hicieron, y siguen haciendo, detenciones ilegales, golpizas arbitrarias, ejecuciones extraoficiales, desapariciones forzadas. Si te confundían con un halcón o si les parecías sospechoso en modo alguno no había investigación de por medio, iban directo a los hechos violentos. Muchos códigos y prácticas contingentes de seguridad surgieron entonces a raíz del miedo. Quienes frecuentaban los antros debieron trasladar su esparcimiento de fin de semana al ámbito doméstico. Los patios de las casas fueron las pistas de baile y los sitios para beber con los amigos. Al final de las reuniones, los invitados se quedaban a dormir en casa del anfitrión para no exponerse a los enfrentamientos y las balas perdidas. Piensen en esto: familias enteras durmiendo en el suelo, niños pertrechados bajo sus pupitres, todo para evitar el fuego cruzado de las balaceras. Piensen en esto; Martín y Bryan Almanza, de 9 y 5 años de edad, respectivamente, muertos en un retén militar en La Ribereña, víctimas del oprobioso daño colateral.

Las redes sociales jugaron también un papel crucial. Por medio de *hashtags*, los ciudadanos se alertaban unos a otros de las ubicaciones de las SDR, es decir, situaciones de riesgo. Aprendimos a trazar cartografías para esquivar los puntos álgidos. A viajar por carretera sólo de día, mandando mensajes constantes a los familiares para avisar nuestra ubicación y estado. A verificar en Twitter la situación de la ciudad antes de movernos de un punto a otro. Aprendimos a estar alerta todo el tiempo, al punto de que la paranoia algunas veces nos inmovilizaba y otras tantas nos polarizaba. La escalada hizo pico el 28 de junio de 2010 cuando asesinaron, a dos semanas de la elección para gobernador del estado, al candidato priísta Rodolfo Torre Cantú, virtual ganador. Apenas un par de meses después, en agosto de 2010, ocurriría la masacre de los 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas.

Fue en febrero de 2011, recién me había mudado de Tampico a Ciudad Victoria, capital del estado, cuando, en una visita relámpago al puerto, cené con Sandra Muñoz, actriz y directora teatral. En esa cena me planteó explícitamente una propuesta que un par de meses atrás había hecho de forma muy general. Quería que le escribiera una obra de teatro, o más bien dicho un monólogo, que básicamente partiría de tres premisas. La primera consistía en retomar la *Antígona* de Sófocles, adaptándola al contexto de lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. La segunda implicaba elaborar vasos comunicantes con la historia de Isabel Miranda de Wallace, empresaria y activista, quien buscó durante muchos años a su hijo secuestrado y desaparecido, para luego confirmar que estaba muerto, seguir rastreando el cuerpo de éste. La tercera premisa aludía a uno de los temas que más le importaba a Sandra: el texto debía ahondar en la necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente.

Nunca había escrito para teatro. Nunca había escrito por encargo. Así que salí de casa de Sandra sin prometerle nada más allá de que haría un intento por explorar el tema y sondear si era realmente capaz de cumplir con aquel cometido. Lo que hice en un principio fue acercarme al trabajo de Sófocles, así como a un par de reelaboraciones de su obra que la propia Sandra me proporcionó. Se trataba de *Usted está aquí* de Bárbara Colio, quien reescribe palimpséstica y oblicuamente sobre la Antígona sofocleana, la historia del secuestro del hijo de Isabel Miranda de Wallace; así como de *Antígona en Nueva York* de Janusz Glowacki, una «revisión del mito [...] que convierte a Antígona en Anita, una jo-

ven de Puerto Rico que vive en la indigencia y que lucha para darle a su pareja un entierro digno alejado de las fosas comunes para homeless»⁸.

El hecho específico que detonó la escritura de *Antígona González* fue el descubrimiento, el 6 de abril de 2011, de las fosas de San Fernando. San Fernando es un municipio que se encuentra a sólo dos horas de Ciudad Victoria. La mañana que la noticia se dio a conocer a los medios, por cuestión laboral, me hallaba en el teatro del Centro Cultural Tamaulipas; iba a efectuarse una ceremonia de premiación y la banda de música del estado tocaba algunas polkas. El evento transcurrió con normalidad, sin contratiempo alguno, sin absolutamente ninguna mención de lo ocurrido. Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. ¿Acaso supimos sus nombres? ¿Acaso la PGR trabajó en dar a conocer las identidades de esos 196? ¿Acaso se lo exigimos como ciudadanía? Aquí caben bien los cuestionamientos que Judith Butler hace en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, acerca de por qué para el estado algunas vidas merecen ser lloradas y otras no. Y por lloradas me refiero aquí a ser clamadas en público, a ser objeto de un duelo colectivo

En los días posteriores, fue gracias, entre otros, a los reportajes de San Juana Martínez que supe de las largas filas que los familiares de personas desaparecidas hicieron afuera de la morgue en espera de poder identificar y recuperar a los suyos. Fue a través de sus entrevistas que pude leer los testimonios directos de las ausencias, los detalles exactos de muchas de esas vidas que habían sido interrumpidas abruptamente. Fue entonces cuando decidí que quería emprender la escritura del texto propuesto por Sandra Muñoz y que, además, quería contextualizarlo específicamente en torno a los cuerpos de las fosas de San Fernando.

El rumbo del proyecto escritural se apuntaló aún más cuando, a través de Nidia Cuan, una amiga que participó como voluntaria, en ese mismo mes conocí el proyecto de conteo extraoficial de muertes violentas en el país que se realiza desde el blog y la cuenta de Twitter de *Menos días aquí*. Esta plataforma colectiva está constituida a partir del trabajo voluntario y, en muchos de los casos, anónimo de ciudadanos que aportan su tiempo, una semana de sus vidas para ser exactos. Una semana en la que cada tarde, a partir de las 6, se dedican a buscar en los periódicos en línea cada una de las muertes violentas ocurridas en el país ese día. «Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz», reza el encabezado del blog⁹.

Todo en esta minuciosa y dolorosa tarea de contar muertos tiene que ver con los cuerpos, con la ausencia y con el lenguaje. Se trata de integrar y asentar de manera sucinta, en el caso de las entradas del blog, y con una brevedad quirúrgica, en el caso de los tuits, el lugar del hallazgo, las circunstancias y características en que ha ocurrido un homicidio, una ejecución, en que ha sido hallado un cuerpo sin vida. Se trata de las señas particulares, del tipo de ropa, de los tatuajes, de las cicatrices, de si la víctima llevaba zapatos o iba descalza, de la complexión, de la tez, de todo lo que acompaña o ha abandonado a cada una

⁸ Itziar De Francisco, «Antígona en Nueva York». La obra de Janusz Glowacki en la sala galileo», *El Cultural*, 19/02/2004, <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Antigona-en-Nueva-York/8914> (fecha de consulta: 03/11/2017).

⁹ <http://menosdiasaqui.blogspot.it/> (fecha de consulta: 06/11/2017).

de esas personas que, en muchos de los casos, permanecen en calidad de desconocidas. Se trata de construir con palabras un sitio para la memoria de todos nuestros cuerpos. Se trata, en efecto, de nombrar lo ausente para hacerlo visible.

Si se visita el blog o la cuenta de Twitter es posible percibir, en las diferentes entradas y tuits, las peculiaridades de cada uno de los redactores. Se pueden leer los acercamientos más sensibles, los más escuetos, los que establecen distancia y los que sucumbieron a la indignación, a la impotencia y al desconsuelo. Se puede notar también que hay muchas semanas en que, al no haber ningún contador, no fue posible llevar a cabo el registro. Y si se revisa detalladamente el listado con los nombres de los voluntarios, puede hallarse el nombre de una joven actriz que contó 340 muertos del 17 al 23 de enero de 2011: Antígona González. Cuando lo advertí me pareció una coincidencia casi inverosímil, luego pensé que si una mujer de la vida real podía llamarse Antígona González, entonces, la mujer que buscaba a Tadeo, podía llamarse así también.

No me ofrecí como voluntaria sino hasta la última semana de 2011, pero tuve acceso al correo electrónico cuyo título era *Instrucciones para contar muertos* y a la experiencia de efectuar la búsqueda a través de Claudia Castañeda, otra amiga que participó en el proyecto de conteo justamente durante ese mismo abril, el de las fosas de San Fernando y las fosas de Durango.

Durante esos siete días que Claudia colaboró pude ver de cerca cómo era el proceso, a qué imágenes y a qué notas periodísticas se enfrentaba quien decidía emprender dicha tarea. Contó 468 muertos, incluidos los desollados de Nayarit y una mujer cuyo cuerpo fue desarmado en partes y luego rearmado en un montaje que incluía un mensaje en una cartulina. Recuerdo estos dos casos terribles y decido mencionarlos porque, para mí, eran el epítome de la barbarie, un límite deshumanizante que me parecía intraspasable, y que sin embargo, ha sido trasgredido una y otra vez en nuestro país con cada nuevo hecho de violencia insólita. Pero también, porque justamente estos dos casos, me hicieron pensar entonces y me siguen haciendo pensar sobre si tenemos derecho o no, sobre cuáles son las vías éticas, para mostrar, en imágenes o a través de la escritura, esta clase de violencias. ¿Cómo, de qué manera hacerlo, para no atentar doblemente contra el cuerpo ya vulnerado?

Decidí hacer mi conteo la última semana de 2011. Ingenuamente supuse que por la época del año sería una semana más o menos tranquila. No pude estar más equivocada. Todos los días hubo múltiples muertes violentas por registrar. Todos los días aparecieron cuerpos abandonados, desnudos, rotos, expuestos, sin nombre.

Después de discurrir en torno al correo con las instrucciones y al blog de *Menos días aquí*, decidí que quería intercalar, en lo que ya comenzaba a articularse como un hilo escritural narrativo, tanto fragmentos de dicho correo, como algunas de las entradas. Particularmente me interesaron las que había redactado mi amiga Nidia Cuan porque descubrí que había hecho un trabajo sumamente minucioso con el lenguaje. Había esmero en el tratamiento de cada persona fallecida y contención frente el horror que las rodeaba. Si bien todas las muertes recuperadas son violentas, deliberadamente elegí incorporar al texto aquellas que hacían menos explícita la tortura y la atrocidad sobre los cuerpos.

Los tuits seleccionados ingresaron al texto como una evocación del coro griego. La repetición de la tragedia una y otra vez en distintos escenarios. Una suerte de clamor, el llamado de los muertos a los vivos. Una suerte de altavoz intermitente que nos reitera la presencia de la ausencia:

Amealco, Querétaro. 15 de febrero.
Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se encontró un mensaje escrito en una cartulina¹⁰.

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.
El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba marcado el nombre “Julio”¹¹.

Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril.
El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30 años fue encontrado a orillas del libramiento que conduce al puente Reynosa-Mission. Vestía bermudas de mezclilla, calcetines de algodón blancos y una camisa de mezclilla con forro de franela a cuadros¹².

A partir, tanto de las fosas de San Fernando, como del proyecto *Menos días aquí* y de los testimonios de las notas de San Juana Martínez y otros periodistas, comencé a escribir la primera versión del texto propiamente a finales de abril de 2011. Hablé también por esas fechas con un par de personas que habían vivido en carne propia la experiencia de la desaparición de un ser querido. Uno de ellos era un joven que había perdido a su hermano en San Fernando, antes de las masacres y las fosas. Su hermano tenía un taller mecánico y su padre y él sospechaban que había sido obligado por el narco a dismantelar automóviles usados en actos ilícitos, que su desaparición podría haber sido motivada por el hecho de que temieran que el mecánico los denunciara. Lo que me causaba más estupor de esta historia era el hecho de que ni el padre ni el joven hubiesen buscado a su hermano. Cuando inquirí al respecto, su respuesta me hizo entender la fuerza paralizante del miedo. «El miedo aísla, el miedo nos enseña a desconfiar, el miedo nos vuelve locos, con las manos en los bolsillos y con la cabeza gacha», apunta Rivera Garza¹³. Este relato era sobre Ismene, no sobre Antígona. Este relato se convirtió, en el texto que escribía, en la historia del hermano mayor de Antígona y de la mujer de Tadeo:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no

¹⁰ Sara Uribe, *Antígona González*, México, Surplus Ediciones, 2014, p. 38.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² *Ibidem*, p. 54.

¹³ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 65.

diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera¹⁴.

Conforme la escritura fue avanzando, las tres secciones que integraran el libro se perfilaron paulatinamente. La primera, «Instrucciones para contar muertos», empezó a gestarse como una introducción o planteamiento en el que se explicitaban, tanto la anécdota —una mujer busca, entre los muertos, a su hermano desaparecido—, como la exposición de motivos de la escritura misma del libro:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre¹⁵.

La segunda sección, «¿Es esto lo que queda de los nuestros?», se configuró a través de tres abordajes. Por una parte, ahondar en los vínculos afectivos entre Antígona y Tadeo González a través de la memoria de lo perdido, así como la relación de Antígona con la ausencia de Tadeo, es decir, su duelo latente, exacerbado por la indefinición del desaparecido: ese estar entre la vida y la muerte. Por otro lado, mostrar la lucha y la esperanza, la desazón y la angustia en torno a la búsqueda; es aquí donde aparece el coro, que nos remite justamente a este toparse día con día con la muerte en su camino tras Tadeo. Finalmente, es esta sección también donde se fija el cuestionamiento político de Antígona González sobre la guerra, así como su postura ética frente al otro como enemigo:

No, Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio.
Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra;
que construyamos juntos, cada quien desde su
sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los
que nos venden, los que nos han vendido siempre al
mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los
zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos.

¹⁴ Sara Uribe, *Antígona González*, cit., p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo¹⁶.

La última sección, «Esta mañana hay una fila inmensa», se conformó a partir de dos escenarios. En un principio, la llegada de Antígona a San Fernando en busca del cuerpo de Tadeo y el momento en que encara la tragedia de las fosas, así como el propio proceso de reconocimiento de los cuerpos. Finalmente, decidí que lo que llevaría hacia el cierre del libro sería el ensamblaje de las preguntas del poema «Muerte» de Harold Pinter, con respuestas hechas de fragmentos textuales de los testimonios de los familiares de desaparecidos que hicieron esa fila inmensa. Esa hilera de preguntas es, también, un coro. Una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando:

¿Dónde se halló el cadáver?
¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?¹⁷

¿Quién era el cadáver?
Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos¹⁸.

¿Cómo de bien conocía el cadáver?
En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Sólo iba a trabajar y desapareció¹⁹.

De forma paralela a este proceso escritural, durante los primeros meses de 2011 estuve en contacto con sendos ensayos sobre escritura conceptual de los poetas norteamericanos Kenneth Goldsmith y Vanessa Place. Cito a Rivera Garza:

Los primeros años del siglo XXI vieron florecer la así llamada escritura conceptual en Estados Unidos –una serie de estrategias que, alimentándose de las vanguardias del siglo anterior y poniendo énfasis en el concepto que hace funcionar el texto, más que en el texto en sí, propuso formas de apropiación que, por mucho, dinamitaron nociones más bien conservadoras, sino es que retrógradas, de la autoría y el yo lírico [...]. En un inicio, sin duda, fue la apropiación. Una de las estrategias adoptadas por los escritores de las más diversas tradiciones ante el primer embate de las máquinas digitales consistió en apro-

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹⁸ *Ibidem*, p. 82.

¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

piarse, ya a través de la copia, ya del reciclaje, la tachadura o la excavación, de la sobreabundancia textual característica de la época²⁰.

Inequívocamente la lectura sobre sus ideas apropiacionistas influyó en la estrategia escritural del texto que emprendí entonces. Era imprescindible que en el libro estuviesen literalmente presentes los testimonios de los familiares de los desaparecidos y ocurrió lo mismo con los demás materiales que fueron apareciendo en la investigación: la bitácora electrónica de Antígona o Diana Gómez, el poema de Harold Pinter, los fragmentos de notas periodísticas. No se trataba de citas o epígrafes. No era, en todo caso, un asunto meramente de referencias o de hitos textuales que me permitiesen elaborar un discurso en torno o a partir de éstos. Se trataba “de mover textos existentes de un soporte a otro” (Rivera Garza, “Los muertos indóciles”, 28), es decir, de tomar un fragmento de un texto, desmontarlo del contexto en el que y para el que había sido generado, y reensamblarlo en un nueva máquina escritural. Se trataba de confeccionar un nuevo todo que tuviese en sus costuras pedazos de otros todos. Se trataba de curaduría textual. Sólo que, a diferencia de la apropiación radical, propuesta por Goldsmith y Place, en muchos de los casos el lenguaje no salía ileso de este proceso de traslación y era trastocado, en el camino, por adiciones, sustracciones, reescrituras y yuxtaposiciones. Se trataba, en suma, de ejercer una poética donde no predominara un yo lírico autoral y aséptico, sino más bien, parafraseando a Kozer una yuxtaposición de muchas voces: una poética polifónica, coral.

Ahora bien, antes de que al texto llegaran las estrategias de apropiación, lo primero que fragüé fue la base narrativa, la historia de Antígona y Tadeo, la de su desaparición y la de su relación como hermanos. Esta escritura se nutrió de múltiples relatos leídos y escuchados, pero particularmente, sobre todo en el tono, del blog de Antígona Gómez o Diana Gómez, una activista colombiana, cuyo padre, Jaime Gómez, fue secuestrado y posteriormente hallado muerto en 2006. Diana Gómez adopta el nombre de Antígona para librar el duelo por su padre, a quien escribe largas cartas en su blog. Todo en esas misivas es profundamente personal y al mismo tiempo profundamente político. Hay una intimidad palpable: la vida cotidiana de Antígona Gómez cohabita con la ausencia de su padre. Hay un profundo amor y la certeza de que, a pesar de la proximidad rota, él siempre está ahí, con ella. Cito un fragmento:

Esta carta es para ti y mi padre. Esta carta es extensa, el momento histórico lo amerita. Hoy hace ocho años saliste a caminar en la mañana esa hermosa ciudad en la que naciste y creciste, y ya no volviste nunca más. Te llevaron. Se llevaron tu cuerpo, pero no a ti. Estos ocho años hemos peleado contra la impunidad una y otra vez. Hasta el cansancio. Hemos caminado y levantado la voz para conocer la verdad, en busca de justicia. Estos ocho años te he recordado, te he pasado por el corazón tantísimas veces y de maneras tan distintas. He desarrollado contigo una otra relación, una relación pasada por todo: por la guerra, la violencia, la rabia, el amor, la admiración, los recuerdos, las ausencias y las luchas. Hace ocho años te llevaron en un contexto como este: re-elección presidencial. En ese entonces vivíamos cierto ascenso de la izquierda, ahora vemos como la derecha, y la ultra derecha, se siguen consolidando, y como en algunos escenarios la izquierda pierde espacio. En estos años yo me he repensado una y otra vez desde mi particularidad generacional y mi ser feminista. He caminado, desde antes que te llevaran, esas sendas que

²⁰ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, Barcelona, Tusquets Editores, 2013, pp. 26-27.

los partidos de izquierda y los movimientos sociales abrieron ya hace décadas. Las he caminado, tú sabes, con mi propia prudencia, mi propia mirada y mi propio cuerpo. Como hace ocho años, ahora trato de no sucumbir a este contexto tan difícil, tan adverso a nuestros sueños. Entonces respiro, pauso, duermo, medito y me busco muy adentro. Papi: las cosas no están fáciles, siguen siendo difíciles para esos que nos ubicamos abajo, en el lugar de la digna rabia y los sueños rebeldes²¹.

Al final, del blog de Diana Gómez sólo me apropié textualmente de una frase: «yo no quería ser una Antígona, pero me tocó». Sin embargo, hay mucho de Antígona Gómez en Antígona González.

[

: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?
: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?
: No quería ser una Antígona pero me tocó.

] ²²

La primera versión de Antígona González tomó siete meses en su escritura y otros tres más en su edición. A finales de enero de 2012 envié a Sandra Muñoz 28 cuartillas, apenas poco más de la mitad de las 52 que integraron la segunda y final versión que entregaría a la editorial Surplus en septiembre de ese mismo año. Ese primer texto fue el que Sandra Muñoz utilizó para efectuar la puesta en escena que se estrenó el 29 de abril de 2012 en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. Luego de ver el montaje y sobre todo, tras la lectura y comentarios que me hizo generosamente Cristina Rivera Garza, me lancé a un proceso de reescritura que duraría seis meses más y que implicaba la apropiación ya no sólo de testimonios y notas periodísticas, sino de fuentes teóricas en torno al mito sofocleano.

Fue a esta segunda fase de reescritura que, con la investigación ampliada, llegaron las Antígonas de Butler, Zambrano y Yourcenar. Llegaron también las de Gambaro, Marchal y Satizábal, éstas tres últimas y muchas más arribaron de la mano de Rómulo E. Pianacci, cuyo libro, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, resultó fundamental para la conceptualización de *Antígona González*. Se trataba no solo ya de integrar un cuerpo textual hecho de voces que clamaban el dolor de haber perdido a un ser querido; no solo de dar cuenta del registro aleatorio de las miles de muertes violentas ocurridas en todo el país; no solo de colocar a esta Antígona específica en una Tebas tamaulipeca; no solo de hacer explícita la necesidad de nombrar a cada uno de los desaparecidos y de los muertos, la necesidad de recuperación del cuerpo perdido. Se trataba también, y de manera relevante, de reflexionar sobre lo que significa ser una Antígona, sobre lo que significan los procesos escriturales que se han tejido en torno a su constante reelaboración en Latinoamérica. ¿Por qué vuelve una y otra vez con distintos apellidos y epítetos? ¿Por qué en las

²¹ <http://antigonagomez.blogspot.it/>. Entrada del 21/03/2014 (fecha de consulta: 03/11/2017).

²² Sara Uribe, *Antígona González*, cit., p. 15.

versiones europeas las Antígonas permanecen en la Tebas griega y en América se sitúan en los territorios particulares donde se han perdido los cuerpos? Se trataba, desde luego, y de manera inquietante, de hacer patente esta suerte de eterno retorno nietzscheano de las Antígonas, de evidenciar la continuidad histórica de sus apariciones luego de dictaduras y guerras. Se trataba, finalmente, de construir, desde lo fragmentario y lo palimpséstico, una Antígona que se pensase, que se leyese, textual y metatextualmente, a sí misma. Se trataba pues, de reescribir con, sobre, desde, lo ya escrito:

[

: Sabemos de la existencia, además, de una Antígona cubana escrita en 1968 por el dramaturgo José Triana. De la misma da cuenta Bosch. No nos fue posible acceder a este manuscrito que aún no ha sido editado y quizás nunca lo sea, el único ejemplar existente, hace treinta años que no está más en posesión del autor.

: Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros intérpretes. Su autor recibe el encargo de escribirla con miras a una puesta en escena y con la condicionante de que tiene que ser un espectáculo unipersonal. Por lo tanto, este monólogo debe posibilitar que una única actriz asuma todos los roles.

] ²³

«Más que ser creado por un genio individual, interno, único de un autor», señala Rivera Garza,

un texto citacionista está compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante. Un texto citacionista es, por decirlo así, un texto “con-ficcional”; y la referencia manual, es decir, física, al proceso de costura no es del todo gratuita aquí. Un texto citacionista nunca es, luego entonces, original. Es más: un texto citacionista descrea, fundamental y radicalmente, del concepto de originalidad»²⁴.

No hay nada original en *Antígona González*. Este libro y la estrategia empleada para escribirlo es puro reciclaje.

De las tres premisas establecidas por Sandra, incumplí con la segunda: no retomé la historia de Isabel Miranda de Wallace. Tampoco escribí un monólogo teatral. Escribí *Antígona González* por encargo de Sandra Muñoz y es una petición que le agradezco infinitamente, porque estoy cierta que, de no haber sido por ella, por su encargo, jamás me habría propuesto a mí misma tal empresa. *Antígona González* es un libro que desde su inicio fue escrito con, para y por otros.

Cuando la guerra contra el narco comenzó, las narrativas bélicas calderonistas tenían objetivos muy claros: la fabricación de un enemigo, la producción del miedo y la legitima-

²³ *Ibidem*, p. 60.

²⁴ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, cit., p. 81.

ción de su gobierno. «Hay una narrativa que se construye en la misma cabeza del Estado», señala Daniela Rea en su libro *Nadie les pidió perdón*,

como lo hizo Felipe Calderón, quien declaró que los muertos eran criminales sin escrúpulos dedicados a destruir las instituciones democráticas, a envenenar a nuestros jóvenes, a enlutar la nación. Esa idea permea a todos los niveles de gobierno, pasa por las autoridades militares y de seguridad que encubren el actuar de los subalternos para no manchar el nombre de la institución, y llega [...] a los soldados, que se sienten con el poder, incluso con el deber, de dispararle al otro, al enemigo.²⁵

Una perversa narrativa donde «la batalla se disputa entre los más débiles», donde «el otro, cualquier otro, es el enemigo»²⁶.

Cuando la guerra contra el narco comenzó, cualquier otro desaparecido o muerto, al menos en Tamaulipas, se convertía automáticamente en enemigo. Lo que la gente decía era “si se lo llevaron / si lo mataron, es porque seguramente estaba metido con los malos”. En un principio no hubo cabida para las dudas porque el miedo es implacable. Pero poco a poco las historias de lo que verdaderamente estaba pasando se fueron filtrando. Los muertos y los desaparecidos dejaron de ser anónimos, desconocidos: el cerco se fue acotando de extraños a conocidos, de conocidos a amigos, de amigos a familiares. Poco a poco fue haciéndose irrefutable la enorme cantidad de víctimas de una guerra que ha fabricado culpables impunemente.

«No hay acto de escritura que no sea reescritura [...]. Quien reescribe actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente», advierte Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*²⁷. La emergencia del presente es la guerra que vivimos, porque aunque el gobierno peñanista hizo un giro discursivo al inicio de su sexenio al pasar, en la enunciación, de la guerra contra el crimen organizado a la guerra contra el hambre, esta guerra que no pedimos sigue aquí, sigue ganando terreno, sigue viva en nuestros muertos, en nuestros desaparecidos y, dentro del caos generado por la impunidad, en nuestras víctimas de feminicidios. Cito a Rivera Garza:

¿Qué significa escribir hoy en este contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horripalante constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir literalmente, rodeados de muertos?²⁸

«A la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales»²⁹, Rivera Garza la denomina, necroescrituras; para ello la escritora matamorense parte del concepto de necropoder de Achille Mbembe y, con ello, de la noción de biopoder foucaultiana. «Producto de un mundo en mortandad horripalante, dominado por

²⁵ Daniela Rea, *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*, Barcelona, Ediciones Urano, p. 201.

²⁶ *Ibidem*, p. 35.

²⁷ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, cit., pp. 93, 95.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ *Ibidem.*, p. 33.

Estados que han sustituido su ética de la responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema» continúa Rivera Garza, «las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes»³⁰.

Como parte de esa ínsita desestabilización que las caracteriza, las necroescrituras buscan «desposeerse del dominio de lo propio configurando comunalidades de escritura»³¹. Y es justo a estas prácticas escriturales que retan «constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto del lenguaje»³², que Rivera Garza denomina poéticas de la desapropiación.

Es en el contexto de las nociones de necroescrituras y de las poéticas de la desapropiación, que *Antígona González* intenta construir una respuesta a la, aquí parafraseada, pregunta diegueziana sobre cómo es que dialogan nuestras escrituras con el fantasma de la rotura/dislocación del cuerpo que permea hoy día las prácticas artísticas.

«Los cuerpos de la violencia serán siempre cuerpos irreversiblemente dislocados. Las imágenes producidas en estas circunstancias constituyen el emblema más poderoso para el ejercicio del miedo», dice Ileana Diéguez en su artículo *Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte*³³. Y, como si se tratase de una conversación, Cristina Rivera Garza, desde *Dolerse, textos de un país herido*, frente a este estado de las cosas, inquiere:

¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo?
¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo o el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir, deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?³⁴.

La respuesta de Rivera Garza es sí. Mi respuesta es sí, «porque yo no olvido, porque no olvidaré, porque no olvidaremos»³⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

Caballero Prado, Amaranta. *Con/dolerse*, México, Surplus Ediciones, 2015.

De Francisco, Itziar, «Antígona en Nueva York». La obra de Janusz Glowacki en la sala galileo» *El Cultural*, 19/02/2004, <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Antigona-en-Nueva-York/8914> (fecha de consulta: 03/11/2017).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 22.

³² *Ibidem*.

³³ «Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte», *Cena*, 14 (2013), p. 4, <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/46397/28898> (fecha de consulta: 03/11/2017).

³⁴ Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, cit., p. 177.

³⁵ *Ibidem*, p. 178.

- Diéguez, Ileana, «El cuerpo roto / Alegorías de lo informe», *Revista do Lume. Nucleo interdisciplinar de pesquisas teatrais – UNICAMP*, 2 (2012), <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/131/130> (fecha de consulta: 03/11/2017).
- , «Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte», *Cena*, 14 (2013), <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/46397/28898> (fecha de consulta: 03/11/2017).
- Gómez, Antígona, «Antígona Gómez», 21/03/2014, <http://antigonagomez.blogspot.mx/> (fecha de consulta: 03/11/2017).
- Pianacci, Rómulo, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.
- Rea, Daniela, *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*, Barcelona, Ediciones Urano, 2015.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones, 2015.
- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Barcelona, Tusquets Editores, 2013.
- Rodríguez Márquez, Javier, «Raúl Zurita. Vivimos la agonía del idioma», *El País*, 11/02/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426101683_360476.html (fecha de consulta: 03/11/2017).
- Uribe, Sara, *Antígona González*, México, Surplus Ediciones, 2014.

Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca de Juana Adcock* y *Antígona González* de Sara Uribe

RIKE BOLTE

Universität Osnabrück
rike.bolte@uni-osnabrueck.de

INTRODUCCIÓN: «CON SU PROPIO ECO A CUESTAS» - LA VOZ EN LA POESÍA

En *On voice in poetry*, David Nowell Smith da cuenta de la polisemia del concepto “voz” en la poesía: «[w]hat do we mean by “voice” in poetry?»¹. El autor apunta a la diversidad y ambivalencia del significado que la poesía le concede a la voz mediante distintas estrategias («strategies of voicing») y distintos roles (trópicos, prosódicos, ideológicos). Antes de entrar en materia, empero, Nowell Smith remarca también que hablar de poesía significa invocar la exploración de un amplio y sugestivo terreno genérico que se diferencia de los que circunscriben la prosa y el drama, que fueran definidos ya desde la antigüedad; en comparación la poesía recibirá una definición mucho más tarde, recién en el renacimiento. Con vistas a este género de «segundo orden»² cuya paradigmática modernización en el mundo occidental –ante todo francés– ha suscitado un debate fundamental internacional disparado por *Die Struktur der modernen Lyrik* de Hugo Friedrich³, Nowell Smith trae entonces a colación la problemática identificación de la poesía como «entidad», y en el mismo ademán introduce la «cuestión de la voz», solicitando mayor claridad sobre el sistema poesía, que según opina se podría lograr justamente indagando

¹ David Nowell Smith, *On voice in poetry*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 1.

² Karlheinz Stierle, «Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen», en Klaus Hempfer (ed.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 131-149.

³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1956. La traducción castellana se titula *Estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días* y ha sido publicada en Barcelona en 1959, traducida por Juan Petit, mientras que la traducción francesa se publica recién en 1976.

en la voz como categoría⁴.

Existe una profunda y fascinante producción teórica acerca del fenómeno de la voz que se articula con cierta tradición de la filosofía, como también en el ámbito del psicoanálisis. Más recientes son los estudios surgidos en el seno de las ciencias culturales, donde se debaten posiciones críticas entre los estudios de las artes performativas y las ciencias de los medios. Reinhart Meyer-Kalkus, por ejemplo, advierte que por más que los nuevos medios se sirvan también de dispositivos acústicos, la voz habría sido desestimada bajo la primacía de los análisis de textos y de los medios visuales. Por consecuencia, la voz –y toda la gama de implicaciones performativas de los fenómenos vocales– ha sufrido según este autor un desplazamiento hacia la esfera de lo fantasmagórico, se ha convertido en fantasma. Esta des-jerarquización se debe, así arguye Meyer-Kalkus, a un cambio cultural en cuyo transcurso se habría empezado a priorizar y a fetichizar al cuerpo. Por otro lado, en este mismo contexto no se debería subestimar el impacto del intento de Derrida de defender la escritura, y su huella, contra el supuesto fonocentrismo europeo, como él mismo pondrá de manifiesto en *De la Grammatologie* (1967)⁵. También vale la pena considerar las reflexiones de Meyer-Kalkus sobre la demolición del arte fónico vanguardista por parte de los movimientos fascistas europeos, al igual que las observaciones del mismo autor sobre las especificidades estructurales de la percepción acústica, los acontecimientos y esquemas sonoros, incluidas las figuras –o *Gestalten*– acústicas. Las «akustische Gestalten» cobran vida siempre ante un trasfondo ya audible por su parte; a la vez, no obstante, poseen una actividad propia, separada y aislada, que puede o no interferir en la esfera acústica de fondo, o ser contaminada por ella. Estas formas acústicas pueden ser percibidas como instancias –o huellas–; simultáneamente poseen una gama de características que atañen a la percepción en el sentido más amplio, incluido el psicofísico⁶.

En *Poesía vertical* de Roberto Juarroz se declama: «El mundo es un llamado oscuro, / una voz y no un nombre, una voz con su propio eco a cuestas». El texto de Juarroz infunde ideas acerca del «oficio de la palabra», la creación de la presencia, la corporalidad y visibilidad del verbo⁷; sin embargo recalca el peso de la voz cual efecto sonoro, y su *Welthaltigkeit*, su contener mundo; también resuena en él la *Weltfertigkeit* de la voz, su capacidad hacedora, de crear mundo. Partiendo de estas suposiciones, ¿cuáles serían las implicaciones de la voz en cuanto a la violencia inscrita en las cartografías (imaginarias, discursivas) del mundo, los mundos actuales, especialmente los mundos enfocados por los estudios postcoloniales? No sin razón, Gayatri Spivak, quien además traduce al inglés nada menos que la *Grammatologie* (*Of Grammatology*, 1976), introducirá los estudios subalternos en este campo de crítica cultural, exponiendo al mismo tiempo la paradigmática inquietud del «Can the subaltern speak?»⁸. La preocupación de Spivak se volvería pronto piedra del escándalo para toda una línea dentro de los estudios postcoloniales; pero también otras miradas críticas, por ejemplo la de Fernando Coronil, han contribuido a la diferenciación

⁴ Nowell Smith, *op. cit.*, p. 1.

⁵ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

⁶ Reinhart Meyer-Kalkus, «Koexpressivität von Stimme und Blick», en Hans-Peter Beyerndörfer (ed.), *Stimmen – Klänge – Töne*, Tübingen, Narr Verlag 2002, pp. 52-54. Meyer-Kalkus se refiere a una serie de observaciones de la psicología de la Gestalt, entre ellas las de Ernst Cassirer y Maurice Merleau-Ponty.

⁷ Roberto Juarroz, «Sexta poesía vertical» (1975); «40», en Diego Sánchez Aguilar (ed.), *Poesía vertical*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 189 y sig. Además ver: Thorpe Running, *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-centered Poets in Latin America*, London, Associated University Press, 1996, pp. 63-66.

⁸ Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

y profundización de este campo de la disciplina, demostrando cuán importante es someter a un análisis deconstructivista los regímenes imperiales y las identidades producidas por ellos. Los regímenes que surgieran y se expandieran bajo la égida del Occidentalismo⁹ (que siempre conforma una dupla dialéctica con el *Orientalism* de Edward Said) han creado conceptos de subjetividad específicos sobre los cuales urge, aún hoy, poner la mirada agudizando la atención justamente respecto a los dispositivos de articulación que estos conceptos tienen como propios, así como también respecto a los conceptos de subjetividad definidos como alienígenos. Esta perspectiva crítica implica una praxis de la “auscultación” frente a la estratificación (social, étnica, sexual) de las sociedades post- o neocoloniales¹⁰.

La particular atención –ejercicio de ímpetu hermenéutico en primer lugar– que fomenta Coronil, posee facetas lingüísticas, es decir factores que determinan el acto del escuchar en el sentido estricto y como aspecto intrínseco de la comunicación humana. Asimismo comprende aspectos de una escucha activa, es decir un determinado modelo de atención respecto del otro, que incluye un repertorio de señales de atención y función fáctica, de empatía, *feedback*, etc. Quien escucha no puede, opina este autor, elevarse por sobre la voz de quien está hablando, no puede subyugar sus palabras¹¹. De tal modo, se hace patente un ejemplar tratamiento de la alteridad; una ética operativa, fundamental para el trabajo antropológico (p. ej. de Coronil). A su vez Spivak indagará cómo se comporta la producción simbólica de la Academia (occidental, ante todo estadounidense, frente al habla subalterna). La autora demuestra que el discurso académico en cuestión tiene un intolerable sobrepeso con respecto al habla inaudita y en consecuencia propone, a su vez, una escucha subversiva que incite ante todo a que se le hable al sujeto subalterno¹². Coronil simpatiza con la propuesta de Spivak, pero recalca la urgencia de analizar la «historia del silenciamiento», escuchando a los que se volvieron sus víctimas¹³. Siempre respetando los factores específicos de un proceso histórico definido, Coronil entrevé la posición del sujeto hablante (o por hablar) no solamente como estructural sino, además, como un topos constituido por el lenguaje; este topos haría posible el acto político de hablar.

En el presente ensayo –académico– pondremos nuestra atención en un canal y un instrumento comunicacional, en una instancia medIALIZADORA que oscila, para reducirlo a una fórmula binaria, entre la materialidad y lo simbólico. Para nuestro acercamiento a la

⁹ Fernando Coronil, *Beyond Occidentalism: Towards Post-Imperial Geohistorical Categories*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992.

¹⁰ Fernando Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», *Poetics Today* 4, 15, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America 15 (1994), p. 657. En el contexto de un análisis de la «anatomía social» de Venezuela a finales de los años ochenta, Coronil ha puesto un acento en las dinámicas de representación y auto-representación a escala nacional. Recordando el violento proceso político que conllevó el cambio de una política proteccionista al neoliberalismo en el país sudamericano, Coronil opone la auto-representación discursiva que llevó a cabo el gobierno venezolano, «mutando» y «mutilando» las necesidades y los representantes del pueblo, y la necesidad de articulación de un lugar de enunciación («locus of enunciation») para el pueblo, que fuese autoconsciente (es decir enunciador también acerca del lugar desde el cual los subalternos tomarían la voz). En este marco, Coronil pone énfasis en la necesidad de una escucha que esté atenta al sujeto subalterno; una auscultación que preste atención precisamente a la voz de este mismo.

¹¹ Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States». Por supuesto que este desiderátum también puede ser transferido a otro ámbito de la percepción, por ejemplo la mirada. Véase Fernando Coronil y Kyle Longley, *Can the Subaltern See*, Durham, Duke University Press, 2014.

¹² Spivak, *op. cit.*, p. 275; 294; 305.

¹³ Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», p. 657.

voz en la poesía elegimos no ignorar los planteamientos articulados por Spivak y Coronil, aunque estos fueran criticados entre otras cosas debido a su inclinación al deconstructivismo y su postura anti-materialista¹⁴; es más: pensamos que bajo lo que entendemos como “voz” se halla un agente comunicacional muy dinámico, inserto en un entramado muy complejo: histórico, socio-político y socio-lingüístico, pero también mitológico, como otro componente de innegable *longue durée* al lado del componente histórico. En este contexto, quisiéramos subrayar la tensión dialéctica que, según el aserto de Hans-Ulrich Gumbrecht en sus reflexiones sobre una teoría de la presencia¹⁵, parecería producirse mediante el hecho de que la voz no pertenece definitivamente al área de la presencia, pero tampoco al de la ausencia. También Mladen Dolar, que estudia la voz en los terrenos de la cultura bélica, la ópera y el psicoanálisis (los últimos dos de los cuales están más bien alejados de los objetos de interés de la teoría de los estudios postcoloniales)¹⁶, entrevé un impacto siniestro en la voz, en cuanto es disociada del cuerpo. En lo que sigue ahondaremos en esta esfera, la de lo *unheimlich* de la voz, para después hacer hincapié en un espectrograma de la voz en una poesía, latinoamericana, preocupada por la política y las experiencias de la violencia asociada a procesos sociopolíticos. Nuestros objetos de análisis serán las obras de dos poetisas mexicanas: *Manca* (2013), de Juana Adcock (*1982), y *Antígona González* (2012), de Sara Uribe (*1978)¹⁷.

1. *BOUCHE D’OMBRE* / «BOCA DE SOMBRA»: UN ESPECTOGRAMA DE LA VOZ POÉTICA

Sin lugar a dudas, podemos partir de que la voz en poesía posee una cualidad originaria: «That there should be voice in poetry seems intuitive enough», sentencia Nowell Smith. Los universos sonoros creados por la poesía, concordamos con el autor, se sirven de la voz como médium o material; aunque la autoridad de *Princeton Encyclopedia of Poetry*, citada *ex negativo* por Nowell Smith, opine que no se pueda hablar de voz literal en el espacio del poema, sino solamente de una voz en tanto que «oral metaphor», siempre subordinada a la palabra escrita¹⁸. Más aún, la divisa de Nowell Smith es identificar las diferentes valencias de la voz e insistir en las distintas opciones que tiene la poesía para exhibir, representar o generar una «speaking voice» o inclusive un plural de voces o de

¹⁴ Véase por ejemplo Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY Palgrave Macmillan, 2015, pp. 34-36.

¹⁵ Hans-Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

¹⁶ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006. Citamos de la versión alemana: Mladen Dolar, *His Master’s Voice: Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2007, p. 83.

¹⁷ Juana Adcock, *Manca*, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013; Sara Uribe, *Antígona González*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2012.

¹⁸ Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh et al. (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 1525. Esta entrada reciente poco tiene que ver, advierte Nowell Smith, con una entrada de la *Encyclopedia* de 1993, en la que se recuerda la fundamental relación entre la poesía y lo sonoro. Igualmente, en esta edición de la enciclopedia se enfatiza la dimensión performativa de lo vocal en los terrenos de la poesía, como además el «oído interior» de la lectura silenciosa. Nowell Smith identifica aquí una aprehensión gradual de la voz de parte de la disciplina poética, que llevaría del concepto «speechsound» a la metáfora. Por otro lado, no se encuentran entradas en las ediciones de la *Encyclopedia* de 1965 o 1974 que conciernen a la voz; según Nowell Smith esto se debe a que la crítica metafísica de la voz por un lado y la ideológica por el otro aún estaba por darse.

instancias vocales. Frente a estas ofertas vocales de la poesía, el lector o la lectora estarían invitados «to “voice” a poem»¹⁹. La voz instrumentada en las recitaciones de poesía por parte de los/las poetas, le hace eco a la voz concebida por el lector/la lectora en el acto de recepción de un poema leído por él o ella misma. Un manual fundamental para el *state of art* de la teoría de la poesía en Alemania²⁰, aclara que en esta zona performativa de la literatura, muy poco tratada por la teoría literaria, se revela todo un abanico de funciones desempeñadas por la voz. Según este manual, la lectura de poesía en voz alta –que junto al *spoken word* podría ser denominada como un género propio– parecería adquirir una autoridad propia por la simple entrada en acción de la voz. A este aspecto se le sumaría la presentificación de una supuesta autenticidad y auraticidad lírica. También el recital de poesía puede ser considerado un «monólogo explorativo» (autoral) que incita a la audiencia a entrar en su propia auto-comunicación. A medida que la praxis cultural de la lectura en voz alta va siendo tomada en cuenta como parte de la historia socio-cultural del leer, la teoría de Derrida acerca del fonocentrismo (y por ende la metafísica de la voz) va cobrando un nuevo significado, a más tardar en el momento de reflexionar sobre el peso de la palabra pronunciada en el recital poético²¹. Calibrando el peso de la voz en la poesía cabe además señalar la compenetración de la poesía con el arte dramático, por ejemplo allí donde el drama ofrece elementos corales; o donde en el drama épico-lírico el acto individual de tomar la palabra, o la polifonía, se exhiben como un potente instrumento vocal –y político–²².

La quintaesencia de las observaciones de Nowell Smith entorno a la pregunta de cuál sería el lugar de la voz en poesía, y cuál el concepto más aplicable para la exploración de esta, es el deseo de no enfatizar solamente la poliglosía inherente al decir poético. Del mismo modo que no existe univocalidad hermenéutica, tampoco sería favorable fijar un entendimiento determinante respecto a la dimensión vocal de la poesía. Por consecuencia, la dimensión de la voz en la poesía se presenta como cuestionable, es más: como inquietud. Nowell Smith encuentra una traducción para este estatus: la de con-figurar la vocalidad poética en un área de tensión entre lo metafórico y lo material (sonoro en el sentido literal). La teoría de la poesía se ocuparía entonces de pensar este campo de cruce configurativo en el sentido más plural posible: de tal modo la voz puede surgir desde el repertorio de las «figures of sound» o de las «figures of speech» retóricas (aliteración, asonancia; interjección, apóstrofe, etc.), o, por otro lado, articularse de un modo más palpable como en el caso de la onomatopeya o glosolalia. También puede manifestarse en forma de persona, de subjetividad, de identidad individual o colectiva etc. Pero ninguna de estas instancias debería ser aprehendida de forma aislada, así sostiene Nowell Smith, sino en su interacción recíproca, aceptando las grietas entre ellas, y asumiendo el terreno de la poesía en términos vocales como un campo intersticial en el que se harían palpables «the shapes and dynamics of voice’s self-configuration»²³.

¹⁹ Nowell Smith, *op. cit., ibid.* El autor mismo pone en comillas el término «speaking voice».

²⁰ Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016.

²¹ Pia Elisabeth Leuschner, «Lyriklesungen», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 28 y sig. El concepto del recital de poesía como «monólogo explorativo» remite a la poeta Anja Utler. Volveremos sobre esta autora más adelante. Véase: Anja Utler, «manchmal sehr mitreißend». Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte, Bielefeld, transcript, 2016.

²² Bernhard Reitz, «Lyrik und Dramatik», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 194-202.

²³ Nowell Smith, *op. cit.*, pp. 1-3. Acerca de las figuras retóricas sensualizadoras, y sonorizantes etc., véase también Nicola Gess, «Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute», en Netzwerk “Hör-Wissen im Wandel” (ed.), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin y Boston, de Gruyter, 2017,

El intento de acercarse a la voz en la poesía de la forma más plural posible desemboca entonces en asunciones conceptuales como la auto-configuración. No obstante, una parte importante de las teorías sobre la voz (en la filosofía, el psicoanálisis y también en los estudios culturales) toman en cuenta la categoría de la otredad –y finalmente la de la auto-extrañeza-. Este planteamiento centrado en lo Otro, que se acopla a la teoría del objeto, lleva obviamente, a Lacan: «Sabemos que Lacan retorna a Freud y dice que el objeto [en este caso la voz, R.B.] no es que no estuvo y se perdió, sino que el objeto nunca estuvo, está perdido en la estructura, por ser sujeto del lenguaje, por nacer en el campo del Otro»²⁴. La llegada al lenguaje, a la matriz de las significaciones, que marca el advenimiento del sujeto infantil, se realiza mediante la transmisión lexical que llevaría a cabo la madre; el cuerpo maternal representaría el “lugar otro” frente al cuerpo infantil que está ineludiblemente sometido al cuidado (alimenticio, higiénico, emocional, etc.) de la madre²⁵. En este contexto, el cuerpo del sujeto en construcción es además todo oídos respecto a la voz de la madre; voz que va y viene, marcando un sistema en el cual siempre habrá también separación, *Fort-Da*. ¿Cómo se suceden en la poesía las señales de ausencia/presencia emitidas por el aparato fonador, y su soporte visual y sensual, la boca (cuya función natural es alterada en cuanto se la pone en función del lenguaje²⁶)? ¿Podemos identificar en la poesía las trazas de la desterritorialización que sufre la boca desnaturalizada, podemos encontrar trazas del modo de exteriorización a la que está sujeta mediante el lenguaje –el habla–, como advierte Mladen Dolar?²⁷

Para el cine, Michel Chion ha definido un concepto fundador que hablaría de la especificidad de la voz en el cine: la voz “invisible”, discreta y oculta, “inaudita”, que el autor y compositor francés llamaría la «voz acusmática»²⁸. Emitida por el *acousmâitre* –una figura puramente perceptible mediante su voz– la voz (acusmática) se torna traza siniestra, *bouche d'ombre; ombre parlant*²⁹. Simultáneamente parecería adquirir cualidades mágicas en tanto que «unseen, bodiless voice», como si de un órgano omnisciente se tratase: «the voice seems to know everything about us». Esta voz cuasi-divina perdería su fuerza en el momento de asentarse en un cuerpo; conforme se va des-acusmatizando, se iría disipando su extrañez³⁰.

En el cine se crea un campo de tensión entre el efecto-realidad (de concreción y veracidad cinematográfico producido por la banda sonora al fundir/sincronizar los objetos visualizados); y el efecto de-realizador y desnaturalizador de la voz acusmática (que no

pp. 253-288 y p. 266.

²⁴ María Victoria Abaurrea, «De mi voz y tu mirada», en José L. Slimobich y María Victoria Abaurrea, *El psicoanálisis en la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 55.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Miran Bižovic, «The Omniscient Body», en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso, 2006, pp. 22-23; Mladen Dolar, «Kafka's voices», en Slavoy Žižek (ed.), *op. cit.*, p. 332.

²⁷ Dolar, «Kafka's voices », p. 332.

²⁸ Michel Chion, «La voix au cinéma», *Cahiers du Cinéma* (Coll. Essais), Paris, 1984. Michel Chion, *La Musique électroacoustique*, PUF, Que sais-je, Paris, 1982. El ejemplo que nombra Chion para ilustrar el funcionamiento de la voz acusmática en el cine es *Das Testament des Dr. Mabuse* de Fritz Lang (Alemania, 1932).

²⁹ Véase la entrada de «acousmètre» en el Glosario de la Christian-Albrechts-Universität de Kiel, Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung: <<http://www.filmmusik.uni-kiel.de/glossari.php>> (fecha de consulta: 28/07/2017). Los conceptos *bouche d'ombre* y *ombre parlant*, remiten a la poesía de Victor Hugo.

³⁰ Dolar, «Kafka's voices », p. 332.

tiene que ver ni con el *voice-over* ni con las voces intradiegticas³¹). En terrenos de poesía podemos suponer acaso un equivalente recurriendo a las investigaciones lacanianas que se han ocupado de esta temática, además de la propuesta de Nowell Smith de centrarse en la polifonía interactiva de la poesía y las respectivas cualidades de cada tipo de voz o instancia vocal. A diferencia del cine, en el caso de la poesía debemos, empero, pensar un fundamento sonoro ligado a la musicalidad; a partir de este podemos adscribirle a la poesía importantes aspectos líricos en tanto que estos provienen del canto (instrumentado)³²; valga también mencionar la advertencia de que la voz haría brotar huecos en el texto que se ofrecerían a la interpretación como claves musicales³³. Podemos pensar una voz circulante que no posea fuente visible³⁴ en cualidad de “trasgo acusmático” («akusmatischer Spuk») que fundaría la categoría de la expresión acústica con el campo de lo atmosférico/anímico³⁵; la voz estaría desde ya en el texto, como una función flotante; y aunque no se evoque ni identifique de manera explícita, existiría como germen, por ejemplo, anidando en el silencio³⁶. Lacanianamente hablando, empero, el instrumento y médium “voz”, justamente en esa presencia inaudible, y más aún si no pertenece a ningún cuerpo (o ninguna otra entidad/concreción visible), se volvería objeto del deseo poniendo de relieve su flotante ubicación en lo exterior del lenguaje y el impulso de incorporación³⁷. Si en cambio «del Otro nos llega la voz», entonces «tenemos el goce»³⁸.

Más allá de tomar en consideración todas estas y muchas más pautas teóricas y conceptuales, para ahondar en la cuestión de la voz en la poesía es útil preguntarse por los tipos de voz, siempre que esto suceda con respecto a sus variantes metafóricas y materiales. Valga, por ejemplo, discernir la voz deíctica como una voz básica que mediante el sujeto de expresión proporciona la orientación temporal, local, modal, etc.; esta voz podría ser aprehendida como un “nodo” rodeado por otras instancias vocales, supra- o subordinadas, identificables según tonalidades³⁹, sus posiciones modales, etc. Así por ejemplo la voz imperativa; o inclusive la voz imperante; o al contrario, la voz interrogante, emitida desde la duda o referida a lo dudoso; o la voz declamadora, etc. Estas variantes se corresponden con un mandato genérico, según el cual la poesía debería ofrecerse para la lectura en voz alta, en la cual las voces archivadas recobrarían su vitalidad y le exigirían a la audiencia un saber acústico («Hör-Wissen») basado en el «dejà-entendu» (reminiscencia acústica)⁴⁰. A la vez, los distintos tipos de voz puestos en función por la poesía, concuerdan con distintas situaciones, de habla, informe o relato, y se encuadran en los esquemas retóricos o inclusive en determinados sub-géneros, por ejemplo la letanía, la elegía, la oda. Un aspecto por deslindar aquí es si las instancias vocales son ficticias o no⁴¹. Otro

³¹ José L. Slimobich, P.E. Chacon et al. (ed.), *Lacan: la marca del leer*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 149.

³² Winfried Eckel, «Lyrik und Musik», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 213-214.

³³ Slimobich, Chacon et. al (ed.), *op. cit.*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 150. Las observaciones sobre esta voz circulante se refieren aquí al cine.

³⁵ Gess, *op. cit.*, p. 265.

³⁶ Acerca de silencio (y exterminio) y literatura véase George Steiner, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber, 1967.

³⁷ Slimobich, Chacon et al. (ed.), *op. cit.*, pp. 151, 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 133.

³⁹ Gess, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 286. El término «dejà-entendu» remite a Peter Matussek.

⁴¹ Véase Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000, pp. 184, 186.

criterio a tomar en cuenta sería la relación que mantiene la instancia vocal con la instancia receptora, que a su vez se encuentra insertada en el texto, y por supuesto también deben de ser estudiadas las configuraciones interactivas de estas instancias. La pregunta que se plantea aquí es quién o qué habla de qué modo y con qué orientación déictica, y en qué cuadro estilístico se inserta este hablar (en términos retóricos, metafóricos); en qué registros sociolingüísticos se inscribe (en términos de contexto pragmático); y qué tonalidades sonoras ocupan estas instancias (en términos materiales). Volviendo a la preocupación de Spivak, todas estas preguntas deberían conducir al interrogante acerca de las estructuras de subalternación, la existencia y valencia de los vacíos verbales y vocales en la poesía; la presencia de instancias vocales inauditas, y la significancia que esta presencia cobra en un poema, si el orden de las instancias vocales es dinámico, si se transforma, o no; si las voces se alternan, cambian de posición, etc. ¿Cuál de las voces que emite el poema domina a la otra; hay una instancia vocal imperante (mundana, política), otra quizás omnipresente, acusmática, mágica, divina; otra huyente, quizás ausente, que solamente se vislumbra a “media voz”, o que es callada? ¿Qué función ideológica y/o política podrían tener estas distintas voces, o la mera existencia de su asimetría; cuál serían sus efectos (emocionales, ideológicos, políticos), y respecto a qué tipo de audiencia podrían inmiscuirse estos efectos en la realidad extraliteraria? A continuación, y con estas herramientas, ahondaremos en el campo político de la voz poética para acercarnos a las obras de Adcock y Uribe.

2. LOS CUERPOS AUSENTES, LAS VOCES DESPLAZADAS: VIRUS Y VOCES DE LA VIOLENCIA EN LAS OBRAS DE JUANA ADCOCK Y SARA URIBE

Las poetas Juana Adcock y Sara Uribe pertenecen a la más joven generación de poetas mexicanas; Adcock siendo residente en Escocia desde hace una década y representante de una poética bilingüe y transfronteriza. Cuando en el 2012 el ensayista y también poeta Luis Felipe Fabre da cuenta de la más que evidente renovación de la poesía mexicana, identifica en su cuerpo colectivo un «virus de la inconformidad», por ejemplo frente los linajes poéticos pesados, como el de Octavio Paz. El “virus” despertaría un *aggiornamento* mediático y comunicacional en el sentido más amplio, de intercambio poético pragmático y poetológico en un contexto transnacional y especialmente latinoamericano. Este “virus” también aportaría un «cambio de paradigma poético» que modificaría inclusive el pasado (del escribir poesía en México)⁴². Efectivamente, entre las prácticas in- e trans-scripturales que aplica la nueva generación de poetas en México, se encuentran por ejemplo recursos del *body art*, como los tatuajes poéticos⁴³; pero también otros compromisos con el cuerpo: escrituras que hacen patente la ligazón de la palabra y la voz poética con el cuerpo; hasta verdaderas puestas del cuerpo, o por lo menos puestas de la voz empírica, como en el caso de la poeta María Rivera, que participó en la Marcha por la Paz en 2011 recitando su célebre poema «Los muertos» en el Zócalo de una forma que conmovió a las masas⁴⁴ (también es activista en twitter). Al igual que una poeta como Cristina Rivera Garza, aunque representante de una obra un tanto más establecida, se ha ocupado en su libro de

⁴² Luis Felipe Fabre, *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2012, pp. 8, 9, 11.

⁴³ Fabre, *La edad de oro*, p. 10. Fabre se refiere a un tatuaje en el cuello de la poeta Minerva Reynosa.

⁴⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ>.

ensayos *Dolerse*⁴⁵ de los usos del lenguaje frente al dolor (corporal, social). En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*⁴⁶ diserta sobre las relaciones del lenguaje y las dinámicas de la circulación y del acontecer instantáneo, como anota la entrada «Tractatus logico-tuiterus» del libro, donde se aclara que el tuit no narra sino que constata el sucedimiento instantáneo. Las posiciones de la también crítica Rivera Garza conforman una orientación para la lectura de poetas como Mónica Nepote o Luis Felipe Fabre, éste último siendo autor no solamente de agudos “poemas zombie” que cristalizan la temática de la violencia en México (en especial aquella contra las mujeres)⁴⁷; sino además de un ensayo sobre la literatura y el vacío, y la necesidad de lo post-poemático frente a la ausencia por violencia⁴⁸.

La teoría actual de la poesía, por un lado, se renueva con vistas al paradigma de «poetología de los saberes» («Wissenpoetologie»)⁴⁹ que incorporaría escrituras poéticas atentas a los más nuevos quehaceres científicos, incluidos los de las ciencias naturales, y los progresos biotecnológicos, y por otro se renueva en tanto que supondría el cuerpo físico como una base funcional del poema, desde el cual el poema nacería. También, el cuerpo como paradigma entra en los conceptos poetológicos que priorizan la textualidad, la composición cifrada y sus implicancias de “lectura” (priorizada ante otros procesos de significación), en tanto que un texto puede ser un tejido con características corporales, es decir formar un cuerpo textual. En este sentido, Roberto Cruz Arzabal reconoce en la escritura de otra integrante de la novísima poesía mexicana, Carla Faesler, un «cuerpo verbal» que se abisma hacia la palabra interiorizada, incorporada, mostrando así «la carne de la masticación y del habla, la carne que habla del cuerpo»⁵⁰. En estas observaciones se divisa claramente el punto de cruce entre la categoría presencial y material del cuerpo y aquella de la voz (con estas mismas facetas cualitativas). Cruz Arzabal, en su ensayo sobre la «Participación del cuerpo y de la imagen en el poema» pone además la mira en la «violenta» escritura de Juana Adcock, que en *Manca* ofrecería «una reflexión sobre la materialidad de un cuerpo que no puede ser representado», de un cuerpo quebrado, y quebrado en el cuerpo del poema⁵¹. Según el autor, la “experiencia” corporal en la obra de Adcock es expulsada del campo representacional, con lo cual entrarían en juego dos acepciones del concepto, 1. la experiencia como vivencia empírica personal; 2. la experiencia como conocimiento. En la escritura de Adcock, así arguye Cruz Arzabal, se atestigua «un acto de pura presencia» cuyo uso del verbo se encuentra en alta tensión con el cuerpo, porque se habla de cuerpos limitados, liminales, mutilados⁵². Como desvalido recurso, el lenguaje busca aquí dispositivos de articulación adecuados a la crueldad de lo que pide ser

⁴⁵ Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Sur+, 2011. Esta publicación es acompañada por otra obra, *Condolerse*, publicada en la misma editorial. En este volumen quince autores (entre ellos/as Roberto Cruz Arzabal, Mónica Nepote y Sara Uribe) entran en diálogo, a modo de remix o loop, con el primer texto de Rivera Garza.

⁴⁶ Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México, Tusquets, 2013.

⁴⁷ Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca, Oaxaca Almadía, 2013.

⁴⁸ Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

⁴⁹ Evi Zemanek, «Gegenwart», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, p. 473.

⁵⁰ Roberto Cruz Arzabal, «La Participación del cuerpo y de la imagen en el poema»: <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/16700/> (fecha de consulta: 18/08/2017).

⁵¹ Cruz Arzabal, *ibid.*

⁵² Cruz Arzabal, *ibid.*

enunciado: las des-figuraciones y desapariciones de cuerpos en el contexto de una sociedad azotada por el crimen organizado, y la falta de respuestas jurídicas y estatales. Cruz Arzabal hace hincapié en que nuestro mundo perceptivo y mediático estaría dominado por la imagen, por una suerte de visibilidad viral (un deseo de “querer ser imagen”); a la vez señala, remitiéndose a Kenneth Goldsmith, que el pre-medio de la imagen, por lo menos la digital, sería siempre el texto; y la imagen sui generis modificada «por la tensión estructural del lenguaje verbal como un virus»⁵³. Varios virus, entonces, circularían por el cuerpo colectivo de la poesía mexicana actual: el virus de la inconformidad, diagnosticado por Fabre, y el virus del lenguaje verbal diagnosticado por Cruz Arzabal, que se aseguraría una entrada intermediada por los nuevos medios predominantemente visuales, en cuya iconicidad, empero, subyace el verbo.

¿Cuál sería, entonces, el lugar de la voz en esta poesía, y cuál su función? Rebobinemos hacia el punto de los prolegómenos sobre la función flotante de la voz en el texto poético, germinada desde el silencio; y, por otro lado, de su ligazón, en esta cualidad, con la Otredad –que puede ser lo Otro de la violencia impuesta, o lo Otro deseado, necesitado (la voz “materna”, nutriente, acogedora). ¿Qué registros más puede poseer la voz en la poesía mexicana actual afectada por la violencia, siguiendo los parámetros expuestos por Nowell Smith, y: existe un equivalente en la poesía mexicana respecto al deseo de “ser imagen” –es decir: el deseo de ser voz–?

2.1. “ESTAR AL LORO”: DÉJÀ ENTENDUS GLOSOLÁLICOS EN LA POESÍA DESCABEZADA DE JUANA ADCOCK (MANCA, 2013)

En *Manca*, Juana Adcock posiciona al cuerpo como un lugar de enunciación y decisión agudas, si bien no expuesto a la auto-ironía, al menos al roce de lo grotesco. En «Manca», el poema que da título al libro y forma parte de la sección «A la Bastille», el sujeto poético decide cercenar su mano en vivo⁵⁴. Se trata de un texto metapoético cuasi-amputado acerca de una sesión de *body art* autodominante (en el que el acto de escribir se traslada a los pies) que parecería hacerle eco a otro texto de la misma sección, «Después del espectacular entierro de la pierna del Señor Presidente»⁵⁵, consagrado a recordar la pierna amputada (y pomposamente enterrada) de Antonio López de Santa Anna, “Napoleón del Nuevo Mundo” que ocupó la presidencia en México en varias ocasiones y fuera bautizado Quinceañías tras perder su pierna en la batalla de Vera Cruz contra los franceses (1838).

Estos dos textos son precedidos por otros en los que se rastrea la mutilación de cuerpos esta vez anónimos, bajo la influencia de la omnipresente y (literalmente hablando) descabezada violencia que reina en México. Cabe destacar que la violencia está presente en los textos de Adcock de una manera invisible que circula en calidad de trasgo por los escenarios –interiores, poblados y paisajes– y como tal motiva la necesidad de expresión; mientras que sobre los cuerpos, agredidos ya desde un antes histórico, parecería flotar la voz no tanto como un instancia, sino como un necesario aunque inalcanzable instrumen-

⁵³ Cruz Arzabal, *ibid.*

⁵⁴ Adcock, *op. cit.*, pp. 42 y sig. Existe un remix de este poema escrito por Luis Alberto Arellano, poeta admirado y amigo, fallecido en 2016, que aquí queremos recordar. El remix se encuentra aquí: <http://transtierros.blogspot.fr/2015/04/manca-juana-adcock-luis-alberto-arellano.html>. Arellano le da una vuelta de tuerca más al nivel metapoético del pre-texto, y declina una serie de posibles expresiones verbales vitalicias «contrarias al poema», para terminar con una alusión al enunciado final del poema, o “el pie del poema” de Adcock.

⁵⁵ Adcock, *op. cit.*, p. 37.

to contra la ominosa eficacia de la intocable violencia. También la voz (utópica) podría tener, pero no tiene, la función de atestiguar las secuelas materiales de aquella: cabezas, ojos volcados al vacío, arrojados a las fosas de la muerte masiva y el olvido. En el poema «Comarca de San Fernando (poema plagiado del periódico)» dice por ejemplo: «Es importante decir lo que pasó». Sin embargo, la voz que expresa este desiderátum a continuación parecería perpetuar el silencio establecido, porque habla y se lamenta, pero no narra lo acontecido («y todos en San Fernando lamentamos mucho / lo que ocurrió»), o más bien sí cuenta, pero no lo significativo (es decir: lo que motivara la oración exhortativa). Efectivamente, la voz en este poema se anda con rodeos dando fe de la buena conducta («esfuerzo, sacrificio») de los habitantes de la zona acribillada de San Fernando («Estábamos temerosos, tú podías ver carros por allá / pero no sabes más / sólo escuchas y ves, estábamos esperando»)⁵⁶ y recordando que los habitantes (el anónimo “nosotros”) se reúnen y hablan a Dios y a la fuerzas armadas. Pero la instancia vocal del texto también hace caso omiso del relato que fuera objeto de las comunicaciones; únicamente es enunciativa de la exhortación que se vuelve ritornelo. Conforme se van repitiendo las aseveraciones de que habría que hablar, se ensancha el escenario de la devastación: «Hacemos un censo de infames sin padre / de mujeres al frente de sus familias / tenemos que cargar con la parte que nos toca / tenemos que decir por qué sucedió [...] / Es importante decir lo que pasó»⁵⁷. Poema docu-ficcional de efecto vocal cuasi-coral y a la vez paradójicamente calado, «Comarca de San Fernando...» desemboca en un comentario final que alude, aparentemente, a la rendición del éxodo, como si una voz divina (¿acusmática?) se hubiese alzado sobre la voz paradójica del sujeto enunciativo.

Otro texto, «Loro»⁵⁸, cuyo título remite al ave de la familia *psittacidae* entre cuyas especies muchas aunque no posean cuerdas vocales saben imitar la voz humana, exhibe un nefasto escenario: «Una mujer morado verde amarillo rasguños latigados / amarrados los pies y un mensaje cavado en las plantas». Esta mujer-loro es objeto de un hablar cuyo origen tampoco es identificado. Otra vez, la voz enunciativa parte de un “nosotros”, como si de un cuerpo y una perspectiva unánime se tratase; además se expiden ambiguas opiniones no identificables («lo bueno es que salimos / temprano pero no mames se la mamaron»).

Luis Alberto Arellano en su *remix* meta-meta-poético de «Manca» hablaba de «poesía snuff»⁵⁹, a saber de una poesía que, en analogía al cine o vídeo snuff, grabaría crímenes cruentos en vivo y en directo. Efectivamente, en *Manca* un número considerable de textos presencia de forma muy directa al menos los vestigios de crímenes inimaginables (y sin embargo cotidianos y realizados sistemáticamente). Como también remarcará Arellano (y como demuestra «Comarca de San Fernando...»), los poemas de Adcock citan tanto visible como invisiblemente al mundo mediático y a los recursos de la prensa: «poemas encabezado[s] de noticiero sensacionalista / para traicionar / y resistir a la señora poesía / esa que camina pasado meridiano / muy pomposa por las orillas de esta pileta / donde el sol se oculta»⁶⁰. Arellano en su respuesta poética a Adcock evoca que en *Manca* resuena, ya desde el título, la voz de un instrumento cuya libertad de expresión, como es sabido, en México se encuentra en pésimas condiciones. Por algo en los “poemas pastiche” o “poe-

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 29 y sig.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 27 y sig.

⁵⁹ Arellano, «Manca». Véase nota 55.

⁶⁰ *Ibid.*

mas plagio” de Adcock se apela a nivel intertextual antiautoritario a los recursos sensacionalistas y por ende ficcionales de la prensa, por otro lado se remite a recursos ficcionales propios, poéticos, linkeados con los recursos de la literatura de horror, y la fantástica.

Y así prosigue la voz en «Loro»: «Nos levantamos y la ciudad mojada tras el vidrio ahumado / de perfumes de barrio de geranios cipreses y tomillo // Los cuerpos mutilados pasan a un lado con sus paraguas / sus impermeables sus contenedores férreos y cristalinos»⁶¹, para desembocar en un *travelling* que enmarca cabezas y cuerpos ferozmente dislocados, aunque de manera abstracta, como disociados en el sentido psicopatológico (de des-realización clínica). Cabeza, cuerpo y, al fin, un cadáver, son los elementos inminentemente expuestos en «Loro». El enigma del poema consiste en la cifra del ave parlante que está a la merced comunicacional del cosmos humano que lo rodea; y probablemente sea la única instancia que alce la voz en medio de “lo inaudito”, graznando una retahíla de “*déjà entendus*” («mandala, arcipreste, comadrona, isótopo, encandil»)⁶². Este saber acústico inconsciente, trasferido al sistema comunicacional humano, figuraría bajo el rubro de la glosolalia –fenómeno lingüístico patológico inducido, entre otras cosas, por intoxicación-. «Loro» despierta además asociaciones respecto al cine neo-fantástico, por ejemplo el de la argentina Lucrecia Martel, que en *La mujer sin cabeza* (2008) supo montar un cosmos aterrador, mediante una sutil desorientación de las convenciones perceptivas. En casi todos los textos de Adcock reina lo descabellado, metonimia de descabezado; en «Cabeza»⁶³ se recurre además a las estrategias de la poesía visual para evidenciar la largamente ejercida e inscrita cultura de la decapitación. En el texto fusionan supuestas (y soberanas) prácticas precolombinas con las actuales, esto es: las atroces decapitaciones entre los narcos (cuyos “trofeos” después son mostrados en Internet), que imponen hablar de un “monstruo de muchas cabezas” que está azotando a México.

Ofensivamente inconexo se muestra también el poema «Esquirlas»⁶⁴, primer texto de *Manca*, deslumbrante en el sentido más cruel. Dice: «Y su voz / quemadura meteorito / Las tallas cascarón / metálico huevo / menudo inocente / que salió cocido // charca colorida un iris / salpicando la banqueta / me mataron ay a mis hijos [...]». Con ello, el terreno de la poesía en términos vocales se presenta no solo como un campo intersticial de distintas voces implícitas no identificadas que se sobreponen en su (entendible) acallamiento, sino como un espacio en el que estas se abisman hacia el más profundo terror, denegando por completo la idea de la «self-configuration» vocal. Pero aquí concluimos estas breves reflexiones sobre las voces desplazadas en la escritura de Juana Adcock, para volver al cuerpo que, como anotara Cruz Arzabal, imposiblemente puede ser imaginado. El texto termina: «no vayamos a amanecer doblados / en un tambo sosa cáustica / astillas los huesos / espuma las vísceras»⁶⁵. En suma: la voz –como instrumento de expresión personal, y como instancia de expresión de un conocimiento colectivo– se ve desplazada ante el fantasma de un cruento *tableau* en el que incontables cuerpos son fragmentados y ausentados y sin embargo así ocupan el terreno de todo un país. Cada hablante frente a la violencia, cada voz que hable frente a los innumerados victimarios se vuelve “loro” (como en «Loro»), mientras que los testigos taciturnos, aterrados, están obligados a “estar al loro” (“estar al loro” = estar atento, estar al tanto).

⁶¹ Adcock, *op. cit.*, p. 27.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ *Ibid.*

2.2. ANTÍGONA, MULTIPLICADA: EL CONTEO DE LOS MURMULLOS MORTUORIOS, POR SARA URIBE (ANTÍGONA GONZÁLEZ, 2012)

En otro entramado textual igualmente complejo irrumpe la estrategia del *voicing*, que Sara Uribe elige para su obra *Antígona González*. Este texto, un trabajo de encargo para el teatro (estreno en 2012), forma parte de un corpus de adaptaciones del mito de Antígona desde las literaturas latinoamericanas que, a su vez, es bastante amplio y abarca entre otras a: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, 1951; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, 1957; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, 1968; y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro, 1986⁶⁶. Esta última obra, argentina, que se ha vuelto célebre entorno a la cuestión de las Madres de Plaza de Mayo y su batalla por la aparición con vida de los desaparecidos, ha sido estudiada por Diana Taylor, Annette Wannamaker, Anna Llorba y otras, planteando Llorba justamente la pregunta acerca de la voz (femenina)⁶⁷.

George Steiner ha subrayado en los años ochenta del siglo pasado que la obra de Sófocles sería una tragedia insuperablemente significativa y por lo tanto reescrita múltiples veces⁶⁸; quince años más tarde Judith Butler intentará una lectura psicoanalítica antinormativa y subversiva⁶⁹. *Antígona González*, de Sara Uribe, hace ostentativamente transparente su participación en este corpus intertextual y también teórico⁷⁰; insertándose en una red de textos que celebran un personaje que alza la voz de forma declamatoria y poniendo en juego su cuerpo. No sin razón, Gambaro ha creado una Antígona postmoderna de impresionante presencia performativa, cuyo núcleo motivador sigue siendo el deseo, el derecho y el deber de la apropiación de los muertos. El modelo estatuido por Sófocles –una Antígona como figura dividida entre la razón de Estado y su carnal deseo de enterrar a su hermano–, adquiere en Gambaro una voz femenina contestatariamente anti-discursiva; la dramaturga argentina hace patente además que la antigua tragedia ofrece un reservorio de mitologemas (con sus respectivos psicologemas) que pueden ser transfigurados, conservando empero el corazón del hipotexto: el impulso por mantener el contacto con los muertos y el cuidado, aunque furioso, de una cultura necrológica y por lo tanto de la memoria, como sentenciara Diana Taylor: «[Gambaro's] play is both an obituary and a memento mori»⁷¹. A esta radical respuesta performativa, repetitiva y paroxística frente a la ausencia de los muertos ofrecida por Gambaro (entre otras), responderá a su vez Sara Uribe con un doble acto de apropiación: reformulando el sujeto del texto (el intento de apropiación ejercido por Antígona), y realizando el acto mismo de su apropiación escritural. En este sentido, su obra comienza con una cita de Cristina Rivera Garza: «¿de qué

⁶⁶ Respecto a otras adaptaciones modernas del mito, véase la entrada de: Luz Elena Zamudio Rodríguez, «El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe», en *Romance Notes*, 54 (2014), pp. 35-43.

⁶⁷ Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's Dirty «War»*, Durham, Duke University Press, 1997; Annette Wannamaker, «Memory also makes a Chain: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*», *The Journal of the Midwest Language Association*, 33/34 (2000/01), pp. 73-85; Ana María Llorba, «*Antígona Furiosa*, ¿una voz femenina?», *Gramma Virtual*, 1 (2000): <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507> (fecha de consulta: 07/08/2010).

⁶⁸ George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984. Véase además Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, pp. 35 y sig.

⁶⁹ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kindship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.

⁷⁰ Uribe, *op. cit.*, «notas finales y referencias», pp. 103-110. La referencia a Butler se hace en p. 104.

⁷¹ Taylor, *op. cit.*, p. 209.

se apropia el que se apropia?»⁷². El texto de Uribe se posiciona frente a lo Otro que son los muertos, como también lo Otro que son los textos antigonescos ya existentes, sobre todo los latinoamericanos (que en general fueron escritos en el contexto de estrategias de camuflaje literario en tiempos de dictadura y censura).

Después de disertar también sobre la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal –poema en verso libre dedicado a los marginados y ausentados, enlazado a modo de collage con el universo del tango canción–, *Antígona González* sentencia «La argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país. / : Antígona Furiosa es un pastiche. / : Antígona Furiosa es también la indagación sobre quién es el verdadero héroe»⁷³.

¿Pero cuál es la voz propia de la Antígona de Uribe?

El incipit es: «Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas»⁷⁴. Esta aseveración sucede al subtítulo de la obra, «Instrucciones para contar muertos»⁷⁵; encabezado bolañiano y fórmula conceptual que, siguiendo al planteamiento de Luis Felipe Fabre acerca de lo post-poemático (que según este autor incluye a las novelas de Bolaño)⁷⁶, debería ser leído suponiendo que sería posible una lectura de la ausencia, en tanto que un texto puede ofrecer marcas materiales de lo ausentado: agujeros textuales.

Los agujeros textuales en *Antígona González* se presentan decididamente a nivel vocal; apuntan a lo que anotaba Meyer-Kalkus y también Cruz Arzabal acerca de que el lenguaje –y las bocas que lo emiten– estaría ensombrecido por la predominancia de lo icónico y también por el cuerpo fetichizado; por otra parte debemos resaltar que en este caso el lenguaje resulta enmudecido bajo la impresión de los cuerpos desfigurados por la violencia. Resulta difícil de definir si lo fantasmagórico reside, según afirman las teorías de la voz de Meyer-Kalkus, Gumbrecht y Dolar en la voz desplazada, en los cuerpos que la afligen, o más bien en el sistema que organiza la violencia innombrable. Tanto más, Sara Uribe crea una “boca del poema” que se abre ante ese ambiguo abismo y coloca la capacidad vocal de su texto en un rol vocal, una portavoz central: «Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío. // Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados. // Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí»⁷⁷. Esta instancia al final del texto se desdobra, o más bien se tercia: «Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí»⁷⁸, conllevando –tras la mención del nombre de Uribe– un aspecto autoficcional, acaso auto-vocal.

Llama la atención que el texto hable explícitamente de «voces», y que además ponga la historia en plural. El primer acto exigido es el del nombramiento; su objeto son las voces de las historias, en minúscula, no de la Historia. Para el nombramiento de las voces, parecería advertir el texto, se necesita de otras muchas voces. Por consecuencia estamos ante una situación vocal múltiple, cuyos elementos coadquieren la necesidad de que se establezca el equivalente comunicacional de la escucha. Esta también se divide: en la es-

⁷² Uribe, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶ Fabre, *Leyendo agujeros*, pp. 11-14.

⁷⁷ Uribe, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ Uribe, *op. cit.*, p. 97.

cucha (imaginada) conferida a quien lee o sigue en escena al texto de Uribe, y a los sujetos propicios para la escucha en el texto mismo. Ante ellas prima la voz representante o suplente de Sandra Muñoz, actriz y directora de teatro que encargara el texto a Sara Uribe. Al principio Muñoz pregunta: «: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras? / : ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?»; y una voz replica: «: No quería ser una Antígona pero me tocó»⁷⁹.

Antígona González le da lugar, de modo docu-ficcional, a un coro de voces dispersas; mas también se vincula con entradas textuales encontradas en Internet. La última parte del libro certifica sus fuentes, entre las que se encuentra el blog Antígona Gómez, de la colombiana Diana (o Antígona) Gómez, cuyo padre resultara desaparecido en el 2006. Diana Gómez explica: «Desde la tragedia griega, vuelta vida una y otra vez, miles de Antígonas aparecen, reaparecen y desaparecen en Colombia. De nuevo salen a escena. Esas Antígonas no sólo quieren enterrar sus muertos o están desesperadas por encontrar cuerpos yertos, maltrechos, malheridos, vueltos mierda»⁸⁰. Otros testimonios de los que se compone *Antígona González* son tomados de la página del proyecto colectivo “Menos días aquí”, que realiza «el conteo nacional de muertos por violencia en México» y se remite a la información recabada en los medios mexicanos; la intención de este proyecto es la de «guardar memoria de todos nuestros muertos», no la de identificar a los responsables⁸¹. De estas y muchas otras fuentes/voces abreva la obra que nos ocupa. Más allá de las reflexiones de Judith Butler y las de algunos de los intertextos nombrados más arriba, Uribe recurre a extractos/citas de *La tumba de Antígona* de la filósofa española María Zambrano (1967) y varios textos de Marguerite Yourcenar, como también de opiniones expresadas desde la crítica literaria acerca de la “criollización” de la figura de Antígona⁸². En la trayectoria de este mito, la Antígona de Uribe se perfila como un sujeto que se encuentra en el limbo entre la muerte y la vida, en un lugar pre- o postverbal, y no obstante toma la voz.

A este personaje vocal “le presta oído” el sujeto principal, Sandra Muñoz, quien está atenta a la escucha de: 1. el otro/la otra, 2. lo Otro de la violencia. Aquí “el otro” es tomado en cuenta a través de la voz de una mujer anónima:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. [...] Se trata sólo de *otro hombre* que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. *Otro hombre* que compró un boleto y abordó un autobús. *Otro hombre* que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre⁸³.

Se trata de un relato intermediado “del otro”. La voz de la mujer es recogida por Muñoz, la oyente clave y registradora. Como auscultante posee todas las características que acompañan al respeto hacia la alteridad de lo transmitido; una puesta en función de la ética operativa que proponía Coronil. Como esta voz no encuentra contrapeso en el ámbito de los medios ya que estos también se hallan afectados («¿QUIÉN LO ENCONTRÓ? / ¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y

⁷⁹ Uribe, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ Véase: <http://antigonagomez.blogspot.co/>. Referencia en Uribe, *op. cit.*, p. 104.

⁸¹ Véase <http://menosdiasaqui.blogspot.mx/>. Referencia en Uribe, *op. cit.*, pp. 103 y sig.

⁸² Referencias en Uribe, *op. cit.*, pp. 104 y sig.

⁸³ *Ibid.*, p. 20. Las cursivas son nuestras.

la prensa no digan nada?»⁸⁴), la problemática del silenciamiento en México debe ser acaparada por Sandra Muñoz. Esta ocupa el papel de una identidad cambiante, inmanente plural, que sería el colectivo de las Antígonas entre las que el “casting” del principio del texto, sin desmedro de las demás, elige la Antígona actuante.

Más aún: *Antígona González* no solamente desdobra a Sandra Muñoz en Sara Uribe, sino que enfrenta dos portavoces, una de la cuales es designada Antígona. Así, la *ouverture* del texto se fundamenta en la secuencia de dos actos autorales de “autopronunciación”: «Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano»; «Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico [...]»⁸⁵. Según Derrida, el nombre de un sujeto siempre nos llega en un acto que trasciende el mero hecho de nombrarlo; el nombre encierra la irrupción del otro que es nombrado. Derrida reflexiona también acerca de lo difícil o imposible que resulta nombrar el nombre de los que no pueden hacer acto de presencia⁸⁶. *Antígona González* por un lado cifra en su título un apellido significativamente corriente; por otro lado, y como revela el colofón del libro, las dos portavoces que surgen a partir de este nombre titular hablan en nombre de todas las otras Antígonas (y sus Tadeos desaparecidos)⁸⁷.

Quizás las voces de González y Muñoz sean el “nodo” deíctico de la obra de Uribe; o más bien, tal vez este resulte de la dupla/tríada vocal González y Muñoz/Uribe. Sin duda, en torno a este nodo emergen otras voces, citadas, rescatadas del silencio; se trata de voces de distintas modalidades; interrogantes, declamadoras, algunas de las cuales aparecen en el repertorio de esquemas retóricos o sub-genéricos, como la letanía⁸⁸. También aparecen distintas cualidades sonoras. Conforme a que el texto, articulado mediante González y Muñoz/Uribe, intenta conseguir informaciones sobre el paradero de los ausentes, se hace notorio por ejemplo el sonido sordo del murmullo: «Tadeo no aparece. No querían decirme nada. // [...] Estrépito de cristales. [...] Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije. // ¿Qué es lo que murmuran?»⁸⁹.

Antígona es de profesión maestra. Una función en la que prestarle atención a la presencia de los otros es algo fundamental. Así lo remarca el texto, aunque invirtiendo el acto de verificar la asistencia (presencial) en un acto que identifica a la ausencia: «Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica: / Tadeo González. Ausente. // Tadeo González. Ausente. // Tadeo González. Ausente»⁹⁰. El repetido llamado equivale a un llamamiento, a la vez ejemplifica un acto de conteo metonímico: *Antígona González* retoma el ademán del ya citado proyecto “Menos días aquí”. Su operación poética consiste en fusionar el acto de contar a los muertos por violencia (como proceso aritmético), con el acto del contar en términos narrativos, que tratándose en la obra de un texto híbrido, entre dramático y

⁸⁴ *Ibid.*, p. 70. Capitales y cursiva en Uribe. No obstante, Uribe sí trabaja con información extraída de la prensa.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁸⁶ Jacques Derrida, *On the name*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 89 y sig.

⁸⁷ Uribe, *op. cit.*, p. 113. Aquí dice: «Antígona González, de Sara Uribe, se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de diciembre de 2012. [...] Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta».

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 92-94. Las declamaciones, escasas, se reparten generosamente sobre el blanco fondo de la página: un arreglo textual que colinda con el vacío y el silencio.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 53. El párrafo citado le hace eco a las letanías de la presencia que se acostumbran realizar en función de recordar los desaparecidos en Argentina.

poético, resulta una narración irregular. “Menos días aquí” difunde información recabada en los medios mexicanos; de ella recopila y condensa los datos para su obra Uribe. La calculación es un proceso que necesita y garantiza normas estables y principios de abstracción, el acto de contar narrativo es un acto secuencializador y sintetizador, documental o ficcional. En *Antígona González* confluyen ambos actos en un acto eminentemente vocal, coral: en la sinécdoque Sandra Muñoz, que como maestra podría sermonear contra la incapacidad de lindar con la realidad (por ejemplo mediante la discalculia o el no sacar conclusiones del infinito incremento de muertos que han de ser contados).

La obra de Uribe muestra cómo la urgencia por leer los signos de una desastrosa situación nacional y social y encontrar “la cifra” para ella, es decir una unidad que cifre el caos, no permite sermonear, sino que necesita de la identificación y el cuestionamiento. La Antígona de Uribe va a San Fernando, lugar de la masacre de 2011, a la que también alude «Comarca de San Fernando» de Juana Adcock, quien ante el hecho de que la cifra de los ausentes denunciados no se corresponda con los cuerpos hallados, reclama: «¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden»⁹¹. Esta constatación es rodeada por voces tomadas de la prensa, y por ello se transmite aún como en voz baja. Mas se convertirá en clamor: «[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.]»⁹². En *Antígona González*, la muerte se presentifica como un “virus”, y por lo tanto Uribe la enfrenta con una gama, un collage de voces de diferentes orígenes pragmáticos y de diferentes connotaciones performativas.

Un signo tajante del texto, común en la poética de Uribe, y eminentemente tipográfico, es puesto en función de la causa vocal del texto y su *desembocar* en el vacío. Como también remarcará Luz Elena Zamudio Rodríguez, mediante los dos puntos, que se encuentran siempre en el inicio de un verso (véase, por ejemplo, otra vez: «: Antígona Furiosa es un pastiche. / : Antígona Furiosa es también»), «se enfatiza la falta de datos», pues «hacen suponer que hay un antecedente que no se explicita», es decir que «no se hace evidente alguna explicación de los acontecimientos ni se llega a una conclusión»⁹³. Efectivamente, los dos puntos anuncian la conclusión de algo precedente; en el habla señalan una pausa importante; por lo demás no indican el fin de una enumeración. Sara Uribe invierte entonces el uso de este signo de puntuación. El reclamo de Antígona González y sus dobles no encuentra respuesta y, por consecuencia, al final de su trayecto, el intento de cifrar y descifrar los datos reunidos desde los distintos relatos. Antígona llega al fin del conteo de los muertos y le habla a su hermano, identificándose con él: «Yo también estoy desapareciendo, Tadeo»⁹⁴.

Roberto Cruz Arzabal, como también lo hiciera Zamudio Rodríguez, se refiere a *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de Rivera Garza (de donde Uribe extrae su cita que figura al principio de su obra), para relacionar *Antígona González* con una «estética de la desapropiación». Según el autor, junto a otros «dispositivos artísticos de enunciación colectiva», esta logra un deslumbrante «espesor material y afectivo»⁹⁵, re-

⁹¹ *Ibid.*, p. 67.

⁹² *Ibid.*, p. 99.

⁹³ Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁴ Uribe, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁵ Roberto Cruz Arzabal, «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe», en Mónica Quijano y Héctor Vizcarra (coord.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores, 2015, pp. 322 y sig.

uniendo a las voces que deberían gritar la muerte pero son sofocadas, para hacerlas valer como el centro vocal de su texto.

3. EL SOUND DE LA MUERTE O PROSODIA OBITUARIA, A MEDIAS VOCES – RECUENTO SIN FIN

Se supone que, a diferencia del animal, el ser humano posee la conciencia de la muerte. Por otro lado le es propio el don del habla; y también el de alzar la voz, por ejemplo, para denunciar una situación social y/o política. De la voz, empero, según Agamben y en cierta sintonía con las suposiciones de los pensadores de la voz citados al principio de este ensayo, brota una fundamental negatividad⁹⁶. Podemos radicarla en un punto cero de la fonética, el sonido (animal, prolongado en expresiones no verbales como el hipo o el estornudo). La voz que significa comenzaría solamente con el lenguaje; y volviéndose órgano metonímico del lenguaje. Las dos obras analizadas por este ensayo, *Manca* de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe, se confrontan con un punto cero de la voz significante: la que devino letra (poética) en busca de su objeto (plural): la voces silenciadas en un contexto social y político. Ambas obras hacen audible que la *Welthaltigkeit* del poema, como evocara Roberto Juarroz, bien puede significar la evocación de «un llamado oscuro», desposeído de nombres⁹⁷.

Manca y *Antígona González* siguen un mandato: «propiciar la reflexión colectiva sobre la problemática situación que se vive actualmente en México»⁹⁸, justamente con telescópicos textos desorientadores, que se sirven de estrategias metatéticas (en los cambios de lugar, la desubicación vocal, o sonora). Solamente así pueden señalar hacia los cuerpos desplazados y el silencio impuesto («un cuerpo hecho de murmullos»⁹⁹), como también hacer audibles las voces que buscan reunirse («Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión [...] Somos esa invasión»¹⁰⁰), en función de reclamar los cuerpos o por lo menos los datos que ayuden a llegar a la verdad de lo que estos padecieron (y desgraciadamente otros cuerpos aún habrán de padecer).

Los textos de Adcock y Uribe heroizan la voz y a la vez la vuelven horrorosa¹⁰¹; son de naturaleza vocal mixta (siendo la voz heroica una voz a medias). Precisamente como tales participan de una cultura de la memoria repartida entre un repertorio emergente (en el sentido performativo y vocal), y el ámbito de los archivos (de prensa, etc.)¹⁰². Así, aplican figuras multivocales de la acumulación (incluidas las contrucciones anafóricas y los paralelismos) que se adecúan al tronar babélico y al recuento sin fin de la violencia, la prosodia obituarial; sin dejar de sondear también el espacio del blanco de la página, como último dispositivo literario del silencio.

⁹⁶ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Milano, Einaudi, 2008.

⁹⁷ Para ver más sobre la voz en Juarroz, véase Running, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁸ Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, p. 3. La autora se refiere a la obra de Uribe.

⁹⁹ Uribe, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Para ver más sobre esta relación (voz heroica y horrorífica) en la poesía; y además sobre las observaciones del autor acerca de la glosolalia y el pensamiento de Michel de Certeau en este contexto, véase Nowell Smith, *op. cit.*, pp. 10 y sig.

¹⁰² Sobre esta relación véase Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2007.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abaurrea, María Victoria, «De mi voz y tu mirada», en José L. Slimobich y María Victoria Abaurrea, *El psicoanálisis en la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, pp. 53-59.
- Adcock, Juana, *Manca*, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.
- Agamben, Giorgio *Il linguaggio e la morte*, Milano, Einaudi, 2008.
- Bižovic, Miran, «The Omniscient Body», en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso 2006, pp. 17-33.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kindship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.
- Craps, Stef, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, NY Palgrave Macmillan, 2015.
- Coronil, Fernando, *Beyond Occidentalism: Towards Post-Imperial Geohistorical Categories*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992.
- , «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», *Poetics Today*, 4, 15, *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America*, 15 (1994), pp. 643-658.
- y Longley, Kyle, *Can the Subaltern See*, Durham, Duke University Press, 2014.
- Cruz Arzabal, Roberto, «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe», en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coord.), *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 315-335.
- , «La Participación del cuerpo y de la imagen en el poema». <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/16700/> (fecha de consulta: 18/08/2017).
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Khôra*, Paris, Galilée 1993.
- , *On the name*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- , «Kafka's voices », en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso 2006, pp. 313-335.
- , *His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Eckel, Winfried, «Lyrik und Musik», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 213-214.
- Fabre, Luis Felipe, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- , *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2012.
- , *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca, Oaxaca Almadía, 2013.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1956.
- Gess, Nicola, «Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute», en Netzwerk "Hor-Wissen im Wandel" (ed.), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin y Boston, de Gruyter, 2017, pp. 253-288.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.
- Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh et al. (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Huerta, David, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta grande, 2015.
- Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, ed. de Diego Sánchez Aguilar, Madrid, Cátedra, 2012.

- Kuhnheim, Jill S., *Beyond the Page: Poetry and performance in Spanish America*, Tucson, University of Arizona Press, 2014.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, «Koexpressivität von Stimme und Blick», en Hans-Peter Beyerdörfer (ed.), *Stimmen – Klänge – Töne*, Tübingen, Narr Verlag, 2002, pp. 51-68.
- Leuschner, Pia Elisabeth, «Lyriklesungen», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 271-282.
- Llurba, Ana María, «*Antígona Furiosa*, ¿una voz femenina?», *Gramma Virtual*, 1 (2000). <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507> (fecha de consulta: 07/08/2010).
- Nowell Smith, David, *Sounding/Silence: Martin Heidegger at the limits of poetics*, New York, Fordham University Press, 2013.
- , *On voice in poetry*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Penzenstadler, Franz, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.
- Reitz, Bernhard, «Lyrik und Dramatik», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 194-202.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Sur+, 2011.
- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Ciudad de México, Tusquets, 2013.
- Running, Thorpe, *The Critical Poem: Borges, Paz and Other Language-centered Poets in Latin America*, London, Associated University Press, 1996.
- Slimobich, José L., Chacon, P.E. et al. (ed.), *Lacan: la marca del leer*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Spivak, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Steiner, George, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1967.
- , *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Stierle, Karlheinz, «Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen», en Klaus Hempfer (ed.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 131-149.
- Taylor, Diana, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's Dirty «War»*, Durham, Duke University Press, 1997.
- , *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Uribe, Sara, *Antígona González*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2012.
- Utler, Anja, «manchmal sehr mitreißend». *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*, Bielefeld, transcript, 2016.
- Wannamaker, Annette, «Memory also makes a Chain: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*», *The Journal of the Midwest Language Association*, 33/34 (2000/01), pp. 73-85.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena, «El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe», *Romance Notes*, 54 (2014), pp. 35-43.

Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México

HÉCTOR DOMÍNGUEZ RUVALCABA

The University of Texas at Austin

ruvalcaba@austin.utexas.edu

¿Qué significa escribir poesía en sociedades circundadas por la violencia? ¿Qué tiene que hacer la poesía frente a los hechos de crueldad que cunden en la sociedad mexicana? En este ensayo me enfoco en algunos movimientos de poesía pública, la que participa del debate sobre los problemas colectivos en época de crisis de seguridad. Frente a los excesos de crueldad la elegía se presenta como un llamado al público a dolerse por la injusticia. El dolor privado se convierte en dolor público y desde ahí en una fuerza política arraigada en la voz de la víctima, donde la poesía habla desde el testimonio. Al enfatizar el evento poético como acto político y espacio de reflexión ética, me importa esbozar una poética de los derechos humanos, a partir de la experiencia de encuentros de poetas en sitios asolados por la violencia como los realizados por casi una década en Ciudad Juárez. Otro de los aspectos inherentes a esta poética de la poesía pública, o poesía activista, es el proceso de formación de comunidades creativas descentralizadas, donde el espacio virtual y el espacio de la plaza pública se interrelacionan para consolidar una forma colectiva de intervenir la arena política poéticamente.

CONVOCATORIAS ELEGÍACAS

En junio de 2011, el poeta Javier Sicilia manifestó que no escribiría más poesía. Lo explica sucintamente en su último poema, «El mundo ya no es digno de la palabra» donde prescribe el silencio de los justos, un silencio aturdido por el dolor, de manera que el mundo ya no es digno de los versos. A la palabra, dice, «[n]os la ahogaron adentro / Como te asfixiaron, como te desgarraron a ti los pulmones»¹ refiriéndose a los restos de Juan Francisco, su hijo, asesinado en marzo del mismo año por el crimen organizado en Temixco, Morelos. Postular la muerte de la poesía sugiere que esta práctica cultural ya es obsoleta. Pese a que la muerte de un ser querido se canta en elegías desde tiempos inme-

¹ «El mundo ya no es digno de la palabra», en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín (eds.), *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, México, Era, 2016, p. 281.

moriales, el razonamiento de que a la muerte del hijo muere la poesía contradice a toda la tradición de la poesía elegíaca. Puede, sin embargo, tomarse esta declaración como una negación retórica, en la medida que en sí misma se puede leer como un poema, aunque se afirme su ineffectividad. Un poema que declara la muerte del poema no ha de entenderse, entonces, como una claudicación de la poesía sino como una expresión que indica el callar de los justos como un acto poético en sí mismo.

El silencio en su máxima expresión sería entonces el grado cero de la poesía. Es el punto donde se agota el lenguaje porque hablar es inútil y callar es la mejor muestra de que no hay palabras para expresar la intensidad del daño. Nuestros marcos de explicación han sido rebasados por los hechos. La realidad escapa a nuestra capacidad de nombrarla. La interrupción del poema que propone Sicilia, sería, entonces, una larga y acaso perpetua elipsis que lejos de renunciar a que haya poesía, nos mantiene en suspenso.

La ausencia de palabras es, quizá, la forma más elocuente de representar la violencia. En este caso, recibir la noticia de un hijo asesinado impune, abusiva y gratuitamente, agolpa diversas reacciones: ira, dolor, indignación, pero sobre todo una confusión frente a esa realidad que no corresponde con los discursos que circulan para conocerla. El punto aterrador de lo sublime kantiano, donde el lenguaje se agota, es un clamor callado por encontrarle sentido a los hechos. Se trata entonces de un silencio que se manifiesta ante la trampa de las significaciones sociales, cuando la muerte corta de tajo el entramado cognoscitivo e ideológico con que creemos entender la realidad. La poesía que calla es una huelga de palabras contra el mundo que no es digno de ellas. Mundo y poesía parecen no tener más relación. De esta manera, el silencio es una revuelta contra el mundo que no puede más asegurar la vida. Del mal, nos recuerda Eagleton, no se puede decir nada porque siempre está fuera de los marcos de sentido, amenazando a nuestra capacidad de pensar y actuar sobre tales hechos². El mal en que cayó el poeta no tiene nombre, porque es ininteligible, o porque ninguna explicación que le encontremos podrá corregir el hecho de la muerte. En este sentido, la muerte clausura la necesidad de encontrarle el sentido al mundo.

El poeta decide callar y con ello abre el camino a la ansiedad de lo inefable. Una ansiedad que no pertenece más al terreno de lo literario como práctica cultural libresco e institución que prescribe los requerimientos para lo estéticamente admisible y celebrable. En todo caso, y este es mi argumento central en este ensayo, con este silencio rebelde que nos ubica en el lugar paradójico de resistir a la enunciación mediante la expresividad del silencio, la poesía se instaura como acto político, sale a la plaza pública y se permite levantar una querrela contra quienes resulten responsables, aunque este solo fuera un sobrio y duro gesto que el poeta llama «el silencio de los justos». Este silenciar a la poesía como un modo de resistencia la arranca drásticamente del mundo imaginario en que reinaba, se desmonta en una distópica hecatombe donde están por demás los deleites de la palabra.

Nos preguntamos entonces si este silencio se promulga contra toda la poesía o solamente contra un modo particular de poesía con el que el poeta no quiere más entenderse. En las circunstancias atroces de violencia en que murió el hijo amado, la poesía ya no tiene sentido, se ha cancelado su necesidad, como si esta tuviera entre sus funciones resucitar a los muertos. Pero lejos de la diatriba trágica de un poeta que ve agotadas e inútiles las palabras, encuentro que este silenciamiento indica una crisis de la poesía como institución literaria. Me refiero al sistema de creación poética que se produce bajo la preceptiva de la Ciudad Letrada: la hegemonía de los libros, los talleres literarios, los premios de poesía

² *On Evil*, New Heaven, Yale University Press, 2010, p. 2.

y el aparato académico que la legitima. Quiero entender entonces la muerte de la poesía que Sicilia proclama como un desplazamiento del lugar de la poesía –sus funciones, y sus condiciones de producción– de los libros y las aulas a la plaza pública. En este desplazamiento, lo que mayormente se evidencia, es la colectivización del acto poético. La poesía deja su cómoda y hedonista lectura en silencio para volver a su carácter de performance donde los versos se transmiten en voz alta, y la rúbrica del autor se reduce a un segundo plano para dar lugar al evento poético, el canto plural que trata de encontrar la fuerza simbólica necesaria para lidiar con la muerte.

Al mismo tiempo que renuncia a la poesía, Javier Sicilia emprende un liderazgo que arrastra a miles de dolientes a externar su indignación. Ahí lo poético le da la espalda a las normas esteticistas (la más prominente de ellas, la que descalifica a la literatura comprometida con los problemas sociales pretextando que la relación de poesía y política causa la decadencia del quehacer literario). No es mi intención hacer distinciones entre buena y mala poesía, pues no es la preocupación de este trabajo entenderme con los modelos estéticos que la Ciudad Letrada legitima, y desde los cuales establece su jerarquía basada en rigurosos análisis retóricos y temáticos. En la plaza pública la poesía no obedece necesariamente a los criterios por los que se premia al mejor poeta. La palabra llega en un registro urgente de denuncia, lamento, elegía, canto luctuoso y pronunciamiento moral. No todo el que llega a estos foros es poeta profesional porque aquí la poesía no es un oficio, sino un muro democrático de las emociones colectivas.

Este vuelco no significa que se deroga una clase social de individuos dedicados a los versos, sino que ellos mismos, como Sicilia y los poetas reunidos en los encuentros de poetas en diversos puntos del país, se desembarazan de la carga preceptiva de la Ciudad Letrada para salir al encuentro de la comunidad de los dolientes. Tal comunidad es el nuevo mundo al que se aborda por la vía de la victimización, tal sería el sentido del verso «Y el dolor no se me aparta, sólo tengo al mundo» del poema de Sicilia arriba citado. Si el mundo no es digno de la palabra, el poeta prefiere dejar la palabra y quedarse con el mundo. Y con ello convoca a los semejantes, los ciudadanos del régimen de terror que se congregan a elevar sus lamentaciones con la fuerza democrática de la tragedia compartida.

El llamado del poeta a la comunidad es a la vez un duelo personal y un luto colectivo. El dolor no alcanza sólo a los deudos sino a la colectividad que lo comparte atribulada por la reiteración de las muertes, un dolor que se convierte en un acto político porque la victimización se ha hecho inminente y un hábito de los poderosos. La imagen de la Caravana del Consuelo que atravesó el país es en sí una representación de la nación de las víctimas. El poema de María Rivera, «Los muertos» incluido en el libro *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad* hace una enumeración de víctimas y lugares, formas de morir, edades y modos de reaccionar ante la multimoda violencia que se expande. El poema llama la atención sobre los menores de edad caídos y la gran cantidad de cadáveres sin identificación: «Allá vienen / los descabezados, / los mancos, / los descuartizados, / a las que les partieron el cóxis, / a los que les aplastaron la cabeza»³. Los versos son instantáneas forenses. La comunidad imaginada en procesión, es una nación de víctimas. Las imágenes nos remiten a las de la derrota de Tenochtitlán, en versión de León Portilla en su *Visión de los vencidos*, representan su emocionalidad patriótica con un canto luctuoso que, aunque impotente, articula un llamado a la hermandad en el dolor. Este mismo sentido de la aglomeración de muertos y desaparecidos nos presenta Eduardo Vázquez Martín en su poema «Los nuestros». La voz poética convoca a los desaparecidos de Sudamérica y Cen-

³ En *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, cit., p. 282.

troamérica, y describe la multitud de cuerpos como: «juntos y apiñados / en la fosa común de los apátridas / porque no hay nación ni tierra ni cielo / que contenga tanto hueso triste / Ellos están aquí también / y son igualmente nuestros / y cada quien canta por los que conoció un día»⁴. La imagen de la fosa común, a donde van a parar los cuerpos de víctimas de todas las nacionalidades, globaliza la victimización y a la vez postpone los imperativos nacionalistas en el discurso del luto colectivo.

Podemos leer también esta convocatoria al luto colectivo en el texto elegíaco *México 2010. diario de una madre mutilada*, donde, en la forma de diario, la escritora y crítica literaria Ester Hernández Palacios eleva su lamento por la muerte ignominiosa de su hija y su yerno a manos del crimen organizado en Xalapa, Veracruz, en junio de 2010. Sicilia y Hernández Palacios hacen de la poesía una congregación luctuosa y establecen con ello un boceto para una reflexión moral de parte de la ciudadanía frente al deterioro avanzado de las instituciones. El diario desolador de Hernández Palacios nos remite al libro de Job del *Antiguo Testamento*, pues al igual que el patriarca bíblico, lamenta incluso haber perdido la fe. El perder el habla de Sicilia y este perder la fe de Hernández Palacios son expresiones que nos confrontan con el desastre de los signos y sus referentes. Sin embargo, ni en Sicilia ni en Hernández Palacios es el llanto el que predomina. Para Sicilia, el dolor se convierte en un llamado a la protesta. Hernández Palacios se mantiene atenta a la arena pública. Inserta comentarios de la intelectualidad que comenta en los periódicos, y se mantiene atenta a las declaraciones de los políticos, que quieren sacar partido de las víctimas: «Para los políticos mexicanos no existen límites ni barreras de ninguna especie. Todo puede entrar en su juego: incluso una cabeza cercenada puede servirles de balón»⁵. Imagen cruda y necesaria, tan poética como política, de la misma manera que todas las versiones de Antígona a lo largo de la historia se arraigan en las peripecias del presente que las contextualizan. Hay poesía que encuentra pleno sentido en semejantes presencias.

No puede decirse entonces que Sicilia abandonó la poesía, en todo caso, la sacó de sus marcos institucionales que la estatuyen como bellas letras. En las diversas movilizaciones que encabezó entre 2011 y 2012 (Marcha por la Paz, Caravana del Consuelo, Caravana por la Paz) el poeta ha desplegado un discurso que llama a recuperar el sentido moral en la política y a responsabilizar las autoridades y los criminales de la crisis de violencia. Es sobre un reclamo moral, más que legal o político, que se construyen los relatos de la pérdida que las caravanas van recogiendo a lo largo de su trayecto. Con este modo de manifestación pública del testimonio de la victimización, Sicilia, que había cultivado una poesía mística, se inscribe en la gran tradición doliente de la poesía cristiana. Se trata de coleccionar testimonios y de convertir su manifestación pública en un dispositivo donde la narración de la muerte, el uso elegíaco de la palabra, cumpla una función poética y política a la vez. Y los testimonios, desoladoramente se multiplican, hasta que en Ciudad Juárez, como narra Víctor Quintana, «[l]a diversidad del movimiento es patente, como también los jalones para conducirlo a este o este otro lado; inconformidad en las mesas al no reflejar todo lo que se dijo; casi imposibilidad de la comisión relatora para extraer del farrago lo esencial, lo mejor para el presente y futuro próximo del movimiento»⁶. La diversidad de formas de victimización y el excesivo número de testimonios, paradójicamente son factores que parecen debilitar y dispersar el movimiento. O por lo menos así

⁴ En *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, cit., p. 294.

⁵ Ester Hernández Palacios, *México 2010. Diario de una madre mutilada*, México, Ficticia, 2012, p. 38.

⁶ Víctor Quintana, «Chihuahua ensangrentado y el MPJD», en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín (eds.), cit., p. 97.

parece haberlo interpretado el propio Sicilia cuando al leer los informes de la relatoría su rostro «va expresando el desacuerdo con algunos de los planteamientos»⁷. Quiero arguir, sin embargo, que estos titubeos y la percibida falta de dirección del movimiento no son síntomas de una causa perdida, sino retos de organización de una insurgencia emergente frente a una crisis para la que la población no estaba preparada. Se trata de construir sobre la base de una pluralidad que no se había articulado antes un nosotros víctima, una ciudadanía que no se conocía a sí misma como tal. Para Benjamín Ardití, «[e]ste “nosotros” se va forjando sobre la marcha, a medida que la gente enfrenta a sus adversarios y trata de dilucidar quiénes son, qué quieren y cómo van a lograr su cometido»⁸.

En su *Al sur de la modernidad*, Jesús Martín Barbero se refiere a los relatos populares como “cultura”, distinguiéndolos de la literatura, con lo que trata de destacar que su objeto no es contruir un artefacto artístico en sí sino hablar de los asuntos vitales: «Es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte en sí, pero transitivo, en continuidad con la vida, ya que se trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas»⁹. Para Barbero, esta cultura no letrada se realiza en un espacio alternativo a la institución literaria, el de la tradición oral, la novela de cordel, los refranes. Los eventos testimoniales, ese performance político que ha traído la memoria de las víctimas a la plaza pública, se puede plantear como un acto poético donde el tropo cristiano que estructura el amor filial y el tropo de lo nacional funcionan como ejes estructuradores de la moral ciudadana. En los relatos populares, de acuerdo con Barbero, hay una intersección con la fidelidad al sentido moral. La cultura oral no depende precisamente de la textualidad sino de la función del relato en la coyuntura que lo trajo a la plaza pública. La voluntad colectiva está en proceso de construcción ahí donde la significación se negocia, en la medida que la concurrencia va conformando un pronunciamiento político. Aunque el texto testimonial parezca reiterar formas ya constituidas en la práctica oral, su presencia responde al contexto que lo trajo a la escena pública.

POÉTICA DE LOS DERECHOS HUMANOS

Desde 1998, la poeta y activista Carmen Amato organizó siete encuentros de poetas en Ciudad Juárez. Una amplia convocatoria reunió a poetas de México y del mundo. En los títulos de estos encuentros encontramos los trazos del giro de la poesía hacia su intervención en la urgencia humanitaria que hemos visto en el apartado anterior: *Cómo se escribe un poema*, *La función de la poesía*, *La geografía poética*, *La creación literaria*, *La ciudad en su dolor y su violencia: elegía para una ciudad*, *La frontera en la poesía*, *La poesía y los Derechos Humanos*. Por una parte, observamos un proyeco pedagógico, destinado a democratizar la creación literaria, donde los participantes no vienen solamente a escuchar a los poetas sino también a confeccionar versos que sean útiles para expresar dolor y reclamo, ira y valentía: adiestrarse en la palabra es en un sentido primordial equiparse para

⁷ *Ibidem*.

⁸ Benjamín Ardití, «Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes», en Raúl Diego Rivera Hernández (ed.), *Del Internet a las calles: #YoSoy132, una opción alternativa de hacer política*, Nueva York, Editorial A Contracorriente, 2016, p. 21.

⁹ *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, p. 203.

luchar por un mundo mejor. Por otra parte, se destaca el hecho del aspecto localizado de la escritura: en la frontera, en la ciudad que sufre dolor, donde la geografía es en sí misma un sustento de lo poético. Esta referencia al lugar nos recuerda que escribir es una forma de cartografiar la experiencia humana, lo que evoca la idea de estrategia y de posicionamiento, pues la poesía siempre ha sido parte del arsenal de las luchas sociales. En el campo de guerra que contra la sociedad han emprendido fuerzas criminales y tiránicas, la palabra poética toma su derrotero, define, condena, defiende, ironiza y exhibe los males que someten a la comunidad.

Un tercer elemento que reúne a estos poetas en el ojo del huracán de la impunidad y la cecivía, son los Derechos Humanos. En su prólogo a la antología publicada como memoria del séptimo encuentro realizado en 2005, Carmen Amato recuerda que fueron dos ejes los que guiaron la realización de este evento: la afirmación del crítico e intelectual francés Roland Barthes de que la poesía, por ser una actividad subversiva y vital, tiene un papel central en la política derechohumanista¹⁰. El otro eje es la propuesta del poeta mexicano Efraín Huerta de que nada es poco cuando se trata de luchar por la paz, y un poema, por mínimo gesto que parezca, es un esfuerzo insustituible para forjar la conciencia y la voluntad de realizar acciones mayores. Esto es, de la suma de pequeños esfuerzos están hechos los grandes movimientos¹¹. En estas líneas que definen un proyecto colectivo de poesía frente a las violaciones a los Derechos Humanos es que me interesa señalar un fenómeno de resignificación del acto poético como acto político, pero más aún reconocer que subversión, conciencia y voluntad colectiva son las formas en que la poesía interviene en el espacio público. La política de los Derechos Humanos habrá de plantearse así mismo como movimiento poético, esto es, la reunión de voluntades en el evento público es poesía en la medida que imaginan una vida libre de violencia y es tan fuerte esta imaginación que termina por convertirse en programa político. La poesía viene a ser una vía de producir el deseo de justicia, de paz y libertades civiles. Se trata de establecer una poética donde la belleza de lo utópico resida en su posibilidad. Tal vez el mérito mayor de estos encuentros de poesía en la frontera sea la liberación de esta energía utópica que desafía a una realidad imaginada como la distopía por antonomasia.

En una entrevista virtual realizada en abril de 2017, Amato afirma que el proyecto de encuentros de poetas en Ciudad Juárez que ella coordinó tiene antecedentes en los realizados en Cd. Cuauhtémoc, Chihuahua, bajo la coordinación de María Dolores Guadarrama, Margarita Muñoz y Lilly Blake; y el de Mujeres Poetas en el País de las Nubes, organizado desde 1993 por Emilio Fuego en la región mixteca de Oaxaca. Este último era parte de la fiesta patronal del pueblo de Huajuapán, Oaxaca, y llegó a reunir en su mejor momento a más de 400 mujeres poetas de México y otros países. Con los encuentros de Ciudad Juárez se trata, dice Carmen Amato, de llevar la poesía a las comunidades, convivir con la gente, leer en público y motivar la creación poética. En los modelos referidos por Amato se trataba de poesía escrita por mujeres. En los encuentros que ella organizó, la participación se amplió a los hombres y los espacios de lectura pública y talleres de creación poética incluyeron, además, cárceles, bibliotecas, centros comerciales, asilos, transporte público, y tribunales. La convocatoria a todos cuantos escriban versos y estén atribulados con la violencia devuelve a la poesía su carácter democrático, el que el poeta Mallarmé expresó, en su memorable poe-

¹⁰ Cf. Carmen Amato, «Presentación», en Raquel Huerta Nava (ed.), *La vigilia de la esperanza. Poesía y derechos humanos. Antología del VII Encuentro Internacional de Poetas en Ciudad Juárez*, México, El Cocodrilo Poeta, 2005, p. 4.

¹¹ Cf. *ibidem*, p. 5.

ma dedicado a Edgar Allan Poe, al atribuirle al poeta el papel de darle el más puro sentido a las palabras de la tribu. En estas iniciativas pluralistas, se trata de una tribu de poetas, la noción del bardo portador de la palabra da paso al uso descentralizado de la poesía.

Pero, ¿cuáles son los asuntos que traía impresos en sus hojas la comunidad de poetas de latitudes, edades, poéticas y proyecciones ideológicas tan variadas como las que podemos leer en las compilaciones hechas a propósito de registrar estos encuentros? Tomemos, por ejemplo la *Memoria del VI encuentro de poesía en Cd. Juárez. “Ires y venires: la frontera en la poesía”*. Diversas experiencias humanas llegaron a expresarse en este foro: el amor, el autodescubrimiento, la sexualidad, el exilio, la migración, el terrorismo y la violencia contra las mujeres. Un mosaico que permite cartografiar las tensiones emocionales, los deseos y los traumas socialmente compartidos. Es por ello que podemos caracterizar esta experiencia estético-política como un lugar donde la comunidad se cohesionan a partir de congregarse en torno a la expresión poética, manifiesta como reflexión sobre los afectos. La relación intrínseca entre poética y política nos pone ante la necesidad de revisar los medios y fines de la acción colectiva, así como el principio moderno de la función del arte anclada en el principio kantiano de la libertad del arte respecto de los contenidos temáticos. Estos encuentros de poesía nos recuerdan que el impulso poético también es político y que los afectos compartidos son una energía social que llena la plaza pública de voluntades: tal es la utopía comunitaria de la pluralidad que se lee en los pronunciamientos y se advierte en la puesta en escena de la poesía fuera de sus espacios cerrados en que había estado moderna e inaccesible.

Arminé Arjona es una de las poetas de Ciudad Juárez que mejor representa esta salida de la poesía al encuentro con la calle. En los años más aterradores de la guerra contra las drogas, en el régimen de Felipe Calderón (2006-2012), cuando criminales, policías y militares abusaban por igual de la ciudadanía, ella pintó, desafiante, versos en las bardas que aludían directamente al miedo ambiente: «Juárez tan lleno de sol y desolado»; «Quién le da alas a las balas»; «No me hallo. Estoy desaparecida»; «Para una lluvia de balas un arcoiris de paz». Con esta práctica de la poesía en las bardas, Arjona nos recuerda al movimiento “Acción poética” fundado en 1996 por Armando Alanís Pulido en Monterrey¹². Además de esta forma de efectuar la poesía en la vía pública, Arjona ha compuesto letras para piezas de rap que algunos crews de Cd. Juárez han incorporado a sus repertorios. El poema «Páramo» sintetiza el ambiente de terror con el vigoroso ritmo del acento esdrújulo: «Páramo / náufrago / mórbido / lúgubre / tránsito / nómada / fábricas / ávidas / cómplices / frívolas / tóxicas»¹³. De forma directa y breve, sea en las paredes o en sus poemas que se cantan por crews como Batallones Femeninos, la poesía de Arjona irrumpe en el paisaje visual y auditivo de la ciudad.

La poesía pública que se incomoda ante la violencia no solo se ha presentado en los encuentros de poetas y en las paredes, prolifera también entre compositores raperos, juglares de la épica callejera. Los cantantes de rap juarense constituyen uno de los movimientos más activos en la ejecución de la poesía contra la violencia en los espacios públicos. Batallones Femeninos, Filos Clandestinos, Funky Bless, MC Crimen, destacan en Ciudad Juárez por la fuerza testimonial con que narran acontecimientos de sangre y el recuento de los abusos contra la población por parte de las bandas criminales y las fuerzas uniformadas. Jacob Cárdenas, Vekors, por ejemplo, en su pieza *Historias del Mictlán*, narra el

¹² Cf. “Acción poética oficial”, https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty/?hc_ref=SEARCH (fecha de consulta: 04/11/2017).

¹³ Arminé Arjona, *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, Delicias (Chihuahua), Chihuahua Arde editoras, 2004, p. 31.

último día en la vida de su hermano, quien fuera secuestrado y asesinado en 2011. El último dato que ofrece de su vida es el de haber sido robado por unos policías. «Pregunta si disfruto de esta pinche realidad: / ¡No! Todos en el Mictlán padecemos esta enfermedad» expresa en un estribillo adolorido¹⁴. Por su parte, en un video de Youtube, Funky Bless lamenta los tiempos en que vivían los amigos muertos y había espacios donde los jóvenes se reunían a departir. En su recorrido por las ruinas que ha dejado la guerra en el centro de la ciudad los raperos exhiben el trauma de no encontrar dirección, uno de los raperos exclama «God: Show us the way!»¹⁵.

Una de las piezas más conocidas del rap producido al calor de la violencia juvenil en Ciudad Juárez es *Carlitos* de MC Crimen. Siendo un puberto de trece años cae asesinado en una balacera. «Se dejó influenciar a muy corta edad y a la tumba fue a dar» dice el estribillo, que subraya el tema central de la pieza: de niño se pasa a ser muerto, pues la muerte se ha convertido en sinónimo de ser joven¹⁶ (MC Crimen). Merece una revisión especial toda la gran producción de rap en torno a la violencia en los últimos veinte años a lo largo del país. Como en los testimonios que acompañaron a las caravanas de Sicilia, las piezas de rap de estos jóvenes hablan desde la perspectiva de la víctima. Narran una verdad experimentada, su objeto es reclamar su derecho a la vida, y por ello los suyos son discursos querellantes, que como en las más clásicas tragedias, hacen del dolor un asunto de interés público.

LAS REDES DE LA POESÍA PÚBLICA

En respuesta a la declaración de Sicilia de abandonar el oficio de poeta es que se lanza la iniciativa Poesía Indignada el mismo año de 2011 en que el hijo del poeta fuera sacrificado. Se trata de una convocatoria amplia a través de las redes sociales a traer poemas que se exhiban en diversas plazas del centro del país. Poesía indignada trata de demostrar que es precisamente en el ambiente de violencia que priva en México que la poesía se hace necesaria, pero esta necesidad la resignifica revisando su función social. Uno de los poetas más jóvenes que han participado de este movimiento, José Manuel Silva Camargo, parece coincidir con Sicilia al mostrar hartazgo por la ineffectividad de la poesía: «Estoy harto de estas letras impregnadas en un pálido papel, / donde nunca existe el eco, / donde morirán aprisionadas»¹⁷.

El pálido papel de los poemas y la ausencia del eco terminan por hartar. El eco repercute, se propaga, la poesía pública se define por su capacidad de convocatoria. El hartazgo alude al espacio que aprisiona a la poesía. Es la plaza el lugar donde encontrará por fin el eco. Y para llegar a ella, habría que tomar las rutas virtuales. El medio del ciberespacio hace el llamado, se convierte en parte del proceso de creación poética. Al lanzar la convocatoria a través de las redes sociales, este movimiento se articula desde un lugar caracteri-

¹⁴ Vekors, *Historias del Mictlán*, <https://soundcloud.com/historias-del-mictl-n> (fecha de consulta: 04/11/2017).

¹⁵ Funky Bless, *Recuerdos*, <https://www.youtube.com/watch?v=nh94TjVDWH0> (fecha de consulta: 04/11/2017).

¹⁶ MC Crimen, *Carlitos*, <https://www.youtube.com/watch?v=KkVdaeGVwWI> (fecha de consulta: 04/11/2017).

¹⁷ Cf. <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/estoy-harto.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).

zado por una convergencia de voces que se encargan de reflexionar colectivamente sobre los asuntos que son comunes a la sociedad. Esto es, se trata de un dispositivo en el que los consensos se van formando a partir de la suma de opiniones sobre actos violentos que han circulado ampliamente en el espacio virtual.

En su análisis del movimiento “#YoSoy132”, durante la campaña presidencial de 2012, Pablo Aragón y Arnau Monterde describen la forma en que este movimiento ha modelado un tipo de activismo que se organiza en torno a medios alternativos, con una participación descentralizada, y un alcance global en su espectro de información¹⁸. Esta estructura informativa y organizacional precede a la presencia pública, el performance político, la comunidad como congregación de cuerpos que fue consolidándose a partir de acuerdos tomados en las redes cibernéticas. Es en esta forma de organización que los poetas han logrado agruparse. De acuerdo con Manuel Amador –uno de los activistas-poetas convocantes de Poesía Indignada– a la plaza se llega después de un largo trayecto de diálogo en las redes, donde a fuerza de *likes* y debates, se va formando una serie de verdades colectivas. La plaza pública cibernética es primeramente un entramado de mensajes por los que se van delineando modos de pensar y actuar frente a las emergencias impuestas por la violencia. El intercambio de simpatías y afinidades manifiesta con emoticones, esos íconos que en sí mismos sintetizan y refuncionalizan la circulación de los afectos, cumple entonces el papel de definir posturas políticas y explorar métodos de protesta. La manifestación pública cobra formas inéditas, el arte abandona su pretensión especializada y da cabida a legos y parroquianos de la profesión artística para participar en condiciones de igualdad en el foro de la poesía.

Frente a un estado que pretende controlar la información con persecución y muerte a los periodistas, la verdad se instituye en el terreno de la disidencia. La poesía pública se presenta entonces como una oposición a la verdad oficial, que no lo es para la mayoría. La verdad poética es la voz colectiva que se pronuncia por una moralidad en respuesta al derramamiento de sangre, la diseminación de una cultura de la crueldad y la incidencia de las desapariciones. Es interesante observar, nos dice Manuel Amador, cómo a partir de la indignación por la acumulación de muertes se ha despertado un movimiento periodístico independiente que se introduce como voz antisistémica, antiestatal, antineoliberal, empeñado en una difícil querrela contra intereses que requieren del estado de terror para mantenerse. La mención de lo periodístico toma coherencia aquí al revisar los casos mencionados en este trabajo: Sicilia abandona los versos pero emprende concentraciones, marchas y caravanas seguidas de cámaras y reporteros. Él mismo es una voz indispensable en los medios críticos del país. Ester Hernández Palacios mantiene una relación estrecha con los comentarios de prensa, que siguen el pulso atribulado de su propio duelo. Los encuentros de poetas en Cd. Juárez y el rap juareense son un amplio comentario de los asuntos de sangre que nutren las narrativas cotidianas de la ciudad violenta. En diversas ciudades del país se aprecia una eclosión de poesía pública. Poesía Indignada es solamente un ejemplo de tantos. Podemos mencionar, por ejemplo, el colectivo “Contra la Violencia el Arte” que se presenta en sitios concurridos como las estaciones de metro a recitar poemas o a instalar tendedores de poesía, una acción que hemos visto reproducida en diversos espacios del país por parte de organizaciones y grupos universitarios.

Poesía Indignada nos permite ante todo explorar el lugar que ocupa la poesía en una escena social urgida de expresiones ciudadanas que se dirijan a articular una política co-

¹⁸ «YoSoy132, un movimiento-red: autocomunicación, redes policéntricas y conexiones globales», en Raúl Diego Rivera Hernández (ed.), cit., p. 86.

lectiva frente a la violencia. La poesía es una puesta en práctica de la imaginación política –la poesía como impulso utópico– en el espacio público. De esta manera suman energías iracundas y esperanzadoras a historias incesantes de victimización y crueldades inconcebibles. El movimiento “Poesía Indignada” manifiesta un impulso pluralista y una necesidad de ocupar el espacio público. Su performance consiste en desplegar una pancarta larga donde se escriben los poemas que han respondido a la convocatoria. Quiero proponer que la actividad poética planteada desde la plaza pública devuelve a la poesía su capacidad histriónica, su presencia escenográfica, precisamente en el espacio de reunión donde poetas y público conciben el despliegue de versos como un acto inequívocamente político. Pero ¿cuál es la política que se realiza con versos a lo largo de la plaza? La poesía como tropo de la democracia convierte al verso en corolario de un acuerdo colectivo. La colectividad no solo oye a los poetas sino que trae sus propios versos que entretejen una diversidad de estilos y voces, preocupaciones y deseos.

En la gran pancarta que Poesía Indignada desplegó en la Plaza de la República o el Monumento a la Revolución en mayo de 2011, destaca el nacionalismo entre los temas que alcanzamos a advertir. Se trata de una reconsideración de la colectividad imaginada, reunida y convocada desde los espacios descentrados de lo virtual. En su poema «México, perdona a tus hijos», Tatiana González pronuncia una plegaria a México, un interlocutor abstracto e impreciso que personifica un centro vacío unificante, o por lo menos un ente mudo que sirva como receptor de la desesperación de no encontrar la clave para escapar de la tribulación:

¡Perdónanos!
por haberte abandonado
y dejarte hundir por la falsa democracia
y la avaricia desmedida.
Por no hacerle honor
al privilegio de poder
llamarnos MEXICANOS¹⁹.

Pronunciamiento nacionalista que reclama se moralice la patria. La poeta asume en primera persona de plural la responsabilidad de haber abandonado el compromiso político de mantener a salvo la democracia de los embates de la corrupción, y de no haber asumido el privilegio que confiere la nacionalidad. En esta contricción política queda claro que se ha extinguido el contrato social que mantendría un estado de derecho y la potencia que lanzaría a la comunidad a defender su patrimonio, el sentimiento nacional como poder une a la multitud, lo múltiple, en una dirección que le resulte común a la diversidad. Implica este poema que la decadencia del estado no se debe a fuerzas externas a la sociedad sino a la desidia del gran sujeto colectivo que dejó en manos de farsantes y corruptos la dirección del estado y el capital afectivo de la nación. Esto es, no hay nación sin esa voluntad de actuar colectivamente frente a un desastre social.

La nación se entiende aquí como un instrumento imaginario para la actuación política, cuyos mecanismos de formación comunitaria se echan a andar en los medios virtuales. Vivimos simultáneamente en varios estados temporales y espaciales, en el mundo real y el mundo virtual, observa Diana Taylor al hablar de las nuevas concepciones del sujeto

¹⁹ Tatiana González, «México, perdona a tus hijos», *Poesía indignada*, <http://antelomilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/mexico-perdona-tus-hijos-cuyo.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).

político que el activismo contemporáneo nos permite vivenciar²⁰. Es en esta hibridez que se representa la nación virtual: toda nación es fundamentalmente representación o un complejo representacional, es a partir de esta misma representación que se constituye un andamiaje emocional que hace posible la congregación de cuerpos que llamamos comunidad en resistencia.

La voluntad de congregar a una comunidad se plantea en oposición a la desidia que ha permitido la propagación de una guerra que se desatada a espaldas de la ciudadanía, como Loth Aguilar Legaria declara en su poema «Traición a la patria»: «Estamos en guerra no pedida / Estamos en guerra no justificada / No es tu guerra y no es la mía»²¹. Al plantearse como sujetos traicionados y a la patria como un territorio usurpado por fuerzas egoístas, los poetas de *Poesía Indignada* acentúan que el cierre de la democracia y su simulación, la corrupción gubernamental y la irresponsable decisión de hacer una guerra que no encuentra justificación, se debe sobre todo al abandono de los deberes ciudadanos. Más que el despliegue de un *mea culpa*, estos versos tienen el sentido de una arenga que llama a la colectividad a retomar su liderazgo y constituirse como una multitud proactiva frente a la violencia.

Cuando encontramos que la multitud se postra pasiva a presenciar el espectáculo del terror, algo no se ha resuelto ni completado, en un punto suspensivo pende la conciencia. En su «Nuestra tierra huele a muerte», Paola Klung lo expresa de la siguiente manera:

Nuestra tierra huele a miedo, a balazos, partidos, alianzas, poder...
Y miramos por la ventana tímidamente después de oír los gritos, después
salimos al llegar las sirenas y caminamos por la acera ensangrentada donde
yace muerto nuestro vecino.
Entramos a casa, ponemos doble cerrojo y dormimos como animales irres-
solutos, incompletos...²²

Animales irresolutos e incompletos son quienes optan por un refugio personal que solo significa un dejar pasar la muerte en todas partes, con la falsa esperanza de que esa violencia no les tocará. La completitud se alcanzaría entonces en la plaza pública, el lugar del encuentro comunitario, donde la suma de los miedos y de los dolores cobren no solo la significación concreta del demos, la fuerza colectiva, sino que también se conciba esta reunión como un efecto de fuerza civil frente a los poderes que se han decidido por establecer la soberanía de la muerte. Se trata de una esperanza de extender la fuerza de la colectividad al punto de demostrar la falta de poder de los políticos. En este sentido es que podemos hablar de una poesía cuya realización depende de que una colectividad se niegue a ser solamente imaginada sino que refrende su presencia como una forma de exorcizar las fuerzas del terror.

²⁰ Diana Taylor, *Performance*, Durham/London, Duke University Press, 2016.

²¹ Loth Aguilar Legaria, «Traición a la patria», *Poesía indignada*, <http://antelomilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/traicion-la-patria.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).

²² Paola Klung, «Nuestra tierra huele a muerte», *Poesía indignada*, <http://antelomilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/nuestra-tierra-huele-muerte.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).

CONCLUSIÓN

Sirvan estas páginas para advertir de la emergencia de un gran movimiento estético y político que se expande por toda la sociedad mexicana a partir del crecimiento de la violencia. La poesía opera bajo las convocatorias del duelo colectivo expresado como testimonio, arenga, graffiti, diario, o crónica rapeada. Es performance, concierto, acto de protesta, testimonio, video, podcast, blog, mural. La poesía habita el espacio público difundiendo los trazos de una moral pública que resiste al sistema de victimización y estado de terror. Una revisión más puntual de las visiones temáticas, las propuestas poéticas y performativas y los pronunciamientos políticos y morales permitirá ofrecer un mejor panorama de las formas de hacer política y poesía como prácticas de paz en territorio de guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Acción poética oficial” https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty/?hc_ref=SEARCH (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Aguilar Legaria, Loth, «Traición a la patria», *Poesía indignada*, <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/traicion-la-patria.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Amato, Carmen, «Presentación», en Huerta Nava, Raquel (ed.), *La vigilia de la esperanza. Poesía y derechos humanos. Antología del VII Encuentro Internacional de Poetas en Ciudad Juárez*, México, El Cocodrilo Poeta, 2005, pp. 1-17.
- Arjona, Arminé, *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, Delicias (Chihuahua), Chihuahua Arde editoras, 2004.
- Aragón, Pablo y Monteverde, Arnau, «YoSoy132, un movimiento-red: autocomunicación, redes policéntricas y conexiones globales», en Rivera Hernández, Raúl Diego (ed.), *Del Internet a las calles: #YoSoy132, una opción alternativa de hacer política*, Nueva York, Editorial A Contracorriente, 2016, pp. 69-88.
- Arditi, Benjamín, «Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes», en Rivera Hernández, Raúl Diego (ed.), *Del Internet a las calles: #YoSoy132, una opción alternativa de hacer política*, Nueva York, Editorial A Contracorriente, 2016, pp. 19-44.
- Eagleton, Terry, *On Evil*, New Heaven, Yale University Press, 2010.
- Funky Bless, «Recuerdos», <https://www.youtube.com/watch?v=nh94TjVDWH0> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- González, Tatiana, «México, perdona a tus hijos», *Poesía indignada*, <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/mexico-perdona-tus-hijos-cuyo.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Hernández Palacios, Ester, *México 2010. Diario de una madre mutilada*, México, Ficticia, 2012.
- Klung, Paola, «Nuestra tierra huele a muerte», <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/nuestra-tierra-huele-muerte.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Martín-Barbero, Jesús, *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- MC Crimen, «Carlitos», <https://www.youtube.com/watch?v=KkVdaeGVwWI> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Quintana, Víctor, «Chihuahua ensangrentado y el MPJD», en Sicilia, Javier y Vázquez Martín, Eduardo (eds.), *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, México, Era, 2016, pp. 91-100.

- Rivera, María, «Los muertos», en Sicilia, Javier y Vázquez Martín Eduardo (eds.), *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, México, Era, 2016, pp. 282-287.
- Sicilia, Javier, «El mundo ya no es digno de la palabra», en Sicilia, Javier y Vázquez Martín, Eduardo (eds.), *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, México, Era, 2016, p. 281.
- SilvaCamargo, JoséManuel, «Estoyharto», *Poesía indignada*, <http://antelomilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/estoy-harto.html?m=0> (fecha de consulta: 04/11/2017).
- Taylor, Diana, *Performance*, Durham/London, Duke University Press, 2016.
- Vázquez Matín, Eduardo. «Los nuestros», en Sicilia, Javier y Vázquez Martín, Eduardo (eds.), *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, México, Era, 2016, pp. 291-295.
- Vekors, «Historias del Mictlán», <https://soundcloud.com/historias-del-mictl-n> (fecha de consulta: 04/11/2017).

«Cuerpos sólo cuerpos»: violencias de género entre fronteras y versos

OSWALDO ESTRADA

University of North Carolina at Chapel Hill
oestrada@email.unc.edu

En enero del 2003, *El Universal* dio a conocer en México una noticia de terror, el caso de niñas y adolescentes mexicanas que habían sido secuestradas y llevadas a San Diego, donde eran obligadas a prostituirse en distintos campos agrícolas. Al parecer, unos hermanos Salazar de origen oaxaqueño -Julio, Tomás y Luciano- eran los responsables de esta red de tráfico y explotación sexual. Según el informe, cientos de niñas y jóvenes, entre 12 y 18 años de edad, originarias de Puebla, Oaxaca, Michoacán, Morelos y Veracruz, habían sido secuestradas o engañadas para ser convertidas en esclavas sexuales en California. Los Salazar empezaron el negocio prostituyendo a sus esposas y consiguieron a las siguientes víctimas relacionándose sentimentalmente con ellas, ofreciéndoles trabajo en los Estados Unidos, robándoselas, o comprándolas directamente de sus padres o hermanos. Muchas de ellas tenían hijos de alguno de los hermanos o de otros hombres y solo si se portaban bien y no trataban de escapar, aseguraban la supervivencia de esos hijos a los que no verían crecer. En las casas de prostitución donde ellas laboraban, la policía de inmigración halló un registro de los números de servicios sexuales prestados por cada mujer, un cronómetro para contar los 10 minutos de atención a cada cliente y decenas de cajas de condones de mil unidades vacías. Gracias al testimonio de algunas de las mujeres secuestradas por los Salazar, se pudieron dismantelar en ese momento 25 lugares distintos que hablan a gritos de una violencia de género física, sexual y psicológica que incluye violación, abuso sexual, tortura y tráfico de personas no solo dentro de una comunidad, sino a vista y paciencia del Estado y sus autoridades, tanto en México como en los Estados Unidos¹.

Tomando en cuenta estos hechos, en *Las elegidas* (2015), Jorge Volpi entrevera las líneas de la historia y la ficción, para recrear esta historia tenebrosa que necesitaba, como sostiene el autor en una entrevista reciente, «encontrar una forma que pudiera darle fuerza sin que perdiera el carácter terrible y sin llegar a ser amarillista»² (Maristain). Me in-

¹ Aunque se refiere en concreto al caso de los feminicidios en Ciudad Juárez, el artículo de James C. Harrington aborda con maestría la violencia de género en zonas fronterizas y sus consecuencias sociales.

² Mónica Maristain, «Entrevista. *Las elegidas*, de Jorge Volpi, un tratado contra la trata», *Sin Embargo*, 28

teresa eso, precisamente, la búsqueda de un lenguaje propicio para narrar la violencia. Volpi recurre en este libro a la «fragilidad del verso», según sus propias palabras³, para descubrir en el terreno de lo simbólico cómo funciona la psicología del terror en cierto momento histórico, trabajando de manera poética el trauma y la inseguridad, el miedo, el sufrimiento y la desesperación de quienes se encuentran en una situación similar⁴. Si algo hemos aprendido de los muchos estudios que abordan distintas manifestaciones de la violencia, ya sea política o criminal, estructural, institucional, o bien social, étnica, psicológica, personal y familiar, es que debemos bregar no solo con una serie de nombres, datos y fechas, hechos concretos o datos históricos verificables. Es necesario, como lo hace Volpi en *Las elegidas*, explorar los rincones más apartados y menos públicos de la angustia y el dolor, el peso psicológico de la pérdida y la tragedia que no siempre se cura con el tiempo ni de una generación a otra⁵.

En la novela, varias son las historias que rescatamos a lo largo de cien fragmentos poéticos, escritos en su mayoría en verso libre. Una de ellas, la principal, es ésta: Alfonso Camargo, mejor conocido como el Chino, sale de Tenancingo con Salvina, su mujer, rumbo a los Estados Unidos, el coloso del Norte que es descrito, con claros guiños bíblicos a lo largo de la obra, como «la tierra de la leche y la miel»⁶. La construcción del Norte como “tierra prometida” se aprecia desde las primeras páginas en las que el padre del Chino lo anima a irse: «Lárgate de aquí, / lárgate cuanto antes, / lárgate mientras puedas. / [...] / nada hay para ti en esta tierra»⁷. También Rosita, una de las víctimas que le da su testimonio a una mujer policía, registra en una de sus letanías la consigna de irse al Norte, en busca de un mejor futuro. Su discurso es una sola frase, un grito desesperado que se expresa sin puntuación alguna: «me dijo lárgate con ese señor de dientes anchos no temas él te conducirá con la Andrea tu prima en el gabacho te irá rete bien allá en el gabacho ahorrarás harto luego volverás o te quedarás allá con tu prima o con un gringo que te escoja por bonita por sumisa»⁸. El Chino, que viaja con su familia, su primo Luciano, su compadre El Víbora y su sobrino El Mayo, entre otros, entra a los Estados Unidos gracias a las diligencias de «un pollero de ojos desorbitados / que dijo que llamarse el Gato»⁹. Y a partir de entonces empieza el calvario de su mujer, Salvina, y el de las otras mujeres que los acompañan: Inés, mujer de Luciano, y sus dos hijas, Estrella y Rosario, y Evelia, hermana del Mayo. Rearticulando un pasaje del *Génesis* que funciona como epígrafe de la novela, en el que Abraham para salvar su vida de los egipcios hace pasar a Sara, su mujer, como su hermana, la voz poética registra el inicio violento de la esclavitud sexual a la que de inmediato es sometida Salvina y por extensión las demás:

de septiembre de 2015. <http://www.sinembargo.mx/28-09-2015/1499048> (fecha de consulta: 26/09/2017).

³ *Ibid.*

⁴ Greg Grandin observa estos y otros malestares ocasionados por la violencia latinoamericana en el marco de la Guerra Fría: cfr. Greg Grandin, «Living in Revolutionary Time. Coming to Terms with the Violence of Latin America's Long Cold War», en Greg Grandin y Gilbert M. Joseph (eds.), *A Century of Revolution. Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America's Long Cold War*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 5-7.

⁵ En la introducción de *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas* (2015) abordo este tema tomando en cuenta un amplio panorama de textos literarios que desesperadamente buscan narrar la violencia latinoamericana en el siglo XXI.

⁶ Jorge Volpi, *Las elegidas*, Barcelona, Alfaguara, 2016, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

Cuando al fin se apearon el Chino le dijo
a la Salvina:
ahora sé que eres hembra de buen aspecto,
cuando te vean los de estos lares dirán
mujer es
y me matarán a mí y te reservarán la vida,
di pues que eres mi hermana,
así me irá bien por causa tuya
y mi alma vivirá por causa tuya.

Y he aquí que los habitantes de esos lares
constataron que la Salvina era hermosa
en gran manera,
alzaron ante ellos sus fuscas y picanas
y la arrastraron frente al Gringo¹⁰.

Los detalles de esta primera violación no aparecen en la obra, y tampoco son necesarios. A través de un par de pinceladas sabemos que el Gringo, «un varón desvaído y mantecoso / [...] / magreó las carnes de la Salvina»¹¹. Además, dos fragmentos después completamos este retrato del asco con una historia mucho más compleja y tenebrosa, en tanto que registra una tragedia mayúscula, sistemática, calculada hasta el más mínimo detalle:

Una vez que el Gringo se vació en la Salvina,
sus varones la arrempujaron con otras veinte
o treinta hembras
a una covacha de adobes podridos y rejas
herrumbrosas,
veinte, treinta hembras del meritito Tenancingo
subastadas por sus hermanos o sus padres¹².

Que esta historia se presente en la novela como el cumplimiento de una profecía bíblica, como una consigna divina para las mujeres de Tenancingo, Tlaxcala, municipio conocido por su trata de personas y la impunidad con que operan los padrotes que reciben cuotas diarias de sus víctimas sexuales¹³, nos permite palpar, entre un verso y otro, cómo opera la violencia de género organizada. Porque al observar a Salvina durmiendo «esa noche y hartas noches / con el sexo adolorido y las nalgas laceradas»¹⁴; al verla prostituida, en contra de su voluntad, en los campos de California donde todas son devoradas sexualmente como frutas, «Gordas, / jugosas, / dulces, / suaves, / tiernas / fresas»¹⁵, comproba-

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ Véase, entre los muchos artículos que circulan en los medios con respecto al tráfico sexual en Tenancingo, Erica Pearson, «Small Mexican Town of Tenancingo is Major Source of Sex Trafficking Pipeline to New York», *New York Daily News*, 3 de junio de 2012. <http://www.nydailynews.com/new-york/small-town-tenancingo-mexico-city-source-new-york-sex-slaves-article-1.1088866> (fecha de consulta: 27/09/2017).

¹⁴ Volpi, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

mos, como lo hace Slavoj Žižek al observar un caso paralelo –el de los feminicidios en Ciudad Juárez– que la violencia contra las mujeres no es espontánea sino sistemática, corresponde a un contexto social específico, sigue un patrón y transmite un claro mensaje¹⁶.

El lenguaje poético de la novela logra eso: que entre unas y otras imágenes dispersas, esas “fresas” de uno de los primeros fragmentos se conviertan, poco a poco, en «Gordas, / jugosas, / dulces, / suaves, / tiernas / hembras»¹⁷ y que por las manos de todo un sistema terminen siendo solo «Gordos, / jugosos, / dulces, / suaves, / tiernos / cuerpos»¹⁸. Estos cuerpos exprimidos, dolientes, devorados y abandonados a su suerte, con «el sudor rancio y el hedor a sexo incontenente, y al lado de las fresas, justo al lado de las fresas succulentas», en medio de «un reguero de semen y un cementerio de condones»¹⁹, no provienen, intuimos mientras los encabalgamientos nos conducen al terror, de patologías privadas. Son, más bien, el producto de un sistema, una actividad ritualizada que forma parte «de la sustancia simbólica colectiva de una comunidad» que ejerce su poder a través de la violencia sexual y psicológica²⁰.

A medida que observamos a todas las mujeres de la novela caminando «en fila india hacia los campos» comprobamos que la violencia de género revela relaciones muy concretas entre los cuerpos y los signos, que los cuerpos se transforman en discurso o los discursos en cuerpos²¹. Los inmigrantes indocumentados que esperan a las mujeres en los campos de fresas son también víctimas del mismo sistema de explotación:

los mojados exhiben sus billetes,
treinta por media hora –cincuenta las tiernitas–,
los varones del Gringo les preguntan
ésta o aquella,
la Rosa, la Josefa, la Ligia, la Graciela,
o la Salvina o la Inés o la Evelia,
se las confían a los mojados:
los infelices se bajan los calzones
y esperan que las bocas y los sexos
de la Graciela, la Ligia, la Josefa
o la Salvina o la Inés o la Evelia
los liberen del hartazgo de los campos,
el maltrato de los gringos,
la añoranza que les ulcera las entrañas²².

Poco del mal llamado “sueño americano” que los anima a lanzarse al Norte queda en ellos y ellas. Vistos a la distancia, en medio de las fresas, los “mojados” son sólo sombras

¹⁶ Slavoj Žižek, *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terro*, trad. de Damià Alou, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 37.

¹⁷ Volpi, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ Žižek, *op. cit.*, p. 39.

²¹ Cfr. Ignacio Corona y Héctor Domínguez-Ruvalcaba, «Gender Violence: An Introduction», en Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona (eds.), *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border. Media Representation and Public Response*, Tucson, The University of Arizona Press, 2010, p. 5.

²² Volpi, *op. cit.*, pp. 27-28.

morenas, «pasos cansinos»²³, siluetas destinadas a perderse como ellas, condenadas a la-mer «sus pellejos / hasta erizarlos» a reacomodar sus vestidos hasta que todos vuelven «a su covacha / dócilmente»²⁴. A diferencia del efecto que tienen gran parte de los medios en la mayoría de la gente que aprende -como estrategia de supervivencia- a compartimentar la violencia porque la considera ajena o extranjera, parte de un mundo distinto o de una realidad remota²⁵, aquí la cadencia de los versos no nos deja escapatoria. Es, sí, la historia del Chino y Salvina o la de Luciano que también prostituye a su mujer y a sus hijas. Pero las descripciones poéticas nos internan en un mundo de emociones que van más allá de cualquier noticia periodística o reportaje factual. Tal vez porque las anáforas expresan de manera trágica no solo el valor monetario de todas ellas sino también su intercambiabilidad.

Mucho de esto sentimos, por ejemplo, al digerir palabra a palabra otra de las letanías de Rosita, en la que ella le cuenta, con sorprendente naturalidad a una policía, que acepta “cochar” con el hombre que la lleva a los Estados Unidos y con muchos otros porque no tiene otra salida: «yo pensaba no es el fin del mundo Rosita todo pasará es el precio por cruzarte hasta el gabacho pronto muy pronto estarás con tu prima y ya no tendrás que pensar en batos de dientes anchos porque al fin habrás llegado a la tierra de la leche y la miel»²⁶. En otro momento, cuando Azucena le reclama a su hermana Salvina que la haya llevado a los Estados Unidos con engaños, solo para prostituirla en los campos de fresas por orden del Chino, convertido en el nuevo capo del tráfico sexual en California, ella la consuela diciéndole: «Bien sabías, hermanita»²⁷. Para aplacar su culpa Salvina engaña a Azucena del mismo modo en que ella fue engañada por su marido: «será nomás un tiempesito,» le dice, «mientras nos largamos con los dólares»²⁸. Y para asegurarse de que no escape «[...] le contó de una de Apizaco, / bronca, frondosa, impertinente, / la tonta quiso fugarse por los campos / y nadie supo más de ella»²⁹. Así opera, comprobamos en pasajes como estos, la violencia, consiguiendo que el dominado participe activamente de su propia dominación, no solo asimilando la violencia impuesta por el dominador sino perpetuándola hasta el punto de normalizarla y pasarla, con naturalidad, de una a otra generación³⁰.

La novela, insisto, nos interna con efectividad en un mundo sin salidas donde los que ejercen la violencia y los que la sufren permanecen atados por una relación de reciprocidad, por inevitables negociaciones y complicidades, demostrando que la violencia moderna no ejerce su dominio sobre una persona en particular desde afuera sino desde su misma interioridad³¹. Lo digo porque los “mojados” que acuden al Mantarraya, el burdel que inaugura el Chino por todo lo alto, son descritos como bestias de trabajo envueltas en

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ María Socorro Tabuenca Córdoba, «Representations of Femicide in Border Cinema», en Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona (eds.), *op.cit.*, p. 81.

²⁶ Volpi, *op. cit.*, p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cfr. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 51.

³¹ Cfr. Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006, pp. 61-66.

«sudor y nostalgia»³². Son eso, «morenos fantasmas invisibles»³³, y ellas, las mujeres que ahí laboran, son descritas como cuerpos fragmentados por la desgracia, indistinguibles el uno del otro, «vestidos si acaso por los neones, / cinturas esculpidas por el hambre, / inconquistables tetas adiposas / serpenteantes en las jaulas de aluminio»³⁴.

¿Cómo se narra esta violencia de género que cruza las fronteras de México y se interna en los campos agrícolas de los Estados Unidos? No solo trazando en la página impresa las uñas partidas de los indocumentados que «se adueñan de las nalgas» de las mujeres de Tenancingo³⁵, o mostrando, como si fuera a través de una cámara digital, cómo llegan al burdel del Chino, «niñas de doce o trece años, hermanas, primas, sobrinas de las veteranas»³⁶. Hace falta, también, ubicarnos, como consigue hacerlo Volpi en esta novela, en la interioridad de esas mujeres que transformadas por la violencia se convierten en «esclavas que compiten por salvarse»³⁷. Las voces y experiencias de ellas arman un discurso poético de desmonte, desechos y miseria, en el que, no obstante, es posible distinguir subjetividades que denuncian su despojo y violación. Algo de esto percibimos cuando Rosita, al contar su llegada violenta al Mantarraya, cuando es violada por el Chino y por varios de sus hombres, le explica a la mujer policía de un solo tirón, entre frases deshilvanadas, sin puntos ni comas que permitan un alto en la respiración: «y yo apenas sentí nada excepto el vago rumor de la impotencia... mi cuerpo no era ya mi cuerpo sino una escoria un desecho ni odio sentía si acaso vergüenza aunque la vergüenza pronto aleteó como buitres más bien una pesadez como cuando una corre sin denuedo o como cuando a una la quiebra el sol del desierto sin resguardo un vacío una fiebre una derrota»³⁸.

Que Rosita no sienta nada, nos obliga a sentir por ella. Que su cuerpo ya no sea su cuerpo nos exige palparnos con miedo y detenimiento. Eso logran estas imágenes poéticas: que analicemos las sensaciones que la violencia provoca en nuestra interioridad, aunque solo sea para «cuidarnos a nosotros mismos» y asegurarnos de que estamos bien, lejos de todo mal³⁹. Que la tragedia se cuente como parte de un destino predeterminado, con total naturalidad, tiene el mismo efecto subversivo en el lector. Quiero decir que atrapados en los versos de una cultura de violencia y violación de derechos normalizada, sistemática, percibimos con mayor nitidez la desigualdad de género, la dominación masculina que se impone como forma de control social, a través del miedo y la subordinación⁴⁰. Que la tragedia se narre como una leyenda sin la posibilidad de cambiar su final o destino logra esto, por ejemplo:

Así ha sido por los siglos de los siglos,
los padres lo enseñaron a sus hijos,

³² Volpi, *op. cit.*, p. 65.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 66.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁹ Michael Riekenberg, *Violencia segmentaria. Consideraciones sobre la violencia en la historia de América Latina*, trad. de Laia Miralles Ribera, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2015, p. 14

⁴⁰ Cfr. Sarah Sorial y Jacqui Poltera, «Rape, Women's Autonomy and Male Complicity», en Herjeet Marway (ed.), *Women and Violence. The Agency of Victims and Perpetrators*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 19-20.

los hijos a sus hijos y éstos a sus nietos,
una razón tan antigua como el mundo:
cuando una madre engendra una morrita
la piedra del tiempo se renueva
-Tenancingo cumple su ley inexorable-,
la hembra habrá de servir a los varones,
aprenderá a ser dulce y abnegada,
a coser y a desvenar los chiles,
a obedecer a sus hermanos y a sus primos,
a ofrecerse a sus hermanos y a sus primos,
a sacar ansias de su padre,
a preservar el silencio sacrosanto,
luego vendrán otros varones,
vecinos, parientes, turistas, visitantes,
los que pagan y los que aceptan un regalo,
así es desde el principio de los tiempos⁴¹.

Tanto la circularidad del poema, creada por el primer y el último verso que expresan el mismo mensaje, como las anáforas que reiteran con insistencia el destino subordinado de las mujeres de Tenancingo, forzadas por fuerzas cósmicas, «a coser», «a obedecer» y «a ofrecerse», «por los siglos de los siglos» y «desde el principio de los tiempos», intentan desbaratar un sistema de opresión de género con imágenes crueles que buscan -cómo ignorarlo- una toma de consciencia en el lector.

Hacia el final de la novela, el imperio del Chino y Luciano se desmorona, pero su derrota no significa una victoria para su mujer ni tampoco para todas las mujeres víctimas del tráfico sexual en el campo o en el burdel. La violencia a la que han sido sometidas las ha despojado de cualquier rastro de humanidad. Imposible es y será para muchas, las más de ellas, volver a su pueblo, soñar con una vida distinta, en paz. Vistas de cerca y de lejos, todas ellas, como sus clientes clandestinos, son:

Cuerpos sólo cuerpos,
no sienten, no distinguen
alma alguna en sus entrañas,
cuerpos de hembras, de varones,
frágiles, idénticos, intercambiables,
uno puede abrirlos en canal,
ensangrentarse con las vísceras,
manosear el corazón o los riñones,
arrancar los ojos de las órbitas,
lacerar sus anos o sus sexos
sin sentir nada en absoluto:
cuerpos sólo cuerpos⁴².

Estos «cuerpos sólo cuerpos» que ya no distinguen, «intercambiables», ultrajados, manoseados y lacerados confirman, sí, que la violencia misma «habla otra lengua»⁴³. Pero también exigen, desde el anonimato y la cosificación, o desde la impotencia y el abando-

⁴¹ Volpi, *cit. op.*, p. 93.

⁴² *Ibid.*, p. 107.

⁴³ Riekenberg, *op. cit.*, p. 152.

no total, el derecho a otras historias, a que sus experiencias no se repitan con calculada inevitabilidad.

De esta historia trágica proviene la película *Las elegidas* (2015), creada por el cineasta David Pablos tomando en cuenta algunos personajes de la novela, así como la ópera de cámara *Cuatro Corridos* (2015), cuyo libreto es escrito por el mismo Volpi a petición de Susan Narucki y del Departamento de Música de la Universidad de San Diego. A diferencia de la película, la novela en verso realiza varios cruces violentos entre México y los Estados Unidos y nos permite comprobar en el texto literario que la violencia produce crisis en el discurso⁴⁴. Si bien los tres textos relacionados entre sí reflejan la necesidad actual de todos los que recurrimos al discurso oral, escrito, musical, fílmico, para curarnos del espanto de experiencias directas o indirectas, personales o comunitarias que causan terror e inseguridad, a través de la poesía Volpi articula un lenguaje “otro”. En un medio saturado de representaciones de la violencia, en el que las memorias y el trauma se comercializan y producen ganancias monetarias, la poesía narrativa que hallamos en *Las elegida* se ofrece como un refugio seguro. Porque aunque las imágenes gráficas de la violencia de género están ahí, permanecen en la incertidumbre de algunas metáforas muchas otras experiencias que desde el silencio y la ambigüedad, o entre suspiros y murmullos casi imperceptibles, nos invitan a la reflexión, a la protesta y al cambio. Porque esos cuerpos migrantes atrapados en las fronteras de la violencia y la desigualdad, esos «cuerpos sólo cuerpos», bien podrían ser nuestros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Corona, Ignacio y Domínguez-Ruvalcaba, Héctor, «Gender Violence: An Introduction», en Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona (eds.), *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border. Media Representation and Public Response*, Tucson, The University of Arizona Press, 2010, pp. 1-12.
- Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.
- Estrada, Oswaldo, «Contar la violencia... o “ayudar a que amanezca”», en *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valencia, Albatros (Serie “Palabras de América”), 2015, pp. 15-27.
- Grandin, Greg, «Living in Revolutionary Time. Coming to Terms with the Violence of Latin America’s Long Cold War», en Greg Grandin y Gilbert M. Joseph (eds.), *A Century of Revolution. Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America’s Long Cold War*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 1-42.
- Harrington, James C., «¡Alto a la Impunidad! Is There Legal Relief for the Murders of Women in Ciudad Juárez?», en Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona (eds.), *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border. Media Representation and Public Response*, Tucson, The University of Arizona Press, 2010, pp. 155-176.
- Maristain, Mónica, «Entrevista. *Las elegidas*, de Jorge Volpi, un tratado contra la trata», *Sin Embargo*, 28 de septiembre de 2015. <http://www.sinembargo.mx/28-09-2015/1499048> (fecha de consulta: 26/09/2017).

⁴⁴ Cfr. Susanna Rotker, «Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)», en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 2000, p. 8.

- Pearson, Erica, «Small Mexican Town of Tenancingo is Major Source of Sex Trafficking Pipeline to New York», *New York Daily News*, 3 de junio de 2012. <http://www.nydailynews.com/new-york/small-town-tenancingo-mexico-city-source-new-york-sex-slaves-article-1.1088866> (fecha de consulta: 27/09/2017).
- Riekenberg, Michael, *Violencia segmentaria. Consideraciones sobre la violencia en la historia de América Latina*, trad. de Laia Miralles Ribera, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Rotker, Susana, «Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)», en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 2000, pp. 7-22.
- Sorial, Sarah y Poltera, Jacqu, «Rape, Women's Autonomy and Male Complicity», en Herjeet Marway (ed.), *Women and Violence. The Agency of Victims and Perpetrators*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 15-33.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro, «Representations of Femicide in Border Cinema», en Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona (eds.), *Gender Violence at the U.S.-Mexico Border. Media Representation and Public Response*, Tucson, The University of Arizona Press, 2010, pp. 81-101.
- «Tráfico y explotación sexual de menores en San Diego», *El Universal*, 9 de enero de 2003. <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/92275.html> (fecha de consulta: 25/09/2017).
- Volpi, Jorge, *Las elegidas*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- Žižek, Slavoj, *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*, trad. de Damià Alou, Barcelona, Anagrama, 2016.

Las cenizas de nuestra historia

MARUAN SOTO ANTAKI

maruan@me.com

Su historia es la de nuestra evolución. De alguna forma nos hicimos menos violentos, de otra refinamos nuestras capacidades de serlo.

He tenido una fortuna inmensa. Vi la violencia y en ocasiones perdí por ella, pero al final, siempre terminó por ser amable. ¿Cómo pudo serlo? Porque su distancia me permite escribir estas líneas, y su cercanía pensarla.

Me debo a dos países, Siria y México. Quizá, ser mitad de uno y mitad de otro podría indicar un peso equivalente en estos temas, pero no solo han sido los últimos diez años con la guerra al narcotráfico, estos que han llenado de orrores el país que escogí para quedarme. Tampoco los más de seis de guerra civil donde las bombas destruyeron la casa de mi familia, y donde murieron algunos ellos. Uno es del lugar en el que se quedan sus muertos, se me afirmó a lo largo de mi vida. Pero la naturaleza en el hijo de migrantes es de varias tierras. La violencia en América Latina es condición de normalidad, siempre lo ha sido. La violencia en Medio Oriente es sujeto de negación hasta el olvido. Y con los siempre hay que tener cuidado, pocas veces los absolutos son más honestos que en esas cualidades de refinamiento.

A los dos extremos del Atlántico, la violencia cuenta qué hemos sido y hasta qué punto hemos llegado para después hacernos creer que nuestras tragedias terminarán por enseñarnos algo que todavía no hemos aprendido.

La violencia remueve humores. Su existencia se encuentra por encima del acto violento, tanto que no se desvanece con la única tranquilidad que no refiere alivio; la violencia es una presencia. Una enfermedad discreta, y al mismo tiempo, estridente como el más voraz de los virus. Sus motivos son nuestro registro y en ellos hemos pensado sus momentos. Nos hemos lamentado, llenado de rabia, perdido en sus infinitos antes de darnos cuenta que la violencia envuelve, pesa, se respira. Tiene la vocación de permanencia.

En un poema medieval, el día de cólera disolverá el mundo en cenizas. El todo de lo que hace daño. No hay matices en el escenario cumbre de la violencia, solo que la violencia es el universo de matices y jerarquías.

En Siria, antes de la guerra, sin ella y lo que trajo, la violencia era el punto máximo de la amenaza. No necesitaba de los terrores que el mundo ha visto para sentirse. Eran los años de dictadura, el control de la policía secreta, los sobornos para cualquier cosa. En México, durante años, la presencia estuvo en el silencio de ciertas comunidades, en

la indiferencia y la costumbre a lo que no se quería aceptar. Siempre, de nuevo las totalidades, en la defensa de una idea de comunidad que se busca inalterable y en la que la comunión ha pasado por encima de los individuos. Sociedades que han vivido sabiendo qué sucedía con sus mujeres, con sus minorías, donde los más mínimos derechos se transformaron en subjetivos y posibles elementos de discusión. En esos años banalizamos la violencia y ahora, cuando parece que volvimos a un punto que no íbamos a permitirnos, el mundo aún discute bajo qué términos definirla. Lo hicimos en su propia evolución.

Sin duda hubo un momento en que estaba justificada. La mera necesidad del alimento, del territorio; pero la violencia ya no tiene carácter de necesidad. Siglos de humanidad envueltos en el conflicto; no somos una especie de paz, sería inapropiado e ingenuo pensarlo. Cuando la muerte fue omnipresente, desvirtuamos la violencia. En cierta forma seguimos haciendo usanza del medioevo. Alepo respiró violencia y la violencia se perdió en Alepo y en el Levante entero. Fue imposible saber cuándo un ataque era más agresivo que el anterior. En mi país del siglo XXI, el de América, ¿qué unísono ha reaccionado ante los cuerpos que se encuentran ocultos bajo tierra? Desde mi juventud supe de fosas clandestinas, estaban en el cuerno de África, luego en Yugoslavia. Dije que la violencia fue amable conmigo, sé de la existencia de otras tumbas de desaparecidos en Homs, donde nació mi abuela y donde los militares le quemaron la biblioteca a un poeta, porque eran libros. Sé que hay más fosas a menos de unos miles de kilómetros del lugar en que escribo. Sin embargo, ninguno de mis dos territorios es comparable, no solo entre ellos sino con otros de cualidades similares; la violencia no es una. Tiene múltiples formas. Su expresión más básica: el daño contra la integridad o la libertad corporal. ¿De quién? De todo ser vivo. Queda pensar que un día solo se aceptaba el término violento a las personas, y en esos días, no a todos se le otorgaba el respeto mínimo de tomarles como tales. ¿Qué más violencia? Eran las razas, los géneros, las especies. Ahí empezó el refinamiento, por fortuna, aunque a veces por desgracia, hemos evolucionado.

La violencia debe ser jerarquizada según su costo social, según su daño contra un único capital: la vida.

La violencia no es una, recuerdo. Tiene demasiadas caras. Está la violencia primaria, la del garrote y la embestida. Avanzamos y se transformó en balas. Qué modernidad sentí cuando se me avisó que, en el barrio cristiano de Damasco, un misil había caído a un lado de mi sobrina. Salió viva. Así, con esa idea de vanguardia, también se inventó la guillotina. Escribí una novela sobre ella para contar cómo la imaginación, lo mejor del hombre, se puso a disposición de lo peor de nosotros. Sin embargo, cortar cabezas parece menos violento que hacer hogueras de las casas. Estos ya no deberían ser tiempos para buscar refugio de los bárbaros en el granero, decía mi madre. Pero como nunca estos son los tiempos de la violencia que atenta contra lo que se tiene. Ciudades enteras desplazadas. En Siria resta la mitad de su población, buscando refugio, perdieron su techo. Se perdieron ellos. A pesar de ser menos agresivas, en pueblos del norte de México sucedieron cosas similares.

Durante mucho tiempo critiqué la relación del mexicano con sus posiciones. Decía era el país donde la gente cree ser por lo que tiene. Aprendí a ser menos severo. Sin dejar de lado mi juicio acerca de la patológica identificación con los bienes, propia de países en desarrollo, en el refinamiento de nuestra civilización el atentado contra nuestras vidas se hizo más extenso que el atentado al mero cuerpo. La violencia que agrede lo propio lo hace sobre nuestras más ínfimas seguridades, su subjetividad será tan válida como se sienta afectado el individuo. Después de que le mataron a su hijo, ¿qué le im-

porta más al padre que aquel dibujo que hizo el niño de Palmira antes de ser asesinado? «Uno no roba cosas, roba personas», escribí en otra novela sobre villanos.

Con esa distancia de la que hablaba, descubro una aberración que con el amparo de nuestra inteligencia contradice mis suposiciones. En Siria y en México, como en Europa cuando la demencia se aparece a manos de la cobardía asesina del terror. En el África del abandono, que se extiende por todo el continente, se ha hecho apología de la violencia colectiva. Son las guerras y el terrorismo. Es la anulación del otro a partir de causas que se desenvuelven en los campos de la ideología y sus perversiones. Por momentos, la violencia nos regresa al estado de naturaleza. Dicen que son los musulmanes, o los otros musulmanes, o que son los judíos, o los cristianos, o los drusos, los kurdos, o son los mexicanos, los migrantes, los amarillos o los rojos, los negros, las mujeres con pantalones, las faldas, los obreros y los sombreros, son las pelucas. En el estado de naturaleza entran todos los adjetivos. La violencia es lo que queda dentro de nosotros, es lo que no está dispuesto a desaparecer de nuestra personalidad de depredador. En ella se desvanece su mayor antídoto, el piso común del ciudadano. Su límite social.

El siglo XVIII estableció ese límite y para el XIX, había bajado el perfil de la violencia. Los valores de la Ilustración hicieron uso de algo que no era nuevo y sirvió como el mayor contenedor de la violencia; la mayor posibilidad humana: el lenguaje y todo lo que hemos logrado a través de él. Darle existencia a un otro que todavía no conocemos.

La evolución genética da la impresión de haberse estancado hace tiempo, dejando paso al elemento más fascinante después de la articulación del pulgar: la evolución social. Su elemento, el lenguaje, la máxima herramienta civilizadora. Gracias a ella le dimos forma a la posibilidad de contemplación y de aproximación a los demás fuera de la cercanía: la ampliación del territorio y con él, la articulación de lo permisible en defensa del mismo territorio. De su subsistencia. Ser civilizado es dejar de ser violento, no son los edificios ni las carreteras, nos son los dispositivos o las pantallas. El diálogo como antídoto a la barbarie. Triunfamos al considerar asociables conductas antes parte natural de la vida y reducimos nuestro umbral de tolerancia a la violencia. ¿Qué nos está pasando ahora? ¿Cómo es que a pesar de nuestras virtudes estamos remodelado el espíritu de la violencia? Lo hacemos en consecuencia a nuestros logros. Ninguno de los dos lugares a los que pertenezco, con sus infinitas cargas de salvajismo, ni tampoco los peores escenarios de África, son víctimas de lo que un día hicieron los grandes conquistadores de la enciclopedia. Los eventos violentos, incluso con nuestras cifras, le dirán al optimista que no comparta mi pesimismo, que vamos por mejor camino en la cuenta final de una historia llena de desgracias. Solo que, en nuestros miles de años, no hemos hecho nada para hacernos inmunes a la presencia que irradia la violencia. Es la presencia, insisto, que ha sido irreductible. Presencia que se encuentra en el estómago de la patología social y pese a las sociedades.

Construimos un espejismo aséptico que no contempló defendernos de nosotros mismos. ¿Abusamos de ese invento que es el lenguaje al sentir violencia en la palabra? No. Nos hicimos, sin terminar de entendernos, una especie que dejó de ser por solo sus necesidades y nos transformamos en una que es por lo que pensamos. Ahí, todo ataque a lo que venga de la mente que incluya a un otro, será violencia. Porque el nosotros, debe tomar en cuenta a los demás. La pelea con ellos será la manifestación animal de la ausencia del lenguaje.

Refinados como somos, olvidando nuestra gran invención, perdimos la necesidad del pretexto para ser violentos.

Como la violencia ha sido amable conmigo, veo a familias aquí y allá que han desa-

parecido. Sumo en una libreta los números dando cuenta de los muertos, de los niños que van quedado sin futuro, de las casas derrumbadas como la de mi familia a las afueras de Damasco, de las calles llenas de humo. Yo, escribo.

Soy el narrador de las malas noticias, le dije a un entrevistador mientras me preguntaba sobre Siria. Yo explico lo que pasa, a eso me dedico. ¿Qué busca el que explica la violencia? Una sola cosa: un otro. En ese otro se espera la empatía, lo que pide quien ya no puede pedir nada.

«La desbordada ternura»: poesía y violencia en El Salvador

LAURI GARCÍA DUEÑAS

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

lauriluciernaga@gmail.com

El Salvador es el país más pequeño de la América territorial, con apenas 21.000 kilómetros cuadrados y 6,2 millones de habitantes, aunque se calcula que hay otros dos millones de salvadoreños viviendo en el extranjero. Este país centroamericano atravesó una guerra civil de 1980 a 1992 que dejó un saldo de al menos 75.000 muertos, 12.000 lisiados de guerra y 8.000 desaparecidos, según organismos internacionales. Actualmente, posee uno de los índices de homicidios más altos del continente. Las estadísticas indican que en 2016 hubo 5,278 casos y una tasa de 81,20 asesinatos por cada cien mil habitantes. En este entorno hostil, en un país estigmatizado por sus pandillas –la Mara Salvatrucha y la Mara Dieciocho–, existe un linaje de mujeres y hombres que están reescribiendo la vorágine de violencia mediante la poesía.

Cada país tiene su sino, los estereotipos mediáticos señalan como tema común de conversación con los salvadoreños la violencia de la guerra o las pandillas. Por su parte, la literatura salvadoreña contemporánea no es la transcripción explícita de dicha violencia, no se circunscribe a su relato, ni se limita a la anécdota. En sus diferentes fuerzas expresivas, las y los poetas salvadoreños están tocados-turbados por la violencia, recrean su dolor y su angustia, pero la reescriben según la especificidad de su propia lengua poética.

En este pequeño ensayo, incluiré, algunos fragmentos de ciertos autores para ejemplificar la marca de estas distintas escrituras pero, como en toda selección subjetiva, advierto y reconozco que hay muchísimos más autores contemporáneos que están abordando el tema y que no son incluidos aquí por tratarse de una breve investigación. Sin embargo, queda abierto en mí el deseo de profundizar en esta muestra.

Agradezco el trabajo de compilación de la poeta Elena Salamanca en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», publicada por la revista *Punto de partida* de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2016, antología sin la cual este ensayo no hubiese sido posible.

1. LA ANGUSTIA DEL PASADO

Uno de los poetas más conocidos en El Salvador por su participación en el conflicto civil pero, sobre todo, por su oficio literario, Miguel Huevo Mixco (San Salvador, 1954), escribe, en un poema dedicado a su esposa María, cómo los recuerdos de «La gran guerra» lo atormentan y cómo logró volver de ese lugar de donde pensó que nunca saldría. Muchos salvadoreños, en aquellos años cruentos, tampoco lograban atisbar el fin del conflicto. La sociedad salvadoreña, como en el poema de Huevo, está intentando alcanzar *la orilla* entre el pasado y el presente indóciles.

Las granadas se colgaban de árboles
tan gruesos como siete personas
y los hacían trizas

El acre tufo de la pólvora esparcido
Las sombras de las aspas
despeinando el monte
Pero no te cansaré otra vez con esa historia¹.

Sin embargo, la voz poética de Huevo Mixco sorteó el angustioso y doloroso pasado reciente de la guerra y, a pesar del peso de las armas y la desesperanza, alcanzó la otra orilla:

Escucha conmigo la voz del cerro herido por el trueno
La pandereta del agua lluvia
sumergiéndose entre el lodo

En el borde de ese río
pensé una
pensé otra vez
con estos pesados fierros jamás voy a alcanza la orilla².

Otro poeta y ex guerrillero, Otoniel Guevara (Quezaltepeque, 1967), plantea la posibilidad de cambiar las armas por piscuchas (papalotes, cometas), de pasar de la rabia, el miedo y el odio a la alegría:

DEFENSA PROPIA

para Arquímedes Cruz, en el recuerdo

Un hombre me amenaza con un arma
Yo lo amenazo con una piscucha

Él a lo sumo logrará matarme

Yo

¹ Miguel Huevo Mixco, «La gran guerra», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», *Punto de partida UNAM*, 195, 1 (2016), p. 10.

² *Ibidem*, p. 11.

en cambio
podría hacerlo feliz³.

2. HACIA LA TERNURA

La nueva generación de poetas, a pesar de que no fueron combatientes, escribe lo que significó la guerra para ellos, en su pesebre, en su recuerdo.

Roxana Méndez (San Salvador, 1979) en «El instante, la vida» hace un recuento de los desastres naturales y de la guerra incontrolable:

He tenido una buena vida:
una guerra de diez años
y tres terremotos
que echaron abajo la ciudad y cumplieron la profecía
de la abuela⁴.

Como muchos de “los hijos de la guerra”, la voz poética de Méndez se repone al dolor del recuerdo mediante el amor y sus sentidos. A la hora de recapitular, y a pesar de la normalización de la violencia, se vive, como ya proclamaba Roque Dalton:

Pero he tenido una buena vida,
una vida donde la guerra
y el amor
han durado
los mismos años.
Una donde la muerte
me ha visitado poco
y donde he visto el mundo
y he escuchado⁵.

Pero lo telúrico queda. ¿Qué causó la guerra? ¿Cómo nos marcaron por dentro y por fuera el miedo y el odio? ¿Seguimos en la intemperie? La violencia de la guerra se convirtió en violencia delincencial. Los ex combatientes exigen en marchas sus compensaciones económicas. La poeta dice:

Adentro, el miedo transita por la noche
como la oscuridad que se adentra en el pozo.
Afuera, el odio una vez contenido
se desata en el viento como una tempestad⁶.

Por su parte, Krisma Mancía (San Salvador, 1980) en «Los infiernos», con un tono y ética

³ Otoniel Guevara, «Selección de poemas. Foja de poesía 024», *Círculo de poesía*, 2009, <http://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/07/024-otoniel-guevara.pdf> (fecha de consulta: 23/05/2017).

⁴ «El instante, la vida» en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ Roxana Méndez, «Presagio de la guerra», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 19.

que me recuerdan al «Canto de guerra de las cosas» (1947), del nicaragüense Joaquín Pasos⁷, se pregunta en desazón por lo que vendrá después de tantos cadáveres imposibles de contar:

Cuántos infiernos hay en un corazón.
Cuántas ventanas abiertas en un cuerpo.
[...]
Cuántos muertos cobijarán a la muerte
cuando sus manos se cierran a la vida⁸.

Y en su «La memoria de la tierra», esta dicotomía muerte-amor, pulsión de vida-pulsión de muerte, vuelve a aparecer, tal como en la obra de Roxana Méndez. Mancía se pregunta:

¿Quién me ama?
¿Quién quiere morir conmigo por la belleza de las flores?
Morirse con los brazos llenos de amor
como cuando la noche se agota
y se pierden los nombres de las aves⁹.

Otro heredero de Pasos, Roger Gúzman (San Salvador, 1981), también se cuestiona en «El señor de los ejércitos» sobre la rabia fundacional de nuestra violencia:

Qué rabia es esta que recorre nuestro cuerpo
Los valles en tu herida repiten el lamento de tu nombre clavado a una cruz.
La flama de tu sangre se descompone presa en el vacío del sabor de tus llagas.
Pequeños ataúdes ardientes de deseo saborean tus piernas quebradas lentamente¹⁰.

Laura Zavaleta (San Salvador, 1982) coincide en el relato de «La gran guerra» de Huevo Mixco y la concepción de intemperie de Méndez, el adentro y afuera del miedo y el odio:

Al principio solo estaba la guerra
grande y mediatunda, como el cuerpo de una madre
yo la miré con mis ojos chinos
y ella se extendió a lo largo del cuarto
se instaló dentro y afuera
y comió en nuestra mesa un buen plato
con las tripas de los parientes muertos.

“Este país me da miedo”, dicen los niños más tiernos
las niñas solo miran, tratando de cantar
pero se quedan ahí, acurrucadas y descalzas
jugando con una flor
que casi se les cae de las manos¹¹.

⁷ Joaquín Pasos, *Canto de guerra de las cosas y otros poemas*, México, UNAM, 2008 (1947).

⁸ «Los infiernos», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 23.

⁹ «La memoria de la tierra», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 24.

¹⁰ «El señor de los ejércitos», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 35.

¹¹ «Al principio solo estaba la guerra», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 36.

Esta figura de “los hijos de la guerra” o “los niños de la guerra” aparece en Laura Zavaleta y también en Vladimir Amaya (San Salvador, 1985) y en varios de los autores nacidos en la década de los ochenta, como la recreación de una mirada particular y adolorida: la de los hijos de la generación que combatió en la guerra civil y que contempla a sus padres atribulados física y emocionalmente por las consecuencias del conflicto:

El titán menor

Mi padre, héroe de guerra con problemas de hemorroides
pide al cielo por primera vez morir en serio.

Él estuvo en medio de las granadas,
del ruido a tren descarrilado de los proyectiles.
Perdió a su mejor amigo
(La Guardia lo golpeó hasta reventarlo en el 85)
y a una novia suya la decapitaron en el 89.

Ahora a sus manos se las ha comido la vergüenza de no matarse.

Padre no soporta las luces de las pantallas electrónicas de la ciudad.
Han deformado, dice,
su vecindario de niño
para convertirlo en centros comerciales.

Mi padre no puede con esta guerra de la paz ensangrentada,
con estos días digitales que escapan de sus dedos.
No puede, dice, y duerme por horas soñando que se muere.

Si despierta, come yogurt light -único consuelo-,
y maldice a los traidores que ahora son personajes públicos.

Hijo perdido, mi pobre padre.
“¿A dónde está el valor de la vida?,
¿por qué se ha de luchar ahora?”
Me pregunta muchas veces
mientras sostiene la bolsa de papitas fritas en oferta.

Miserable mi papá,
con dos hijos, una esposa, un perro
y sin nadie a quien dispararle.

Sentado en la acera de la casa,
aún me habla de esa lágrima que un día lloró en las montañas¹².

Amaya, en su poema «Límpidos», retoma este dolor humano y urbano, en este caso, hace un homenaje a las personas que a diario «peinan el pus de esta región salvaje: limpias antes las aceras de San Salvador que las manos de sus hijos a la hora de la comida»¹³.

¹² Vladimir Amaya, «Los infiernos», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 48.

¹³ «Límpidos», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 50.

Estos silenos postmodernos, estos barrenderos municipales:

En nuestras plazas
lavan la sangre de los atracadores y la de sus víctimas;
los orines, los vómitos
de los alcohólicos,
para que el alcalde aún pueda sonreír ante las cámaras de televisión¹⁴.

Muestra así, la incredulidad de esta generación frente a los discursos políticos partidarios. Javier Ramírez (San Salvador, 1985) comparte con Vladimir Amaya y Laura Zavaleta esta mirada inquietante hacia las niñas y los niños, quienes no necesariamente son retratados como inocentes criaturas en sus poemas. El germen atroz de la violencia ha penetrado el linaje en ambos sentidos, hacia los padres, hacia los hijos. Dice Ramírez: «Mi padre es mi asesino [...]. Mi niño es asesino»¹⁵.

Ya lo dice Luis Borja (Santa Ana, 1986), «cuando la garganta es un pájaro apagado / no es fácil con la esperanza de toda una familia»¹⁶ sobre todo si, además, «hijos, tengo un gusano en el corazón»¹⁷.

Y ahí, en su poema «Desierto», Borja también recuerda el drama de los migrantes que intentan llegar a Estados Unidos. La crueldad e injusticia del muro. La otra cara de la violencia sistémica y otro de los grandes temas de la literatura centroamericana:

la lengua como un tajo de carne podrida se hace pesada
pesado también el andar ecuestre de todas las fronteras
de todas las carnes desgarradas en Tecún, Chiapas y Coahuila
En el desierto los muertos son un muro de huesos que se quiebra
Un río de sangre que se seca en cada manotada
Una bandera tejida con todos los dedos de Centroamérica¹⁸.

«La desbordada ternura» es lo que persiste a pesar de la violencia, la propuesta de Luis Borja, que también abrazan sus contemporáneos, se materializa en las disímiles formas en las que todos estos poetas reescriben la vorágine de violencia.

Quizá te preocupe la mediación que existe en el muerto y el arma
Quizá te preocupe la cariada sonrisa de los niños perdidos
Quizá te preocupe la delineada frontera apilada de muertos
Por eso me encuentro en vos
Porque es fácil ver en tus ojos la desbordada ternura de la que hablamos
Y eso es lo único que nos salva de la muerte¹⁹.

La relación de dos o más que se amen sería la respuesta a tanto dolor. Queda en nuestras manos de ciudadanos y *agentes* de transformación social, no solo en las de las élites políticas partidarias, sino en las de la sociedad civil, detener la violencia en El Salvador,

¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵ Javier Ramírez, «Mi hijo», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 55.

¹⁶ Luis Borja, «Desierto», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 61.

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁹ Borja, Luis, «Pájaro y arena» en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 59.

atendiendo a sus causas estructurales. Porque, como dice la poeta Krisma Mancía, «la casa es demasiado estrecha / como para seguir acomodando más lágrimas»²⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Guevara, Otoniel, «Selección de poemas. Foja de poesía 024», *Círculo de poesía*, 2009, <http://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/07/024-otoni-el-guevara.pdf> (fecha de consulta: 23/05/2017).
- Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu editores 1995.
- Pasos, Joaquín, *Canto de guerra de las cosas y otros poemas*, México, UNAM, 2008 (1ª ed.: 1947).
- Salamanca, Elena (ed.), «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», *Punto de partida UNAM*, 195, 1 (enero-febrero 2016), pp. 8-61.

²⁰ «El sacrificio», en «Nueve poetas salvadoreños (1979-1986)», cit., p. 25.

Papeles de identificación: *Salvoconducto*, de Adalber Salas Hernández

ALICIA LLARENA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
allarena@dfc.ulpgc.es

Salvoconducto, del poeta venezolano Adalber Salas Hernández¹ se publica en España en el 2015, después de haber obtenido el galardón del XXXVI Premio Internacional de Poesía Arcipreste de Hita, convocado por el Ayuntamiento de Alcalá la Real, Jaén, en 2014². El libro reúne treinta y tres poemas con portes narrativos cuyo eje vertebrador es la violencia, o mejor aún, las distintas formas de violencia que asolan el escenario urbano, la ciudad de Caracas, donde se citan la descomposición moral, el horror, la alienación, la nostalgia por la patria perdida, la enfermedad, los cadáveres amontonados, el miedo, la delincuencia, la muerte, el exilio, la corrupción, el robo a mano armada, el asesinato, la impunidad, elementos que configuran un espacio poético dantesco (no en vano el infierno de Dante será una de sus apelaciones intertextuales).

A pesar de la denuncia y de la indignación explícita que propone el poemario, este logró sorprender y conmover al jurado del premio, que en nota oficial para la prensa comunicó su satisfacción por el libro ganador en estos términos: «se trata de un libro excepcional, de un poeta que, mediante la imagen y la metáfora, juega con un lenguaje coloquial lleno de musicalidad, resultando una verdad poética que sorprende y emociona

¹ Adalber Salas Hernández (Caracas, 1987). Poeta, ensayista y traductor. Autor de los poemarios *La arena, el vidrio* (2008), *Extranjero* (2010), *Suturas* (2012), *Heredar la tierra* (2013), *Salvoconducto* (2015), *Río en blanco* (2016) y *Mínimos* (2016). Autor también del volumen *Insomnios. Ensayos sobre poesía venezolana* (2013), *Estábamos muertos y podíamos respirar. Paul Celan, escritura y desaparición* (2017) y coautor de *Los días pasan y las formas regresan* (2014) en torno a la obra del escultor Harry Abend. Han sido publicadas sus traducciones de poemas de Charles Wright, Mário de Andrade, Hector de Saint-Denys Garneau; de los libros de Marguerite Duras *El hombre atlántico*, *Agatha* y *Savannah Bay*; de una selección de textos de Antonin Artaud, *Artaudlogía*; y de *Elogio de la creolidad* de Bernabé, Chamoiseau y Confiant. Editor junto con Alejandro Sebastiani Verlezza de las antologías *Poetas venezolanos contemporáneos. Tramas cruzadas, destinos comunes* y *Destinos portátiles. Poesía venezolana reciente*. Es codirector de la editorial bid&co. editor, miembro permanente del consejo de redacción de la *Revista Poesía* de la Universidad de Carabobo en Venezuela y parte del comité editorial de la revista *Buenos Aires Poetry*. Cursó la Maestría en Escritura Creativa en Español de la New York University, institución donde prepara actualmente su doctorado.

² Adalber Salas Hernández, *Salvoconducto*, Valencia, Pre-textos, 2015.

por su novedad, vigor y atrevimiento»³. Añadirán también que *Salvoconducto* es un «poemario urbano, que hace de la ciudad y sus gentes un reflejo del caos de la sociedad [...] una colección en poemas-prosa que va, desde la ciudad perdida (muñecos de cera) hasta la casa vacía de la memoria, desde los cadáveres sin rostro (en donde todo cuesta tanto trabajo y tanta sangre), hasta el vertedero legal de la política»⁴.

Con estos mimbres no era fácil sortear los riesgos de esta apuesta poética que tiene una dimensión política tan explícita. Sin embargo, Adalber Salas logra resolverlos con un discurso que es al mismo tiempo crítico y estético, abonando verso a verso con inteligencia, con ironía, convocando otras voces literarias a las que hace hablar a lo largo del poemario, situando la perspectiva en el nivel más subjetivo, íntimo y psicológico del desastre, acudiendo a un lenguaje que «se levanta sobre la elipsis, la fragmentación, el dar vueltas en torno al mismo hecho y la contradicción»⁵, un ejercicio literario, en suma, que lidia con los aspectos más sombríos de la experiencia terrenal a través de la poesía.

Como se sugiere desde el título, estos poemas pueden ser leídos como consignación de palabras de un escribiente que apunta en medio de un estado de guerra, y es con ellas que retorna al refugio momentáneo que proporciona el texto mismo, la poesía se convierte en salvoconducto para la herida, en documento para el alma y para que ésta viaje libremente en medio de la ciudad sitiada. Simultáneamente, el poeta va reportando todo un testimonio de agonía y de rescate de zonas de la memoria amenazada. Como la existencia es afectada por fisuras individuales e históricas, la escritura pugna, cuerpo a cuerpo, con palabras del hábitat descompuesto, proyectando, como diría Foucault sobre el lenguaje de la literatura, una presencia especular que registra la pérdida imaginada y real del sujeto y de su re-invencción:

el límite de la muerte abre por delante del lenguaje, o más bien delante de él, un espacio infinito; ante la inminencia de muerte, prosigue con una aceleración extrema, pero también vuelve a comenzar, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato [...] el lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja; halla en sí como su espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen, dentro de un juego de lunas que no tiene límites⁶.

El autor de *Salvoconducto*, escribiente desdoblado en poeta de su propio texto, se vale, como anunciamos, de una estrategia intertextual y paródica y de una profunda conciencia de la escritura, hecho que el autor señaló en el acto de presentación del libro, al confesar su afinidad con Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, por «las modalidades poéticas que adopta con la misma voz en *El libro del Buen Amor*, algo acorde con mi forma de escribir y principios con los que trato de que cada libro, cada texto represente una variante de cambio

³ «El poeta venezolano Adalber Salas gana el Premio Arcipreste de Hita de 2014», *Europa Press*, 17 de febrero de 2015. <www.europapress.es/andalucia/fundacion-cajasol-00621/noticia-jaen-cultura-poeta-venezolano-adalber-salas-gana-premio-arcipreste-hita-2014-salvoconducto-20150217180740.html> (fecha de consulta: 03/01/2017).

⁴ *Ibid.*

⁵ Alejandro Veiga Expósito, «Adalber Salas frente a la violencia caraqueña», *La República*, 1 de enero de 2017. <http://www.larepublica.ec/blog/opinion/2017/01/01/adalber-salas-frente-a-la-violencia-caraquena/> (fecha de consulta: 04/02/2017).

⁶ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 144.

con respecto a lo que haya hecho»⁷. De ahí que en la elaboración del poemario, Salas Hernández congenie con la poética del Arcipreste, cifrada en una de las citas más conocidas del libro del clérigo: «De todos instrumentos yo, libro, so pariente». El venezolano elige su estrategia textual con una hiperconciencia de oficio similar a la del Arcipreste, y los elementos discursivos con los que realiza su ceremonia literaria comienzan a revelarse: el autor y su público, el propio autor que se va relejendo, y un poeta-narrador diseminado que adopta diversas caracterizaciones al desplegar una coral de voces y subgéneros líricos, mientras alterna niveles de habla que van desde el registro parlanchín y el decir breve con la prédica, hasta las parodias doctrinarias e incluso a los modos dialectales de los siglos XIII y XIV. En efecto, en los hablantes-narradores de *Salvoconducto*, se suceden memorias de los vivos y de los muertos que el poeta va trenzando en sus declaraciones verbales, poniendo en escena un inventario de patrimonios simbólicos colectivos con los que sorteja las tragedias de su tiempo:

Lo que quede de mí no calmará el hambre
ni la sed de nadie.
Otro, que aún no conozco
y que ostentará mi partida de nacimiento como una
insignia obscena, habrá envejecido en mi frente
y atravesado a tientas mi sombra.
No habré muerto en París con aguacero,
una piedra blanca sobre el ojo derecho
y una piedra negra sobre el ojo izquierdo.
Tampoco habré muerto sin fin: la nitidez
de mis miembros permanecerá intacta, estarán dibujados
con una fuerza y un rigor que no conocían.
Lo que reste
será muy poco, apenas el golpe seco de mi cuerpo contra
la acera,
con tres soles de plomo sembrados en el pecho.
Apenas el sonido de una inocencia inhóspita, la inocencia
autista
de los objetos. Caeré y me volveré compacto como una
ceguera y ya nadie
podrá leerme. Grasa, vísceras, fluidos, músculos,
nervios,
humores, todo habrá perdido su perplejidad, todo se
habrá
condensado en una masa propicia a ridículas
meditaciones.

Me habré convertido en el pan cruento de la tierra.
Tendré entonces desierta la boca y mis manos
serán perros cansados. Tiempo pasado y tiempo presente
trasnochados en el tiempo futuro, perdidos en el lugar
donde los verbos comulgan con sus sombras.

⁷ Redacción, «Presentada la publicación del premio Arcipreste de Hita, obra de Adalber Salas», *Andalucía Información*, 3 de julio de 2015. www.andaluciainformacion.es/alcala-la-real (fecha de consulta: 10/04/2017).

Entre los tantos derechos vulnerados, la libertad de expresión es opacada por «la intimidación contra medios de comunicación, los ataques continuos a medios privados por parte de grupos afectos al gobierno que han declarado que dichos medios son “objetivos militares”, así como los continuos ataques a periodistas por representantes del Estado o particulares»¹¹. En pocas líneas, un balance desalentador.

Lo esencial para recorrer estos versos de Adalber Salas es recordar que los marcos legales o morales que articulan estas prácticas sociales en la actual Venezuela, propician formas particulares de relación entre los sujetos sociales y el espacio habitado, procesos que *Salvoconducto* hace visibles, articulando las categorías de espacio urbano y memoria colectiva con el fin de rememorar, denunciar y conmemorar. Y esto establece los vínculos resignificados que atraviesan a los sujetos en ese espacio construido e imprime al sitio una nueva carga simbólica. La realidad recordada metafóricamente en este discurso poético aludirá a la historia que la voz de cada poema reporta, en una función también testimonial, potenciando las voces y los silencios producidos en la literatura bajo el signo de la calamidad:

Mientras escribo el poema, me digo que en él
la palabra muerte no dice nada, no tiene densidad,
no hace más honda la boca. El poema no sabe
de la muerte, como tampoco sabe de la música
que llenará mi cráneo cuando quede vacío.
Ese mismo cráneo que nadie tomará entre sus manos
para anunciar que data del siglo XXI, qué periodo
remoto, qué tiempo bárbaro, qué época de luto. Ese
mismo al que nadie hablará, llamándolo Yorick, ser
o no ser, pudiera estar atascado en una cáscara
de nuez y tenerme por rey de espacios infinitos,
y creer que la palabra muerte sirve de algo. Ese mismo
que nadie hallará por azar en una fosa común en
Sudán o en Serbia, en Vietnam o en Catia. Ese cráneo, digo,
ese cráneo mío, que sabrá que el poema es sólo un relato
que se hace la muerte, que se vale de nuestras manos
para decirse, para verse. Esto lo sabrá mi cráneo,
será lo único que sepa, cuando permanezca quieto,
sonriéndole al barro desde su vientre.
Gusanos breves colgarán de sus cuencas,
velarán sus sueños sin palabras¹².

Si las palabras no encuentran lugar en el poema se compromete la memoria. Las palabras sostienen el pasado y el futuro. Nos permiten visualizar rasgos biográficos, culturales, sociales y políticos. Se entretajan en un mismo proceso los cambios en la cotidianeidad y la reconstitución de ciertos símbolos que modifican las subjetividades y la apropiación de los lugares. El lugar poético pretende dar respuesta acerca de cómo ese espacio es vivido y apropiado, en su vínculo con la propia experiencia del sujeto, tanto práctica y material como mental y simbólica. Como territorio de la memoria el lugar construido se despliega en un sentido político. Nos interesa, entonces, la noción de territorio como lugar inserto

¹¹ *Ibid.*

¹² Salas Hernández, *op. cit.*, poema VI, p. 26.

y constituido a partir de una trama de poder en donde existe un determinado grado de legitimidad y de consenso, como la suma de un sentido y de un significado adherido a un lugar, cuya definición es validada por una comunidad.

En el poemario de Adalber Salas la vivencia individual del emisor-productor sirve de hilo conductor para anudar las otras vivencias individuales, construyendo en común la identidad colectiva, siempre en proceso. *Salvoconducto* entonces pudiera funcionar como lugar de memoria, como un objeto simbólico que acumula resonancias emocionales y es productor de conocimiento. Siguiendo a Pierre Nora, los lugares de memoria podrían leerse como los sitios que condensan significaciones en torno a una política nacional de la memoria. Por ello, son entendidos como productos sociales (con contenidos culturales y políticos específicos) donde la memoria se materializa otorgando cierta especificidad al lugar. Nora caracteriza a los lugares de memoria como una concentración de prácticas de expresión tangibles aunque con carácter inmaterial y que están conformadas a partir de las tradiciones de un pasado común que resignifican la historia. La poesía puede así transformarse en referente de memoria, lugar «conformado por restos, la forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa dentro de una historia que la convoca». Y si los objetos situados geográficamente, «museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, conmemoraciones, tratados, procesos verbales, monumentos, santuarios, asociaciones, constituyen los puntales de otros tiempos, las ilusiones de eternidad»¹³, la poesía como construcción intelectual, tal la del libro que nos ocupa, es también y sobre todo, un territorio verbal de recordación y remembranza.

Para los sujetos involucrados en el proceso textual, *Salvoconducto* opera como espacio de transmisión y reapropiación cargado de sentidos y sentimientos. Leemos sus treinta y tres poemas como si fueran certificaciones o credenciales cumplimentadas con el fin de obtener la autorización de paso, un documento de garantía o permiso para la visión interiorizada de una verdad que borra y reubica la imaginación de un sujeto en la poesía, es decir vivo en la escritura, amenazado de desaparición y reubicado en el relato poético de la experiencia traumática compartida y superada:

Una madrugada de éstas, las palabras van a forzar
la puerta de tu casa. Caminando sin hacer ruido, irán a
buscarte a tu cuarto; te encandilarán con linternas, te
cerrarán
la boca de un golpe, arrancarán las sábanas para entre-
garte
a los perros del frío. No podrás hacer nada, tendrás una
capucha sobre la cabeza y el peso de un hierro en la
frente.
No podrás hacer nada. Cuando te saquen así, cuando te
insulten
las palabras, cuando te aten de manos y pies y sientas su hedor
a aguardiente y sus temblores de bazuco, cuando te
dejen en
la garganta su crujido, su pólvora y su herrumbre
-entonces
por fin sabrás que el miedo es tu pan, tu alfabeto-. Ya no

¹³ Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux», en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIV.

podrás
poner piedras sobre los párpados de los poemas para
que no
despierten, piedras en sus bocas a montones, piedras en
los
oídos para romperles el tímpano con ese silencio.
Tendrás
que dejar sonar las palabras en la entraña intacta de
esa sordera. Permitirles sacudirse como animales de
hojalata, ir y
venir con su respiración arrítmica, de motor que rasga
la noche.
Las mismas palabras que te pusieron contra la pared y te
rompieron la nariz. Las que no tienen arrepentimientos
ni penitencias. Las que suenan a tiro, ambulancia, pa-
trulla,
padrenuestro. Las que te brindan a veces un cigarro para
espantar el hambre. Las que no están en ningún pasa-
porte,
en ninguna cédula, partida de nacimiento o defunción,
las que
te roban el nombre para venderlo de contrabando.
Ellas serán tu salvoconducto¹⁴.

En su declaración poética, el venezolano rescatará la convivencia enrarecida que su personaje-poeta, a través de fragmentos de inventario, de discursos e imágenes compartidas, devuelve a la luz para volver a experimentar la vida del origen común. Las palabras salvadas de la violencia totalitaria, arrojadas por las memorias del habla y de la literatura. Nunca se imaginó el poeta que eran tantos los condenados a vagar sin rumbo, alienados, borrada la identidad ciudadana e individual. Se necesita realmente un salvoconducto para recorrer con distancia esta ciudad-limbo, Caracas, señalada y percibida en el libro como una masa de cuerpos confundidos, entremezclados, que han perdido su personalidad jurídica, que han sido privados de libertad, y que por esa disminución de la conciencia individual resultan habitantes cosificados de la urbe.

El libro permite así la posibilidad de delinear un nuevo sentido de las estructuras funcionales a los mecanismos de represión del estado venezolano, las formas y contenidos de las marcas territoriales de la memoria se van transformando conforme el paso del tiempo. Si en los últimos años se promueve el recuerdo de los desaparecidos apelando a la reconstrucción de su identidad, y las víctimas aparecen individualizadas, caracterizadas, recordadas desde sus lugares de pertenencia social, aquí la dimensión territorial trae la carga simbólica del límite impuesto y establecido por la política. Obedientes, a fuerza de consignas intercambiables, los sujetos individuales terminan por perder el sentido de la búsqueda y comprometen la identidad :

Esta mañana, Caracas amaneció
repleta de muñecos de cera.

¹⁴ Salas Hernández, *op. cit.*, fragmento del poema XXXIII («Salvoconducto»), que le da título al libro, pp. 90-91.

Estaban detenidos en las esquinas,
sentados en los techos, tumbados
en los parques, plantados en las puertas
de los edificios, en las escaleras de los barrios.
Miles. Todos estábamos desconcertados, era imposible decir
de dónde provenían, quién los había traído o por qué
estaban desnudos y cargaban con esa actitud
de penitentes. Desde una distancia prudencial
la gente miraba sus ojos nublados, la superficie
brillante de sus cuerpos, escamada e inhóspita
como el deseo.

Era difícil encontrar en ellos un rasgo, una
línea que los uniera. Sus pieles eran una cartografía
mutilada, como si todos hubieran sido escritos por
la misma mano temblorosa. Los brazos, las piernas
dispareas, las cabezas sin ojos, sin boca o a medio
formar. Ninguno de ellos tenía el descuido
de poseer una historia¹⁵.

En la vida transcurrida entre campaña y campaña, los agitados electorales sobreviven en la improvisación que justifica la promesa incumplida. Se metamorfosean, entremezclados con el mismo gesto de los agitados en su contra y el de los abandonados a sí mismos, pues nadie escapa al juego de las batallas electorales a las que se vio reducida la vida civil. Pronto, los que marchan en la ciudad militarizada son absorbidos en un todo homogéneo. Forman la masa de nadie, dentro del estallido social, el robo de la actividad febril del sobreviviente y el sabotaje de los mercenarios. La grandilocuencia de la promesa política amordaza el habla. El debate civil fue desplazado por la injuria, la resistencia sin dirección se fue alzando ante imperativos. La lengua de la comunidad es una inmensa babel que el poeta intenta consignar. De ahí también las ricas polaridades textuales, el juego de características antagónicas llenas de referencia a lo colectivo-político o a la dimensión individual; a la visibilidad de lo ostensible y manifiesto en contraposición al ocultamiento y lo secreto; a la apertura accesible a todos en oposición a la clausura que sustrae la disposición de los otros.

La masa monstruosa escucha en constante mutación, arriada por pinchazos existenciales. La carencia y el hambre, la frustración y la ira, torturan a la muchedumbre. Los manifestantes son reducidos al rugido, relato palpable de la pérdida y de la ruina. La indiferenciación entre la vida y la muerte del caos caraqueño y su red isotópica de condena, tortura y abandono de toda esperanza fuera de la creación misma, corre paralela al imaginario de una tradición literaria que rememora el origen de su tragedia y superación:

Sin la violencia social del Caracazo en 1989, la violencia política de los golpes de Estado de 1992 y el 2002, la violencia natural del deslave de 1999, la violencia institucional que ha significado el Gobierno poco democrático que hemos tenido desde 1998 no se hubieran generado esos otros reveses de una

¹⁵ Salas Hernández, *op. cit.*, poema III, p. 21.

violencia general delincencial o el desarraigo. Esas son nuestras heridas, que configuran la base en la que se sostienen nuestros miedos y nuestra literatura reciente¹⁶.

Experimentar el infierno de un lugar es vivir la pérdida de todo aquello que permite saberse quien se es junto a los otros. En algún momento el yo creado mediante la autorreflexión colapsa y se repliega en un proceso interno de hundimiento, que afecta la personalidad produciendo un estado mental que el individuo, según la cultura religiosa y literaria donde se escribe, llama infierno. En el infierno-territorio de este libro el personaje poeta se adentra con los condenados tomando notas de las catástrofes: «estaba seco / pueblos enteros fueron tragados por la tierra; / hasta hoy no / hay una cifra definitiva que le sirva de almohada a los / desaparecidos»¹⁷, volviéndolos a la vida con un doble registro de humor y parodia, como en el poema XXXII («Ciudad perdida»), precedido de un revelador epígrafe de Severo Sarduy: «la ciudad que se acerca / nos fue negada»:

[...] Escarabajos ruedan torpemente por las aceras, zamuros vigilan el tráfico en sus horas de ocio, cuando dejan de redactar leyes y toman un descanso. Arañas tejen los andamios por los que caminamos ahora. Los perros predicán. Sobre las fachadas de las casas crecen breves escamas grises, anodinas. Llueve sobre la historia de la ciudad, manoseada y dispersa, imposible ya de reunir. Llueve sobre las cabezas de los santos que escupen hacia arriba, que andan armados y haciendo milagros de plomo y cerveza. Llueve bajo el techo del palacio de gobierno; el musgo, verde como una caricia, crece sobre los bustos de los próceres, en sus uñas, en sus párpados cansados de tanta proclama [...]¹⁸.

Salvoconducto, en su práctica intertextual, traza también la salida, a través de la libertad política y estética, con la guía creada por el imaginario. Los simbólicos de lo literario y en general de la cultura, se reescriben en el autor crítico que muestra las configuraciones temporales y locales de su sistema literario, las líneas de consenso y de disenso, las posibles transformaciones o la continuidad. El fenómeno literario entendido dentro del polisistema donde se desarrolla la dinámica que involucra las lecturas autor-lector y las vidas textuales y antro-po-sociales, debe ser entendido en el marco de la intertextualidad familiar que convoca, tal y como sugiere Clément Moisan¹⁹. El hecho literario es «difficilement cernable dans toutes ses composantes internes et externes, est, dans l'exercice d'écriture, organisé, fabriqué, par une mise en ordre et en valeur qui appartiennent au narrateur»²⁰. Esto implica que el narrador-autor Salas Hernández, funciona como un *axis* capaz de

¹⁶ Violeta Rojo, «Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea», *Cuadernos de literatura*, XX, 40 (2016), p. 653. <http://revistas.javeriana.edu.co/doi:10.11144/Javeriana.cl.20-40.hnvc> (fecha de consulta: 03/03/2017).

¹⁷ Salas Hernández, *op. cit.*, poema XXVI, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, poema XXXII («Ciudad perdida»), pp. 88-89.

¹⁹ Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF, 1987.

²⁰ *Ibid.*, p. 11: «difficilmente discernible dentro de todos sus componentes internos y externos, más el ejercicio de escritura, organizado y fabricado por el ordenamiento y valoración propios del narrador» (traducción mía).

conectar el marco transtextual de los lugares de memoria de obras de la posguerra española, la instalación de la isotopía de la muerte por agotamiento como angustia urbana y la experiencia de las ruinas. Así potencia la aparición de un nuevo *ser antropológico* con vivencias extremas, como ya lo escribía Dámaso Alonso en su poema «Insomnio» publicado en 1946:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma, por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?²¹

Aprender a darle lugar a la no-persona, al cadáver que busca reposo en el texto, velado en compañía de la escritura de otros poetas, como Néstor Perlongher en el poema «Cadáveres» que escribe cuando iba yéndose para salvarse, en un bus hacia Brasil, a comienzos de los ochenta, («Hay cadáveres / en lo preciso de esta ausencia / en lo que raya esa palabra / en su divina presencia / Comandante, en su raya / hay cadáveres / en las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja / por la ventana del barquillo con su bebito a cuestas»²²), evocado directamente en el poema XXI de *Salvoconducto*, justamente titulado «Cadáveres para Néstor Perlongher»:

Hay cadáveres con y sin rostro, con y sin miembros, con y sin ataúd y aunque dicen reconocerse como iguales, no han logrado resolver aún sus rencillas formar una república independiente de ultratumba, ni tan siquiera sindicalizarse.

Hay cadáveres que cavan túneles para escapar hacia el otro lado del planeta, hacia una nueva vida -o al menos una muerte más prometedora.

Hay cadáveres que sólo pueden caminar de espaldas, con pasos tímidos, como quien se pone tacones por primera vez.

Hay cadáveres que, orgullosos, siguen votando en sus países de origen; algunos incluso han llegado

²¹ Dámaso Alonso, *Hijos de la Ira: diario íntimo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

²² Néstor Perlongher, «Cadáveres», *Alambres*, Último Reino, Buenos Aires, 1987.

a vestir la banda presidencial.

Hay cadáveres que fueron lanzados al mar
para que sólo el agua recordara sus nombres
(pero no fue así).

Hay cadáveres que padecen de anorexia
porque nadie habla de ellos.

Hay cadáveres que insisten en grabar sus rostros
sobre paredes, cortezas de árboles,
sudarios: selfies milagrosos. [...] ²³

La comunidad imaginaria de la poesía es la zona de tránsito y de acogida para la reinvención, en medio de un estado de incertidumbre al que conducen las contradicciones no asumidas, como señaló Antonio López Ortega, reconocido escritor y estudioso de la literatura venezolana, diagnóstico que anuncia la oportunidad de reconocerlas para avanzar:

nuestra entidad está perturbada, no sabemos desde dónde hablamos, que lo patrio nos resulta hueco, que son fallidas las tentativas de apropiación de lo que es distinto a nosotros, que la irrupción de lo urbano ha violentado nuestras maneras y hábitos, que el futuro es una dimensión incierta... Cada día que pasa somos cada vez más dos países: el porcentaje minoritario que, en las esferas de lo político o de lo económico, diseña proyectos y apuesta al futuro, y el porcentaje mayoritario que cada día se siente más excluido de las formas colectivas de convivencia y que sólo apuesta a la inmediatez²⁴.

La presencia de personajes poetas-testigos en *Salvoconducto*, que el autor cita y pone en diálogo a lo largo del poemario (Rubén Darío, Silvio Rodríguez, José Martí, Dante, Domingo Micheli, Arthur Rimbaud, César Vallejo, Paul Celan, Caupolicán Ovalles, John Coltrane, Simón Bolívar, José Ángel Valente, Néstor Perlongher, Heráclito de Éfeso, Luis de Góngora, entre otros) bosqueja un marco que permite al lector no solo conocer el “ficticio” escenario opresivo, sino percatarse a un tiempo del rescate que ofrece la memoria originaria. Recorrer los temas de la ciudad literaria y política de los abandonados a su suerte que cuestionan el sometimiento, la sumisión, el vasallaje, recorrer la ruinoso ciudad envuelta en sombras, desafía el gran discurso de muerte inminente y gestiona la salida: «Caracas, los que van a morir no te saludan. / Ya no tienen manos que levantar / se las han cortado, se las han arrancado / los perros que caminan patas arriba por la noche»²⁵. La autoconciencia narrativa del texto contribuye al acto de escape colectivo. Nos reconocemos en el sujeto fragmentado que emerge de la experiencia crítica venezolana, cargada de un sentido de pasado particular que define los contenidos de la experiencia colectiva. En los desplazamientos que describe el narrador-protagonista, y entre sus hablantes, el texto da cuenta de la imagen identitaria en cada momento histórico, y de la esperanza de salirse del sistema donde todo ser es sustituible e intercambiable, cada vez más violentamente.

²³ Salas Hernández, *op. cit.*, fragmento del poema XXI, («Cadáveres para Néstor Perlongher»), pp. 58-59.

²⁴ Antonio López Ortega, citado por Ana Teresa Torres en «El país según la escritura. Discurso de aceptación del Doctorado en Letras *Honoris Causa* por la Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo, 28 de mayo de 2010». <http://www.anateresatorres.com/?p=946> (fecha de consulta: 03/04/2017).

²⁵ Salas Hernández, *op. cit.*, poema I, p. 17.

Si es verdad que hay mucho de sátira en el libro, estrategia estilística para hacer constar las lacras y los vicios de las políticas públicas, la palabra-salvoconducto que propone Salas vuelve a enfatizar la trascendencia de la poesía, capaz de anclar la problemática social en el plano más íntimo, de penetrar las sombras sociales nombrándolas a través de la experiencia psicológica con la que nos invita, en su caso, a conocer y a conectar hondamente con la realidad y la vivencia de su generación y de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso, *Hijos de la ira: diario íntimo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Marcotrigiano, Miguel, «Un pase permanente para entrar en la vida: la poesía reciente y *Salvoconducto*, de Adalber Salas H», *Qué leer*, 22 de febrero de 2016. <https://queleer.com.ve/2016/02/22/un-pase-permanente-para-entrar-en-la-vida-la-poesia-reciente-y-salvoconducto-de-adalber-salas-h/> (fecha de consulta: 02/02/2017).
- Mier, Raymundo, «Notas sobre la violencia: las figuras y el pensamiento de la discordia», en Marco A. Jiménez (ed.), *Subversión de la violencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México FES Acatlán, 2007, pp. 97-146.
- Moisan, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF, 1987.
- Nora, Pierre, «Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux», en Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVI-XLII.
- Pérez, César, «El derecho a la vida es el más vulnerado en Venezuela», *Portal Universidad del Zulia*, 10 de diciembre de 2009. http://www.agenciadenoticias.luz.edu.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=788 (fecha de consulta: 04/01/2017).
- Perlongher, Néstor, «Cadáveres», *Alambres, Último Reino*, Buenos Aires, 1987. <http://studylib.es/doc/4851895/nelstor-perlongher> (fecha de consulta: 04/01/2017).
- Redacción, «Presentada la publicación del premio Arcipreste de Hita, obra de Adalber Salas», *Andalucía Información*, 3 de julio de 2015. www.andaluciainformacion.es/alcala-la-real (fecha de consulta: 10/02/2017).
- Rojo, Violeta, «Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea», *Cuadernos de literatura*, XX, 40 (2016), pp. 653-656.
- Salas Hernández, Adalber, *Salvoconducto*, Valencia, Pre-textos, 2015.
- Torres, Ana Teresa, «El país según la escritura, Discurso de aceptación del Doctorado en Letras Honoris Causa por la Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo», 28 de mayo de 2010. <http://www.anateresatorres.com/?p=946> (fecha de consulta: 03/01/2017).
- Veiga Expósito, Alejandro, «Adalber Salas frente a la violencia caraqueña», *La República*, 1 de enero de 2017. <http://www.larepublica.ec/blog/opinion/2017/01/01/adalber-salas-frente-a-la-violencia-caraquena/> (fecha de consulta: 04/02/2017).
- Vivanco, José Miguel, «Venezuela, sin Estado de derecho», *Human Rights Watch*, 3 de abril de 2017, <https://www.hrw.org/es/news/2017/04/03/venezuela-sin-estado-de-derecho> (fecha de consulta: 04/04/2017).

Explorar el caos: Jorge Boccanera y la violencia del arte poética

MARÍA A. SEMILLA DURÁN

Université Lyon 2

marian.semilla@gmail.com

Si Juan Gelman, su mejor amigo, con quien ha compartido experiencias de vida y oficios poéticos, se ha referido a la relación entre poesía y realidad afirmando que «hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella»¹, Jorge Boccanera, cuando habla de su propia poesía, apela a una imagen surrealista: «creo que al poeta una mano cortada lo lleva de la mano. O sea: los enigmas. Te diría que la poesía es el reportaje más profundo que se puede hacer a la realidad. Y ahí incluyo el misterio»².

Podemos comprobar que en esta definición se reúnen los rasgos esenciales a los que la poesía de Jorge Boccanera (*Bahía Blanca*, 1953) se atiene fielmente. La concibe a la vez como un itinerario y una exigencia, como una deambulación ciega y, sin embargo, guiada por la mano fantasmal de lo que ha sido y ya no es, por una suerte de presencia ausente; en fin, como la indagación que aspira a develar el misterio aun sabiendo que no lo logrará. La poesía toma forma entonces bajo el signo de la imposibilidad, la imprevisibilidad, el movimiento.

No entendemos el término «reportaje» como un eco del «universal reportaje» mallar-meano, en tanto que palabra inmediata opuesta a la palabra esencial; sino más bien como la afirmación de una curiosidad intransigente, que la lleva a sondear el mundo, los cuerpos, la memoria. En un mismo impulso a la vez vitalista, sensual y melancólico, Jorge Boccanera supera las oposiciones abstractas que organizan el mundo al producir una poesía en la que la imagen desempeña un papel central y en la que se entrelazan las celebraciones del amor y los espectros de la Historia; la metáfora suntuosa y los objetos cotidianos; los diálogos poéticos y las oralidades consagradas. Esta palabra “otra” que es la poesía deviene en él una palabra de la totalidad y de la síntesis, que borra a menudo las distancias entre el mundo, el yo y la escritura y “fabrica” una realidad múltiple, cambiante, abierta.

La obra de Boccanera se inscribe en un momento de particular florecimiento de la

¹ Juan Gelman, «Relaciones», *Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997, p. 11.

² «El coraje del corazón», *El Muro, la guía cultural de Buenos Aires*, entrevista de Jaro Godoy a Jorge Boccanera, www.elmurocultural.com/Entrevistas/Literatura/literatura011.html (fecha de consulta: 04/11/2017).

poesía argentina –Olga Orozco, Juan Gelman, Juana Bignozzi, Pedro Orgambide, Vicente Muleiro– y latinoamericana, en el que se entrecruzan voces e influencias profundamente personales e innovadoras –José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Efraín Huerta, Juan Bañuelos, Saúl Ibargoyen, Luis Cardoza y Aragón, Jorge E. Adoúm– y se consolidan las herencias de González Tuñón, Neruda y César Vallejo, entre otros.

Así evoca Jorge Boccanera sus primeras conversaciones con Juan Gelman, a quien él consideraba ya un maestro:

Así nos acompañaba Juan a los más jóvenes, sentado en el mismo cordón de la vereda, interesado por nuestra escritura y por la vida de todos los días; con el aliento de un maestro que eludía ese lugar, pero que para nosotros, los del barrio de la poesía, era un “uno más”, con algo más, o sea: un fuera de serie³.

En ese entretejerse de palabras que recrean el mundo, en ese “barrio de la poesía” hay una prodigiosa materia de la cual nutrirse, pero también un peligro que Boccanera esquivaba con elegancia: el de las imitaciones, las etiquetas, los enrolamientos, las redundancias. Sus periplos latinoamericanos se sumarán a sus experiencias porteñas para ampliar los horizontes marítimos de la infancia, haciendo lugar a las exploraciones de la selva –*Palma real*, 2008– que recubre el asfalto. El inevitable sentimiento de pérdida y la experiencia de las ruinas propia a su generación se halla en obstinada tensión con un erotismo omnipresente, pulsional y cósmico, en el que el deseo irrumpe y redime.

Evidentemente no podemos, en el espacio de este trabajo, explorar la totalidad de la obra. Recordemos sin embargo que, como la de tantos poetas argentinos de su generación, ella está atravesada por los dolores de la historia y es en parte un corpus testimonial, aunque la referencia a los acontecimientos traumáticos va evolucionando de lo explícito, central en algunos de sus primeros poemarios, a lo oblicuo: la alusión, la proliferación de la imagen, la urgencia del ritmo verbal como metáfora del caos. Para Vicente Muleiro, «[e]n la poesía de Boccanera el mundo y la vida están concebidos como un caos en movimiento donde los seres y las cosas se encuentran para abrazarse, pero también para destruirse en el inacabable homicidio de todo lo creado»⁴.

El yo poético está profundamente anclado en esa paradoja incesante, dentro del caos y modelado por él, pero también modelándolo. Y es en el seno de la lengua donde esa dialéctica toma cuerpo y el cuerpo habla. No por casualidad Joaquín Giannuzzi, en su comentario a la *Antología personal* de Boccanera, califica al libro como «un nuevo alarido» y pone así el énfasis en la violencia de la lengua, que es la mejor respuesta del poeta a la violencia del mundo:

este libro está dictado por una conciencia dramática de nuestro tiempo. Una conciencia atravesada por la época y marcada por la historia. Lúcida y triste, buscando un rumbo en la tempestad sanguinolenta de nuestro tiempo. Arrojada a la poesía, ésta la convierte en destino. Creo que tal es su clave profunda y es evidente que esa clave aúlla en el texto por los cuatro costados. Su herramienta: un lenguaje violento “remando en el infierno”, que no perdona además alguno de una realidad que nos cuenta a todos. Es decir, un lenguaje

³ Jorge Boccanera, «Diálogos con Juan Gelman», *Télam* 15/01/14, <http://www.telam.com.ar/notas/201401/48260-jorge-boccanera-dialogos-con-juan-gelman.html> (fecha de consulta: 04/11/2017).

⁴ Vicente Muleiro (ed.), «Boccanera, el arte de besar el caos», «Introducción» a Jorge Boccanera, *Servicios de insomnio*, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 11.

combatiente, abrasador, que se lanza erguido al asunto unas veces y tabaleando en otras, a veces hiriéndose a sí mismo, revuelto, tierno y desesperado, siempre ardiendo con un sufrimiento entero y sudamericano y argentino⁵.

De allí que hayamos decidido centrarnos en dos poemarios que exploran particularmente la reflexión metapoética: *Polvo para morder* (1986) y *Sordomuda* (1991). Trataremos de mostrar en qué medida, ante la necesidad de traducir la violencia histórica, Boccanera asume una poética de combate, un arte poética en el cual el gesto violento se vuelve afirmación de vida y se opone a la impregnación mortífera, con la prepotencia vital y la alegría que puede estallar aun desde el espanto y renovar el deseo. Decir la violencia implica violentar el decir. Mónica Marinone, refiriéndose a la *indocilidad* del lenguaje de Fernando Vallejo, recuerda: «La violencia es un problema complejo que nos asedia como *objetos de* y nos construye como *sujetos de* en este “juego de lenguaje” [...] juego lanzado a agitar para revisar el “reverso de (la) medalla” [...] esa parte necesaria e ineludible a su anverso»⁶.

En esa confrontación objeto/sujeto, dar vuelta el lenguaje para hacerlo *otro* significa también reapropiarse de la violencia sufrida para transmutarla en violencia poética y volver así a fundar la palabra; salirse del lugar del sujeto que juega el juego para violentar la lengua y fecundarla.

La primera secuencia de poemas (I a VII) de *Polvo para morder* constituye por sí misma un tratado de teoría poética en el que al autor examina las palabras, las define, las interroga y las constituye en *cuerpo* poético, un cuerpo al que reverencia al tiempo que lo violenta. La tensión propia a la imposibilidad –que es al mismo tiempo tentativa obstinada– del *decir* poético es ilustrada de entrada (I) por la alternancia estructurante de metáforas antitéticas y por un vasto registro de imágenes seleccionadas a fin de hacer presente la palabra, de darle una sustancia:

A veces la palabra
Como una copa rota donde morder el polvo,
Y otras veces un agua
De alumbrar
Asomada a los cielos, la palabra
Es un tambor de polvo deshecho al primer golpe.
Remando en el infierno, la palabra
Es un agua posible sobre un manto de cólera.

Entonces, la palabra,
¿polvo para morder en la oscuridad ?
¿Agua para alumbrar este cuerpo callado?⁷

La palabra es así evocada por medio de dos sustancias opuestas: el agua y el polvo, ambas inasibles, cuyos sentidos simbólicos actualizan inmediatamente los polos extremos de la vida y de la muerte. El agua reviste significaciones salvadoras, purifica,

⁵ Joaquín Giannuzzi, «Comentarios» en Jorge Boccanera, *Antología personal*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2001, p. 9.

⁶ Mónica Marinone, «El culto de la violencia comienza por el lenguaje», en Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de La Plata, 2005, p. 152.

⁷ Jorge Boccanera, «Polvo para morder, 1», en *Servicios de insomnio*, cit., p. 121.

“alumbra” –en el doble sentido de iluminación y alumbramiento– o se insinúa como una instancia de sublimación de la cólera, una isla de esperanza en el corazón de las tinieblas: «Remando en el infierno, la palabra / Es un agua posible sobre un manto de cólera». El polvo está vinculado a la amenaza de la herida, a la derrota de un cuerpo que ve metamorfosearse, como en una alquimia misteriosa y adversa, el agua-poesía que debe satisfacerlo en polvo que lo ahoga. La violencia y la destrucción interfieren el sonido, que es reducido al silencio. La copa rota remite a un derrame que no puede ser contenido, lo que hace de él un “agua imposible” en oposición al agua posible que resiste a los asaltos de la nada. *Morder el polvo* es la fórmula de la derrota y la imposibilidad como, por otra parte, la tentativa de tocar un tambor que se pulveriza antes de producir su primer sonido.

Ser vencido, sometido, confrontarse a su propia impotencia es uno de los destinos posibles del poeta. Hay tiempos para el fracaso y otros para el alumbramiento: «Y otras veces un agua / de alumbrar». En ese duelo simbólico entre la vida y la muerte, la palabra y el silencio, la violencia y la sublimación de la violencia, el texto no decide: el último terceto consagra la incertidumbre esencial de la ambición poética: la doble interrogación deja al poeta librado a todos los peligros, solo ante «la propia ambivalencia de la poesía, ese reino siempre traccionado por la dualidad posibilidad/imposibilidad»⁸. Pero el último verso abre igualmente la puerta a la revelación: «la palabra, agua para alumbrar», y esta iluminación –este alumbramiento– no es abstracta sino encarnada: el cuerpo –la realidad– será quizás extraído de su silencio (“cuerpo callado”) por el poder misterioso de la palabra. La insistencia en las construcciones semánticas y metafóricas vinculadas con la imposibilidad y/o la impotencia responde a la falla constitutiva del oficio poético, a su tentativa de nombrar lo que no tiene nombre. Para Christian Prigent:

c'est d'être tentée par l'impossible (d'une adéquation des mots aux choses, c'est-à-dire d'un rapport réussi au réel) que la poésie tire l'effet de vérité (sur ce qu'il en est d'être assigné au symbolique). Elle ne nomme pas l'innommable, elle désigne le fait qu'il y a de l'innommable et que ce fait est la condition pour qu'il y ait du nommé. Mais “désigner” ne va pas: il faudrait dire plutôt que la poésie fait consister rhétoriquement le fait de l'innommable⁹.

El poema siguiente (II) se dedica a figurar la ambigüedad y la potencia de la palabra –del lenguaje–, asimilada siempre, por una parte, al elemento líquido, fluido, que circula e irriga el pensamiento; fluido corporal que vincula el interior con el exterior y se vierte sobre el mundo al mismo tiempo que lo contiene: «Una lágrima sola para nombrarlo todo»; y por otra, una vez más, a la luz: «esa única bengala». Entre nominación y revelación, «esa lágrima sola para toda la vida» salva el mundo recreándolo. Pero ello no podría ocurrir sin la violencia que el lenguaje porta y la que sufre:

Sin embargo este puño la aprieta con dulzura.
Va a hacerla polvo (dicen)
Va a hacerla polvo¹⁰.

⁸ Vicente Muleiro, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Christian Prigent y Hervé Castanet, *Ne me faites dire ce que je n'écris pas*, Portiragne, Cadex Éditions, 2004, p. 17.

¹⁰ Jorge Boccanera, «Morder el polvo, II», *op. cit.*, p. 122.

Las mismas figuras se despliegan y se permutan, el juego de palabras opera deslizamientos que van de la derrota a la desintegración; sin embargo no hay otro camino que el de des-hacer las palabras para decir “al lado” –¿desde otro lado?–, para decir de otra manera, para capturar la imagen que se escapa. *Hacerla polvo* significa también hacerla estallar, violentarla. Y es ese sentido el que opera cuando el agua, la lágrima, el polvo, el fuego de Bengala que participan en la materialización de la poesía se metamorfosean en cuerpo de mujer (III), y ese cuerpo es recorrido, penetrado, poseído hasta la saturación y el estallido del gozo:

Bésale las piernas a la poesía
Aunque diga que no que aquí nos pueden ver.
Bésale las palabras hurga su lengua hasta
que abra los brazos y diga ¡santo dios!
o hasta que santodios abra los brazos del escándalo
bésale a la poesía a la loba
aunque diga que no que hay mucha gente que aquí
nos pueden ver. Bésale las piernas a las palabras
hasta que no de más hasta que pida más
hasta que cante¹¹.

El juego se construye en torno a dos versiones posibles del vocablo “lengua”: la lengua-lenguaje del nivel metapoético, la lengua-órgano del cuerpo hablante y del cuerpo poseído, los registros de lengua que se entrecruzan hundiéndose en la trivialidad de lo cotidiano, del cliché o la parodia; la lengua erotizada en la que el poeta no cesa de hurgar y que hurga a su vez al consumir su transfiguración –su orgasmo– poético convirtiéndose en canto. El cuerpo de la poesía y el cuerpo del poeta transgreden ritualmente y en el gozo la lengua de uso, la lengua autorizada, franqueando sus límites. Podríamos recordar aquí las palabras de Christian Prigent: «ce que les poètes appellent “corps” c’est le nom de la figure que l’art donne au *surgissement du réel* comme saturation de signes imprenables, et donc comme défaillance des langues instituées, comme écartèlement du symbolique»¹².

El conjunto de esos signos indescifrables: el mundo como tejido de enigmas, ese caos que el poeta besa («Marimba») es figurado igualmente como las tinieblas de la ceguera en el poema IV: «Vara blanca del ciego / con que el ciego agujonea la oscuridad», tinieblas ardientes en las que el poeta corre el riesgo de perderse, devorado por la impotencia y el silencio. Solo las palabras lo salvarán, una vez más, de su extravío; y ello de la manera más simple, sumergiéndolo en lo real más concreto, aquel de su propio cuerpo y del mundo: «Sólo la palabra lo tomará del brazo / Solamente el poema le hará cruzar la calle»¹³. El paradigma que estamos explicitando es, en suma, clásico. Las antítesis luz-oscuridad, voz/silencios, oculto/revelado afloran cada vez que un poeta se interroga sobre sus relaciones con la palabra y con el mundo. Sin embargo, más allá de la fusión amorosa o de la violencia erótica que harían cantar las lenguas, las palabras hallan también sus límites. El poema V de la secuencia excede el estadio de la performatividad alcanzado en los precedentes, en los cuales el discurso poético es una potencialidad a punto de devenir acto, una inminencia mortífera («va a hacerla polvo») o transfiguradora («hasta que cante»), y

¹¹ Jorge Boccanera, «Morder el polvo III», *op. cit.*, p. 122.

¹² Christian Prigent y Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 81

¹³ Jorge Boccanera, «Morder el polvo IV», *op. cit.*, p. 123.

se sitúa ante el *espectáculo* mismo de la destrucción del lenguaje, representado como un montón de residuos:

¿Y las palabras?
Funeral, silencio.
El cielo es una esponja que devora los pájaros.
¿Y la palabra?
Como arrumbadas ellas,
Como escombros, como montón o nada que decir,
Como basura humeando.
¿Y las palabras?
Unas: como un altar de clavos.
Otras: como luto en las mangas.
Como notas de amor y para siempre.
Una bestia emplumada mete su hocico, escarba,
Pero ellas arrumbadas como huesos pelados
Nada que decir.
¿Quién arriesgará un ala?
¿Quién meterá su lengua sin temor a una herida?¹⁴

La interrogación ya no se refiere a la relación con las palabras, a las maneras de aproximarse a ellas y de hacerlas decir, sino a su ausencia, su invalidez, en el doble sentido del término. Ellas pertenecen, no a un futuro proyectado por aquel que debe *trabajarlas* para extraer su sustancia –su sentido– sino a un pasado letal: ya no son la materia de una creación de sentido a venir, sino las ruinas de un sentido destruido. La violencia del poema se ha intensificado en comparación con los precedentes, y el cielo al que «se asomaba» la palabra en el primer texto de la serie y que parecía oponer a la impotencia del poeta («tambor de polvo deshecho al primer golpe») un horizonte de posibles suspendidos, deviene aquí «una esponja que devora los pájaros», un sustituto dialéctico del infierno, monstruo que se nutre del vuelo poético. No hay luz ni cuerpo explorado, sino un depósito de basura («como montón o nada que decir / como basura humeando»); la palabra ha sido maculada, afectada en su esencia y se vuelve a su vez signo de la muerte («como un altar de clavos», «como luto en las mangas», «como rotas de amor y para siempre»).

Palabra martirizada, palabra acallada, palabra asesinada. Esta vez no es el poeta quien parece violentarla: su mirada es la de un testigo más bien que la del actor. Entre el cielo monstruoso y la bestia monstruosa («Una bestia emplumada mete su hocico, escarba») hay un vínculo lógico, una *correspondencia*: ambas son significantes de un mismo significado. La humanidad ha sido destituida, la bestia toma el lugar del poeta que hurgaba en la lengua, pero ya no hay sentido a extraer de esos cadáveres de palabras («arrumbadas como huesos pelados»). Esta figura es probablemente una metáfora de la barbarie, que emerge cuando el sentido ha sido expulsado o denegado. Podríamos evocar un sustrato histórico que todos conocen, de rostros borrados, de muertos que no han sido vistos. El amontonamiento de palabras que se pudren puede ser leído como una escenificación desesperada de la muerte: palabras que no son ya sino significantes, formas vacías, palabras que no pueden decir, porque la barbarie es un punto ciego del lenguaje que ninguna palabra puede *salvar*. ¿*Quid* entonces de la función poética? Es solo interrogación: «¿Quién arriesgará un ala ? / ¿Quién meterá su lengua sin temor a una herida?».

¹⁴ Jorge Boccanera, «Morder el polvo V», *op. cit.*, p. 123.

La mutilación, la pérdida acechan y la herida es doble: interrumpe el vuelo e impide la fusión, reduce al poeta a un cuerpo impotente. Y sin embargo el poeta está vivo: ve, guarda sus alas –su libertad, su aptitud a elevarse– y su lengua ha sido preservada. Es la hora de la mirada que testimonia, no la de la palabra que libera. La imposibilidad, exacerbada cuando las palabras han sido sacrificadas, no es aún ineluctable. El último poema breve de la serie (VI) da una respuesta, la más humilde, la más indefensa, pero también la más justa:

Finalmente
Palabra
He de morder el polvo
Para que tú puedas mover las alas
Para que yo
Respire de tu aire
Sin conocer
El aire que respiro¹⁵.

En este intercambio, este entrecruzamiento de atributos y funciones, el yo poético y la palabra dialogan íntimamente, se dan el uno a la otra. Si más arriba hablábamos de cuerpos metafóricos violentados o poseídos, aquí debemos reconocer un impulso que conduce al don, al desasimiento, a una modalidad diferente de fusión: la del misterio que liga más allá de la razón y del deseo, el del sacrificio que conduce a la redención. No hay más violencia mortífera: la derrota original se vuelve fuerza de engendramiento, transferencia de alma que permite franquear el umbral detrás del cual se encuentra esa *palabra* que se dice a sí misma en la boca del poeta.

Lo que hemos llamado un “tratado” de poesía –los siete primeros poemas breves– se completa con un poema largo, «Marimba», el más significativo del poemario, en el que podemos confirmar, ampliada y modulada, *densificada*, la misma configuración simbólica. La pareja poeta-poema se pone en escena por medio de una multiplicidad de figuras *en movimiento*: «Este es un poema tirado por caballos» o «Yo soy el payador sobre cubierta» gracias a las cuales el yo poético avanza abriendo violentamente su propio camino, esquivando los obstáculos, figura híbrida de emisario y de caballero andante, de incendiario y de revolucionario. Es, sucesivamente, el que aúlla, canta, empuña el látigo, incita al vuelo; el que desafía todas las imposibilidades y todas las convenciones, el que se quema en el fuego de la ira, el dolor o el deseo; el que desafía, el que es perseguido y no huye. Es sobre todo el que busca: «Yo busco un mundo otro / Yo quiero un mundo otro / No entienden que yo quiero / un mundo otro / Yo soy el payador que quiere un mundo otro».

Todos los registros de la experiencia son así evocados y convocados: la voluntad, el deseo, la razón, la identidad; y en cada uno de ellos el sujeto poético emprende un combate semejante: ya sea contra su propia «lengua seca», contra los que ocupan el espacio y obstaculizan su pasaje, contra los asesinos que «agitan sus collares de sangre», contra los cataclismos naturales o humanos, contra los estereotipos culturales y el dolor de la Historia. Paisaje y lenguaje son términos analógicos, ambos son recorridos por el poeta al mismo ritmo, sin respiro ni obediencia, subvirtiendo los códigos, alzándose ante las convenciones, las restricciones, los sufrimientos que no se han apaciguado nunca; desarticulando los esquemas lógicos del pensamiento:

¹⁵ «Morder el polvo VII», *op. cit.*, p. 124.

Como el que abrió un paraguas que el sol derribó
A besos,
Como el ciego que jura por la luz que lo alumbra.
¡A contrapelo, vamos!
¡Volando!¹⁶

O bien, violentamente:

Llevo espuma en la boca, una navaja en cada mano,
hilachas de otro rostro ganadas con sudor,
y un anzuelo de plumas,
y un as de pocas pulgas¹⁷.

Proteiforme, carnavalesco, múltiple, el poeta asume todas las formas y se transfigura parodiando los símbolos identitarios consagrados por la cultura popular nacional:

Voy alerta, de pie,
Pañuelo rojo, funyi, cuchillo, banderola,
Atravesando sedas que se recuerdan en una
antigua danza,
ángeles de chatarra engominados¹⁸;

Ese “inventario” se amplía, por otra parte, a otros repertorios latinoamericanos:

Yo espuelas, yo cananas, yo polainas, yo arenga,

Esta saludable irreverencia no impide –como lo muestran los dos últimos versos de la cita precedente– brutales cambios de tono, cuando el poeta sale del dominio de las representaciones estereotipadas para volver al de la memoria viva y aludir a la permanencia de los fantasmas de los muertos que siguen transitando el territorio nacional o subcontinental:

Cortinados movidos por un guante vacío
Y una cifra tristísima de gente que no está.
[...]
Atravesando sueños que se anudan en amargas regiones,
Osamenta de voces de bruces en la tierra¹⁹.

«Gente que no está»: los desaparecidos, esa *ausencia que no cesa*, los muertos que no acaban de morir, emergen explícitamente en otro poema de la serie: «Desaparecido I», merodean en el vacío que han dejado, atacan la lengua pero no la matan del todo, ya que dejar que el silencio se instale equivale a cavar más hondo el hueco de la ausencia. Esas palabras agonizantes –«osamentas de voces de bruces en la tierra»– hablan una y otra vez, porque son la única muralla que se erige contra el ciclo de la violencia, contra la naturalización de la barbarie:

¹⁶ «Marimba», *op.cit.*, p. 126.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*.

Sigue de boca en boca la palabra
deshecha.
Hablan y hablan
de aquellos
porque saben
si callan
que ese silencio
sangra²⁰.

De los cuerpos, solo resta la voz («osamentas de voces»), la palabra está tan vencida como des-hecha, pero no cesa de decir, en una feroz tentativa de conjurar la sangre.

El poema, que habla –en una *mise en abyme* sintomática– de la poesía, es un Aleph vertiginoso que contiene a la totalidad del mundo, un universo de choques y de tensiones, en el que la poesía misma ha renunciado a la armonía, ya que el núcleo del texto es una declaración de principios que absorbe toda heterogeneidad al tiempo que la desafía: «Quiero besar el caos».

El caos. Es decir, la realidad. ¿Cuáles son entonces las cualidades requeridas a la palabra para poder *erotizar el caos*? ¿Cuál es, en esta secuencia que, de cierta manera, se erige en repertorio del mundo, el gesto susceptible de redimir la voz? Boccanera responde primero con una afirmación vitalista que apuesta a la sensualidad y el goce:

No entienden que yo quiero un mundo,
Otro,
Yo cabriola, yo baile, yo marimba, yo quiero
El poema danzando sobre mi cabeza,
Mi cuello en libertad.

Sin embargo, este compromiso con la vida –la realidad caótica y, por ello, poética– no implica en absoluto borrar su espesor trágico, sino que apunta más bien a la rebelión como uno de los rostros de la resurrección, como un gesto palpable de resiliencia, que no reniega nada y, en cambio, lo resignifica todo:

Este es un poema tirado por caballos.
Van mis muertos aquí,
Sus huesos hablan con el frío.
Este es un payador sobre cubierta,
sobre sus ojos una ciudad en ruinas.
Alguna vez su lengua fue una bolsa que apenas
Aleteaba,
pesada como el cuerpo de un ahogado.
Alguna vez su lengua fue un pedazo de trapo
Frente al cuerpo de la belleza²¹.

La lengua atraviesa así «*tous ses états*»: «lengua seca» (estéril); lastrada por la degradación del mundo: «bolsa que apenas aleteaba / pesada como el cuerpo de un ahogado»

²⁰ «Desaparecido I», *op. cit.*, p. 131.

²¹ *Op. cit.*, p. 127.

—probable alusión a los cuerpos de los prisioneros arrojados al mar durante la dictadura— lengua impotente y desarticulada por la fealdad de un mundo corrompido, e inválida en consecuencia para cumplir su cometido primordial: «pedazo de trapo / frente al cuerpo de la belleza». Y al cabo de esas metamorfosis, una rebeldía *salvaje*: «Ahora quiere cantar. Y dice, y grita: / ¡Qué nadie se me cruce!».

Habiendo efectuado la revisión crítica y alerta de las imágenes identitarias, el poeta “calcina”²² las palabras: «debo enterrar mis palabras en el fuego». Tomando distancia con aquel que, agobiado por la realidad, no podía cantar, el sujeto es capturado por la urgencia, y en su reivindicación inmediata de la acción en todas sus formas, señala vías de investidura afectiva: el canto que impele, la participación comunitaria, la filiación, el eterno renacimiento del lenguaje, el *vínculo*. El desorden toma así una dimensión regeneradora, que afecta ante todo a la palabra, sus cristalizaciones engañosas o sus certidumbres dogmáticas, su funcionalidad taxonómica. Hundirse en el caos de la realidad exige «caotizar» el lenguaje y la experiencia, buscar sus palabras por caminos de través, fuera de las utilidades pragmáticas o de las estéticas de contención. Es decir: buscar, en el polvo en que se ha convertido el poema el auxilio último, los alientos perdidos, pero también los alientos recobrados o las sangres ejemplares:

Yo soy el payador que quiere un mundo
Otro,
Y busca en el polvo del poema acaso una respiración
Inútil, boca a boca,
quizá un vaso de sangre donde no quepa ni una
sola gota de miedo²³.

En esta búsqueda sin límites el poema deviene un espacio que condensa los peligros de la realidad tanto como sus atractivos. Incluso podríamos decir que el poema se presenta y se re-presenta como *el* significante de esta realidad, su doble simbólico, la única alternativa a la muerte:

¿Huir de este poema ? ¿Arrojarme al vacío ?
¿Tirarme por la borda? ¿En los brazos de quién?
¿Qué supuesta pureza? ¿En qué animal de signos
que no sea este relámpago ?
El lenguaje, el paisaje.
No me muevo de aquí,
Va echando chispas este sueño²⁴.

El yo poético reconoce la dificultad; sin embargo resiste, enraizado en la doble patria del territorio y de la literatura. No hay falsas ilusiones, no se trata en absoluto de expurgar su obra de las adherencias corrosivas del mundo ni de fabricar un mundo otro en su lugar. El mundo otro queda por construir, y no lo hará fuera de los desafíos de lo real, sino en su seno: obstinadamente, ferozmente, como un combatiente. Ir contra las censuras, los renunciamientos, las traiciones, estar en el mundo y en la poesía; he aquí la apuesta:

²² Recordamos aquí la definición de Juan Gelman de la poesía como una «lengua calcinada».

²³ Jorge Boccanera, *op. cit.*, p. 127.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 127-128.

Vi desfilan el miedo, la infamia, el verso flaco,
los ojos vendados debajo de los ojos,
la boca amordazada debajo de la boca,
y una lengua estaqueada a mitad del silencio.
Yo soy el payador sobre cubierta.
No canto porque sí;
Humeando entré a la vida²⁵.

La elección de incorporar la figura del payador no es evidentemente fruto del azar. Si se rehúsan los discursos complacientes o los silencios cómplices, la reemergencia de la figura del cantor popular, cronista de su tiempo y denunciador de abusos está allí para que renazca una tradición de compromiso. Bajo su tutela, el yo poético revela la dimisión de las conciencias, el miedo que multiplica las mediaciones y las coartadas, los estratos de inhibición pacientemente contruidos. La imagen de la “lengua estaqueada” actualiza con total coherencia simbólica una tradición de tortura y resistencia que, contrariamente a lo que se hubiera podido creer, no pertenece solo al pasado. *Payador* sobreviviente a su manera, Boccanera no se consume en los fuegos de la Historia que lo han quemado; por el contrario, se entrega a los fuegos del deseo, aquí y ahora. En ese *collage* interesado de figuras identitarias y de palabras de antaño, el presente tiene su lugar. Más aun: devuelve al sujeto lírico la proyección hacia un futuro siempre posible, en el que el equilibrio entre los elementos del pasado y el respeto a la identidad no es un espejismo, sino una práctica.

Afirmación de sí, afirmación de la alianza entre vida y poesía, el poeta y su poema acogen al mundo. El cierre del poema consagra una evolución del yo enunciativo: el pasaje del «yo soy el payador que quiere un mundo, otro» – en que el sujeto individual aparece en relación de identidad total, *a la vez* literaria e histórica, con el modelo– a ese «Yo quiero un mundo, éste» en el que el término alternativo ha desaparecido para dejar lugar a la más indefensa de las identidades –pero también la más libre–: la del gesto que señala, la de la deixis que acota y aproxima. Asistimos así al vuelco del modo simbólico –descifrable y descifrado– al modo programático, y de la puesta en escena del signo a la de la consigna existencial:

Éste es un poema tirado por caballos.
Cruza bajo los grandes árboles de la historia,
Entre los delicados gestos de los mortales
Voy de pie, voy aullando.
Yo quiero un mundo, éste.
Yo me quito el sombrero.
¡Buenos días, señora del placer!
¡Arrabales salvajes, buenos días!²⁶

El mundo “otro” al que el yo poético aspiraba encarna el rechazo de todo lo que destruye la lengua y amenaza con acallar la voz del poeta; el mundo «éste» que se impone al final del poema es el de una subjetividad que asume activamente las contradicciones de lo real, que no teme sus laberintos y que lo re-funda a partir de una ecuación innovadora: la violencia del grito, la celebración del placer, la inclusión de los márgenes. Un poeta, pues, que va al encuentro del mundo sin prejuicios y sin miedo, que no es –que ha dejado de ser– inocente, cuya identidad nacional es primero afirmada y luego ampliada

²⁵ *Op. cit.*, p. 129.

²⁶ *Ibidem.*

a los horizontes tropicales del exilio, que mantiene una relación lúdica con los textos que lo han precedido, sin dejar por ello de velar por la memoria. Un poeta, en suma, lúcido y que actúa sobre el mundo. Aunque la lengua sea mediación y representación, la doble pretensión es *hacer entrar* el mundo en la poesía y *sumergir al poeta* en el mundo. Una tal reversibilidad se plantea a la vez como un espacio de alianza –entre el significado y el significante, entre la voz y el mundo– y de engendramiento de un mundo *otro* en *este* mundo. Christian Prigent se refiere sin duda a esta tensión cuando afirma: «Elle [la poésie] représente simultanément la séparation du parlant d’avec le monde et le rêve qu’il poursuit d’une fusion avec lui»²⁷. El poema –la poesía– es el resultado de una operación transfiguradora que hace existir en la lengua una versión voluntarista del mundo, en la que la pulsión es un motor y el viaje una escritura. Es además el lugar en el que la lengua puede ser vacío, vacancia a colmar.

Esta idea será desarrollada en otro poemario: *Sordomuda* (1991), del cual cito el primer texto, intitulado «Pordiosera»:

No es la musa cantora ni el pájaro chillón,
ni el muñeco parlante ni la dama que dicta.
Es una Sordomuda
Que te muestra la lengua por solo una moneda.

La lengua está vacía.
La moneda tiene que ser de oro²⁸.

El mismo Jorge Boccanera explicita el origen de esta figura:

En realidad yo no sabría explicar por qué me atrapa una figura, en algún momento me atrapó un personaje al que llamé “la sordomuda”, que usaba para reflexionar sobre la poesía pero no con conceptos sino sobre un personaje, metiendo un personaje en un libro como si fuera una historieta, como si esa niña sordomuda que ya en “La cava” te pide monedas, y para que vos le des una moneda te muestra la lengua, y la lengua está vacía, la poesía es una lengua vacía, y después viene y me cuenta a mí, y yo tengo que entender el mundo contado por una niña que no puede hablar. Eso es un poco la poesía, esa imposibilidad²⁹.

Ya hemos señalado al principio de este trabajo, al comentar la imagen de la mano cortada, esa ausencia, ese lugar vacío o esa imposibilidad lógica que parecen destituir el mundo y el lenguaje al tiempo que permiten al poeta, no ya descifrar, sino “escuchar” el relato mudo. La poesía no teme la paradoja. Si la lengua está vacía, lo está para ser recubierta por la inscripción poética, y esta mudez metafórica es esencial porque deja al silencio un espacio en el interior del discurso. No ya el silencio de las voces acalladas por el miedo y la violencia, que debe quebrarse; sino el silencio de esta inasible realidad que no encuentra palabras para decirse y que sin embargo es necesario comprender («yo tengo que enten-

²⁷ «Ella [la poesía] representa simultáneamente la separación del que habla para con el mundo y el sueño de fusión con él que persigue».

²⁸ En *Sordomuda. Servicios de insomnio*, cit., p. 145.

²⁹ «Entrevista con Roxana Palacios», *Axolotl. Arte y literatura en lo profundo*, 12/12/2006 <http://revistaaxolotl.com.ar/esp10-2.htm> (fecha de consulta: 06/11/2017).

der el mundo contado por una niña que no puede hablar») para que tome cuerpo en el cuerpo del lenguaje. Jorge Monteleone indaga esa figura:

[l]a poesía, vaciada de sí misma, reducida, pordiosera, se transforma en una sordomuda: aquello que comunica son gestos cuyo código se ha perdido. La poesía muestra la lengua, la poesía saca la lengua: entre la burla y la mudez, la lengua está vacía. Con esa lengua debe lidiar el sujeto para nombrar. Pero no hay atajos, cauces, desvíos³⁰.

Ese *cuerpo del lenguaje* es también un espacio a recorrer, el territorio de otro viaje, paralelo e inseparable de los viajes exiliarios y biográficos, un salir de sí que requiere abordajes reflexivos y audacias metafóricas. Octavio Pineda precisa esta idea:

Alejado de territorios conocidos y desconocidos, la página (o sea la literatura en sí misma) también es un espacio por explorar: una arquitectura meta-poética, un lugar que puede convertirse en figura humana y literaria (la *Sordomuda* se convierte en distintos personajes de la tradición). Una y otra vez el poemario revela un drama interno que se instala en el territorio de una “poética” como espacio de reflexión³¹.

La poesía, sordo-muda, muestra lo que no es todavía visible o audible, lo que no tiene nombre. Y el poeta debe encontrar la palabra que, más allá de la nominación, haga presente ese mundo contado por una lengua vacante. Juan Gelman ha dicho, refiriéndose a Boccanera, que, «como todo innovador, sacude las palabras cansadas y la lengua echa a volar de nuevo»³². Hurgar entre los escombros de una lengua gastada y hallar la moneda de oro: ese es el gesto que puede hacer hablar a la sordomuda. Boccanera se refiere a ella como a un personaje, y a lo largo de todo el poemario podemos seguir la historia detallada de sus relaciones. La Sordomuda es pura potencialidad, lleva en sí todas las palabras, los paisajes, las visiones, los recuerdos, las huellas:

Sordomuda,
en tu lengua vacía flota Janitzio³³, la isla,
Pasa Dino Campana³⁴ vestido de bombero,
Arden las casas de Chiloé, con sus escamas de madera,
no dejan de girar los voladores de Papantla³⁵,
y el trío Matamoros³⁶ canta “Lágrimas negras”³⁷.

³⁰ Jorge Monteleone, «Presentación» de *Sordomuda*, Buenos Aires, 1991.

³¹ Octavio Pineda, «Entre el exilio y la extranjería», *Colindancias. Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría*, 1 (2010), p. 69.

³² Juan Gelman, «Prólogo» en Jorge Boccanera, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006, p. 8.

³³ Isla del lago de Pátzcuaro, estado de Michoacán, México.

³⁴ Poeta italiano autor de los *Chants orphiques* (1885-1932), representado a menudo como “el hombre salvaje” de la poesía italiana. Vivió en Argentina donde ejerció, entre otros oficios, el de bombero.

³⁵ Indios Totonacos que efectúan el ritual de la danza de los pájaros en México, estado de Veracruz.

³⁶ Uno de los grupos musicales cubanos más influyentes de los años veinte y treinta, compuesto por Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cueto, especializados en el bolero-son.

³⁷ «Paciencia», en *Sordomuda. Servicios de insomnio*, cit., p. 146.

Sin jerarquización alguna, esos elementos se mezclan y se combinan, desfilan ante el poeta tomando formas diversas y exhibiendo una multiplicidad de rostros detrás de los cuales se ocultan las promesas de la poesía. Como en el caso de «Pordiosera», el poeta no dice lo que es la poesía, sino que expresa suficientemente lo que no es; no se trata ni de inspiración romántica ni de artificio virtuoso, sino más bien de un misterio o de un secreto, de una *perplejidad* que se insinúa primero como un viajero fantasmal

Sordomuda,
Estoy sentado en el lugar de siempre y en tu lengua
Vacía escucho pasos³⁸;

luego como una niña que juega a recrear el mundo: se traviste, se desdobra o desaparece en el interior de un libro de cuentos que el yo ha abierto. *Mise en abyme* de la literatura: la poesía que juega en el interior del libro, puesta en escena del poeta en tanto que lector, puesta en abismo del lector que somos... ¿en tanto que poeta? La analogía es explícita:

Yo cierro el libro de cuentos infantiles pensando
Que mi lengua es esa niña Sordomuda,
probándose vestidos a la hora en que los demás
duermen³⁹.

y hace de la poesía a la vez un tanteo lúdico y una ceremonia íntima susceptible de adoptar todos los rostros. Estamos lejos de la pretensión profética, el ejercicio no consiste en descubrir una verdad, sino en “dar en el blanco”. Ante la imposibilidad, la vacancia, el vértigo, hay que encontrar la palabra faltante, y ello no sería posible sin pérdida:

Dar en el clavo, restallar,
pero con un muñón.

La deambulación de *Sordomuda* es también la del poeta, que avanza espalda contra espalda con su personaje, figurando una especie de monstruo erótico invertido, un acoplamiento ciego. Esta imagen podría corresponder a la observación de Francisco Rodríguez, para quien la poesía es, en este caso, «un personaje ficcional creado por el mismo poeta, es decir, no es un ser distinto del escritor, es una invención suya: el poeta es sirviente de sí mismo, de su propia creación»⁴⁰.

Sordomuda es, al ritmo de sus metáforas, «lengüita azul prisionera», «lengua que brilla», «mensajera», «loca de amordazada, emperrada, cautiva»⁴¹; su lengua es perforada por «clavos oxidados», pero tortura a su vez al poeta: «Clava sus espolones y mi lengua aterida se enrolla / en viejos miedos»⁴². Vemos desplegarse lo que Francisco González llama «el código de la imposibilidad», esta figuración de una lengua cautiva que seduce y se esquivo, que sufre y hace sufrir, que abandona al hombre a su exilio y puede salvarlo o destruirlo:

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Historieta», en *Sordomuda*, cit., p. 147.

⁴⁰ «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», *Revista Comunicación*, 2001 (enero-junio).

⁴¹ «Aventuras», *Sordomuda*, cit., p.149.

⁴² «Hada», *Sordomuda*, cit., p. 151.

No contaban los días.
Pero extravié palabras y los días me siguieron
De cerca con sus largos abrigos.
[...]
Yo no escuchaba a nadie, yo contaba con ellas.
Los días fueron como trapos mojados en los pies.
Habité días feroces porque perdí palabras.
Eran contadas y eran, al fin, las que contaban.
El tiempo es implacable.
El que pierde la palabra tiene los días contados⁴³.

Las palabras, que han sido diques de contención contra la violencia y el olvido, sirven también para conjurar el tiempo y, en consecuencia, la muerte. Extraviar las palabras equivale a extraviar el sentido, y solo el sentido puede legitimar el tiempo, solo la palabra puede hacer vivir la vida. Si en el poema que acabamos de comentar el poeta escucha pasos «en la lengua vacía de Sordomuda», en otro texto del poemario, «Oasis», se construye una figura simétrica inversa o desplazada: «Caminé el desierto de tu lengua», en la que las atribuciones de origen se intercambian y el poeta deviene una “versión” de ese fantasma que acosa la lengua de Sordomuda, es decir, de la poesía. Vemos cómo se despliega sin cesar un juego especular entre el sujeto que poetiza y el objeto que resulta de su poetización, lo que tendería a instalar la hipótesis de la identidad entre los dos términos del proceso creativo, aunque los pasos del primer poema sean fantasmáticos y los del segundo se hayan encarnado.

En el primer poema el yo está *fuera* de la lengua, que pertenece a su personaje. En el segundo, él está *en* la lengua. Si la distancia entre el poeta y el poema se anulara, si ambos intercambiaran sus lugares respectivos en tanto que *moradores y caminantes de la lengua*, o si funcionaran como una cadena de permutaciones enlazadas, nos encontraríamos ante un sistema circular, sin principio ni fin, y habría entonces que preguntarse cuál es el lugar acordado, en una tal configuración, *al mundo*. «Oasis» nos responde en parte: el yo lírico actúa como intermediario gracias a una serie de transferencias:

De cada polvareda hice un recuerdo grato.
De una piedra redonda, un amuleto.
De las verdes tormentas hice un bosque.
De cuatro lagartijas, un amigo.
Caminé.
¿Para qué?
Si el que habla de estas cosas es apenas el viudo
De tu lengua⁴⁴.

La subjetividad del poeta se revela así como un espacio de transfiguración alquímica que re-crea uno a uno los objetos del mundo, embelleciéndolos, dándoles sentido, amplificándolos e inventándolos; y ello sin que el movimiento –la búsqueda– se detenga. Laboratorios de la creación –que comienza por absorber el mundo internalizándolo para metamorfosearlo luego– los filtros de la percepción, la memoria y el imaginario componen una configuración que no es el signo de un vínculo analógico como el que funda la

⁴³ «Suma», *Sordomuda*, cit., p. 157.

⁴⁴ «Oasis», *Sordomuda*, cit., p. 162.

metáfora, sino de un proceso, de una dinámica, de una *máquina* poética. El poeta depositaría así en el desierto de una lengua devastada objetos que no serían los del mundo, sino los de su *trabajo sobre el mundo*, y ello sin que la palabra pueda rescatarlo. He ahí, probablemente, la razón de su fracaso:

Si el que habla de estas cosas es apenas el viudo
De tu lengua.
¿Para qué?
Caminé.
El bosque, el amuleto, el recuerdo, son
puñados de polvo.

¡Tanto excavar por una perla de agua!
Todo mi harén en una sordomuda!⁴⁵

La figura del viudo de la lengua es aquí reveladora. El vínculo entre el yo, su voz y la lengua es entonces el de la boda, de una fusión perdida, quebrada por la muerte. Reinventar el mundo sería una tarea inútil si el que habla no pudiera ofrecer a la lengua, no ya «la moneda de oro» que figuraba antes la palabra más bella, la pepita a desenterrar⁴⁶; sino «la perla de agua» que calma su sed. En un caso como en el otro, lo que permite reunir los términos “precioso”/poesía/poeta es la búsqueda de las palabras, o más bien de *la* palabra sin la cual todos los objetos del mundo tal como los percibimos, todos los procesos transfiguradores del imaginario, son impotentes –la retórica de la imposibilidad sigue siendo, sin duda, estructurante–. Para redimir al viudo de la lengua y permitirle aspirar al vínculo mediato sustitutivo –con respecto al estado inicial– del harem, hay que buscar, explorar, cavar, remover sin pausa los escombros, *descubrir por la poesía* –la Sordomuda– la palabra que brilla en medio del polvo, la sangre o las cenizas. La palabra que resiste, que se niega a desaparecer, que es ella y otra, para que la unidad entre la lengua de la poesía, la realidad y el poeta sea restablecida. Como una ofrenda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boccanera, Jorge, «“El coraje del corazón”. Entrevista de Jaro Godoy a Jorge Boccanera», *El Muro, la guía cultural de Buenos Aires*, www.elmurocultural.com/Entrevistas/Literatura/literatura011.html.
—, «Entrevista con Roxana Palacios», *Axolotl. Arte y literatura en lo profundo*, 12/12/2006 <http://revistaaxotl.com.ar/esp10-2.htm> (fecha de consulta: 06/11/2017).
—, «Diálogos con Juan Gelman», *Télam*, 15/01/2014 <http://www.telam.com.ar/notas/201401/48260-jorge-boccanera-dialogos-con-juan-gelman.html> (fecha de consulta: 06/11/2017).
—, *Servicios de insomnio*, Madrid, Colección Visor de poesía, 2005.
—, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006.
Gelman, Juan, *Interrupciones 1*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997.
—, «Prólogo», en Boccanera, Jorge, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ No resistimos la tentación de recordar aquí el «J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or», de Baudelaire («Bribes», *Les fleurs du mal*).

- Giannuzzi, Joaquín, «Comentarios» en Boccanera, Jorge, *Antología personal*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2001.
- Marinone, Mónica, «El culto de la violencia comienza por el lenguaje», en Basile, Teresa (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de La Plata, 2005.
- Monteleone, Jorge, «Presentación», en Boccanera, Jorge, *Sordomuda*, Buenos Aires, 1991.
- Muleiro, Vicente (ed.), «Boccanera, el arte de besar el caos», «Introducción» a Boccanera, Jorge, *Servicios de insomnio*, Madrid, Visor Libros, 2005.
- Prigent, Christian y Castanet, Hervé, *Ne me faites dire ce que je n'écris pas*, Portiragnes, Cadex Éditions, 2004.
- Rodríguez, Francisco, «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», *Revista Comunicación*, 2001(enero-junio).

Los trabajos de Sísifo. El regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos

EMILIANO TAVERNINI

Universidad Nacional de La Plata – CONICET
emilianotavernini@gmail.com

1. UN VIAJE RETÓRICO, UN REGRESO CORPORAL

Para comenzar, me gustaría remitirme a una anécdota narrada por Enrique Schumkler en la que cuenta una conversación que mantuvo con Julián Axat promediando los veinte años. En ella, Julián, le habría manifestado la recurrencia de un sueño un tanto particular que, por lo general, admitía algún grado de variaciones, y del que incluso podía fechar el inicio, 1987, mientras cursaba quinto grado de la escuela primaria:

Es un sueño no muy original... -me advirtió apenas-. Estoy en el departamento de mi abuela Chicha a una edad como de quince años. La impresión es que soy alguien que ya da sus opiniones y que es escuchado. Está mamá y está papá. Y está mi abuela con un bebé en brazos que soy yo. Es la noche en que los chupan, de eso estoy seguro. Yo miro a mis viejos pero ellos no me miran. Fuman nerviosos y apenas, de cuando en cuando, se ponen de pie y lanzan miradas por el balcón. Yo siempre veo ese balcón y pienso en tirarnos. En que si llegaran a irrumpir los milicos por la puerta de entrada nos podríamos tirar todos por el balcón y yo, en el sueño, sé que no nos moriríamos. Que a pesar de ser un séptimo piso caeríamos de pie mis papás, la abuela conmigo en brazos y yo. Zafaríamos y nos iríamos corriendo hasta el presente. Pero en el sueño nunca pasa eso. Lo que pasa es que mientras mis viejos deliberan (a veces veo dos revólveres recostados sobre el cubrecama), yo me preocupo sobre todo por mi abuela Chicha y el bebé¹.

¹ Enrique Schumkler, «Julián», *Detectives por la memoria*, 20 de marzo de 2011, p. 4. <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.ar/2011/03/julian.html> (fecha de consulta: 13/03/2017). El texto es publicado en el contexto de la polémica desatada con motivo de la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte*. Brevemente podemos decir que el 04 de noviembre de 2010 fue la

En este relato testimonial, hallamos varios elementos que también encontramos y que serán constitutivos de una serie en las poéticas de hijos de desaparecidos: 1. los desplazamientos temporales (ese escapar hacia el presente luego de estar visitando el pasado), 2. la disyuntiva de salvar a los padres o salvarse a sí mismo, 3. la responsabilidad por el destino de los padres, quienes desarrollan en la estructura del relato una función similar a la de hijos a los que hay que defender.

Como primera aproximación, para abordar el primer punto, nos parece significativo encontrar una versión de este recorrido, recurrente, cuasi obsesivo pero nunca idéntico, en el primer poemario de Julián Axat *Peso formidable* (2003), libro que marca un quiebre en lo que hace a la circulación y a la emergencia de las voces poéticas de hijos de desaparecidos². En el poema XXX leemos:

Te espero:
Padre
los ruidos causados por la derrota
no alcanzan a quebrarnos
aunque sea por un instante
esa increíble luz de tus ojos
esperanza o fulgor de a cada instante ser grito.
Sueño:
estamos en algún lugar
vos papá y yo
me contás que ayer te cantaron
me decís que seguro te están por venir a buscar
te ruego la huida
vamos lejos
bien lejos te digo
Pero me contestás que...
la sangre de los compañeros no se negocia
y no hay caso
Padre
no te convenzo
y la escena que se repite muchas noches
a veces llegamos a discusiones acaloradas
y parece que no hay caso
Padre
no puedo salvarte ni en los sueños³.

Encontramos aquí una reelaboración de la experiencia narrada por Schumukler, que se pone en relación con la idea que va a desarrollar y problematizar todo el poemario: qué

presentación del libro en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata, en ese marco fue guillotinado un ejemplar de *Horla city* (2010), las poesías completas de Fabián Casas editadas por Emecé, en una performance tendiente a discutir con la denominada por la crítica “poesía de los ’90”.

² Si bien algunos autores como Andrea Suárez Córca y Emiliano Bustos publican sus primeros libros en el transcurso de la década de los ’90 en editoriales relativamente prestigiosas, es posible advertir la publicación cada vez más sostenida de poemarios desde 2003 hasta el presente. Esta nueva etapa de visibilidad para el colectivo emergente de jóvenes poetas, hijos de víctimas del terrorismo de estado, se consolidará recién con la creación, a cargo de dos de ellos (Julián Axat y Juan Aiub), de la colección *Los Detectives Salvajes* en 2007.

³ Julián Axat, *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama, 2003, pp. 67-68.

hacer con la tradición de los 70, con el legado de los padres, y que implicancias tiene la ética del Eterno retorno nietzscheano⁴ para pensar estas formas de encuentro que habitan el espacio onírico y un tiempo hecho de anacronismos y puntos de fuga. Si nos remitimos a la tradición literaria no podemos menos que asociar la idea de trabajo recurrente e infinito con el mito de Sísifo⁵, aquel rey de Corinto que luego de haber engañado a Thanatos y a Hades fue condenado eternamente en el Infierno a llevar hasta la cima de una montaña un gran bloque de piedra, el que una vez arriba, volvía a rodar nuevamente hasta abajo. Esa visita constante que realizaba Axat en sueños, al momento del secuestro de los padres, permite aclarar una de las líneas de lectura que propone *Peso formidable* en tanto que trabajo necesariamente incompleto, como metáfora de la memoria pero también de la poesía⁶. Y volvemos nuevamente a repensar esa primigenia relación filial que ideó la mitología griega, la de Erato (musa de la poesía lírica) y Clío (musa de la historia), hijas de Mnemosyne (la memoria) y Zeus. Axat recupera cierto goce para ese trabajo constante de ir y venir, con y sin peso, entre la historia y la poesía (por nostalgia y por desafío, por búsqueda e instinto, por amor y odio)⁷. Cuando Schmukler le pregunta qué sentimientos le produce ese sueño contesta: «me gusta y no me gusta. Lo que me gusta es que a la mañana siguiente me levanto con ganas, contento»⁸. La actualización del mito no es un desplazamiento únicamente espacial sino temporal, el hijo se transporta al pasado con cierto goce por el reencuentro pero también por saberse capaz de convencer a los padres de cambiar el rumbo de los acontecimientos, aunque a su regreso solo quede la culpa, el peso, de no haber podido hacerlo, de haber quedado el propio cuerpo como testigo, huella o marca que resta en el presente.

En la relectura del mito de Sísifo por parte de Albert Camus, ya estaba presente esta dimensión del goce, el cual se daba, según el autor, en el momento del descenso del per-

⁴ *Peso formidable* se abre con un epígrafe de *La Gaya Ciencia*: «El eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él tú, polvo del polvo... pero acaso te aniquilaría la pregunta: “¿Quieres que el instante se repita una e innumerables veces?” ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarás amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación!».

⁵ Homero en el Canto XI de *Odisea* lo describe en el Hades aunque no da cuenta del motivo de su castigo: «iba a fuerza de brazos moviendo un peñón monstruoso / y, apoyándose en manos y pies, empujaba su carga / hasta el pico de un monte; mas luego, llegado ya a punto / de dejarla en la cumbre, la echaba hacia atrás su gran peso; / dando vueltas la impúdica piedra, llegaba hasta el llano / y él tornaba a empujarla con todas sus fuerzas». Homero, *Odisea*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 2006, p. 189. La imagen hoy universalizada es la que por encargo de María de Austria realizó Tiziano en el siglo XVI, basándose en dicho canto. El motivo del castigo paradójico y eterno constituye toda una serie en el pensamiento griego antiguo, podríamos haber mencionado a las hijas del rey de Argos Dánao, a Tántalo, al gigante Ticio o incluso a Atlas, sin embargo la imagen de Sísifo traducida en símbolo de la cultura occidental se adapta mejor a los fines de nuestro estudio, por su movimiento y por el peso que debe cargar.

⁶ En los poemarios de Axat se percibe siempre un intento por diferenciarse de la obra previa, un estilo de escritura hecho de rupturas constantes con el horizonte de expectativas del lector. Sirva como ejemplo una comparación de *Ylumynarya* (2008), *Musulmán o biopoética* (2013) o *Rimbaud en la CGT* (2015).

⁷ Algo similar plantea Tamara Kamenzain en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016, pp. 101-105. La autora utiliza una categoría sui generis de Mariana Mariasch para pensar la literatura de Cecilia Pavón y la hace extensiva a las nuevas voces de la narrativa en el marco del denominado giro autobiográfico o subjetivo de las últimas décadas. Mariasch dice «Cecilia no escribe contra nada, es *lover*, no *hater*, pero contra el machismo y más...» y en esta actitud paradójica, según Kamenzain es posible analizar las poéticas recientes, en las que quien escribe no deja leer enunciados polémicos y litigantes sino que estos se expresan en el sesgo inofensivo de la afectividad.

⁸ Schmukler, *op.cit.*, p. 6.

sonaje, al tomar conciencia de lo absurdo de la existencia. Podemos hablar de un goce liberador dado que Camus veía en él la posibilidad de salirse de la acción enajenante de la repetición. Oscar Cabezas en *Postsoberanía: literatura, política y trabajo* (2013), retoma el mito para discutir la idea de que la literatura podría dar cuenta de la experiencia. Para el autor lo específico de la literatura estaría en poner de manifiesto «lo absurdo como potencia desterritorializante de la vida enajenada»⁹. El absurdo, siguiendo este razonamiento, sería una paradoja irresoluble que «nos habla de una nostalgia de unidad entre el espíritu, que desea, y el mundo que se desilusiona»¹⁰. Esta nostalgia poetizada es política desde el momento en que desestabiliza las taxonomías para pensar lo social, y el lugar asignado a los cuerpos, estos desplazamientos espacio-temporales que analizamos en las poéticas de hijos, serían el producto del resquebrajamiento de sentidos o de la “inversión de mundo”¹¹ que produjo el plan sistemático de exterminio.

Siguiendo con Axat, en el poema «Equipo forense de sí» de *Neo* (2012) asistimos a una reconstrucción poética de un yo lírico desmembrado, que funciona como metáfora de la búsqueda y la identificación de los restos óseos de los padres. El poema fue elaborado a partir de poemas contenidos en sus libros anteriores, junto con dos recordatorios publicados por Axat y su familia en el periódico *Página 12*. Las huellas de una palabra pública, social, que clama por memoria, verdad y justicia, y que fue reproducida por un medio de comunicación masivo, atraviesa la subjetividad del poeta y en la desubjetivación de la escritura busca volver a recomponer el tejido social. Al mismo tiempo, en esta pequeña antología, se deconstruye el vínculo que el yo lírico establece con la figura de los padres, durante un lapso de tiempo delimitado entre 2001 y 2012. El fragmento que nos interesa aquí se titula «yo 2009»:

Todos los años
ese día
a la misma hora
sueño
viajo al pasado
una hora exacta antes de que caigan
me veo de siete meses
en los brazos de mamá
desesperado
les cuento de su destino
hay que irse rápido les digo
quedan pocos minutos
no vacilan
no se inmutan

⁹ Óscar Ariel Cabezas, *Postsoberanía: Literatura, política y trabajo*, Lanús, Ediciones La Cebra, 2013, p. 221.

¹⁰ *Ibid.* Es necesario aclarar que Cabezas utiliza la alegoría de Sísifo para pensar la relación entre capital y trabajo, el despertar de lo absurdo sería para él el despertar de la repetición irreflexiva del trabajo. La potencialidad de la literatura, se pondría en juego, en las dislocaciones de significaciones que provoca, creativas y novedosas para pensar el mundo que nos rodea. Creemos que podemos retomar en parte su análisis, para abordar los trabajos de memoria que emprenden los hijos de desaparecidos en la esfera pública a partir de sus intervenciones artísticas, en un intento siempre renovado por decir ese indecible que es la desaparición forzada de personas.

¹¹ Ludmila Da Silva Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2009, pp. 106-111.

no hay caso pienso
se quedan
antes de volver me entregan
al niño
cuídalo
y regreso con él en brazos
todos los años
ese día¹².

Si en una primera lectura, por lo general, nos detenemos en el predominio estructural de ese regreso al momento previo al secuestro de los padres, en relecturas posteriores comienza a inquietarnos la figura de ese bebé que viene a nuestro presente una y otra vez todos los años, ¿Qué tiene para decirnos? ¿Qué podemos comunicarle? El autor lleva inscripto en su propio cuerpo el legado de los padres, a modo de mensaje en una botella lanzado al futuro. Solo que la clave de esa cifra nunca podrá ser un hallazgo privado, la sociedad en su conjunto debe dar cuenta de esa herencia que en algunos casos será más un peso insoportable que formidable. Ese bebé es un testigo que paradójicamente no puede decir, no sabe¹³.

Consideramos relevante, en relación a esto, la apropiación que realiza Tamara Kamenszain del pensamiento de Giorgio Agamben cuando dice que el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí, desde esta perspectiva, el autor (cualquier autor) no es otra cosa que el testigo y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, de esa prueba del presente¹⁴. La poesía de los “hijos” va a asumir muchas veces la boca de los otros, de la generación de los padres pero también la de los propios compañeros de H.I.J.O.S., o incluso de una comunidad más amplia; va a dar testimonio a partir de un reclamo de justicia y de acciones políticas concretas que a través de la poesía intentaran decir ese increíble, cuestionando el tiempo lineal o instrumental, que sería el de la hegemonía, valorizando una experiencia más real aun, la del tiempo del acontecimiento que tiene lugar en el poema y que suele implicar una vuelta o un retorno rememorativo y crítico del pasado desde la inactualidad de la poesía. En este sentido, la poética de Axat interroga metarreflexivamente a la literatura como espacio anacrónico de encuentro con esas presencias fantasmales. En una entrevista con Fernando Reati, expresa lo siguiente: «yo dialogo con mi papá y mi mamá todo el tiempo. La poesía tal como yo la concibo es un diálogo con los muertos. Este tema me obsesiona desde hace mucho. La poesía es para mí una suerte de sesión de espiritismo, un espacio de acá para el más allá, como una cisura del encuentro»¹⁵.

¹² Julián Axat, *Neo*, Buenos Aires, El suri porfiado, 2012, pp. 24-25.

¹³ Según Paul Ricoeur -en *La memoria, la historia, el olvido*, trad. del francés de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013- el testigo se caracterizaría por la articulación entre la aserción de la realidad factual del acontecimiento relatado y la certificación de la experiencia del autor en dicho acontecimiento. Por otra parte, hay una promesa constitutiva de veracidad en el pacto de enunciador y enunciatario que hace que éste sea más fiable en tanto pueda mantener su palabra a lo largo del tiempo. El testigo pide ser creído e intenta marcar una frontera entre realidad y ficción.

¹⁴ Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma, 2007, pp. 13-15.

¹⁵ Fernando Reati, «La poesía es un diálogo con los muertos... Entrevista a Julián Axat», *Kamchatka*, 6 (2015), p. 869.

2. ¿TRAUMA O CATÁSTROFE DE SENTIDO?

La compulsión a la pura repetición sin distanciamiento, como pura identidad con lo perdido, propia del sueño narrado al principio, y que motiva como veremos la respuesta poética de María Ester Alonso Morales en el poema «Neo» dedicado a Axat, sería susceptible de ser analizada a partir del concepto psicoanalítico de trauma:

Yo también soñé
una y mil veces
salvar a mi padre
y a sus compañeros.
Tampoco pude convencerles¹⁶.

Elaborar el trauma, desde la perspectiva del psicoanálisis, supondría aceptarlo en algún estadio progresivo, lo cual no implicaría ningún tipo de conciliación con ese pasado sino la capacidad de establecer una distancia crítica con el objeto, para evitar ponerlo en acto, a partir de manifestaciones psíquicas materiales no controladas. Según esta perspectiva, ampliamente difundida en los estudios historiográficos a partir de la obra de Dominick LaCapra (2009), si no se trabaja sobre el trauma se habilitaría un eterno retorno de ese pasado no elaborado que produciría una disociación patológica entre el sujeto y sus manifestaciones, entre las palabras y las cosas. Estos tipos de abordajes se hacen necesarios, particularmente en sus intentos de pensar modos de intervención pública, promoviendo la necesidad de debatir los genocidios del siglo XX con las generaciones posteriores a las que contemporizaron con el acontecimiento traumático.

Sin embargo en nuestros estudios encontramos cierto rechazo o reparo para pensar la categoría de trauma por parte de los afectados directos por el terrorismo de Estado. Así es que el sociólogo Gabriel Gatti en *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2011), intenta pensar las producciones artísticas de hijos de desaparecidos por fuera del discurso del psicoanálisis, en primer lugar definiendo a la desaparición forzada como una “catástrofe del sentido”, diferenciándola de la noción de “trauma” y de “acontecimiento”¹⁷. La catástrofe de sentido, tal como la desarrolla Gatti, supone un desajuste permanente entre las palabras y las cosas, convertido en estructura, y que se caracterizaría por su intensidad y su duración en el cuerpo social que lo sufre. La catástrofe: «lo que rompe, dura. Por siempre, sin reemplazo»¹⁸. Según Gatti, en la Argentina se dieron dos grandes conjuntos de narrativas (ideales, dado que nunca se presentan sin contaminaciones) que intentaron dar cuenta y reaccionar a esa fractura de sentido. Por un lado, las que denomina “narrativas del sentido” que apuestan a ordenar la catástrofe, introducir un cierto orden (provisorio y precario) en el caos que la desaparición forzada provoca, llenando un vacío. Aquí incluye las narrativas de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, la psicología y los “archiveros”. En el segundo grupo, se encontrarían las “narrativas de la ausencia de

¹⁶ María Ester Alonso Morales, *Entre dos orillas*, City Bell, Libros de la Talita Dorada, 2015, p. 34.

¹⁷ Para el autor, la noción de “trauma” supone una desestabilización profunda pero provisional, pues hay instituciones con capacidad de regular los desajustes. En el caso del “acontecimiento”, la desestabilización es profunda e intensa y mientras sucede el desencaje entre palabras y cosas es absoluto, en su mismo exceso radica su imposibilidad de estructurarse y esto es lo que lo diferencia de la “catástrofe”.

¹⁸ Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 37.

sentido”, las cuales se caracterizan por hacer explícito que el lugar de la catástrofe es el lugar de la enunciación, aunque sea un lugar difícil de decir y a partir del cual se puede construir identidad. Claramente en este grupo encontramos a los H.I.J.O.S. y a distintas manifestaciones artísticas, entre ellas las poéticas que aquí estudiamos.

Coincidimos con Daniel Feierstein acerca de la confusión que puede provocar la denominación “narrativas de la ausencia de sentido”¹⁹, teniendo en cuenta la profusa construcción de nuevos sentidos sociales de la que fue protagonista la generación de H.I.J.O.S. desde los '90 a esta parte, con la creación de nuevas herramientas de intervención pública, o la habilitación de nuevas interpretaciones para abordar los '70. Sin embargo, más allá del nombre poco afortunado que le da el autor a la irrupción de este colectivo en el ámbito cultural argentino, es posible rastrear estas escrituras del regreso como síntomas de esta catástrofe que atraviesa al cuerpo social, en donde su reiteración estaría dada por su misma estructuración en tanto punto de vista a partir del cual se lee y se escribe el mundo.

No obstante, consideramos que Gatti no desarrolla exhaustivamente esta crítica a la categoría de trauma, dado que el psicoanálisis en ningún momento considera que pueda llegar a producir un cierre perfecto como consecuencia de su elaboración. De hecho esta misma reserva plantearon Diana Kordon y Lucila Edelman, ex-coordinadoras del Equipo de Asistencia Psicológica de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, cuando expresaban en un artículo de 1983 que:

A partir de nuestra experiencia con las familias de desaparecidos, podemos afirmar que las implicancias psicológicas de la represión no pueden ser consideradas dentro de la categoría de enfermedad y por lo tanto de cualquier clasificación psicopatológica, sino como efectos de una situación de emergencia social²⁰.

A partir de la comprensión de esa especificidad es que desarrollarán estrategias metodológicas originales para el tratamiento del trauma familiar como efecto de la desaparición forzada, tales como el asesoramiento técnico y la contención grupal dentro de los Grupos de Orientación de familiares. Es significativo que esta sospecha sobre el psicoanálisis también la encontramos en el estudio que realiza el testigo modélico de la experiencia concentracionaria, Primo Levi, en *Los hundidos y los salvados*. Allí a propósito de las publicaciones de Bruno Bettelheim manifiesta:

No creo que los psicoanalistas (que se han arrojado con avidez profesional sobre nuestros conflictos) sean capaces de explicar este impulso [a dar testimonio]. Su saber ha sido elaborado y probado “fuera”, en el mundo que para simplificar llamamos “civil”: a él pertenece la fenomenología que describe y trata de explicar; son sus desviaciones las que estudia y trata de curar. Sus interpretaciones, aun las de quienes como Bruno Bettelheim han atravesado la prueba del Lager, me parecen imprecisas y simplistas, como de quien quisiera aplicar los teoremas de

¹⁹ Intuimos que Gatti es consciente de las limitaciones de su propuesta, de hecho cita un intercambio de mails con Daniel Feierstein en el que éste discute que «ponerse y ponerlos en el lugar del “sinsentido” es otra de las maldades de la generación contemporánea al genocidio, esa que sostiene que nunca hubo militantes como ellos, que vanguardia alguna será como sus vanguardias (políticas, estéticas, académicas), que son y siempre serán eternamente la “juventud maravillosa”». *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Diana Kordon y Lucila Edelman (eds.), *Efectos psicológicos de la represión política*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1986, p. 40.

la geometría plana a la resolución de los triángulos esféricos²¹.

De la misma manera, es común que las producciones artísticas de hijos –por lo general una vez concluido el proyecto– den cuenta de esta imposibilidad de encontrar un paliativo para la ausencia que motivó esas producciones. El film *Los Rubios* de Albertina Carri cierra con «Influencia», la versión de Charly García del clásico de Todd Rundgren: «trato de resistir / y al final no es un problema. / Que placer esta pena. / Si yo fuera otro ser / no lo podría entender. / Pero es muy difícil ver, / si algo controla mi ser»²². En *Papa Iván*, film de María Inés Roqué, escuchamos a la directora en off sobre el final:

yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días, y parece que no puedo²³.

En *La casa de los conejos*, Laura Alcoba dice en el prólogo que «si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco»²⁴. Lo mismo manifestó recientemente Mariana Eva Pérez en una charla brindada en la Facultad de Humanidades de la UNLP²⁵:

yo a esta altura del partido no tengo la pretensión de cerrar el tema de los desaparecidos porque veo que vuelve a aparecer en distintos momentos de la vida de distintas maneras [...] esto es algo que no se puede cerrar, la desaparición, esta es mi hipótesis.

Volviendo a Gatti, este breve muestrario nos lleva a pensar junto con él que «la catástrofe vino para quedarse, no se supera, no se reemplaza. Se gestiona [...] de una manera y a veces de otra»²⁶. Sin embargo, vemos que tanto el concepto de trauma como el de catástrofe de sentido son intercambiables, dado que solo es posible utilizar distintas estrategias para construir identidades siempre desde o junto con esa marca trágica²⁷.

3. LA TÉCNICA ES EL MENSAJE

Volviendo a nuestro corpus, habitar el tiempo de la memoria que proponen estos poe-

²¹ Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, trad. del italiano de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Ediciones Península, 2014, p. 79.

²² Albertina Carri (dir.), *Los rubios*, 2003, 1:16'36.

²³ María Inés Roqué (dir.), *Papá Iván*, 2004, 49'30.

²⁴ Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2015, p. 12.

²⁵ En el marco del Seminario de posgrado «Literatura y memoria: la literatura de HIJOS e hijos» a cargo de la Dra. Teresa Basile (20/09/2016).

²⁶ Gatti, *op. cit.*, p. 170.

²⁷ Agradezco los valiosos aportes realizados por Mariela Peller, Magalí Haber, Victoria Daona, Lucas Saporossi y Nora Domínguez para repensar una versión previa de este apartado presentada en el *IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, 2016, con el título «Sísifos acorralados. El regreso a casa en la poesía de hijos de desaparecidos».

mas, anacrónico por naturaleza, implica una crítica al historicismo, a la reconstrucción jurídica del acontecimiento, huella del dolor del presente. Y aquí es interesante abordar otra figuración contemporánea de Sísifo, la del hijo que deviene detective para eludir los silencios o las narraciones contenidas, fragmentarias o elípticas del ámbito familiar, de la militancia setentista o de la comunidad. En este sentido es interesante cierta estética performática que propone Félix Bruzzone –y que atraviesa su obra– cuando explica su metodología a la hora de construir el rompecabezas identitario. Esta consiste en una búsqueda intrascendente que descentra constantemente lo que sería una investigación metódica:

hay cosas que siempre me preocupé por averiguar, pero después me las olvidaba; en general, todo lo que averiguo me lo voy olvidando [...] no tengo espíritu detectivesco. Es como si mi forma de llegar a esas cosas fuera más a través de la ficción que a través de investigaciones²⁸.

Escribir y reescribir ficciones para comprender eso que los testigos no pueden decir, lo que resta y nunca cierra porque siempre se vuelve a comenzar, por olvido o necesidad.

Cuando nos preguntamos qué implicancias tiene este desarreglo de la sintaxis, del tiempo y el espacio, consideramos que precisamente aquí radica la promesa estético-política de estas poéticas. La figura del desaparecido ocupa el lugar que Nicolás Bourriaud asigna a la exforma, que se mueve entre lo residual y lo real, lo que está adentro y afuera al mismo tiempo, el ser y el no ser²⁹. Lo exformal es configurado estéticamente en estas producciones para denunciar lo que resta del régimen de acumulación financiero en el que se cimentó el neoliberalismo argentino. En la figura del desaparecido, en las visitas que realizan los hijos en sus poemas, se tensan las disputas entre las fronteras de lo que es incluido y lo que es excluido de la sociedad, lo prohibido, lo no asimilable y lo productivo, lo consumible. Así es que en esta reiteración de los intentos por salvar a los padres, se produce un encuentro fallido con lo real que no puede ser representado sino únicamente repetido, y que tal como señalara Hal Foster³⁰ siguiendo a Lacan, funciona menos por el contenido que por la técnica utilizada. Veremos a continuación cómo otra militante del colectivo de H.I.J.O.S. María Ester Alonso Morales utiliza esta técnica en el poema titulado «El cielo sobre Lanús» de su primer poemario *Entre dos orillas* (2015):

Soñé,
que se me presentaba un hombre
venido de otra época,
vestido con abrigo negro,
como un ángel descendido.
Este ángel me dijo:
te concedo viajar al pasado,
al año 1974,
al fatídico día,
presentarte a tu padre,
cara a cara

²⁸ Carolina Arenes y Astrid Pikielny, *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016, pp. 29-33.

²⁹ Nicolás Bourriaud, *La exforma*, trad. del francés de Eduardo Berti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, p. 11.

³⁰ Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. del inglés de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, AKAL, 2001.

y sin revelarle tu identidad, advertirle de su peligro.
Me puso una condición:
si lo conseguía,
si lograba que
se salvase,
yo no existiría,
no habría nacido jamás.
Me quedé pensando,
un trato justo,
mi vida por la de mi padre.
No lo dudé y acepté.
Regresé,
mujer adulta,
gabardina puesta.
Todo sucedía en blanco y negro.
Me daba prisa,
desesperada por las calles de Buenos Aires,
para llegar a tiempo a la casa de Lanús.
Pensaba en convencerle a él
y a sus compañeros
de desistir de la operación,
que se trataba verdaderamente
de un error,
una trampa,
una tragedia.
Desperté exaltada,
sudada,
angustiada.
La Plata,
año 2006...³¹

El poema remite a *A Christmas Carol* de Charles Dickens, una especie de fantasma del pasado concede el deseo de viajar a 1974, año en el que asesinan al padre de la autora. En Alonso, el viaje varía respecto al emprendido por Axat, en primer lugar porque su padre, Jacinto Alonso Saborido³², militante del PRT-ERP, no se encuentra desaparecido. Sin embargo, su historia de vida fue largamente sustraída a su hija como consecuencia de la norma de silencio que imperó entre los sobrevivientes del terror.

La técnica del encuentro atemporal, la repetición y la referencia³³ a la serie de poemas que analizamos y en la cual desea inscribirlo, está creando una nueva efectuación de esa marca de la catástrofe. Estos poemas permiten reflexionar sobre los genocidios del siglo XX y los modos en que el proyecto de la modernidad extirpa lo que no se adapta a sus gramáticas de sentido.

Como veíamos más arriba, estos cuerpos no son representados en el enfrentamiento

³¹ Alonso Morales, *op. cit.*, pp. 30-32.

³² Asesinado el 07 de octubre de 1974 en un operativo organizado por el ERP en el que se “ajustició” al Mayor del Ejército Jaime Jimeno en respuesta a la denominada Masacre de Capilla del Rosario (Catamarca) en agosto de 1974. Según los testigos Alonso fue herido de muerte por el hijo de Jimeno quien disparó desde el balcón de su casa.

³³ Ver p. 150 de este trabajo.

armado o en tanto cadáveres, sino que se presentan como visitas fantasmales, en tanto que restos. A partir de esta técnica de presentificación de la figura del militante político desaparecido o asesinado, estos poemas intercambiables y múltiples en sus variaciones señalan lo que quedó expulsado por el biopoder³⁴, aquellas vidas que no merecieron ser vividas para el Estado.

Según Gabriel Giorgi en este tipo de producciones estéticas, se trata de provocar y de articular una proximidad entre el cuerpo vivo –que personificamos en la figura de Sísifo– y los restos del cuerpo muerto –el peso de la tradición negada–. En esta serie se instituye un espacio en común que no existía hasta esa instancia:

la distancia que diferencia y conecta a los cuerpos dibuja un espacio de lo común y alude a una comunidad en la que los límites y los lugares se definen, cada vez en la singularidad de los encuentros, y donde esos cuerpos que fueron borrados, tachados, se reinscriben en el sentido común de las presencias³⁵.

Precisamente aquí radica su potencia, en tanto reposición y memorialización de su cuerpo, en su haber tenido lugar, en visibilizarlo para denunciar y dar testimonio de las políticas y los mecanismos de invisibilización del Estado, de la negación jurídica y simbólica de los cuerpos que considera no-personas. Esta presencia intenta volver a tejer, en un espacio y un tiempo poético, única forma de la sobrevivencia, los lazos sociales que el Estado terrorista vino a destruir. La aparición de estos cuerpos, su presencia constante en estas poéticas ilumina una zona que es irreductible a lo individual y a lo social, a lo privado y lo público y que nos habla de otro tiempo que excede y no se adapta a las distinciones clásicas entre *zoé* y *bios*³⁶. Un tiempo que expulsa lo político hacia su exterior: lo biológico, lo natural. Y que incorpora lo natural a la política: a la historia de sus sueños y horrores³⁷.

Es interesante que en algunos poemas como «La herencia incómoda», Alonso reivindica la imagen de guerrilleros para sus padres³⁸. Allí se pone de manifiesto, explícitamente,

³⁴ En general el biopoder, según lo entiende Roberto Esposito, puede ser pensado como un mecanismo de distribución desigual entre “personas” y “cuerpos”: cfr. Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 200.

³⁵ *Ibid.*, p. 210.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Una imagen que ilustra muy bien esta cuestión es la escena final del film *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera. Desde un helicóptero se contraponen el cementerio de la Recoleta, metáfora de los panteones de los “pro-hombres” reconocidos por el Estado, con el Río de La Plata, el espacio en donde fueron arrojados los revolucionarios, sin túmulo, en un intento por negar su recuerdo, su historia.

³⁸ Con motivo de la presentación del libro en La Plata, que pertenece a la colección Los Detectives Salvajes de Libros de la Talita Dorada, se produjo un diálogo interesante entre María Ester y Julián Axat (editor). Alonso manifestó que Axat le habría sugerido no llamarlos guerrilleros, lo cual fue motivo de largos cabildos durante la edición del poemario. En una entrevista brindada al portal Infojus continúa con esta discusión-reivindicación: «en el poema “La herencia incómoda”, empiezo preguntando quién quiere hacerse cargo de esa herencia incómoda. Nadie. A veces, ni sus propios protagonistas. Y no hablo solamente de la generación de mis padres, sino también la de los mayores. Mi abuela se calló la boca. Le mintió a toda la familia en España. Que mi papá murió en un accidente de tránsito. Y también callan los otros, los responsables. Que también mienten. Por eso digo que soy hija de guerrilleros. Porque no puedo decir otra cosa. No puedo decir que eran militantes secundarios, universitarios. Es mentira. Eran guerrilleros y me concibieron en su lucha. Nací prisionera y llevo el nombre de una compañera que estaba presa con mi mamá. De ahí viene María Ester». Cfr. Laureano Barrera, «Me convertí en detective recogiendo fragmentos esparcidos», *Infojus Noticias*, 30 de mayo de 2015. <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/me-converti-en-detective-recogiendo-fragmentos-sparcidos-8671.html> (fecha de consulta: 18/03/2017).

el horizonte político de su intervención, tendiente a presentar bajo nueva luz aquello que se quiso ver eliminado para siempre por el proyecto político y económico de la última dictadura. Pero también, incluso, por los propios compañeros de militancia setentista o por sus familiares, a partir de un borramiento estratégico y jurídico, de la participación en las organizaciones armadas, por temor a que en un contexto signado por el retorno del neoliberalismo, se brinden argumentos a la derecha oligárquico-financiera para dar por terminados los juicios de Lesa Humanidad o abrir las puertas a la persecución de los viejos militantes del campo popular.

4. HIJO: PADRE QUE EJERCE OFICIO DE HIJO³⁹

Intentaremos en este apartado final cerrar los puntos 2 y 3 anunciados en el primero en tanto ejes del relato de Schmukler: la disyuntiva de salvarse a sí mismo o salvar a los padres, que ya abordamos indirectamente en «yo 2009» de Axat y el sentimiento de responsabilidad frente a la precariedad de la vida de los padres.

Estos adultos venidos del futuro intentan convencer a los adultos del pasado con argumentos, pero también con esa información concreta que reconstruyeron fragmentariamente a lo largo de su vida. La intención argumental da cuenta de cierta asimetría entre los jóvenes padres que se encuentran cercanos a la muerte y los adultos hijos que intentan hacerlos desistir del operativo o convencerlos de la necesidad de irse. La sintaxis familiar se vivencia en el desorden que provocó la catástrofe, las madres son paridas por sus hijos, los hijos son padres que intentan defender a sus hijos-padres, los abuelos o los tíos se convierten en padres y madres, etc. Como dice Gatti, en algunos sujetos, «más que provocar la entrada en juego de clasificaciones de reemplazo, la desaparición forzada de personas desclasificó las existentes sin permitir que se armase ninguna otra que reequilibrase lo ajustado»⁴⁰.

Vayamos ahora al poema «dos» de *Subcutáneo* (2012) de Juan Aiub:

Viajo en el tiempo
(no daré pormenores)
9 de junio
año 77
ciudad de La Plata
nubosidad variable
mi espera gotea
hora indicada
aparecés en cuadro
borrosa de otoño
a lo lejos
tu coraje
no alcanzo a ver
sé que estoy ahí
casi cuatro kilos
lo dice el libreto
niño envuelto

³⁹ Versos del poema «Hécuba I» de *Neo* de Julián Axat.

⁴⁰ Gatti, *op. cit.*, p. 174.

hoja de parra
calor materno
ciencia ficción
única sonrisa ligera
guardaré perpetua
en mi puño
candado de esclerosis
llamás a la puerta
que nos digerirá
y no te detengo
¿para qué vine?
regla violada
jamás con niños
cita envenenada
final exacto al restaurado
espectador:
terminó la función
decido no salvarte
me salvo yo
geometría actual protegida
en el futuro
todo sigue igual
¿cómo lo sé?
la duda aún respira
tu escape
posibilidad
sin mí⁴¹.

Aquí el yo lírico regresa y se observa de bebé, solo que a diferencia de los poemas previos, no intenta convencer a su madre de no golpear la puerta. Decide salvarse sin dar explicaciones, tampoco sabe cómo llegó, ni con qué fin, no aparece el fantasma de Alonso. En el poema de Aiub hay una asunción de esa imposibilidad de comunicar «el libreto», el yo lírico simplemente es un observador imparcial que carga con la culpa de que su desaparición sea la condición de que la «geometría actual» no exista. La escena es elaborada desde un dispositivo cinematográfico implícito, él es un espectador que ve la función. En esta escena Sísifo se conecta con su experiencia a partir de los retazos que permiten vislumbrar los productos culturales de la infancia, especialmente el cine. Películas como *Blade Runner*, *Star Wars* o *Back to the Future* funcionan como códigos y coordenadas generacionales compartidas, que arqueológicamente permitieron reflexionar e indagar, tempranamente, sobre los vínculos familiares y la desaparición forzada⁴².

⁴¹ Juan Aiub, *Subcutáneo*, City Bell, Libros de la Talita Dorada, 2012, pp. 13-14.

⁴² Es sintomático el título del último libro de Nicolás Prividera, *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, Villa Allende, Los Ríos, 2014. El autor dedica el ensayo crítico a «quienes –como Sergey Daney– comparten el sentimiento de pertenecer a la humanidad debido a la presencia de un país suplementario llamado cine» (*ibid.*, p. 6) y argumenta que «el cine fue la primera pantalla en la que aprendimos una visión del mundo, porque –a diferencia de la TV o internet– el cine reflejaba el mundo sin querer suplantarlos» (*ibid.*, p. 29). Sin lugar a dudas, en un futuro trabajo deberemos abordar en profundidad estos materiales intertextuales, a los que recurren como si se tratara de otro hogar, las producciones artísticas de hijos de militantes políticos perseguidos antes y durante la última dictadura militar.

Es interesante que mientras el yo lírico observa la escena, el coraje de la madre produce un oscurecimiento del yo-niño, no se ve pero se intuye que está. La herencia, la tradición, oprime a los sujetos a la hora de construir su propia identidad. Como dijo Karl Marx: «la tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivientes»⁴³ y de lo que se trata es de crear el lenguaje de la propia experiencia. En el texto de Schmukler con el que empezamos se menciona esto, de hecho es lo único que recuerda el autor que dijo Axat en un homenaje a los desaparecidos en el Colegio Nacional, su discurso consistió en: «solo decir que nunca fui yo... sino ellos»⁴⁴. Lo que se juega en ese diálogo recurrente, en ese regreso siempre distinto al momento previo al secuestro o al asesinato, es la posibilidad de ser hablado por los padres y convertirse así en un ventríloco de sus búsquedas o por el contrario, argumentar contra los padres y así discutir, coincidir o negar sus perspectivas para establecer una tradición propia orientada al futuro. Esta encrucijada es la que atraviesa la elección de salvar a los padres o al yo-bebé.

Por otra parte, respecto a la responsabilidad que manifiestan los poemas respecto al destino de los padres, el psicoanálisis considera que:

los chicos asumieron precozmente roles familiares adultos, ocupando el lugar del padre o la madre desaparecidos, funcionando como pseudo partenaire adulto y estructurando una personalidad con rasgos de sobreadaptación; esto sucedió con mayor frecuencia en varones, especialmente a partir de la segunda infancia y principios de la adolescencia. Los fenómenos de sobreadaptación se observaron en las mujeres más tardíamente, especialmente a partir de adolescencia⁴⁵.

Siguiendo a los autores, consideramos que es probable la hipótesis de que la sobreadaptación esté vinculada con la experiencia de encontrarse solos con la madre o la abuela, es decir en un vínculo con una figura femenina, que les permitió desarrollar precozmente una función protectora, que la poesía pone de manifiesto en su atemporalidad.

5. A MODO DE CIERRE

Sísifos que regresan encorvados del pasado, cargan un gran peso, el de la experiencia vicaria de los familiares. En el caso de la anécdota con la que iniciamos el artículo, la experiencia de la abuela. La idea frecuente de que frente a lo que se hizo podría haberse hecho otra cosa y la idea omnipotente de que si se hubiera hecho precisamente lo contrario se habría evitado la desaparición forzada forman parte de los efectos psicológicos de la represión política que heredan los hijos de los militantes desaparecidos. Hay que recordar que la inducción al sentimiento de culpa fue solo uno de los mecanismos utilizados por la propaganda dictatorial para revertir la responsabilidad del victimario sobre la familia de la víctima. Las campañas publicitarias iban en este sentido cuando alertaban: «¿sabe usted qué está haciendo su hijo en este momento?» o «¿cómo educó usted a su hijo?».

De esta manera, los trabajos realizados por estos Sísifos en sus poemas contribuyen a

⁴³ Karl Marx, *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*, trad. del ruso de Hofca, Buenos Aires, Editorial Claridad, [1928], p. 19.

⁴⁴ Schmukler, *op.cit.*, p. 3.

⁴⁵ Diana Kordon y Lucila Edelman et al., «Memoria del desaparecido», *Página 12*, 23 de marzo de 2006.

volver a tejer los vínculos sociales, destruidos por el estado terrorista pero también por el estado neoliberal y su doctrina del individualismo. Estos poemas del regreso al momento del secuestro socializan de alguna manera la culpa y la responsabilidad haciéndola extensiva a todo el cuerpo social que es afectado por el genocidio.

Por una cuestión de espacio debemos dejar por el momento estas indagaciones. Me gustaría cerrar con un fragmento de la obra de Fernando Araldi *El sexo de las piedras* (2014), que nos sugiere pensar que estamos ante «una vanguardia estética que replica la vanguardia política de los padres»⁴⁶. Como vimos, estos poemas abrevan en una política del tiempo y de la literatura generacional, la cual en este caso y desde una estética con reminiscencias neobarrocas, revisita el mismo tópico analizado a lo largo del trabajo, pero a partir de la construcción por exceso de una metaforización metafísica, que remite al aleph borgeano y que le permite desarrollar al autor metarreflexivamente las propias acciones de memoria y las búsquedas emprendidas por toda una generación:

En algún lugar hay un cristal muy pequeño y muy extraño. Si alzás el cristal y mirás a través de él verás el hueso detrás de tu ojo, y más adentro luces que se encienden y se apagan, luces enfermas que no consiguen arder: son tus pensamientos. Si oprimís entonces el cristal en el sentido del eje medio, tus pensamientos adquirirán claridad y justeza deslumbrantes, descubrirás de un golpe la clave de todo el Universo, y sabrás por fin contestar hasta el último por qué. En algún lugar se halla ese cristal. Para encontrarlo hay que examinar grano por grano la arena inacabable. Sabés, también, que cuando lo encuentres y trates de recogerlo, el cristal se disgregará y sólo te quedará un poco de polvo entre los dedos.

Sabés todo eso.

*Pero lo buscás igual*⁴⁷.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aiub, Juan, *Subcutáneo*, City Bell, Libros de la Talita Dorada, 2012.
Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2015.
Alonso Morales, María Ester, *Entre dos orillas*, City Bell, Libros de la Talita Dorada, 2015.
Araldi Oesterheld, Fernando, *El sexo de las piedras*, Buenos Aires, Mansalva, 2014.
Arenes, Carolina y Pikielny, Astrid, *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.
Axat, Julián, *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama, 2003.
—, *Neo (El equipo forense de sí)*, Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2012.
Barrera, Laureano, «Me convertí en detective recogiendo fragmentos esparcidos», *Infojus Noticias*, 30 de mayo de 2015. <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/me-converti-en-detective-recogiendo-fragmentos-esparcidos-8671.html> (fecha de consulta: 18/03/2017).
Bourriaud, Nicolás, *La exforma*, trad. del francés de Eduardo Berti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

⁴⁶ Luis Ignacio García, *Políticas de la memoria y de la imagen*, Santiago de Chile, Colección TEORÍA-Universidad de Chile, 2010, p. 83.

⁴⁷ Fernando Araldi Oesterheld, *El sexo de las piedras*, Buenos Aires, Mansalva, 2014, p. 79.

- Cabezas, Óscar Ariel, *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*, Lanús, Ediciones La Cebra, 2013.
- Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2009.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, trad. del inglés de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, AKAL, 2001 (ed. orig.: *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of Century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1996).
- García, Luis Ignacio, *Políticas de la memoria y de la imagen*, Santiago de Chile, Colección TEORÍA-Universidad de Chile, 2010.
- Gatti, Gabriel, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- Giorgi, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Homero, *Odisea*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 2006.
- Kamenzain, Tamara, *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- , *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Kordon, Diana y Edelman, Lucila (ed.), *Efectos psicológicos de la represión política*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1986.
- Kordon, Diana y Edelman, Lucila et al., «Memoria del desaparecido», *Página 12*, 23 de marzo de 2006. <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-64614-2006-03-23.html> (fecha de consulta: 18/03/2017).
- Marx, Karl, *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*, trad. del ruso de Hofca, Buenos Aires, Editorial Claridad, [1928] (ed. orig.: *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*, New York, Die Revolution, 1852).
- LaCapra, Dominick, *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*, trad. del francés de Marcos Mayer, Buenos Aires, Prometeo, 2008 (ed. orig.: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994).
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, trad. del italiano de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Ediciones Península, 2014, (ed. orig.: *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986).
- Prividera, Nicolás, *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, Villa Allende, Los Ríos, 2014.
- Reati, Fernando, «La poesía es un diálogo con los muertos... Entrevista a Julián Axat», *Kamchatka*, 6 (2015), pp. 865-877.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. del francés de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013 (ed. orig.: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000).
- Schmukler, Enrique, «Julián», *Detectives por la memoria*, 20 de marzo de 2011. <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.ar/2011/03/julian.html> (fecha de consulta: 13/03/2017)

Offshore, de Julián Axat: los susurros de la memoria

MIRIAN PINO

Universidad Nacional de Córdoba
mirianpinofly@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Con una cita de John Berger de su obra *Páginas de la herida*, el poeta Julián Axat despliega su tesis de magíster en Ciencias Sociales sobre los menores y la justicia, evaluada en el año 2013 en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Cita que aúna justicia, marginalidad, memoria y poesía como un cúmulo de palabras puestas en un género académico. Así es posible advertir una pulsión poética para la justicia y viceversa, centro axial que se despliega a lo largo de su labor creativa, desde el año 2004 cuando publica su primer libro *Peso formidable*¹. Considero que Axat se autonomiza del campo literario argentino para poder interpelarlo ya que publica en La Talita Dorada, pequeña editorial de La Plata, en Buenos Aires, o bien como sucede con *Offshore*², selección de poemas, publicado en Chile. Sin embargo, el autor disemina su obra por las redes sociales ya sea en blogs, Facebook, etc. de modo tal que su tesis, libros de poesía y artículos publicados, por ejemplo, en el periódico *Página 12*, son accesibles a los lectores. En consecuencia, el gesto implica una democratización del artefacto libro que extraído de los anaqueles de las librerías deambula por los meandros de las nuevas tecnologías. Esto también es un acto de justicia y una búsqueda para poder acceder a nuevos lectores.

Asimismo, infiero que la producción de Axat, constituida además por manifiestos, antologías y prólogos de la denominada Generación Salvaje, señala un momento de madurez cultural no del poeta en su individualidad sino la consciencia de pertenencia e identificación con lo colectivo. Esta dimensión implica su activa participación social como

¹ Su obra consta de *Peso formidable* (Buenos Aires, Zama/Paradiso, 2004); *Servarios* (Buenos Aires, Zama/Paradiso, 2005); *Medium* (Buenos Aires, Paradiso, 2006); *Ylumynarya* (Buenos Aires, La Talita Dorada, 2008); *Neo o el equipo forense de sí* (Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2012); *Musulmán o Biopoética* (Buenos Aires, La Talita Dorada, 2013), y *Rimbaud en la CGT* (Buenos Aires, La Talita Dorada, 2014). También publicó las antologías: *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (Buenos Aires, La Talita Dorada, 2010), *La Plata Spoon River* (Buenos Aires, La Talita Dorada, 2014). Actualmente dirige la colección de poesía Los Detectives Salvajes, de la editorial La Talita Dorada.

² Valparaíso, Periférica, 2016.

hijo de padres desaparecidos³, su militancia en H.I.J.O.S. junto con su labor de abogado y director de la asociación jurídica “El Atajo” que trabaja con población vulnerada. En este sentido, es posible advertir un compromiso social, una nueva acentuación de la biopolítica y su pasaje a la biopoética; entre ambas dimensiones transcurre la práctica de la violencia de ayer y hoy en Argentina y una reparación como un acto de memoria en su poesía.

Escritura inquieta en los bordes del canon y la consagración que induce a problematizar desde el discurso poético las militancias y la relación arte-vida. Una poesía “salvaje” como los personajes de Roberto Bolaño, Belano y Lima, aquellos que caminan y profanan lo real a través del acto poético-narrativo, acto de iluminación donde la memoria potencia el ayer en el aquí y ahora. La Generación Salvaje, cuya denominación es un homenaje a Bolaño y su novela *Los detectives salvajes* (1998) y de Arthur Rimbaud, está integrada por Miguel Ángel Bustos, Juan Aiub, Nicolás Prividera y Julián Axat, entre otros. La formación mantiene un cuestionamiento estético con la tradición y sus escrituras implican la asunción de temas y procedimientos poéticos que hunden sus raíces en la historia de la Generación Perdida (de la cual junto con sus padres fueron protagonistas) y fundamentalmente al legado de Juan Gelman, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos, Francisco Urondo, entre otros.

La poesía de Axat en tanto acto estético y ético es un desafío para la Teoría Literaria y una invitación a que ésta busque otros saberes para comprender cuáles son los matices que vertebran el yo poético. Este aspecto induce a los lectores a observar cómo se articula lo literario con la agenda de los Derechos Humanos y la memoria. El sentido de belleza de la escritura de Axat emana del seno mismo de la violencia sociohistórica del Golpe de Estado de 1976; belleza cuyos tonos surgen de un lenguaje en el cual la economía metafórica pulsa el sentido político *sine qua non* de una poesía que emerge en sociedades como la argentina azotada por la última dictadura militar. La metáfora, hecha de instantes, es el lugar desde donde emana la Historia y las otras, de aquellos que solo tienen voz ante una justicia que levanta los baluartes de la seguridad.

Offshore potencia la quiebra sucesiva de los tiempos pasado-presente a través de dos núcleos temáticos: el Estado y la justicia con los jóvenes vulnerados y el Estado y la literatura, cuando retraduce la articulación arte-política. Estos ejes suponen la identificación con los jóvenes vulnerados mientras que la posición rebelde frente a los consensos de la institución literaria es otra forma de resistencia política con respecto a la cultura burguesa. De allí que hace blanco en las escenas de salón y en la cultura del comisariato. Así, la poesía de Axat es un desarmadero de sentidos consensuados y este matiz es un aspecto clave en toda su obra. La selección indica que el poemario reúne textos de obras anteriores entre los cuales cabe resaltar «El niño inimpunible» y «Cavilación ante el puente generacional»⁴; en ambos conjuga el problema del tiempo en poesía ya que la extensión y la concentración de aquél se despliegan a través de las entidades hijos/joven/niño/no nato/juez en las cuales coagula la memorización. Así, el autor insiste en la convulsión que produce el maridaje entre poesía, justicia y política.

El título es una voz inglesa que alude a las sociedades que están constituidas fuera de su país de residencia y que se registran en los “paraísos fiscales”, donde no realizan ninguna actividad económica o comercial y gozan de importantes beneficios fiscales. Asimismo, su constitución no es ilegal. En consecuencia, la potencia de dicho enunciado contiene otra

³ Los padres de Julián Axat, Rodolfo Jorge Axat y Ana Inés Della Croce, fueron detenidos y desaparecidos en La Plata, en 1977.

⁴ Los textos pertenecen a *Rimbaud en la CGT* y *Musulmán o biopoética*, respectivamente.

posibilidad de comprender los mapas del poder, las desterritorialidades injustas y legales simultáneamente. *Offshore* y “Panamá Papers” harán estallar en pedazos el sentido de lo político en Argentina. Y es la poesía la que dará cuenta de los registros de un país artificial que no reconoce fronteras y que al mismo tiempo es una máquina de desabastecer, producir pobreza y marginalidad⁵.

LA ESCRITURA DEL YO, VOS, NOSOTROS, AQUÉLLOS

Cuando Félix Guattari expresa en las primeras páginas de *Caosmosis* (2005) que es necesario observar la subjetividad como producción nos induce a auscultar los diferentes registros semióticos de aquella, pero además reconoce que es «plural y polifónica, para retomar una expresión de Mijaíl Bajtín. No reconoce (aclaro que se refiere a la subjetividad) ninguna instancia dominante de determinación que gobierne a las demás instancias como respuesta a una causalidad unívoca»⁶. De allí que la oposición clásica entre sujeto individual y sociedad es un binarismo a todas luces insostenible; en este sentido, es posible pensar en máquinas de agenciamientos múltiples, heterogéneos en los cuales la subjetividad es el resultado de un ecosistema dinámico. Como filósofo europeo coloca una serie de ejemplos que parten de Medio Oriente o de los países del ex eje Este para señalar los procesos de subjetivación y liberación colectiva. Para el Cono Sur, rápidamente citado por el estudioso, asistimos a procesos de colectivización que pueden devenir en reivindicaciones comunitarias o no. En esta dirección, la poesía de Axat potencia una red solidaria de yo-ellos/nosotros-ustedes que vertebra la arquitectónica poética, desde mi perspectiva, de carácter colectivo, como zumo en el cual se pueden leer historias, pequeñas anécdotas poéticas en las que emerge el cuerpo jurídico; así es posible advertir el retiro del Yo en tanto que *unuum* porque su poesía se construye a partir del cuestionamiento de la legalidad, de la autoridad unívoca del Yo en poesía y en el orden social. De este modo, la creación poética elabora la interpelación a la justicia para aquéllos que no la poseen como expresa en los poemas «Despedida menor», «El palacio de justicia» y «El niño inimpunible». En el segundo texto citado el yo poético, excedencia del autor creador expresa:

Las villas no tienen palacio de justicia
tienen capillas y centros de información enviados policías
punteros referentes y servicios infiltrados
las villas no tienen palacios de justicia porque el poder judicial
nunca se embarra
te atiende de saco & corbata tras el mostrador de Talcahuano⁷.

⁵ “Papeles de Panamá” es la expresión dada por los medios de comunicación referida a documentos confidenciales de la firma de abogados panameña Mossack Fonseca. A través de una entrega de información por parte de una fuente no identificada al periódico alemán *Süddeutsche Zeitung*, que posteriormente compartió con el Consorcio Internacional de Periodistas de Investigación, revelaron en el año 2016, el ocultamiento de propiedades de empresas, activos, ganancias y evasión tributaria de jefes de Estado y de gobierno, líderes de la política mundial, negocios, deportes y arte. En la lista se advierte nombres de empresarios relacionados a la familia del presidente argentino Mauricio Macri. Los implicados contrataban con los abogados consultores Mossack Fonseca, servicios consistentes en fundar y establecer compañías offshore y ocultar la identidad de los propietarios.

⁶ *Caosmosis*, Argentina, Manantial, 2005, p. 11.

⁷ *Offshore*, Valparaíso, Periférica, 2016, p. 5.

Es interesante advertir en el ejemplo anterior la descripción topográfica de la Justicia, su incidencia valorativa de los otros cuyo signo es “villas”, lugar donde se aloja el colectivo heterogéneo y el despojo. El núcleo de la dramatización poética se visibiliza en la interpe-lación canalizada a través de la deixis pronominal “te”; en los versos «haciendo cola en un almacén donde también te remarcan / o te cobran canon por estar & tratarte de peligró-so»⁸ la dialogización es particularmente relevante, no solo porque porta la dramatización en la enumeración, sino porque lo dialógico se monta al menos en dos colectivos: los que moran en las villas y los que están presuntamente fuera, los lectores. En el primer colec-tivo *un ordo amoris* constituido por los otros, los marginales, son reducidos a la alteridad radical; a dicha otredad se los controla con diferentes grados de panoptismo como «po-licias, punteros, referentes, servicios infiltrados». Así, la poesía es el lugar de reparación y una nueva forma de entender la subjetividad no como una territorialidad del yo sino como el lugar de una colectividad deportada y paradójicamente necesaria para el Estado. Guattari define al colectivo como: «una multiplicidad que se despliega a la vez más allá del individuo, del lado del socius, y más acá de la persona, del lado de intensidades pre-verbales tributarias de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos»⁹. Esta perspectiva proporciona una reflexión interesante a la luz de la nueva poesía argentina, post 2000, que es acuñada por autores cuyo compromiso con la polis es evidente y del cual su laboratorio creador se nutre del aquí y ahora tanto como del pasado.

El discurso poético que trabaja bajo el imperio de la intensificación temporal hace posible la memorización en una dinámica indivisible entre presente-pasado y futuro; la linealidad del tiempo se quiebra por el efecto que producen las imágenes. Asimismo, re-quiere un lector que acepte el compromiso ético de la poesía hecha de un lenguaje que recoge un abanico de voces como forma de comprender el mundo que nos rodea. La dia-logía bajtiniana implica un lenguaje donde resuenan los ecos vitales de la Historia argenti-na, de nuestros sueños y de nuestros fracasos. La poesía de Axat conmueve el modo cómo abordamos el análisis poético ya que el carácter comunitario de los textos nos permite leer nuestra realidad sociohistórica. El poema «La deuda» es, desde mi perspectiva, una vía de acceso a lo argumentado más arriba; el uso del paréntesis en el cual emerge «En la boca de los diputados hay cadáveres» aparece el legado del poema de Néstor Perlongher «Hay cadáveres» (1987), texto-homenaje a los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina. La boca, el hueco, de los políticos reactualiza el pasado, con lo cual “lo lite-rario” puesto en el poema de Perlongher, hace trastabillar el discurso político. La deuda interpela a la comunidad “yo”, “vos”, “tus hijos”, “Antonia” (en referencia a la hija del actual presidente Mauricio Macri), “tus vecinos”¹⁰. Pero la acumulación de lo colectivo en el verso «Somos la deuda generacional», forma solapada del yo/nosotros/los hijos, con-densa el pasado, el presente y el futuro entre los cuales transcurre incesante y repetitiva la historia argentina:

[...]
Somos la deuda generacional
El legado más nefasto entre los vivos
La Historia de nuestro país

⁸ *Ibidem*.

⁹ Guattari, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Offshore*, cit., p. 6.

Es la Deuda un epígono
Los huesos llevan un número
Y los cadáveres que están por ser pesan
en el nombre del futuro que demarcaron
aquellos que nos representan
Corta el cuello como si fuera la cadena La Usura de Pound la
yugular
La peste de los Argentos y La Hoz de los Martínez
Corta y escupe a quienes en nombre del presente legan la mi-
seria del futuro
Corta y escupe
Escupe a las huestes de quienes vienen por tus hijos¹¹.

Si la poesía de los noventa del siglo XX en Argentina, como indican Axat, Juan Aiub y Emiliano Bustos, en los prólogos a la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), se caracterizó por el ahora sin ninguna alusión al pasado reciente, eufórica por el presente que transcurría, la poesía Salvaje, por fuera de los circuitos consagratorios, abordará el pasado y la memoria no solo desde el presente de enunciación sino *con* el presente vital, hecho de la experiencia cotidiana. Desde esta perspectiva, las descripciones detalladas de los lugares como el barrio del Abasto en Buenos Aires en el poema homónimo, o bien el legado de los Hijos y de los padres recordados en la numeración de los cadáveres en «La deuda», pulsa su proyección hacia el futuro; de ahí la importancia del imperativo “corta y escupe” y la imagen del cadáver no solo como signo del pasado sino también en su devenir. Cabe advertir que lo cadavérico instituye una unidad indisoluble entre el cuerpo individual y social. En esta dirección la cita literaria de Pound, los juegos de palabras a partir del apellido Martínez de Hoz, el tono irónico de «Argento» potencian una poesía del socius, en el cual el poeta se encuentra imbuido.

Ubicado en las calles aledañas a la torre de marfil, la voz poética, renuente a toda administración de las Bellas Artes, nos invita como lectores a resistir. En consecuencia la relación arte-vida, tan cara a las primeras vanguardias del siglo XX, es recuperada a partir del carácter vital de la poesía frente a las ruinas del pasado. Infiero que la poesía de Axat asume un doble legado de carácter convulso, interpelante referido a la historia de la sociedad argentina y al compromiso estético en el cual la tradición es una línea sinuosa de herencias. El autor hace blanco en una poesía de salón, heredera deliberada del pasado cultural argentino; en esta dirección el yo se bate a duelo con los lugares comunes, zona antojadiza del canon y de aquellos que lo obedecen; el poema «La moda de la víctima» es revelador del aspecto antes citado en el cual ser, hacerse la víctima y el juego entre esta y el victimario traza un punto de fuga frente a las posiciones de los escritores en el arte de salón. La escena de la tertulia en la cual la dialogización se monta sobre la imagen de la “víctima” es indicativo que es posible escribir, en tonos diversos, poesía luego del horror; expresa el yo: «y yo solo miraba de lejos / con la farsa del victimario»¹². Es la escritura la que ejecuta la venganza frente aquellos que licuan las vivencias del pasado. La resistencia se construye al convertir a la poesía como lugar de agenciamiento colectivo; en los poemas «El Estado se retira de la poesía», «La defensoría oficial de los poetas no oficiales», «Stalinismo mágico», «El día que Maiakovski disparó al cielo con un arma que le dio

¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 4.

Lunarchaski», «Slavoj Zizek y Raphael Lemkin discuten sobre el origen del mal», conforman la serie literatura-política. En esta, la vanguardia política y estética del siglo pasado, durante la Revolución Rusa (1917) y el legado de poetas, pedagogos como Lunarchaski y el denominado juicio a Dios, o el aporte a la agenda de Derechos Humanos como los de Zizek y Lemkin, quien acuñó la categoría de “genocidio”, conforman una trama importante desde la perspectiva del arte como actividad socialmente responsable.

La mirada de Axat recupera la tradición literaria y cultural pero se ubica en los intersticios ya que el pasado resuena en el presente a partir de anécdotas en las cuales se concentran las imágenes. En esta dirección, la articulación entre poesía y revolución es un punto axial porque desde allí su poética hace blanco en las formas que asume el Estado y el canon como otra forma de administración de aquel. Es decir, a partir de la revolución rusa y su vanguardia confronta a los salones, los comisarios estéticos cuyos nombres figuran de modo solapado en el verso «las tertulias con el rey local de Mondadori»¹³ del poema «El estado se retira de la poesía» o «La defensoría oficial de los poetas no oficiales» y «Stalinismo mágico», desviación risueña del Realismo Mágico y del control gubernamental en sociedades totalitarias.

LA POÉTICA DEL HOY O SER HABLADO POR LA INMEDIATEZ

En el sistema literario argentino y como resultado de la labor de académicos, críticos, revistas etc. es posible advertir una literatura de los Hijos; esta se inscribe y conjuga con otros lenguajes de la memoria. La labor de los Hijos consistió inicialmente en la búsqueda de los seres queridos en las calles, en la justicia y luego a través de los diferentes lenguajes artísticos. A través de estos resimbolizan la ausencia y la poesía en uno de los magmas por medio del cual es posible producir memoria. Como advertí más arriba, la obra de Axat se inicia en el año 2004, es decir, posee una vigencia y continuidad que integra una formación de poetas, narradores, cineastas e incluso teóricos de la memoria. *Offshore* es una selección de poemas, y este gesto implica también un recorte deliberado. Infiero que dicho recorte es producto de los acontecimientos político-sociales a través de los cuales la historia se actualiza. La imagen de los paraísos fiscales que da título al poemario habilita la presentización e inmediatez que el sujeto poético potencia a partir de los jóvenes hoy vulnerados; habla por ellos y/o los hace hablar, en cualquiera de los casos ese “otro” del autor creador, el yo poético, es el que se identifica al asumir esas voces. «El niño inimpunible» es un ejemplo revelador ya que es una contestación a las tradiciones literarias que giran en torno al relato de Osvaldo Lamborghini «El niño proletario» (1973); en este es posible advertir el tono irónico burlesco de las influencias, un corrimiento si pensamos que los niños-jóvenes de Axat son deportados fuera del sistema; son los nuevos musulmanes del neoliberalismo. Así, es lo real lo que impacta en la poesía, la inmediatez que se torna acto poético y política de la resistencia simultáneamente frente a “la cultura offshore”. Reconozco en el recorte que implica una selección, un acto deliberado ante los acontecimientos sucedidos en Argentina post 2015; desde mi perspectiva es el resultado de una memoria actuante, hecha de las prioridades, de una toma de posición ética frente a los vulnerados, los hijos al borde de los paraísos económicos. Sin embargo, como corpus seleccionado, el origen de la mayor parte de *Offshore* data de los años 2013 y 2014 con

¹³ *Ibidem*, p. 12. El verso hace referencia al actual ministro de Cultura de la Nación Pablo Avelluto, ex gerente de la editorial Radom House Mondadori.

lo cual es posible presumir que la interpelación al Estado no es una característica nueva sino que es advertida y trabajada artísticamente antes del advenimiento de las políticas del olvido que intenta llevar a cabo el gobierno de Mauricio Macri¹⁴.

La inmediatez supone una concepción no solo de la poesía sino también del lenguaje poético. Es decir cabe preguntarnos acerca de cuáles son los recursos poéticos para llevar a cabo un trabajo de la memoria *con* el presente; en primer lugar la economía metafórica, aludida más arriba, se produce a partir del colapso pasado-presente ubicado en enunciados como “comisario”, “jueces”, o las citas literarias que insertas en el texto producen el efecto no de influencia intertextual sino de un diálogo donde el pasado se torna presente no solo implican un diálogo con la tradición sino la presentización convulsa del estado actual de la cultura y la política.

La poesía por fuera de barroquismos, de hiperrealismos trasunta un lenguaje despojado, con escasas imágenes que ocupan el centro de la arquitectónica; en el primer poema «Despedida menor» el yo expresa:

Anoche soñé
con todos los pibes que defendí en estos años
se acercaban a pedirme que no renuncie
que me quede a abrazarlos una vez más
que los asista les explique la causa de su mal
el origen de los golpes que los traían hacia mí
que escribamos el último poema y que vayamos
de la mano ante el juez de los sueños perdidos¹⁵.

La desnudez de la lengua poética de Axat es la viva expresión de los despojados en el presente; aquella necesita de un pacto con el lector, capaz de correrse de los consensos estéticos, de cómo escribir poesía. El discurso despojado y del despojo se condensan en las imágenes de un yo elidido y reificado; el proceso de identificación está dado por «los golpes que los traían hacia mí», es decir, a partir de la imagen “golpe” se condensa el pasado y el presente. Asimismo, la imagen del sueño, de cuño romántico y surrealista, emerge en el primer verso y «de la mano ante el juez de los sueños perdidos». El sueño adquiere una nueva semantización luego de la dictadura militar de 1976, ya que posee un matiz acentuadamente político, reivindicativo de proyectos abortados por la violencia del Estado argentino. No menos importante es la imagen del «juez», que es una constante en la poesía de Axat; en ella se condensa la carencia de reparación, de vindicación del pasado y del presente. Procedimiento similar se advierte en «Cavilación ante el puente generacional». La imagen del puente no solo es el vínculo del monólogo del yo poético quien observa al joven criminalizado sino que en la escena jurídica la memoria del hijo de la generación perdida habilita, en un juego pasado-presente, las presencias de los otrora jóvenes, los padres ausentes. El poema es una alianza de hijo a hijo, «Ey –me dijo– me aconseja que

¹⁴ Es importante destacar las micropolíticas del olvido llevadas a cabo por el actual gobierno como las declaraciones del ex funcionario Darío Lopérfido acerca del número de desaparecidos durante la última dictadura militar, o la polémica Ley 2x1 con la cual la Corte Suprema de Justicia de la Nación pretendía beneficiar a los exrepresores condenados por violación de los derechos humanos. El 10 de mayo de 2017, el Senado de la Nación sancionó la limitación a dicha ley. Asimismo, es lícito acotar que miles de ciudadanos en todo el país marcharon el mismo día con el fin de defender los principios democráticos en la Argentina puestos en riesgo ante la decisión de la Suprema Corte de Justicia.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

declare o no»¹⁶. La justicia que no tuvieron sus padres hace blanco en el presente, en la presencia de este joven del cual el sujeto marca la distancia: «y nosotros hijos absortos pusilánimes / tan cobardes conservadores»¹⁷. La cavilación es el espejo del pasado-presente, una interpelación a una forma de hacer memoria ante el estrado judicial. En el poema también aparece el colectivo «mis hermanos», en referencia a los lazos solidarios, de hermandad entre los hijos de los desaparecidos. En el breve texto de Walter Benjamín *Desenterrar y recordar* (1992) el filósofo alude a la memoria como una imagen extraída del pasado y que fulgura en el presente desordenándolo; la poesía de Axat está hecha de las excavaciones precisas en el territorio del pasado de donde extrae las imágenes para convertirlas en materia poética. Palada que en la cultura argentina se articula con una intensa labor territorial, donde lleva su poesía y donde encuentra las imágenes fulgurantes.

En toda su obra resuena el brillo de las imágenes memoriosas: en las voces, en las fotografías, en las sentencias. En ese cúmulo poético se hallan los recuerdos. A modo de instantáneas son recogidos por la voz del yo poético en posición de abogado defensor y de hijo.

Otro aspecto interesante en el poemario, y plausible de análisis en corpus más amplios, es la emoción como construcción política, con nuevo lugar de agenciamiento. *Offshore* comienza y concluye con dos poemas en alianza hijo-hijo: «El sueño» y «Cavilación sobre el puente generacional», respectivamente. Las imágenes del abrazo, de la solicitud de los jóvenes para que el yo no los abandone en el primer texto y el diálogo en el segundo, son ejemplos más que elocuentes. En esta dirección la identificación entre el sujeto poético también se produce por una niñez deshecha de modo deliberado por la represión estatal. Los poemas «La nueva cruzada de los niños» y «Stapledon» son variaciones tonales del destino de los niños en el Tercer Mundo; en el segundo texto de carácter más intimista, la niñez es resguardada en el territorio de la lectura de ciencia ficción. Estamos frente a la junción entre literatura, lectura y vida como forma de territorialidad infantil, como lugar de salvación, de contención. En los versos «abrazado al anillo de Saturno la centella el silencio la palabra / el silencio / de lo que quise ser»¹⁸ la enumeración de las imágenes nos conduce a la ausencia, que brilla arrancada del pasado y estalla concentrada en el deseo de ser.

CONCLUSIÓN

Escribir para Axat es resistir, urgar, remover, rasgar «el lenguaje de los leguleyos»¹⁹; es comprometer a los lectores a un diálogo con la poesía que se convierte en una forma de producir otra mirada sobre el real. Un nuevo agenciamiento resistente frente a la violencia a la que es sometido nuestro cuerpo social, en tanto colectivo al que las más de las veces no prestamos atención. En consecuencia, el yo poético como excedencia del autor creador, desplaza el territorio cómodo del lirismo para agenciarse en un mapa constituido por las voces que lo convocan desde su pasado en el presente, a través de este y con él. La temporalidad poética en nuestro autor conjuga hacer, voces, murmullos, lecturas; estas

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

ingresan a la poesía no como marca erudita de un letrado, de ser así devendría en otro modo de ser leguleyo, sino se hacen presentes para los sucesivos actos de justicia poética. De ahí el vitalismo de la poesía de Axat que busca reparar el destino de los jóvenes a quienes defiende y son el zumo de su poesía. Para los saberes académicos constituye un desafío abordar su poética porque nos acostumbramos a leer en series repetitivas a las cuales suele inducirnos la tradición y el canon. Asimismo, el discurso académico y crítico se solaza en la quietud de la disciplina; la poesía en clave de memoria y derechos humanos constituye una invitación al indisciplinamiento, a transcurrir por otras veredas en las cuales deambulan «los pibes del conurbano», a quienes Axat dedica su tesis de magíster en Ciencias Sociales y su poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Axat, Julián, *Offshore*, Valparaíso, Periféricas, 2016.
- , *Una voz no menor. Apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil*, Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, tesis de posgrado, 2013, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1016/te.1016.pdf> (fecha de consulta: 23/05/2017).
- Axat, Julián y Bustos, Emiliano, *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de la poesía salvaje*, La Plata, Libros de La Talita Dorada, 2010.
- Bajtín, Mijaíl, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Guattari, Félix, *Caosmosis*, Argentina, Manantial, 2005.
- León, Emma (ed.), *Los rostros del otro*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Mancini, Adriana, *Walter Benjamín. Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Vinyes, Ricard (ed.), *El Estado y la Memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, 2009.

TRASBORDI

ALICIA LLARENA (*trad. di Roberta Cardone, Lucilla Cicchetti, Angela Colombo, Marina Enea, Danilo Manera e Marianna Montanaro*) ♦ SANDRA LORENZANO (*trad. di Valentina Avveduto, Michele Cascella, Alice La Morticella, Danilo Manera, Clelia Mumolo, Alice Nagini e Alice Scaccabarozzi*) ♦ AURORA LUQUE (*trad. di Erika Crespi, Clelia Mumolo, Marika Nizzero, Alessia Ruggeri e Chiara Savi*) ♦ ROSA SILVERIO (*trad. di Marina Bianchi ed Erminio Corti*) ♦ ANGHIEL, REIS-SÁ E MEXIA (*trad. Eleonora Caneva, Mariagrazia Nicoli, Eleonora Orsini, Camilla Pugnetti, Francesca Santoro, Federica Sarta*) ♦ MARTÍN DE UGALDE (*trad. di Simone Cattaneo e Marco Ottaiano*)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 173-192. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ALICIA LLARENA

Sette poesie tradotte da Roberta Cardone,
Lucilla Cicchetti, Angela Colombo, Marina Enea,
Danilo Manera, Marianna Montanaro

Proporciones

En esta tierra el agua
ocupa superficies gigantescas.

Mareas que con su fuerza
harían de esta ciudad
un puñado de escombros inservibles.

Líquidos que atestiguan nuestra estirpe salvaje.

Océanos que adentro pugnan por salir
para rendir su culto a los deseos.

Abrevaderos que en el alma
tienen la misma sustancia que la lluvia.

Sin embargo nos asusta nuestra sed.

Y nos ahogamos en un vaso
pequeño y transparente.

Proporzioni

In questa terra l'acqua
occupa superfici gigantesche.

Maree così forti che potrebbero
ridurre questa città
a un pugno di macerie inservibili.

Liquidi che attestano la nostra stirpe selvaggia.

Oceani che dall'interno premono per straripare
e rendere culto ai desideri.

Abbeveratoi che nell'anima
hanno la stessa sostanza della pioggia.

Eppure ci spaventa la nostra sete.

E affoghiamo in un bicchiere
piccolo e trasparente.

(traduzione di Danilo Manera)

Desnutrición

He amamantado pueblos de calzadas llameantes
y negado con mis actos de amor cualquier prejuicio
sobre la primitiva crudeza de las fieras.

Mis pezones son dignos de alabanza,
y mi leche ha fecundado
la más hermosa imagen del instinto:
hembra que alimenta sin conciencia de sí.

Así me imaginaron llena de ubres encrespadas;
y atentas, como los oídos de un lince a la caída de la tarde.
para que recordaran mi gesto involuntario,
y en la memoria perdure aquel reflejo
que convocó la vecindad del hambre.

Espantada de mi innato talento
creí en las palabras que honraron mi bondad,
mi amor lechoso y dispuesto,
la excelencia con que fui celebrada
por olvidar mi origen y ocultar mi raíz,
y porque enajenada o conmovida
alimenté sin motivo la vida de los otros.

Yo crié sin saberlo a los hijos más dignos,
vástagos hermosos con que el azar probó
la envergadura de mi especie,
hijos sin pelambre ante los cuales
acerqué mis pezones, no por deseo,
sino por esa rutina del instinto
adiestrado en resistirse
ante las formas de la muerte.

Y aunque no fue por amor, ya nada importa.
Yo misma lo llamé piedad, y más tarde deseo,
y a otras palabras no menos vanidosas
también se acostumbraron mis labios prominentes.

Pero un Rómulo apuesto me amenaza estos días.
Desespera por hacerse un lugar en la historia
y un hueco entre mis pechos.
Reclama su blanco patrimonio de senos prometidos,

Denutrizione

Ho allattato paesi di strade fiammeggianti
e negato con i miei atti d'amore qualsiasi pregiudizio
sulla primitiva crudeltà delle belve.

I miei capezzoli sono degni di lode,
e il mio latte ha fecondato
la più affascinante immagine dell'istinto:
femmina che nutre senza consapevolezza di sé.

Così mi hanno immaginato piena di mammelle gonfie;
e attente, come le orecchie di una lince al calar della sera,
affinché ricordino il mio gesto involontario,
e nella memoria persista quel riflesso
evocato dalla prossimità della fame.

Spaventata dal mio innato talento
Ho creduto parole che onoravano la mia bontà,
il mio amore latteo e disponibile,
l'eccellenza con la quale mi hanno festeggiato
per aver dimenticato le mie origini e nascosto le mie radici,
e perché alienata o commossa
ho nutrito senza ragione la vita altrui.

Ho allevato senza saperlo i figli più degni,
germogli meravigliosi con cui il destino ha dimostrato
la possanza della mia specie,
figli senza pelo davanti ai quali
ho avvicinato i miei capezzoli, non per desiderio,
ma per l'abitudine dell'istinto
avvezzo a resistere
davanti alle forme della morte.

E se anche non è stato per amore, non importa più.
Io stessa l'ho chiamato pietà e più tardi desiderio,
e anche ad altre parole non meno superbe
si sono abituate le mie labbra sporgenti.

Ma un Romolo prestante mi minaccia in questi giorni.
Si dispera per trovare un posto nella storia
e un po' di spazio tra le mie mammelle.
Reclama la bianca eredità di seni promessi,

la previsible certeza en la que cree desde niño.

Viene confiado y sus palabras abultan
la mitad de su cuerpo; en la otra esa fuerza
que da sentirse al amparo de su nombre.

Y cuando hastiada del mío me niego a amamantarlo,
—no por deseo, sino por aquel mismo instinto ante la muerte—
la indignación entra de golpe en sus ojos enormes,
y con su más triste retórica me habla de lo oscuro,
y de la loba que tengo agazapada en mí.

la prevedibile certezza nella quale crede fin da bambino.

Arriva fiducioso e le sue parole colmano
la metà del suo corpo; nell'altra quella forza
che dà sentirsi al riparo del suo nome.

E quando tediata dal mio mi nego ad allattarlo,
– non per desiderio, ma per quello stesso istinto davanti alla morte –
l'indignazione entra di colpo nei suoi occhi enormi,
e con la sua retorica più triste mi parla del buio,
e della lupa che nascondo silenziosa dentro di me.

(traduzione di Lucilla Cicchetti)

Piedras preciosas

El hombre es el único animal que tropieza dos veces con la
misma piedra.

Y el que camina con una piedra en el zapato.
Y el que comulga con piedras de molino.

Un día junté todas las piedras de mi vida:

las que me hicieron caer más de una vez,
las que me hicieron daño en el zapato
y las que mastiqué como si fueran el alimento de la fe.

Y construí con ellas una roca
que hoy vive a las puertas del océano.

El agua la humedece,
la sal la purifica,
cada ola acrecienta su firme resistencia,
y la intemperie y la noche
la hacen más y más fuerte.

Pietre preziose

L'uomo è l'unico animale che inciampa due volte nella
stessa pietra.

E che cammina con un sasso nella scarpa.
E che confonde l'ostia con una macina da mulino.

Un giorno ho riunito tutte le pietre della mia vita:

quelle che mi hanno fatto cadere più di una volta,
quelle che mi hanno fatto male nella scarpa
e quelle che ho masticato come se fossero il nutrimento della fede.

E ho costruito con esse una roccia
che oggi abita alle porte dell'oceano.

L'acqua la inumidisce,
il sale la purifica,
ogni onda accresce la sua salda resistenza,
e le intemperie e la notte
la rendono sempre più forte.

(traduzione di Angela Colombo)

Paisajes meridianos

I

Soy la que crece entre la soledad y el viento.

La soledad me hace fuerte
y el viento,
el viento me otorga esta silueta
y esta sabia postura
con que hago frente a la vida
día tras día.

Dicen los que me observan
que soy la retorcida,
la que se enreda en sus ramas
y la que apenas soporta
el oleaje del aire
o la humedad de la lluvia.

Que los años me arquean
y mis hojas apenas se mantienen
pendientes de un tronco
que poco a poco se dobla
hasta dar sobre la tierra.

Es cierto. Es verdad que los años
me han dado esta forma
e hicieron de mi savia
un puñado de curvas,
un ramaje deforme y contrahecho.

Sin embargo,
soy el árbol perfecto,
el que enseña a los hombres
a aceptar su destino.

Yo me inclino con gracia
a cada golpe de viento
y soy dúctil
a lo que quiso de mí la providencia.

Sobre mi copa caen los años o los siglos,

Paesaggi meridiani

I

Sono quella che cresce tra la solitudine e il vento.

La solitudine mi rende forte
e il vento,
il vento mi conferisce questo profilo
e questo saggio portamento
con cui affronto la vita
giorno dopo giorno.

Dicono quelli che mi osservano
che sono tortuosa,
che mi aggroviglio tra i rami
e che sopporto appena
le raffiche d'aria
o l'umidità della pioggia.

Che gli anni m'inarcano
e le mie foglie appena resistono
appese a un tronco
che poco a poco si curva
fino a sfiorare la terra.

Certo. È vero che gli anni
mi hanno dato questa forma
e hanno reso la mia linfa
una manciata di curve,
rami deformi e contorti.

Tuttavia,
sono l'albero perfetto,
che insegna agli uomini
ad accettare il proprio destino.

Io mi chino con grazia
a ogni folata di vento
e sono duttile
a quanto da me ha voluto la provvidenza.

Sulla mia chioma cadono gli anni o i secoli,

el infortunio o la tormenta.

Pero me inclino y ellos pasan de largo.

Por eso sigo en pie,
aferrada a mi espíritu
y con el pecho entregado
a la ventisca.

Soy la sabina.
El árbol que se crece en esta soledad
ungido por el viento.

la calamità o la bufera.

Ma mi inclino e loro passano oltre.

Per questo resto in piedi,
aggrappata al mio spirito
e con il petto in balia
della tempesta.

Sono la sabina.
L'albero che cresce in questa solitudine
benedetto dal vento.

(traduzione di Marina Enea)

Don de lenguas

Necesito de todos los idiomas
el ruso, el zapoteco,
lenguas modernas, asiáticas,
del nuevo o viejo mundo,
también las lenguas muertas,
los lenguajes de signos,
el que usan los pájaros
y el que musitan susurrantes las ballenas,
el sánscrito y el chino,
todos los símbolos,
la escritura jeroglífica,
los códices antiguos,
los quipus y los glifos,
lenguas de todas las especies
y de cualquier edad sobre la tierra.

Que acudan todas a la cita de este amor
porque en mi lengua,
en esta lengua madre que hablo desde niña
no habrá palabras suficientes
para nombrar este milagro,
la sacudida inesperada,
el temblor imprevisible
de tu abrazo.

Il dono delle lingue

Ho bisogno di tutte le lingue
il russo, lo zapoteco,
idiomi moderni, asiatici,
del nuovo o del vecchio mondo,
anche le lingue morte,
il linguaggio dei segni,
quello che usano i volatili
e quello che mormorano sussurranti le balene
il sanscrito e il cinese,
tutti i simboli,
la scrittura geroglifica,
i codici antichi,
i quipu e i glifi,
lingue di tutte le specie
e di ogni età sulla terra.

Che vengano tutte all'appuntamento di quest'amore
perché nella mia lingua,
in questa lingua materna che parlo fin da bambina
non ci saranno parole sufficienti
per nominare questo miracolo,
la scossa inaspettata,
il tremore imprevedibile
del tuo abbraccio.

(traduzione di Marianna Montanaro)

Imaginaria

Imaginaria como la línea que divide
el Ecuador los meridianos el Trópico de Cáncer
todos los husos horarios este horizonte
que veo cada mañana
como una noche de guardia en los cuarteles
y todos esos dichos que ya sabes
no cruces la línea ni te pases de la raya

Tan ilusorias divisiones tan irreales
los límites tan ficticias las fronteras tan distantes
y sin embargo densas y tangibles
una muralla china atravesada en esta mesa
un puente levadizo entre tus ojos
y los míos la maldita pared de aquel viejo bolero
en el salón de la casa

Immaginaria

Immaginaria come la linea che divide
l'Equatore i meridiani il Tropico del Cancro
tutti i fusi orari questo orizzonte
che vedo ogni mattina
come una notte di guardia in caserma
e tutti quei modi di dire che conosci
non oltrepassare la linea non uscire dalle righe

Divisioni così illusorie così irreali
i limiti così fittizie le frontiere così distanti
eppure dense e tangibili
una muraglia cinese che attraversa questo tavolo
un ponte levatoio tra i tuoi occhi
e i miei la maledetta parete di quel vecchio bolero
nel salone di casa

(traduzione di Roberta Cardone)

Blancas eran aquellas horas del verano
como luz recién nacida sobre la tierra de mis padres
y los padres de mis padres.

Esa es la herencia que todos mis ancestros
dejaron para mí.

Migas de un pan amoroso y recién hecho
las horas luminosas del verano
señalaron mi rumbo y mi camino:

una iglesia modesta en la breve plaza
de aquel pueblo sureño,
un barranco de piedras y agua limpia,
la pensión de la abuela,
el viejo aguacatero y el sonido del aire
entre las ramas,
todo el calor de agosto reverberando
en las acequias
y un aroma de afectos inundando la casa.

Este fue el universo y el paisaje
donde vine a nacerme,
un paraíso minúsculo y perdido,
geografía de familia y hogar de antepasados
que dejaron prendidas las luces blancas del verano
para que yo las siguiera
y pudiera llorar allí mi primer llanto.

Bianche erano quelle ore d'estate,
come luce appena nata sulla terra dei miei genitori
e i genitori dei miei genitori.

È questa l'eredità che tutti i miei antenati
hanno lasciato per me.

Briciole di un pane amorevole e appena sfornato,
le ore luminose dell'estate
mi hanno indicato la rotta e il cammino:

una chiesa modesta nella breve piazza
di quel paese del sud,
un dirupo di pietre e acqua pulita,
la pensione della nonna,
il vecchio albero di avocado
e il suono del vento tra i rami,
tutto il caldo d'agosto che riverbera
sui canali d'irrigazione
e un aroma di affetti che inonda la casa.

Questo è stato l'universo e il paesaggio
dove mi è capitato di nascere,
un paradiso minuscolo e perduto,
geografia di famiglia e dimora di capostipiti
che hanno lasciato accese le luci bianche dell'estate
perché io le seguissi
e potessi piangere lì il mio primo pianto.

(traduzione di Danilo Manera)

ALICIA LLARENA, nata a Mogán, Gran Canaria, nel 1964, è docente di Letteratura Ispanoamericana presso l'Università di Las Palmas de Gran Canaria e autrice di una vasta opera critica. È membro della Academia Canaria de la Lengua. Ha pubblicato il volume di racconti *Impresiones de un arquero* (1991) e le raccolte poetiche *Fauna para el olvido* (Premio Internacional de Poesía Santa Cruz de La Palma, 1997) e *El arte de las flores secas* (2009), da cui sono tratti i componimenti *Proporciones*, *Desnutrición*, *Piedras preciosas* e *Paisajes meridianos I*. Le poesie *Don de lenguas* e *Imaginarias* sono tratte dal libro inedito *El amor ciego*. Inedita è anche *Blancas eran aquellas horas del verano*. Ha partecipato alla *Primavera de Poetas 2017* presso il nostro ateneo, occasione attorno alla quale sono nate queste traduzioni. Maggiori notizie sul sito www.aliciallarena.com.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 193-210. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

SANDRA LORENZANO

Otto poesie tradotte da Valentina Avveduto,
Michele Cascella, Alice La Morticella,
Danilo Manera, Clelia Mumolo, Alice Nagini
e Alice Scaccabarozzi

De *VESTIGIOS*

12

Sobre el mar se pierden las fronteras, se humedecen los papeles, arden
los ojos y la piel
(el vértigo es la distancia entre mi voz y la inclinación de tu cabeza)
cuerpos, cenizas, historias que alimentan el escozor del yodo para
regocijo de violencias submarinas
el comienzo de los tiempos fluye en el deseo de naufragio
(podría aferrarme a tu cintura y olvidar el zumbido de altamar)
pero son inasibles las palabras
prófugas de una memoria salobre revelada en otros huesos

28

Y fue de otros la huella del desierto
de los que tocaron los pliegues de tu piel
de los que navegaron por tu voz de madrugada
de los que escribieron salmos a tus ojos
y enloquecidos se desnudaron en las esquinas.

En el centro mismo de la aurora, las rocas tienen la tibieza del aliento.
Sobre el horizonte son naranjas las líneas de tu espalda y un incendio
las palabras.

Destellos de luz ocupan el silencio.
Si hubo un principio fue en la orilla de tu cuerpo.

Da *VESTIGIA*

12

Sul mare si perdono le frontiere, inumidiscono i fogli, bruciano gli
occhi e la pelle
(la vertigine è la distanza tra la mia voce e l'inclinazione della tua testa)
corpi, ceneri, storie che alimentano le scottature da iodio per la gioia
delle violenze sottomarine
l'inizio dei tempi scorre nel desiderio del naufragio
(potrei aggrapparmi alla tua vita e dimenticare il brusio dell'acqua alta)
però sono inafferrabili le parole
profughe di una memoria salmastra rivelata in altre ossa

28

E fu d'altri l'orma del deserto.
di chi ha toccato le cavità della tua pelle,
di chi ha navigato nella tua voce all'alba
di chi ha scritto salmi ai tuoi occhi
e impazzito si è spogliato negli angoli.

Nel bel mezzo dell'aurora, le rocce hanno il tepore del fiato.
All'orizzonte sono arancioni le linee della tua schiena e un incendio
le parole.

Lampi di luce occupano il silenzio.
Se ci fu un inizio è stato sulla sponda del tuo corpo.

(traduzione di Valentina Avveduto e Michele Cascella)

Vidas tejidas al crochet

Como si cada vez se escaparan las palabras.
Como si el cincel de las horas borrara las huellas
y obligara a buscar otra vez desde el principio:
(malvones y ríos,
luz en los rayos de alguna bicicleta)
una marca que haga del aire
aliento de hogar.
En blanco y negro la memoria:
igual que el álbum que heredamos
sin darle importancia.
No aprendimos los nombres ni las risas.
No supimos las fechas ni los miedos.
Sólo algunos muertos y la historia aquella
del kepí y la bala.
Nada heroico.
Vidas tejidas al crochet
para poner después en la mesita.
Dicen que entre hielos nadaba
-de chico-
el abuelo ruso.
No supimos.
Recibimos formales pedazos de vida
y los ignoramos.
Ninguna moraleja:
un vacío simple.
Y el viento.
Como siempre.

Vite all'uncinetto

Come se ogni volta sfuggissero le parole.
Come se lo scalpello delle ore cancellasse le impronte
e obbligasse un'altra volta a cercare sa capo:
(gerani e fiumi,
luce nei raggi di qualche bicicletta)
un segno che trasformi l'aria
in alito di casa.
In bianco e nero la memoria:
come l'album che abbiamo ereditato
senza dargli importanza.
Non abbiamo imparato i nomi, né i sorrisi.
Non abbiamo saputo le date, né le paure.
Solo certi morti e quella storia
del chepì e della pallottola.
Niente di eroico.
Vite lavorate all'uncinetto
per poi metterle sul tavolino.
Dicono che nuotava tra i ghiacci
– da ragazzino –
il nonno russo.
Non abbiamo saputo.
Abbiamo ricevuto formali pezzi di vita
e li abbiamo ignorati.
Nessuna morale:
un vuoto semplice.
E il vento.
Come sempre.

(traduzione di Alice La Morticella)

Trazos

1)

No se trata sólo de hablar de vestigios o cenizas,
no se trata de volcar en las páginas voces hechas añicos
ni de contar en ausencias la historia familiar,
es algo más pequeño, o tal vez más inútil,
como seguir con la mirada el camino de hormigas.
Verlas cruzar un río de hojas bajo el sol de la siesta,
mirar cómo se pierden entre cordilleras de polvo,
y reaparecen heroicas
con siglos iguales sobre la espalda.

2)

Hay quien enciende todas las velas
quien se arrulla a la sombra de su propia piel.
¿Hablaron de huellas en los pajonales,
de voces deletreando el ardor de la sal?
Una rama interrumpe la fila.
El quiebre es absurdo –cualquiera lo sabe–:
ellas siguen caminando sobre el aire suspendido
inventándole memorias al trazo escurridizo de los huesos.

Contorni

1)

Non si tratta solo di parlare di vestigia o ceneri,
non si tratta di riversare nelle pagine voci frantumate
né di raccontare con assenze la storia familiare,
è qualcosa di più piccolo, o forse più inutile,
come seguire con lo sguardo il percorso delle formiche.
Vederle attraversare un fiume di foglie sotto il sole pomeridiano,
osservarle perdersi tra cordigliere di polvere,
e riapparire eroiche
con secoli uguali sulla schiena.

2)

C'è chi accende tutte le candele
chi si culla all'ombra della propria pelle.
Parlavano di orme nelle steppe argentine,
di voci che sillabavano l'ardore del sale?
Un ramo interrompe la fila.
La rottura è un assurdo – lo sa chiunque –:
continuano ad avanzare sull'aria sospesa
e inventano ricordi seguendo il contorno sfuggente delle ossa.

(traduzione di Alice Nagini)

Invierno en el cementerio de Middlebury

*¿Por qué asombrarse de que los muertos
no nos hablen de la muerte?*

Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*

¿Quiénes fuimos entonces?
¿Quiénes fuimos reflejadas en las afiladas aristas del hielo?
Rodeadas de qué historias silenciosas, de qué cuerpos cubiertos de
blanco.
“Spoon River”, pienso frente al paisaje ajeno
Murmullos:
La viuda de muslos protectores
El golpeador detrás de la biblia calvinista
El niño que tuvo un único verano
¿Quiénes fuimos con ellos alrededor?
Nos sentamos en la banca helada frente a un horizonte
apenas naranja
desdibujado
El niño la viuda el violento lector del libro sagrado (oh lord)
Todos los muertos son nuestros.
¿Quiénes fuimos?
Mayo 1891 – febrero 1892
Klaus: un único verano.
Podría haber sido profesor o campesino.
O soldado.
Podría haber muerto en las trincheras de 1917.
Podría haber tenido una novia sonriente y rubicunda
con un pecho en el que él llorara sus derrotas.
Una novia que ya anciana mirara cada tanto el retrato con uniforme.
Un solo verano.
“Spoon River”, pienso.
“Busca a la viuda, hijo. Busca sus caderas generosas, sus manos sabias.”
¿Por qué asombrarse? Tampoco nosotras hablamos de la muerte.
¿Quiénes fuimos ante ese atardecer perenne?
El marido –barba pelirroja, ojos distraídos- murió en una tormenta
destino de pescador
“Búscala, hijo. Tiene la piel tibia, el abrazo perfumado”
Miramos los cipreses, los nombres, las fechas.
Tampoco nosotras hablamos de la muerte.
Murmullos.

Inverno nel cimitero di Middlebury

*Perché stupirci che i morti
non ci parlino della morte?*

Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*

Chi eravamo allora?
Chi eravamo riflesse negli affilati spigoli del gelo?
Circondate da chissà quali storie silenziose e da quali corpi coperti di
bianco.
“Spoon River”, penso davanti a un paesaggio estraneo
Mormorii:
La vedova dalle cosce protettrici
Il manesco dietro la bibbia calvinista
Il bambino che ebbe un’unica estate
Chi eravamo con loro attorno?
Ci sediamo su una panca gelida di fronte a un orizzonte
appena aranciato
indefinito
Il bambino la vedova il violento lettore del libro sacro (oh lord)
Tutti i morti sono nostri.
Chi eravamo?
Maggio 1891 – febbraio 1892
Klaus: un’unica estate
Avrebbe potuto essere professore o contadino.
O soldato.
Avrebbe potuto morire nelle trincee del 1917.
Avrebbe potuto avere una fidanzata sorridente e rubiconda
sul cui seno piangere le sconfitte.
Una fidanzata che una volta anziana guardasse di tanto in tanto il
ritratto in uniforme.
Una sola estate.
“Spoon River”, penso.
“Cerca la vedova, figlio. Cerca i suoi fianchi generosi, le sue mani sagge.”
Perché stupirsi? Neppure noi parliamo della morte.
Chi eravamo prima di questo perenne crepuscolo?
Il marito – barba rossa, occhi distratti – morì in una tormenta
destino del pescatore
“Cercala, figlio. Ha la pelle tiepida, un abbraccio profumato.”
Guardiamo i cipressi, i nomi, le date.
Neppure noi parliamo della morte.
Mormorii.

Bergen 1895-1937.

El año en que nació mi madre.

Allá

al sur de todos los sures.

La azalea que alimentan sus cenizas se cubre de agua
cuando sube el río

Madre náufraga

Nos contamos historias:

los cipreses, los nombres, las fechas

Y el hombre con traje oscuro

levanta la mano amenazante

“Corre grita no dejes que te alcance”

¿Qué versículo ordena el castigo?

¿Qué designio divino el golpe certero?

La piel morada.

Y el dolor.

La mano amenazante.

El libro sagrado.

Tampoco nosotras hablamos de la muerte.

“Spoon River” pienso frente al blanco que cubre la tierra.

Debajo: nuestros muertos. No hay metáforas.

Un paisaje ajeno.

¿Quiénes fuimos donde fuimos otras?

Bergen 1895-1937.
L'anno in cui nacque mia madre.
Laggiù
al sud di tutti i sud.
L'azalea che alimenta le sue ceneri si copre d'acqua
quando cresce il fiume
Madre naufraga
Ci raccontiamo storie:
 i cipressi, i nomi, le date
E l'uomo con l'abito scuro
alza la mano minacciosa
"Corri grida non lasciare che ti raggiunga"
Quale versetto ordina il castigo?
Quale disegno divino il colpo sicuro?
La pelle livida
E il dolore.
La mano minacciosa.
Il libro sacro.
Neppure noialtre parliamo della morte.
"Spoon River" penso davanti al bianco che copre la terra.
Sotto: i nostri morti. Non ci sono metafore.
Un paesaggio estraneo
Chi eravamo quando eravamo altre?

(traduzione di Alice Scaccabarozzi)

Vértigo

Vertigo
 pieles
sin memoria
tu y yo
fundamos un reino
caemos
aquí
 ahora
silencio es tu nombre
nadie es el mio
tibios caracoles
 nos llaman
caemos
 aquí ahora
futuro de un pasado
anterior al primero de tus huesos
sal que deja blanco rastro
de mi lengua
en tu vientre
tal vez
nosotras
lloremos de pronto
tormenta
sabes a mar
 a amarte
aquí ahora
saliva
 tibia tu boca
siglos
 de espera
caemos
ahora
como lluvia caemos
lluviamos
silencio es tu nombre
nadie el mío

Vertigine

Vertigine
 pelli
senza memoria
tu e io
fondiamo un regno
cadiamo
qui
 adesso
silenzio è il tuo nome
nessuno è il mio
tiepide conchiglie
 ci chiamano
cadiamo
 qui adesso
futuro di un passato
anteriore al tuo primo osso
sale che lascia bianca traccia
della mia lingua
sul tuo ventre
forse
noialtre
pioviamo all'improvviso
tormenta
sai di mare
 di amarti
qui adesso
saliva
 tiepida la tua bocca
secoli
 d'attesa
cadiamo
adesso
come pioggia cadiamo
pioggiamo
silenzio è il tuo nome
nessuno il mio

(traduzione di Danilo Manera)

Piedras

la limpidez de la piedra
redonda pulida
sobre la primera letra de tu nombre
tapa el sonido inicial:
naces muda entonces

del río viene
del reflejo del sol en el otoño
del remo que se hunde en el agua
del barro
la piedra

de chicas juntábamos siempre alguna
¿te acuerdas?
pintábamos animales o
buscábamos tesoros

o quizás sea todo un invento
las fechas se superponen
los amores tienen mil rostros
las piedras se parece unas a otras

Deshabitar la propia piel

Deshabitar la propia piel
dejarla olvidada como al descuido
sobre una silla cualquiera
 quizás allí, frente a la plaza
 donde juegan los chicos en la tarde.
Deshabitar la propia piel
y dejarla como mendiga de sí misma
pero sin llantos ni duelos excesivos
porque habrá quien la encuentre y sepa usarla
sacudirla hasta poblarla de deseo
y hacerla ondear amorosamente al viento
como antigua señal de bienvenida.
O al menos darle piadosa sepultura
los brazos en cruz, la cabeza al oriente
hasta ser barro de todos los barros.
Así sea.

Disabitare la propria pelle

Disabitare la propria pelle
lasciarla scordata come per distrazione
su una seggiola qualunque
forse lì, davanti alla piazza
dove al pomeriggio giocano i ragazzini.
Disabitare la propria pelle
e lasciarla come mendicante di se stessa
ma senza pianti o lutti eccessivi
perché qualcuno la troverà e saprà usarla
scuoterla fino a riempirla di desiderio
e farla ondeggiare amorosamente al vento
come un antico segnale di benvenuto.
O almeno darle pietosa sepoltura
le braccia in croce, la testa rivolta a oriente
fino a diventare fango di tutti i fanghi.
Così sia.

(traduzione di Danilo Manera)

SANDRA LORENZANO, nata a Buenos Aires nel 1960, vive in Messico dal 1976. È narratrice, poetessa, saggista e specialista in arte e letteratura ispanoamericane. Membro del “Sistema Nacional de Creadores de Arte”, è attualmente vicedirettrice del Centro culturale Tlatelolco della Universidad Nacional Autónoma de México. Anima programmi radiofonici e televisivi e collabora regolarmente con vari giornali e riviste latinoamericani. Ha pubblicato i romanzi *Saudades* (2007), *Fuga en mi menor* (2012) e *La estirpe del silencio* (2015) e le raccolte poetiche *Vestigios* (2010) ed *Herencia* (in stampa). Ha pubblicato alcuni inediti sul n.6 di *Tintas* e ha partecipato alla *Primavera de Poetas* 2017 presso il nostro ateneo, occasione attorno alla quale sono nate queste traduzioni. Maggiori notizie sul sito <https://sandra Lorenzano.mx/>.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 211-222. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

AURORA LUQUE

Cinque poesie, tratte da *Personal & político* (2015),
tradotte da Erika Crespi, Clelia Mumolo, Marika
Nizzero, Alessia Ruggeri e Chiara Savi

Variación sobre un tema muy antiguo

Muerta quisiera estar cuando ya no me importen
el sabor de los vinos conversados, la lasitud que sigue
al fervor de un abrazo, las diferentes túnicas azules
que va estrenando el mar;
cuando deje de amar a las palabras
como esas diminutas criaturas sorprendentes
y danzantes que son;
cuando olvide los dones de una risa
filósofa y bufona
o el olor de una higuera goteante de mieles;
cuando se hayan gastado las ganas de pisar
las olas del verano.
Cuando pierda memorias y deje de saber
que eran fardos envueltos de un tesoro.

El antiguo decía que los dioses
hicieron la vejez así de dura.
Muerta quisiera estar
cuando ya no me importen estas cosas.

Variazione su un tema molto antico

Vorrei essere morta quando non mi importeranno più
il sapore dei vini nel convivio, la fiacchezza che segue
al fervore di un abbraccio, le diverse tuniche blu
che va indossando il mare;
quando smetterò di amare le parole
per quelle minute creature sorprendenti
e danzanti che sono;
quando scorderò i doni di una risata
filosofa e buffona
o l'odore di un fico che sgocciola miele;
quando si sarà consumata la voglia di entrare
nelle onde dell'estate.
Quando perderò memorie e non saprò più
che erano fagotti avvolti di un tesoro.

Gli antichi dicevano che gli dèi
hanno reso la vecchiaia tanto dura.
Vorrei essere morta
quando di tutto ciò più non m'importi.

(traduzione di Alessia Ruggeri)

Fábula del aliento y del deseo

El cuerpo –el organismo– cuenta con el aliento.
La mente –convengamos el nombre–
cuenta con el deseo.
Un mecanismo es sabio y delicado.
El otro, muy precario y pretencioso.
El aliento, en el agua, se hace perlas que ascienden.
El deseo también tiene sus burbujas,
su vacua efervescencia.
Territorio común, el del suspiro clásico.

El aliento que pone colinas en el tórax
es una producción eólica privada,
un ritmo matinal, una medida
que nos hace cruzar los territorios
desde que sale el sol hasta el ocaso
y hasta el derrumbamiento.
Las noches, sin embargo, se miden en deseos.
Dos deseos y medio: devorarás un cuerpo.
Deseo de un milímetro:
Apatía y Abulia son tus hadas.
Un deseo de miles de kilómetros:
hay riesgo de avería melancólica
o de choque espacial.

Son los dos combustibles de *La Vida*,
Estación de Servicio. Tomo aliento, alimento mis deseos.
Lléname los pulmones
de aliento fresco y vivo. O llene el tanque entero
con deseo furioso de cambiar y romper.
Hoy vas a repostar, a rellenarte
de algún deseo atroz,
de algún petróleo oscuro
destrutivo y saciante.
Ten cuidado.

Favola del respiro e del desiderio

Il corpo – l'organismo – dispone del respiro.
La mente – nome convenzionale –
si affida al desiderio.
Un meccanismo è saggio e delicato.
L'altro, assai precario e pretenzioso.
Il respiro, nell'acqua, forma perle che salgono in superficie.
Anche il desiderio ha le sue bolle,
la sua vacua effervescenza.
Territorio comune, il classico sospiro.

Il respiro che crea colline nel torace
è una produzione eolica privata,
un ritmo mattutino, una misura
che ci fa attraversare territori
da quando sorge il sole all'imbrunire
e fino al crollo.
Le notti, tuttavia, si misurano in desideri.
Due desideri e mezzo: divorerai un corpo.
Desiderio di un millimetro:
Apatia e Abulia sono le tue fate.
Un desiderio di migliaia di chilometri:
ci sono rischi di avaria melanconica
o di scontro spaziale.

Sono i due combustibili de *La Vita*,
Stazione di Servizio. Prendo fiato, alimento i miei desideri.
Mi riempra i polmoni
di respiro fresco e vivo. Oppure faccia il pieno
di rabbioso desiderio di rompere e cambiare.
Oggi ti rifornisci, ti riempi
di un desiderio atroce,
di qualche petrolio scuro
distruttivo e saziante.

Fa' attenzione.

(traduzione di Erika Crespi)

Bestie

Che bestie strane siamo noi poeti.
A casa nostra appena ci sopportano.
Sul lavoro con cui ci manteniamo,
ci vedono come tristi pedanti.
Lì non puoi raccontare sempre lo stesso sogno.
Da soli con noi stessi, con la pagina
accarezzata quasi di un altro poeta
preterito e triste,
ci riscattiamo, ebbri,
con un rito patetico e calmante.

Che bestie strane siamo noi poeti.
Solo un portamonete di pochi attimi spiccioli
di concordia, ardore e verità
è il minimo compenso che ci lascia
la vita libresca con la sua misera
valigia chiusa male,
quando ci fermiamo
in qualche stazione dove la morte
con il suo vagone superbo e antilirico
frena brusca una notte
e ci fa salire nel suo silenzio.

(traduzione di Marika Nizzero)

Rap para la romería de Steve Jobs

El faraón dormía en una gran pirámide.
En venerables criptas los santos medievales.
En mausoleos de roca los brutos generales.
Los monarcas ingleses en grandes catedrales

y los reyes de España en hoscos escoriales.
Las ciudades acogen a sus sabios y Dantes.
Hoy ha muerto un Leonardo: la gente va a rezarle.
A Steve Jobs lo veneran en el cubo de Apple.

Le han llevado manzanas brillantes y amarillas,
flores, teclados viejos, poemas y estampitas.
Los ardientes devotos van como en romería,
sus fieles dan tres vueltas a la Quinta Avenida.

Realizó sus milagros: justa es la idolatría.
La música del mundo guardó en una cajita
que se guarda en la palma cual una monedita.
La envidia de los dioses le ha quitado la vida.

Si diseñar el cosmos era oficio divino
tú rompiste los planos de los dioses antiguos.
La ilusión de guardar el mundo comprimido
en órgano portátil cual un segundo ombligo,

la ilusión de que es bello el mundo así plegado,
el poder reeditararlo cuando no es de tu agrado,
por eso, oh Jobs, oh Jobs, mi saeta te canto,
ya no habrá más milagros que nos hechicen tanto.

Rap di processione per Steve Jobs

Dormiva il faraone in una gran piramide
In cripte venerabili i santi medievali.
In mausolei di pietra i rozzi generali.
I monarchi inglesi in grandi cattedrali

e i regnanti di Spagna in cupi escoriali.
Celebrano le città i loro saggi e Danti.
Oggi è morto un Leonardo: vanno a rendergli omaggio.
Steve Jobs è venerato nel cubo della Apple.

Gli hanno portato mele lucide e gialline,
fiori, vecchie tastiere, santini e anche poesie.
Gli ardenti devoti sfilano in processione,
fanno tre volte il giro attorno alla Fifth Avenue.

Ha compiuto miracoli: giusta è l'idolatria.
La musica del mondo chiuse in una scatolina
che si tiene nel palmo come una monetina.
L'invidia degli dèi gli ha spezzato la vita.

Se il design del cosmo era opera divina
tu hai infranto tutti i piani degli antichi dèi.
Il sogno di archiviare il mondo compresso
in organi portatili come un altro ombelico,

l'illusione che sia bello il mondo rimpicciolito,
il poterlo aggiornare quando non ti è gradito,
perciò a te, oh san Jobs, in mio inno canto,
mai più nessun miracolo ci ammalierà altrettanto.

(traduzione di Chiara Savi)

Ojos color jerez

Emily se retrata: “El color de mis ojos
recuerda al del jerez que se queda en la copa
del invitado”. Qué imagen tan notable.
Esa cripta de euforia del jerez.
Idas ya las visitas,
cuando alzaba la copa,
brillaba aquella lágrima cobriza
como lupa del mundo.
Así era su pupila escrupulosa.
Qué ungida de deseo iba esa copa
de vuelta a las cocinas.

Recuerdo ese jerez que otros bebieron.
He pedido tequila con sangrita.
Sé que mi libertad se ha fabricado
con destellos antiguos.
La noche es alta y libre
y está invitado el mundo.

Occhi color sherry

Emily si ritrae: “Il colore dei miei occhi
ricorda lo sherry che l’ospite lascia nel
bicchiere”. Che immagine riuscita.
Quella cripta di euforia dello sherry.
Ormai andati via gli ospiti,
sollevando il bicchiere,
brillava quella lacrima ramata
come lente sul mondo.
Così scrupolosa era la sua pupilla.
Quanta brama imbeveva quel bicchiere che
tornava alle cucine.

Ricordo lo sherry bevuto da altri.
Ho ordinato tequila e sangrita.
So che la mia libertà si fonda
su antichi bagliori.
La notte è fonda e libera
ed è invitato il mondo.

(traduzione di Clelia Mumolo)

AURORA LUQUE (Almería, 1962) è senza dubbio una delle voci di spicco e più suggestive della poesia spagnola attuale. Traduttrice dal greco, dal latino e dal francese e docente di greco antico a Malaga, la sua poesia è stata tradotta in più di tredici lingue ed è stata insignita di diversi premi, fin dalla prima raccolta, *Hiperiónida*, che nel 1982 riceve il Premio Federico García Lorca dell'Università di Granada. Nel 1989 con *Problemas de doblaje* ottiene un *accésit* al Premio Adonais, per poi passare a *Carpe noctem* (1992, Premio Rey Juan Carlos), *Transitoria* (1998, finalista del Premio Rafael Alberti e Premio de Andalucía de la Crítica), *Camaradas de Ícaro* (2003, Premio Fray Luis de León), fino al 2007, quando la raccolta *La siesta de Epicuro* vince la decima edizione del prestigioso Premio de Poesía Generación del 27. Come studiosa si è dedicata, tra gli altri, all'opera di María Rosa de Gálvez e della cubana Mercedes Matamoros, oltre ad aver sempre mostrato un profondo e solido interesse per la poesia femminile.

Il mondo classico, non solo letterario ma anche filosofico, è indissociabile dalla sua poetica, anche se è sempre riformulato in chiave contemporanea e quotidiana. Si tratta di un legame indissolubile tra vita e cultura, di un culturalismo vitalista o di un vitalismo fortemente culturale, come si è detto spesso della sua poesia. Aurora Luque sa intrecciare nei suoi versi l'indagine sull'esperienza attuale – con i suoi miti e riti globalizzati e pubblicizzati – insieme ai modelli universali che le ha offerto lo studio della tradizione classica e della letteratura femminile, creando una personale e profonda «sintassi del mito», come l'ha definita José Andújar Almansa.

La distanza temporale è solo apparente, perché i suoi versi, con il loro ritmo spesso cadenzato, si avvicinano al lettore grazie alla rielaborazione ironica del passato, rendendolo complice e costringendolo a riflettere sul tempo, sulla memoria, sul desiderio e sul piacere. *Personal & político* (Siviglia, Fundación José Manuel Lara, 2015), raccolta da cui sono tratte le poesie che qui proponiamo nella traduzione italiana, si iscrive nel celebre slogan “il personale è politico”, collocandosi dunque nella lunga tradizione femminista per la quale la libertà e l'intimità dipendono dal modo in cui si articolano le relazioni di potere. Quelli contenuti nel libro sono componimenti più estesi rispetto alle poesie a cui ci ha abituati l'autrice – grande esperta della tradizione dell'haiku orientale e ispanico, peraltro – e acquisiscono anche tratti narrativi, ma in essi risuonano costanti i riferimenti classici, accompagnati adesso da riflessioni attuali come l'impoverimento del linguaggio, il predominio tecnologico o la presunta serietà del giornalismo. La voce poetica sorge ancora una volta dalla *polis*, in cui si infiltrano le serie televisive e i *selfie*, ma il nume tutelare marittimo rimane presente sullo sfondo: come afferma la stessa Aurora Luque rievocando il canto dell'*Iliade* in cui il mare compare per la prima volta nella letteratura greca, con la sua poesia «*seguimos caminando en silencio por la orilla llena de rumores*»; la sua è una «*palabra gaviara*».



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 223-276 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ROSA SILVERIO

Ventisei poesie tradotte
da Marina Bianchi ed Erminio Corti
(Università degli Studi di Bergamo)

De MATAR AL PADRE

26

Déjame acercarme a ti
por el camino acostumbrado
por la ruta que inventaste
para mi angustia
para ser yo misma en tus humedades
para encontrar en ti
lo que me fue negado

Déjame acercarme a ti
silenciosa y taciturna
con todas las heridas de guerra
con el lado izquierdo mutilado
teñida de azul para nuestro encuentro.

Déjame acercarme a ti
refugio imaginario
puente hacia la vida
arrecife escondido.

(Perdóname, padre,
por haber amado)

Da UCCIDERE IL PADRE

26

Lascia che mi avvicini a te
per la solita strada
per la via che hai inventato
per la mia angoscia
per poter essere me stessa nelle tue umidità
per trovare in te
ciò che mi fu negato

Lascia che mi avvicini a te
silenziosa e taciturna
con tutte le ferite di guerra
con il fianco sinistro mutilato
colorata d'azzurro per il nostro incontro.

Lascia che mi avvicini a te
rifugio immaginario
ponte verso la vita
scogliera nascosta.

(Perdonami, padre,
per avere amato)

31

Cuánta sangre, Señor,
cuánta sangre derramada.

Hay sangre por todas partes:
en la cocina, en el salón
en la habitación, en la bañera
ríos de odio recorren la casa
circulan por las calles
inundan los jardines vecinos
tiñen de rojo el horizonte.

Cuánta sangre, Señor,
cuánta sangre derramada.

Hay tanta que ha llenado
la fuente azul de la poeta
tanta sangre que ahora ésta
no sabe qué hacer con ella.

Cuánta sangre, Señor,
cuánta sangre derramada.

Cuánto dolor ha inundado el mundo.

31

Quanto sangue, Signore,
quanto sangue versato.

C'è sangue ovunque:
nella cucina, nella sala
nella camera da letto, nella vasca
fiumi d'odio percorrono la casa
circolano per le strade
inondano i giardini vicini
tingono di rosso l'orizzonte.

Quanto sangue, Signore,
quanto sangue versato.

Ce n'è così tanto che ha riempito
la fonte azzurra della poetessa
così tanto sangue che ora lei
non sa cosa fare con esso.

Quanto sangue, Signore,
quanto sangue versato.

Quanto dolore ha inondato il mondo.

50

Padre mío, padre mío
aquí en la cruz tu hija agoniza
mira la herida en mi costado
mira la vil corona que me han puesto
mira los clavos que me cruzan.

Padre mío, padre mío
la masa de poetas ya se aleja
solo la madre me acompaña
el viento sopla con fuerza
y todo se ha oscurecido.

Padre mío, padre mío
estoy cerca de la hora
ya el buen ladrón se ha ido
y tu hija está cansada.

Padre mío, padre mío
por qué me has abandonado.

50

Padre mio, padre mio
qui sulla croce tua figlia agonizza
guarda la ferita sul mio costato
guarda la vile corona che mi hanno posto
guarda i chiodi che mi trapassano.

Padre mio, padre mio
la folla dei poeti si allontana ormai
solo la madre mi fa compagnia
il vento soffia con forza
e tutto si è fatto oscuro.

Padre mio, padre mio
sono prossima all'ora fatale
il buon ladrone è già spirato
e tua figlia è stanca.

Padre mio, padre mio
perché mi hai abbandonato.

57

Este lenguaje
estas rosas en mis manos
esta forma tan extraña de acercarme al mundo
de intentar coserlo en la mudez y la vigilia.

Y esta casa
esta caja tan grande para un solo habitante
con tantos recovecos
tantas plantas para regar y poca agua.

Y este cuerpo
esta cápsula que quiere correr hacia el abismo
este gato que no deja de maullar en toda la noche
este lápiz que se toma en la hora última de todas las horas.

Y este lenguaje
estas rosas que me tiemblan en las manos
esta aguja que se hunde en lo profundo
y resurge
puntada tras puntada tras puntada.

57

Questo linguaggio
queste rose nelle mie mani
questo modo così strano di accostarmi al mondo
di cercare a ricucirlo nel silenzio e nella veglia.

E questa casa
questa cassa così grande per un solo abitante
con tanti anfratti
tante piante da bagnare e poca acqua.

E questo corpo
questa capsula che vuole correre verso l'abisso
questo gatto che miagola tutta la notte
questa penna che si impugna nell'ora ultima di tutte le ore.

E questo linguaggio
queste rose che mi tremano nelle mani
questo ago che si conficca nel profondo
e riemerge
punto dopo punto dopo punto.

58

Si me acerco
promete que no me abandonarás entre el muérdago y la sombra
Asegúrame que habrá un mañana y después de ese mañana otro
mañana

y una casa con grandes ventanales sin espejos
un pequeño jardín para pergeñar la vida
una hora para construir el amor aunque el frío se cuele por las paredes
aunque el amor no sea algo que pueda construirse ni atraparse
mucho menos pedirle más tiempo o cualquier otro tipo de
indulgencia

Promete que si me acerco
tomarás mi hatillo y lo guardarás entre tus cosas
procurando dejar la puerta abierta por si algún día decido marcharme
Promete que no levantarás nuestra casa junto al despeñadero
sino a varios metros de la playa y de la arena
y de las olas y las palmeras y del sol
pero bien lejos del pescador y de sus redes
Promete que no prometerás nada que no puedas hacer con tus propias
manos

y que cuando la noche se aproxime
y la oscuridad nos oculte entre sus pliegues
sabrás darte la vuelta
y encontrarme.

58

Se mi avvicino
promettimi che non m'abbandonerai tra il vischio e l'ombra
Assicurami che vi sarà un mattino e dopo questo mattino un altro
mattino

e una casa con grandi finestre senza specchi
un piccolo giardino per inventare la vita
un'ora per costruire l'amore benché il freddo s'infiltri nelle pareti
benché l'amore non sia qualcosa che si può costruire o catturare
né tantomeno gli si possa chiedere più tempo o qualsiasi altro tipo
d'indulgenza

Promettimi che se mi avvicino
prenderai il mio fagottino e lo serberai fra le tue cose
lasciando la porta aperta nel caso in cui un giorno io decida di
andarmene

Promettimi che non costruirai la nostra casa accanto al precipizio
ma a qualche metro dalla spiaggia e dalla sabbia
e dalle onde e dalle palme e dal sole
ma ben lontano dal pescatore e dalle sue reti
Promettimi che non prometterai nulla che non potrai fare con le tue
stesse mani

e che quando s'avvicinerà la notte
e l'oscurità ci nasconderà fra le sue pieghe
saprai voltarti
e trovarmi.

(traduzioni di Erminio Corti)

De MUJER DE LÁMPARA ENCENDIDA

Canto a la mujer que se consume

Una mujer se levanta en la mañana
emprende el camino que la espera
Cualquiera diría
que estamos ante la última heroína
pero en sus aguas hay algo turbio que ella esconde
y que intenta proteger a toda costa

Hace muchos años
en el tiempo de la raíz primigenia
incluso antes de que el árbol fuera árbol
y el fruto fuera fruto
esta mujer levantó una cruz en su calvario

Hoy ella deberá pagar sus crímenes
los poetas ya han hecho la hoguera
y a su alrededor baila el enemigo

Mujer
no hay forma de que puedas eludirlo
nadie te librerá de tu condena
las Keres ya están listas para el ataque
y Némesis blande en su mano la guadaña

Pobre Athenea derrotada
llama que sin remedio se consume
para ti se han acabado los caminos
sólo el amor persiste en su afán de rescatarte

Mujer
carne de tu carne
polvo, naranja, costilla, sangre, nervios, espina dorsal, brazos, piernas,
cerebro, corazón, pensamiento y vida
por ti se han abierto y desaguado los cielos
se han quemado muchas ciudades
a ti te han perseguido y asesinado
con dureza han sido condenados tus pecados
y a tu jardín han ido a parar todas las piedras
Ha llegado por fin la hora de tu muerte

Da DONNA DALLA LAMPADA ACCESA

Canto alla donna che si consuma

Una donna si alza la mattina
inizia il camino che l'attende
Chiunque direbbe
che siamo di fronte all'ultima eroina
ma nelle sue acque c'è qualcosa di torbido che lei nasconde
e che cerca di proteggere a ogni costo.

Molti anni fa
al tempo della radice primigenia
ancor prima che l'albero fosse albero
e il frutto fosse frutto
questa donna eresse una croce sul suo calvario

Oggi lei dovrà pagare per i suoi crimini
i poeti hanno già approntato il rogo
e attorno vi balla il nemico

Donna
non vi è modo che tu possa eluderlo
nessuno ti salverà dalla tua condanna
le Chere son già pronte per l'attacco
e Nemesis brandisce la falce

Povera Atena sconfitta
fiamma che inesorabilmente si consuma
per te si sono chiuse tutte le strade
solo l'amore persevera nel suo intento di salvarti

Donna
carne della tua carne
polvere, mela, costola, sangue, nervi, spina dorsale, braccia, gambe,
cervello, cuore, pensiero e vita

per te si sono aperti e scaricati i cieli
sono state incendiate molte città
ti hanno perseguitato e assassinato
con durezza sono stati condannati i tuoi peccati
e nel tuo giardino sono finite tutte le pietre
È infine giunta l'ora della tua morte

el cuervo ha detenido su viaje
y espera paciente su carroña

Así que muere, mujer, consúmeme
dirígete hacia el fondo de ti misma
y desaparece.

il corvo ha interrotto il suo viaggio
e attende paziente la sua carogna

Sicché muori, donna, consumati
dirigiti verso il fondo di te stessa
e sparisci.

Cuando una voz muere

Cuando una voz muere
otra resucita

Un grajo sobrevuela mi casa
la rata se ha escondido en la cocina
el cuchillo ha cortado el amor en dos pedazos
y el monstruo se ha comido el más apetitoso

Siempre, cuando una voz muere
otra resucita

Una bayeta, el detergente, el agua oscura del fregadero
la suciedad que se limpia, el secreto que se oculta
la violencia que enferma

En este hogar siempre ha sido invierno
los latigazos eran el alimento de mis hijos
y la barbarie mi obligado juego cotidiano

Pero yo lo he descubierto:
Cuando una voz muere
otra resucita

Así que llegó la soñada última noche
y mi mano ya deforme arrancó a la mandrágora
desterró al enemigo

Amaneció, es el gran día
el tiempo de amar, y ya lo he dicho:
Cuando un monstruo muere
una mujer resucita.

Quando una voce muore

Quando una voce muore
un'altra resuscita

Un corvo sorvola la mia casa
il topo s'è nascosto in cucina
il coltello ha tagliato l'amore in due pezzi
e il mostro s'è mangiato quello più gustoso

Sempre, quando una voce muore
un'altra resuscita

Uno straccio, il detergente, l'acqua torbida del lavandino
la sporcizia che si pulisce, il segreto che si occulta
la violenza che fa ammalare

In questa casa è sempre stato inverno
le frustate erano il cibo dei miei figli
e la barbarie il mio forzato svago quotidiano

Ma io l'ho scoperto:
Quando una voce muore
un'altra resuscita

Così è giunta l'ultima agognata notte
e la mia mano ormai deforme ha estirpato la mandragola
ha scacciato il nemico

È l'alba, oggi è il gran giorno
il tempo di amare, e già l'ho detto:
Quando un mostro muore
una donna resuscita.

La abeja reina

A mi madre

I

Mis pequeños hijos
Hoy madre no viene a casa
hoy no tiene leche para amamantarlos
hoy se va a la guerra en busca de padre
hoy se pierde en la oscuridad tras el amado

Mis pequeños hijos
he dejado el pan y el agua sobre la mesa
el granero está cerrado, pero el jardín abierto
la luna bajará a cuidarlos cuando la noche llegue
y el rocío anidará en las ventanas
para que puedan lavarse las manos

Mis pequeños hijos
mis aprendices de abeja
volveré un lunes, un martes o quizás un viernes
y les traeré fruta del camino
les traeré una ola de mar y una aguja
les traeré un columpio para que juguemos

II

24 de diciembre
de noche y a la luz de las velas
Amado mío, ¿dónde estás en esta hora?
Los niños tienen hambre
hace frío y está lloviendo
Nochebuena
y el cuento de la Biblia se ha acabado
el amado se ha perdido entre sus otros amores
y mis hijos lloran en la cama llena de mosquitos

24 de diciembre
y la desgracia me ha vencido

L'ape regina

A mia madre

I

Figlioletti miei
oggi la mamma non torna a casa
oggi non ha latte per allattarvi
oggi va alla guerra alla ricerca di papà
oggi si perde nell'oscurità dietro all'amato

Figlioletti miei
ho lasciato il pane e l'acqua sul tavolo
il granaio è chiuso, ma il giardino è aperto
la luna scenderà a occuparsi di voi quando giungerà la notte
e la rugiada si poserà sulle finestre
affinché possiate lavarvi le mani

Figlioletti miei
mie api apprendiste
tornerò un lunedì, un martedì o forse un venerdì
e vi porterò frutta che cresce lungo il cammino
vi porterò un'onda del mare e un ago
vi porterò un'altalena per giocare insieme

II

24 dicembre
la sera e alla luce delle candele
Amato mio, dove sei a quest'ora?
I bambini hanno fame
fa freddo e sta piovendo
Notte di Natale
e il racconto della Bibbia è finito
l'amato s'è perso fra i suoi altri amori
e i miei figli piangono nel letto pieno di zanzare

24 dicembre
e la sciagura mi ha sconfitta

III

Hijos
tengo un hilo de plata en el vientre
y una luciérnaga en el pelo
mi corazón es un saltamontes
que va de río en río
Ustedes son mis ríos y mis aguas
sin ustedes el planeta no tendría lumbre
y el farolero estaría siempre dormido

Hijos
callo porque se me durmieron las palabras
ya no lloro porque el sol me ha bebido el rostro
y sé que el trigo en estos tiempos es escaso
que la miel del panal ya se ha acabado
pero aún queda este hilo de plata
este cauce manso que se extiende para ustedes
esta sombra de árbol para cobijar vuestro cansancio

IV

Hijos míos,
algo aquí se está muriendo
algo cae pesadamente al suelo
sin que nadie lo rescate
algo turbio se derrama en una esquina
algo oscuro se esconde debajo de la cama
algo malévolamente cunde el panal de la abeja

Tengan cuidado, hijos míos
Ya no hay salvación en este reino
Algo aquí se está muriendo
y no es el padre

V

Es hora de huir, dijo la madre
Ya viene el viejo apicultor
y quedará seca la colmena
Es hora de huir, dijo la reina
y llevó a todas sus crías
al antiguo matadero

III

Figli

ho un filo d'argento nel ventre
e una lucciola nei capelli
il mio cuore è una cavalletta
che salta di fiume in fiume
Voi siete i miei fiumi e le mie acque
senza di voi il pianeta non avrebbe luce
e il lampionaio dormirebbe sempre

Figli

taccio perché mi si sono addormentate le parole
non piango più perché il sole s'è bevuto il mio viso
e so che il grano di questi tempi è scarso
che il miele del mio favo è ormai finito
ma rimane ancora questo filo d'argento
questo alveo mansueto che si estende per voi
questa ombra d'albero per dare riparo alla vostra stanchezza

IV

Figli miei,

qualcosa qui sta morendo
qualcosa cade pesantemente al suolo
senza che nessuno lo raccolga
qualcosa di torbido si sparge in un angolo
qualcosa di oscuro si nasconde sotto il letto
qualcosa di maligno si diffonde nel favo dell'ape

State in guardia, figli miei
Non c'è più salvezza in questo regno
qualcosa qui sta morendo
e non è il padre

V

È l'ora di fuggire, disse la madre
Sta giungendo il vecchio apicoltore
e l'alveare rimarrà secco
È l'ora di fuggire, disse la regina
e portò tutti i suoi piccoli
all'antico mattatoio

La herida infantil

En esta cama fría, en este río, en esta niebla
mi cuerpo se pudre entre las aguas
No resistí los gritos, ni los juegos a escondidas
ni todos los armarios en los que tuve que esconderme
Tan solo fui una virgen malograda
una niña que tuvo que desaprender a jugar con las muñecas
un alma que al romperse cae como cascos en el suelo
Y es que tenía los dientes tan flojos
la lengua atada con cuerda y pesada como el hierro
la boca totalmente enmudecida
los huesos rotos
el sexo talado como un árbol
Y es que tenía la inocencia tan frágil
pero ahora todo es agua roja, muerte, sueño
poesía inútil de las pérdidas y los fracasos
ahora todo es hundirse como siempre
naufragar como los barcos viejos
adentrarse en lo más profundo
fracturarse, quebrarse los dedos
aceptar los clavos ensangrentados
disfrazar el hedor de los secretos
Ahora es el tiempo del no tiempo
Lo sabía lo sabía lo sabía
La herida no se cura
La herida está inflamada
Sobrevive al fallecimiento
Lo sabía lo sabía lo sabía
Lloro como una niña
Madre de los desamparados
Madre de los enfermos
Madre de todas las cosas muertas
lloro como una niña
como una pequeña niña lloro
y me duermo.

La ferita infantile

In questo letto freddo, in questo fiume, in questa nebbia
il mio corpo marcisce fra le acque
Non ho resistito alle grida, né ai giochi di nascosto
né a tutti gli armadi in cui ho dovuto nascondermi
Sono stata soltanto una vergine sprecata
una bambina che ha dovuto scomparire a giocare con le bambole
un'anima che rompendosi cade a terra come cocci
Avevo i denti così deboli
la lingua legata con la corda e pesante come il ferro
la bocca totalmente ammutolita
le ossa rotte
il sesso tagliato come un albero
Avevo l'innocenza così fragile
ma ora tutto è acqua rossa, morte, sogno
poesia inutile delle perdite e dei fallimenti
ora tutto è affondare come sempre
naufragare come le vecchie navi
addentrarsi nel più profondo,
fratturarsi, spezzarsi le dita
accettare i chiodi insanguinati
camuffare il fetore dei segreti.
Ora è il tempo del non tempo
Lo sapevo lo sapevo lo sapevo
La ferita non si risana
La ferita brucia
Sopravvive al decesso
Lo sapevo lo sapevo lo sapevo
Piango come una bambina
Madre degli indifesi
Madre dei malati
Madre di tutte le cose morte
piango come una bambina
come una bambina piccola piango
e m'addormento.

Orgía poética

Una de mis fantasías es cogerme a todos los poetas
Los follaré a cuatro patas, de lado, en la típica posición del misionero
en la ducha, en la cama, en el salón, en cada uno de los rincones de la casa
Me follaré a todos los poetas del mundo
y de sus penes erectos saldrán chorros de poesía
Mis amigas tampoco podrán salvarse de mi ataque
Iré tras ellas como un lobo cuando caza
me las llevaré a la cama cuando la luna se haya ido
para beber de sus mamas y lamer sus canales más profundos

Una de mis fantasías es cogerme a todos los poetas
Y a las poetisas.
Y las hijas y los hijos de todos los poetas.
Y hacer una gran orgía literaria
en donde los versos se conviertan en salidas y entradas,
en sudores, lengüetazos y quejidos
Y yo seré la gran diosa del sexo, la reina y la que manda
yo me encumbraré sobre todas las montañas
y gritaré a la humanidad lo bien que me la paso

Así que ya lo saben, poetas de la tierra,
tengan cuidado porque ando suelta y no me para nadie
Y tú, abre los ojos, enemigo,
porque si te descuidas y das la vuelta
te aseguro que yo también follaré contigo.

Orgia poetica

Una delle mie fantasie è farmi tutti i poeti
Li scoperò a quattro zampe, di lato, nella tipica posizione del missionario
nella doccia, a letto, nella sala, in tutti gli angoli della casa
Mi scoperò tutti i poeti del mondo
e dai loro peni eretti usciranno schizzi di poesia
Neppure le mie amiche potranno salvarsi dal mio attacco
Le braccherò come un lupo quando caccia
me le porterò a letto quando la luna sarà scomparsa
per bere dalle loro mammelle e leccare i loro canali più profondi

Una delle mie fantasie è farmi tutti i poeti
E le poetesse.
E le figlie e i figli di tutti i poeti.
E fare una gran orgia letteraria
dove i versi si trasformino in uscite ed entrate,
in sudori, linguate e gemiti
E io sarò la gran dea del sesso, la regina e colei che comanda
io mi eleverò sopra tutte le montagne
e griderò all'umanità quanto me la spasso

Così che ora lo sapete, poeti della terra,
fate attenzione perché sono scatenata e nessuno mi ferma
E tu, nemico, apri gli occhi
perché se ti distrai e mi giri le spalle
ti assicuro che mi scoperò anche te.

¿Quién es la peor?

Quién es la peor
me pregunto mirando mis manos manchadas
y mi tintero vacío
Quién me ha clasificado y me ha sepultado cuando aún respiro
Quién ha osado despellejarme y falsificar mi escritura
¿Quién pretende poder conmigo?
Acaso no sabéis que no soy moneda de cambio
y que mi huerto no fue cultivado por ladrones ni usureros
Yo misma he sembrado cada fruto
cada semilla que ha germinado ha sido
por el trabajo persistente de mis manos
y hoy que me despojo de carnes prestadas
de falsas evidencias y de maldiciones vetustas
exijo que se presente ante mí el que haya cortado mi trenza
el que me haya quemado, quien me haya tachado de infame
Y aquí delante, en este tribunal que antes me ha juzgado
que rinda cuentas, que asuma sus responsabilidades
que unja mis pies con el mejor aceite
que me borre el título de la peor de todas
y guarde la piedra para siempre.

Chi è la peggiore?

Chi è la peggiore
mi chiedo guardando le mie mani macchiate
e il mio calamaio vuoto
Chi mi ha classificato e mi ha sepolto mentre ancora respiro
Chi ha osato scorticarmi e falsificare la mia scrittura
Chi pretende di soggiogarmi?
Non sapete forse che io non sono moneta di scambio
e che il mio orto non è stato coltivato da ladri o da usurai?
Io stessa ho seminato ogni frutto
ogni seme che ha germinato è stato
grazie al lavoro assiduo delle mie mani
e oggi che mi spoglio di carni prestate
di false evidenze e di maledizioni vetuste
esigo che si presenti dinanzi a me chi ha tagliato la mia treccia
chi mi ha bruciato, chi mi ha tacciato di infame
E qui dinanzi, in questo tribunale che prima mi ha giudicato
che renda conto, che si assuma le sue responsabilità
che unga i miei piedi con l'olio migliore
che mi cancelli il titolo di peggiore di tutte
e riponga per sempre la pietra.

Reafirmación

Yo
que he sido tan sólo un pañuelo
en las manos de quien he amado
Yo
que he sido reducida a la mitad de una naranja
a una costilla, a un delantal y a una escoba
Yo que ahora me visto de guerrera y abro las puertas
renuncio al látigo y a la antigua servidumbre
y sacudo todas las sábanas hasta que se haya ido la basura

Renuncio también al sombrero de bruja
a los pantalones forzados de George Sand
al encerramiento voluntario de Emily y Sor Juana

Yo que me rebelo y me recreo en la palabra
tiro al suelo todos los platos que he fregado a lo largo de mi vida
camino hasta el espejo y me desmaquillo la careta
quemo la ropa de muñeca seductora
y me desnudo completamente
aceptando mis arrugas y mis defectos
sintiéndome por primera vez mujer
acariciándome como nunca lo había hecho

Yo
la nueva Yo
la que antes llevaba grilletes y un sello de marca registrada
Yo soy la que ahora me creo
me afirmo
me reivindico
sin mirar atrás y sin comer estúpidas manzanas
Yo la que no era
la que jamás había sido
hoy al fin me he encontrado
hoy con mis pies heridos conquisto el mundo
y me bendigo.

Riaffermazione

Io
che sono stata niente più di un fazzoletto
nelle mani di chi ho amato
Io
che sono stata ridotta alla metà di una mela
a una costola, a un grembiule e a una scopa
Io che ora mi vesto da guerriera e apro le porte
rinuncio alla frusta e all'antica servitù
e scuoto tutte le lenzuola sino a che se ne sarà andata la sporcizia

Rinuncio anche al cappello da strega
ai pantaloni forzati di George Sand
alla reclusione volontaria di Emily e di Sor Juana

Io che mi ribello e mi ricreo nella parola
Butto per terra tutti i piatti che ho lavato durante la mia vita
vado allo specchio e mi levo il trucco dalla maschera
brucio gli abiti da bambola seduttrice
e mi denudo completamente
accettando le mie rughe e i miei difetti
sentendomi per la prima volta donna
accarezzandomi come mai lo avevo fatto

Io
la nuova Io
quella che prima portava i ceppi e il segno di marchio registrato
Io sono lei e ora mi creo
mi affermo
mi rivendico
senza guardare indietro e senza mangiare stupide mele
Io, quella che non era
quella che mai era stata
finalmente oggi mi sono ritrovata
oggi con i miei piedi feriti conquisto il mondo
e mi benedico.

Suicidio asistido

Esta misión inconclusa, estos pies cerrados, esta maceta herida
y yo la piedra, el grajo que no sobrevuela la noche
el final de todos los finales
Hay quien canta cuando su dolor es grande
y el canto se eleva como una humilde plegaria
Yo me vuelvo al revés
silencio a las campanas
camino hacia atrás y recorro todo mi pasado
Yo escupo a mis muertos
vuelvo a ser batracio, bacteria primigenia
hija abandonada por su padre
Vuelvo a ser planta carnívora
cicuta para los culpables
odio y más odio y más odio
porque ha sido el odio el único alimento
para esta bestia salvaje

Puede que mañana me arrepienta de estos actos
pero hoy no sé de mí, ni del futuro
ni del mundo que allá afuera protesta
Hoy solo sé de una soledad ineluctable
de un amor que se devora, pero no llena
Hoy solo sé de mis piernas gangrenadas
de esta inmovilidad de árbol, de seta, de edificio viejo
y de esta cuerda que me rinde un último tributo
mientras mi madre en casa reza un Padre Nuestro

Parece que el sol va a salir, pero es mentira
así como es falso el mito de dios y de los ángeles
Parece que el sol va a salir, pero es mentira
en realidad es la noche la que está llegando
son mis hermanas las que han tocado la puerta
son las mujeres de todos los mundos las que ahora comienzan a rodearme
Son las mujeres de Suecia, Afganistán, Sudáfrica, Haití, México,
Colombia, El Congo, España y todas las mujeres dominicanas las que
hoy me visitan
Han llegado las abuelas, las madres, las hijas, todas mis parientes
las enfermas que me han precedido en este infierno

Juntas cantan, es el momento de la despedida
La cuerda aprieta y todas las hermanas me toman de la mano

Suicidio assistito

Questa missione inconclusa, questi piedi chiusi, questa piantina ferita
e io la pietra, il corvo che non sorvola la notte
la fine di ogni fine
C'è chi canta quando il suo dolore è grande
e il canto s'innalza come un'umile preghiera
Io mi arrovresco
zittisco le campane
cammino all'indietro e ripercorro tutto il mio passato
Io sputo sui miei morti
torno ad essere batrace, batterio primigenio
figlia abbandonata da suo padre
Torno a essere pianta carnivora
cicuta per i colpevoli
odio e ancora odio e ancora odio
perché l'odio è stato l'unico alimento
di questa bestia selvaggia

Può essere che domani mi penta di questi atti
ma oggi non conosco me, né il futuro
né il mondo che là fuori protesta
Oggi conosco soltanto una solitudine ineluttabile
un amore che si divora, ma non sazia
Oggi conosco soltanto le mie gambe incancrenite
questa immobilità d'albero, di fungo, di edificio vecchio
e questa corda che mi rende un ultimo omaggio
mentre mia madre in casa recita un Padrenostro

Sembra che il sole stia per sorgere, ma non è vero
così come è falso il mito di dio e degli angeli
Sembra che il sole stia per sorgere, ma non è vero
in realtà è la notte che sta giungendo
sono le mie sorelle che hanno bussato alla porta
sono le donne di tutti i mondi che ora iniziano a circondarmi
Sono le donne di Svezia, Afghanistan, Sudafrica,
Haiti, Messico, Colombia, Congo, Spagna e tutte le donne dominicane
che oggi mi vengono a trovare
Sono giunte le nonne, le madri, le figlie, tutte mie parenti
le malate che mi hanno preceduto in questo inferno

Insieme cantano, è il momento del commiato
La corda stringe e tutte le sorelle mi prendono per mano

(traduzioni di Erminio Corti)

Una loca en su carruaje

Una loca en su carruaje viaja por el mundo
regala somníferos y Prozac
aprende del amor y de la guerra
baila y llora al mismo tiempo
porque bailar y llorar les son imprescindibles
a esta loca en su carruaje que desanda caminos
y que nadie rescata de sus desternillantes decisiones
del matorral en el que se encuentra
del fiero abismo en el que se hunde cada noche
Una loca en su carruaje invita a Jackson Pollock
a dar una vuelta por Manhattan
le arroja las pinturas en los lienzos
y luego el artista los vende como propios
porque esta loca es así de generosa
va por la vida como una flama encendida
sin que nadie pueda o se atreva a detenerla
va por las carreteras como un torpe payaso
como una vieja casita de madera
como un pingüino o un juguete descompuesto
Una loca en su carruaje ha visitado todos los países
todas las constelaciones, los asteroides y universos
pero ella no entiende de nada de estas cosas
mucho menos entiende a las pequeñísimas estrellas
Una loca en su carruaje es una mujer con suerte
anda libre anda suelta anda sin garantía anda sin freno
anda totalmente chiflada por las calles
y todos los caballos blancos la persiguen
todo el mundo la mira con sorpresa
preguntándose quién logrará atraparla
y encerrarla de una vez en una cárcel
Una loca en su carruaje es un peligro
Una loca en su carruaje es nieve de verano
es una caricatura y un carrusel rojo
es un globo que se escapa sin forma de atraparlo.

Una pazza sulla sua carrozza

Una pazza sulla sua carrozza viaggia per il mondo
regala sonniferi e Prozac
impara l'amore e la guerra
balla e piange insieme
perché ballare e piangere sono fondamentali
per questa pazza sulla sua carrozza che torna sui suoi passi
e che nessuno salva dalle sue decisioni esilaranti
dalla selva incolta in cui si trova
dall'impervio abisso in cui sprofonda ogni sera
Una pazza sulla sua carrozza invita Jackson Pollock
a fare un giro a Manhattan
gli butta i colori sulle tele
che l'artista vende come sue
perché questa pazza è proprio generosa
percorre la vita come una fiamma che arde
e nessuno riesce né osa fermarla
percorre le strade come un goffo pagliaccio
come una vecchia casetta di legno
come un pinguino o un giocattolo rotto
Una pazza sulla sua carrozza ha visitato tutti i paesi
tutte le costellazioni, gli asteroidi e gli universi
ma non sa nulla di tutte queste cose
e capisce ancor meno le minuscole stelle
Una pazza sulla sua carrozza è una donna fortunata
vaga libera, non ha vincoli né garanzie né freni
vaga del tutto squilibrata per le strade
e tutti i cavalli bianchi la inseguono
tutti la guardano straniati
chiedendosi chi potrà catturarla
e rinchiuderla infine in carcere
Una pazza sulla sua carrozza è un pericolo
Una pazza sulla sua carrozza è la neve d'estate
è una caricatura e una giostra rossa
un palloncino che sfugge e non si riesce a riprenderlo.

(traduzione di Marina Bianchi)

De INVENCIÓN DE LA LOCURA

Más loca que una cabra

Vivo entre cuatro paredes blancas
abrazada a mi camisa de fuerza
perdida en las inexplicables cavidades de mi mente
asida al Prozac, al Trileptal, al Seroquel
huyendo de todos los demonios del pasado
intentando crear una estética desde el caos
rehaciendo con mis manos la poesía
resucitando cada día en la palabra
Yo soy Yo fui Yo seré
Yo intento descifrar la cosmogonía del mundo
desenmascarar al dios inventado por el hombre
crear una nueva teoría de mí misma
desentenderme, desmadejarme
encontrar una filosofía
aferrarme a una teoría de la ciencia
pero mi voz es agua y se dirige río abajo
mi voz no entiende de cálculos matemáticos
ni de física cuántica, ni del big bang
ni de todo aquello que no quepa en mi poética
Mi voz sólo habita en la locura
y en la locura estoy yo y está la nada
yo desafiando los accidentes cósmicos
dudando de cualquier revelación antropológica
La humanidad no tiene explicación alguna
Yo soy el testimonio de un enigma
yo soy la sombra de la que habló Platón
y esta habitación es mi caverna
Yo en primera persona gramatical del singular
Yo la evasión, la rueda, el estallido
yo este encierro voluntario
yo seis metros bajo tierra
yo pegada al suelo con cemento de viejo zapatero
rota y desmembrada
descosida
enferma
paranóica
borderline
más loca que una cabra.

Da INVENTARE LA PAZZIA

Pazza da legare

Vivo tra quattro pareti bianche
abbracciando la mia camicia di forza
persa nelle inspiegabili cavità della mia mente
aggrappata al Prozac, al Trileptal, al Seroquel
in fuga da tutti i demoni del passato
nel tentativo d'inventare un'estetica dal caos
ricostruire la poesia con le mie mani
risuscitare nella parola ogni giorno
Io sono Io fui Io sarò
Io provo a decifrare la cosmogonia del mondo
a smascherare il dio inventato dagli uomini
a creare una nuova teoria di me stessa
a non preoccuparmi, a estenuarmi
a trovare una filosofia
ad aggrapparmi a una teoria della scienza
ma la mia voce è acqua e scende con il fiume
la mia voce non capisce i calcoli matematici
né la fisica quantistica, né il big bang
né nulla che non trovi posto nella mia poetica
La mia voce vive soltanto nella pazzia
e nella pazzia ci sono io e c'è il nulla
io che sfido le catastrofi cosmiche
che dubito di qualunque rivelazione antropologica
L'umanità non ha nessuna spiegazione
Io sono il testimone di un enigma
io sono l'ombra di cui parlò Platone
e questa stanza è la mia caverna
Io in prima persona grammaticale del singolare
Io l'evasione, la ruota, l'esplosione
io questa reclusione volontaria
io sei metri sotto terra
io fissata al suolo con la colla del vecchio calzolaio
rotta e smembrata
scucita
malata
paranoica
borderline
pazza da legare.

El riesgo de bajar

El riesgo de bajar puede ser caro
en especial para una loca
abandonar el búnker nunca es seguro
una se puede romper en el descenso
Nunca se sabe lo que te espera abajo
-el ancho mar, la tierra fértil,
la mano del hombre que se ama-
Pero aquí arriba no se apuesta nada
todo está blindado y el disparo no penetra
una no se entera de la guerra
del cambio climático
de las protestas en Egipto
del conflicto en Palestina
Una no se entera de los muertos
del amigo que se arroja de un cuarto piso
de la hermana a punto de parir
del esposo que no puede más con la carga
Aquí todo está seguro
y sólo hace falta el número del psiquiatra
a veces un libro de poesía
y en la hora exacta, la pastilla que toca
Qué importan el origen del mundo y la filosofía
qué importan la metafísica y todas las artes
En este búnker se puede estar desnuda
se puede no saber nada
se puede ser el ignorante más grande de la tierra
Anochece y la escalera se torna tenebrosa
miro hacia abajo y no me atrevo
Soy una gran cobarde, ahora todos lo saben
pero no estoy dispuesta a pagar el precio de bajar
es demasiado alto
y no me lo permito.

Il rischio della discesa

Il rischio della discesa può essere alto
ancor più per una pazza
lasciare il bunker non è mai sicuro
ci si può rompere mentre si scende
Non si sa mai cosa ti attende sotto
-la terra fertile, il vasto mare,
la mano dell'uomo che si ama-
Ma qui in alto non ci si gioca nulla
tutto è blindato e gli spari non entrano
non ci si accorge della guerra
del cambiamento climatico
delle proteste in Egitto
del conflitto in Palestina
Non ci si accorge dei morti
dell'amico che si butta dal quarto piano
della sorella che sta per partorire
del marito che non sopporta più il peso
Qui tutto è sicuro
e serve solo il numero dello psichiatra
a volte un libro di poesia
e all'ora esatta, la giusta pastiglia
Non importano l'origine del mondo e la filosofia
non importano la metafisica e le arti tutte
In questo bunker posso stare nuda
posso non sapere nulla
posso essere l'ignorante più grande della terra
si fa sera e la scala diventa tenebrosa
guardo giù e non oso
Sono una gran codarda, ormai lo sanno tutti
ma non sono disposta a pagare il prezzo della discesa
è troppo alto
e non me lo concedo.

Tímpano roto

Tímpano roto
flama encendida
boquete accidentalmente abierto
culebra roja que escupe la noche
bulbo afligido
esperanza que se hunde en el momento de la lluvia

De repente todo es silencio
la funámbula comienza a perder el equilibrio
cae al vacío en donde no hay red que la proteja
solo un descenso que quizás aterrice entre las rocas

Esta es la consecuencia
Este es el precio de la perforación
del descuido
Esto es la lluvia cuando estalla la tormenta
y es mi corazón cuando no reconoce la mañana

Se ha roto el tímpano
lo he taladrado a escondidas cuando nadie podía verme
ahora viajo por el mundo con una sola oreja
escuchando verdades a medias
tropezando como un triste borracho

Tímpano roto, órgano mío,
se me han acabado el amor y los días
he renunciado hoy a esta batalla
y ya el juego al fin ha terminado

Timpano rotto

Timpano rotto
fiamma che arde
foro incidentalmente aperto
serpente rosso che sputa la sera
bulbo afflitto
speranza che affonda quando arriva la pioggia

All'improvviso tutto è silenzio
la funambola comincia a perdere l'equilibrio
cade nel vuoto senza rete che la protegga
solo una discesa che finirà forse tra le rocce

Questa è la conseguenza
Questo è il prezzo della perforazione
dell'incuria
Questo è la pioggia quando scoppia il temporale
ed è il mio cuore quando non riconosce il mattino

Si è rotto il timpano
l'ho trapanato di nascosto quando nessuno mi vedeva
ora vago per il mondo con un orecchio solo
e ascolto mezze verità
inciampo come un ubriaco triste

Timpano rotto, organo mio,
ho finito i giorni e l'amore
oggi ho rinunciato a questa battaglia
e il gioco ormai è terminato

Este hombre que amo

Este hombre que amo cada día
esta criatura bípeda, correcta
se levanta en las mañanas, se anuda la corbata
se marcha al trabajo sin mirar a la mujer que está en el lecho

Este hombre que amo
esta bestia civilizada que corre campo a través
y presume de nobleza
este señor que todos me dicen
«cuídalo, que es bueno»
llega a casa con regalos y con flores
pero las paredes son grises, huelen mal, están muy viejas
y todos los jarrones han sido rotos
en un acto de angustia y desenfreno

Este hombre que se desnuda sin inhibiciones
que no entiende de silencios ni de trampas
solo sabe del amor y de todo lo perfecto
pero perfecta es la distancia entre los planetas
perfecto es el calostro de la madre primeriza
mas no lo son estas manos leprosas, estos pies torcidos
este aguacero que no cesa, esta pecera que asfixia
y esta pesada carga que me recuerda a diario
que soy una mula que no puede dejar de lado su trabajo

Este hombre que amo como a un ángel
este pájaro que canta, esta enorme estrella
se dobla por las noches como un feto
se duerme sin saber los secretos de su casa
no imagina mis purulentas infecciones
no sospecha el deterioro de su loca
de esta mujer que él repite que la ama
cuando ella planea su muerte en la cocina
cuando ella se desangra a todas horas.

Quest'uomo che amo

Quest'uomo che amo ogni giorno
questa creatura bipede, corretta
si alza la mattina, si annoda la cravatta
va al lavoro senza uno sguardo alla donna che ha nel letto

Quest'uomo che amo
questa bestia civilizzata che corre nel campo
e si fa vanto di nobiltà
questo signore di cui tutti mi dicono
«abbi cura di lui, è buono»
torna a casa con regali e fiori
ma le pareti sono grigie, puzzano, sono vecchie
e tutti i vasi si sono ormai rotti
in un gesto di angoscia e smodatezza

Quest'uomo che si sveste senza inibizioni
che non comprende i silenzi e gli inganni
che conosce solo l'amore e la perfezione
ma perfetta è la distanza tra i pianeti
perfetto è il colostro della madre al primo parto
ma non lo sono queste mani lebbrose, questi piedi storti
questo temporale interminabile, questo acquario asfissiante
e questo pesante fardello che ogni giorno mi ricorda
che sono una mula che non può lasciare il suo lavoro

Quest'uomo che amo come un angelo
quest'usignolo che canta, questa stella enorme
si ripiega la notte come un feto
si addormenta e non conosce i segreti della casa
non immagina le mie infezioni purulente
non sospetta il degrado della sua pazza
di questa donna che lui ripete d'amare
mentre lei pianifica la sua morte in cucina
mentre lei si logora ogni momento.

Hematomas

Castígame, madre
toma ya el crucifijo
levanta el látigo
he pecado de pensamiento
también de palabra, de omisión
he pecado con hechos
he bebido, me he quemado,
me he arrancado las muelas
he roto las escaleras
tiré al suelo el cuadro de Cristo
he follado, he amado
he amado y he follado
largas noches
enloquecida y volando
con cientos de serpientes en la cama
Castígame, padre
golpéame fuerte
y no temas a los hematomas
los cubriré con el manto de la virgen
con el burka de la mujer afgana
porque a tu palabra he faltado
acortando la falda, enseñando los tobillos
besando al mendigo que me pide unos centavos
y he sudado
y he cabalgado hasta el final de los caminos
como una cerda me he revolcado en mis propios pecados
porque yo amo, yo sufro, yo sé usar la lengua
yo me desvisto y no siento vergüenza alguna
Has sido tú quien me ha cosificado
para ti mi sangre de luna es algo malo
me has puesto cadenas
me has convertido en una máquina reproductora
Y yo me niego madre-padre
yo resisto vuestros latigazos
por años he aceptado el cilicio
le he orado a todas vuestras vírgenes
mientras me desgarraba
y me hacía fuerte
y me volvía loca
una loca libre y pura
con todos mis hematomas
con mis llagas, mis resurrecciones
con esta cruz de sacrificios
con este templo de lámparas apagadas.

Ematomi

Castigami, madre
prendi il crocifisso
alza la frusta
ho peccato in pensieri
anche in parole, in omissioni
ho peccato in opere
ho bevuto, mi sono bruciata,
mi sono strappata i denti
ho rotto le scale
ho gettato a terra il quadro di Cristo
ho scopato, ho amato
ho amato e ho scopato
lunghe notti
impazzita mentre volavo
con cento serpenti nel letto
Castigami, padre
colpiscimi forte
e non temere gli ematomi
li coprirò con il manto della vergine
con il burka della donna afgana
perché ho mancato alla tua parola
ho accorciato la gonna, ho mostrato le caviglie
ho baciato il mendicante che chiede qualche spicciolo
e ho sudato
e ho cavalcato fino alla fine dei sentieri
come una porca mi sono rotolata nei miei peccati
perché io amo, io soffro, io so usare la lingua
io mi svesto e non provo nessuna vergogna
Sei tu che mi hai mercificato
per te il mio sangue di luna è impuro
mi hai messo le catene
mi hai resa una macchina da riproduzione
E io mi nego madre-padre
io resisto alle vostre frustate
per anni ho accettato il cilicio
ho pregato tutte le vostre vergini
mentre mi laceravo
e divenivo forte
e diventavo pazza
una pazza libera e pura
con tutti i miei ematomi
con le mie piaghe, le mie resurrezioni
con questa croce di sacrifici
con questo tempio di lampade spente.

Invención de la locura. III

Repárame la herida fundamental, Pizarnik
líbrame de esta desgarradura
devuélveme la vida
bendíceme en el nombre del padre
auxíliame en mi última hora
cúbreme con tu dulce manto
ámame en todas las edades
devuélveme lo que me has robado
cúrame de espantos, Pizarnik
¡Socórreme!
que no me duelan tantos estos huesos
que no se agrande tanto este vacío
que no me hiera más esta jaula.

Invención de la locura. X

Quién conoce la estatura del amor
quién habla este lenguaje
quién sabe de sus piedras
de sus antiguos secretos y las imposibilidades
quién sobrevive a sus diluvios
quién ha recorrido todas sus millas
quién me piensa
quien predecirá todos los silencios
quién me contendrá en mis desbordamientos
Oh, corazón, tú dime

Se hace de noche
nadie visita a este amor
ni se abre la ventana.

Inventare la pazzia. III

Ricucimi la ferita maggiore, Pizarnik¹
liberami dalla lacerazione
ridammi la mia vita
benedicimi nel nome del padre
assistimi in punto di morte
coprimi col tuo manto dolce
amami ad ogni età
ridammi ciò che mi hai rubato
guariscimi dal terrore, Pizarnik
Aiutami!
perché non facciano così male queste ossa
perché non cresca così tanto questo vuoto
perché non mi faccia più male questa gabbia.

Inventare la pazzia. X

Chi conosce la statura dell'amore
chi parla questa lingua
chi sa delle sue pietre
i suoi antichi segreti e le impossibilità
chi sopravvive ai suoi diluvi
chi ha percorso ogni suo miglio
chi mi pensa
chi potrà predire tutti i silenzi
chi potrà contenere le mie tracimazioni
Oh, cuore, dimmi tu

Si fa sera
nessuno fa visita a questo amore
né si apre la finestra.

¹ Come Rosa Silverio, la poetessa argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) ha sofferto di disturbi psicologici e ha trattato l'argomento nei suoi versi (cfr. Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2003).

Invención de la locura. XXIII

La casa de la palabra es grande
la habitan baobabs africanos
miles de cangrejos tristes
la habita el mar
la rompe el mar
el mar la reconstruye

La casa de la palabra es grande
la pueblan enfermos que se despeñan por los bordes
voces que castigan a esta loca

La casa de la palabra es grande
muy grande, Dios mío
pero yo no quepo.

Invención de la locura. XXIV

Te nombro
en silencio nombro tu casa
en silencio nombro todo tu universo
en silencio me deformato e intento borrarte
Una hojarasca me devora
una caída de pájaros me ausenta
el vacío es infinito
la realidad puede con mis alas
no soy resiliente
me avasalla la nulidad de las estrellas
la noche es larga e infinita
la noche es un lobo al acecho
y sus fauces me devoran
el horror impone su presencia
y yo te nombro
te nombro en esta sucesión de duelos infinitos
te nombro con hambre
al borde de la muerte
amparada en mi locura.

Inventare la pazzia. XXIII

La casa della parola è grande
l'abitano baobab africani
migliaia di granchi tristi
l'abita il mare
la rompe il mare
il mare la ricostruisce

La casa della parola è grande
la popolano malati che precipitano dai bordi
voci che castigano questa pazza

La casa della parola è grande
molto grande, mio Dio
ma non c'è spazio per me.

Inventare la pazzia. XXIV

Ti chiamo
in silenzio chiamo la tua casa
in silenzio chiamo tutto il tuo universo
in silenzio mi deformato e provo a cancellarti
Le foglie secche mi divorano
la caduta degli uccelli mi porta via
il vuoto è infinito
la realtà sconfigge le mie ali
non ho resilienza
mi annienta la nullità delle stelle
la notte è lunga e infinita
la notte è un lupo in agguato
e le sue fauci mi divorano
l'orrore impone la sua presenza
e io ti chiamo
ti chiamo in questa serie di pene infinite
ti chiamo affamata
sull'orlo della morte
al riparo nella mia pazzia.

Invención de la locura. XXIX

Debo ser la única que sabe del amor
aquí en la jaula el corazón late tan fuerte
lloro de hambre, de dientes caídos
pero el amor me salva
me rescata de las sombras
me recoge cuando me derramo por los cauces

Debo ser la única que sabe cómo arde el fuego
Debo ser la única que sabe.

Psiquiátrico. III

El paciente de la habitación número 6 es mi amigo
no habla español
(aquí nadie habla inglés, ni siquiera las enfermeras)
Anda por los pasillos aislado en su gran campana
sin que nadie lo entienda
Es alemán
tiene los ojos verdes y una sonrisa hermosa
el cabello rubio hasta los hombros
la piel roja de tan blanca
Me ha contado que dentro de él hay un animal
que si no lo atan ataca siempre por las noches
Me ha pedido que no me acerque demasiado
dice que al animal le gustan mucho mis orejas
Así que cuando me acerco a contarle algo
me cubro las orejas con las manos
y provoco la risa de los demás enfermos
El paciente de la habitación número 6
está aburrido
lleva un mes y medio en esta fosa
pululando como los demás fantasmas
hablando apenas con el animal que lleva dentro
comiendo la mierda que sirven en las horas pautadas
tomándose la medicación como todos los chiflados
El paciente de la habitación número 6 se ríe de mi inglés
a veces me ayuda a pronunciar alguna palabra

Inventare la pazzia. XXIX

Devo essere l'unica che sa cos'è l'amore
qui nella gabbia il cuore mi batte così forte
piango per la fame, per i denti caduti
ma l'amore mi salva
mi libera dalle ombre
mi raccoglie quando mi riverso negli alvei

Devo essere l'unica che sa come arde il fuoco
Devo essere l'unica che sa.

Psichiatria. III

Il paziente della camera numero 6 è mio amico
non parla spagnolo
(qui nessuno parla inglese, nemmeno le infermiere)
Gira nei corridoi isolato nella sua grande campana
e nessuno lo capisce
È tedesco
ha gli occhi verdi e un bel sorriso
i capelli biondi sulle spalle
la pelle rossa da tanto è bianca
Mi ha raccontato che in lui c'è un animale
se non lo legano assale sempre di notte
Mi ha chiesto di non avvicinarmi troppo
dice che all'animale piacciono molto le mie orecchie
Così se mi avvicino per raccontargli qualche cosa
mi copro le orecchie con le mani
e scatenano le risate degli altri ammalati
Il paziente della camera numero 6
si annoia
da un mese e mezzo è in questa fossa
pullula come gli altri fantasmi
parla a stento con l'animale che ha dentro
mangia lo schifo che servono all'ora stabilita
prende le medicine come ogni squilibrato
Il paziente della camera numero 6 ride del mio inglese
a volte mi aiuta a pronunciare le parole

Juntos actuamos dentro de este circo
pero no tenemos vocación de payaso
somos dos caléndulas nerviosas
dos desertores
dos objetos más de este aséptico decorado
dos cómicos que esconden en su interior a un asesino
Cuando yo entro dentro de la campana
del paciente de la habitación número 6
hablamos en inglés sobre dinamitarlo todo
en inglés porque yo de alemán no sé ni una palabra
Ambos consideramos a los demás como la chusma
y hemos soñado juntos con la destrucción de todo esto
Él se aferra a su animal y lo envuelve con su raíz
yo dejo que mis aguas se estrellen contra el dique
y sé que ya no hay ninguna conciliación con la palabra
Ambos hemos adoptado la personalidad del carabinero
y cuando él se va a su habitación y yo a la mía
antes de entrar nos miramos a los ojos
como se miran los amantes cuando se separan
Nos une la locura, la carcoma, el deterioro
Vamos a colapsar juntos, nos decimos en las mañanas
cuando nos volvemos a mirar
y descubrimos el horror en nuestras manos.

Psiquiátrico. IV

El monstruo se ha despertado y abre sus fauces
tendido sobre la cama
mi cuerpo está pegado al colchón
La puerta permanece cerrada
mi compañera de habitación duerme tranquila
y de nada se entera

Soy una entelequia
animal bicéfalo que no crea nada bueno
En mis entrañas la cepa del dolor se cultiva, crece
y golpea con sus puños mi boca
con sus puños también me golpea el corazón y lo aniquila

Las palabras que amé se esconden ante tanta violencia
Y entonces me digo: Ya no
Ya no Sylvia, Ya no Kafka, Ya no Pessoa, Ya no Virginia, Ya no
Carson, Ya no Wislawa, ya no viejo Walt, Ya no querida Jane, Ya no
pobre Ajmátova, Ya no peligrosa Simone

Insieme recitiamo in questo circo
ma non abbiamo la vocazione dei pagliacci
siamo due calendule nervose
due disertori
due oggetti come gli altri dell'arredamento asettico
due comici che dentro nascondono un assassino
Quando io entro nella campana
del paziente della camera numero 6
parliamo in inglese di fare saltare in aria tutto
in inglese perché non so una parola di tedesco
Entrambi consideriamo gli altri come gentaglia
e abbiamo sognato insieme di distruggere tutto questo
Lui si aggrappa al suo animale e lo avvolge con la sua radice
io lascio che le mie acque si scaglino contro la diga
e so che ormai non c'è riconciliazione con la parola
Entrambi abbiamo adottato la personalità delle guardie
e quando lui va in camera sua e io nella mia
prima di entrare ci guardiamo negli occhi
come si guardano gli amanti quando si separano
Ci unisce la pazzia, il tarlo, il degrado
Collasseremo insieme, ci diciamo la mattina
quando ci rivediamo
e scopriamo l'orrore nelle nostre mani.

Psichiatria. IV

Il mostro si è svegliato e apre le sue fauci
disteso sul letto
il mio corpo è incollato al materasso
La porta resta chiusa
la mia compagna di camera dorme tranquilla
e non si accorge di nulla

Sono un'entelechia
animale bicefalo che non crea nulla di buono
Nelle mie viscere la radice del dolore s'insinua, cresce
e colpisce con i suoi pugni la mia bocca
con i suoi pugni colpisce anche il mio cuore e lo annienta

Le parole che ho amato si nascondono di fronte a tale violenza
E allora mi dico: Basta
Basta Sylvia, Basta Kafka, Basta Pessoa, Basta Virginia, Basta Carson,
Basta Wislawa, Basta vecchio Walt, Basta amata Jane, Basta povera
Akhmatova, Basta pericolosa Simone²

² Rosa Silverio cita i nomi di scrittrici e scrittori che hanno trattato nelle loro opere la disperazione nelle

Escucho las voces de mis antepasados hablándome al oído
me recriminan lo mal que hago las cosas
Me he quedado en el corral con las demás gallinas
cacareando por cualquier tontería
actuando como las demás en esta comedia
preguntándome en dónde el barro, en dónde el misterio
en dónde la inmaculada concepción de la poesía
en dónde se hallan todas mis carencias
en dónde termina esta fatídica búsqueda
En dónde, en dónde, en dónde

A oscuras, pegada a la cama de mi habitación
descubro que en este manicomio
ya lo he dado todo

sue diverse forme di alienazione, pazzia, ingiustizia, intolleranza, ossessione e, molte tra quelle citate, anche la situazione femminile. Nel dettaglio, si tratta di: Sylvia Plath (1932-1963), poetessa molto amata dalla nostra autrice, Franz Kafka (1883-1924), Fernando Pessoa (1888-1935), Virginia Woolf (1882-1941), Carson McCullers (1917-1967), Wisława Szymborska (1923-2012), Premio Nobel per la Letteratura nel 1996, Walt Whitman (1819-1892), Jane Austen (1775-1817), Anna Akhmatova (1889-1966), Simone de Beauvoir (1908-1986). Tutti i nomi della lista tranne due si trovano citati, anche se non tra i ventisei “canonici”, all’interno del libro di Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York – San Diego – London, Harcourt Brace & Company, 1994. Le due escluse sono Sylvia Plath e Wisława Szymborska.

Sento le voci dei miei avi che mi parlano all'orecchio
mi rimproverano quanto male faccio le cose
Sono rimasta nel cortile con le altre galline
mi vanto di qualunque sciocchezza
recito come le altre in questa commedia
mi chiedo dov'è il fango, dov'è il mistero
dov'è l'immacolata concezione della poesia
dove si trovano tutte le mie mancanze
dove finisce questa fatidica ricerca
Dove, dove, dove

Al buio, incollata al letto della mia camera
scopro che in questo manicomio
io ho già dato tutto

(traduzioni di Marina Bianchi)

ROSA SILVERIO, nata nel 1978 a Santiago de los Caballeros (Repubblica Dominicana), attualmente vive a Madrid. Scrittrice e giornalista, è autrice delle raccolte poetiche: *De vuelta a casa* (Santo Domingo, Editora Centenario, 2002), *Desnuda* (Santo Domingo, Editora Cole, 2005), *Rosa íntima* (Santo Domingo, Santuario, 2007), *Selección Poética* (eBook, Lulu, 2010), *Arma Letal* (Santo Domingo, Editora Nacional, 2012), opera che ha meritato il Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña nel 2011, *Matar al padre* (Madrid, Huerga & Fierro, 2012), *Mujer de lámpara encendida* (Madrid, Huerga & Fierro, 2012), la *plquette* bilingüe *Rotura del tiempo / Broken Time* (Barcelona, Carmina in minima re, 2012), *Poemas tristes para días de lluvia* (Madrid, Acudebi, 2016) e *Invencción de la locura* (Santo Domingo, Editora Nacional, 2017), che ha ottenuto il Premio Letras de Ultramar de Poesía nel 2016. Inoltre, ha pubblicato il libro di racconti *A los delincuentes hay que matarlos* (Santo Domingo, Grupo Santillana, Punto de Lectura, 2012). È stata vincitrice assoluta del Premio di Poesia Nosside nel 2005, e le sue opere sono state tradotte in italiano, inglese, francese, portoghese e catalano. Nella nostra lingua, è stata inclusa nelle antologie *Onde, farfalla e aroma di caffè. Storie di donne dominicane* (Roma, Estemporanee, 2005) e *L'invenzione del volo. Cento poesie da Santo Domingo*, (Nardò, Besa, 2010), entrambe curate de Danilo Manera, e in *De ida y vuelta / Andata e ritorno. Antologia di poeti della diaspora dominicana* (San Juan de Puerto Rico, Isla Negra, 2005), a cura di Fabio Farsi e Roberta Orlandini. Le sue poesie e i suoi racconti appaiono in diverse riviste e volumi europei e latinoamericani (per la lista completa, si veda la sezione «Biografia» del blog della scrittrice, <<http://rosasilverio.blogspot.it/p/rosa-silverio-en-santiago-de-los.html>> 03/09/2017).

In ogni sua creazione, Rosa Silverio difende il diritto alla libertà, soprattutto quella femminile, che si scontra con una società postmoderna, liquida (nell'accezione di Bauman), le cui le norme e le abitudini morali risultano spesso restrittive, ingiuste o incomprensibili. La sofferenza interiore, la solitudine e la malinconia, che non di rado evolvono in angoscia, popolano i suoi testi nei correlativi oggettivi delle lesioni fisiche, dei disturbi psicologici, della violenza e dell'istinto di autodistruzione. Le relazioni perverse, le immagini surreali e i mostri scaturiscono dai monologhi di un soggetto poetico che si presenta alternativamente come sottomesso o ribelle, in una ricerca intima offerta al lettore in piena sincerità, senza limitazioni o autocensure, per denunciare il lato oscuro della realtà che ci circonda. Il linguaggio è altrettanto spontaneo, quasi un flusso di coscienza, ma al contempo lascia trasparire gli echi della tradizione e delle letture predilette della nostra autrice: Sor Juana Inés de la Cruz, Sylvia Plath, Fernando Pessoa, Chantal Maillard e l'antipoesia dell'uomo comune di Nicanor Parra.

Rosa Silverio si rifugia nella scrittura, che è per lei una via di fuga, un modo per non soccombere allo sconcerto, dando forma alle sue emozioni, vive, profonde e senza dubbio sorprendenti. (Marina Bianchi)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 277-300. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

GOLGONA ANGHEL
JORGE REIS-SÁ
PEDRO MEXIA

Poesie

(Traduzione di Eleonora Caneva, Mariagrazia Nicolì,
Eleonora Orsini, Camilla Pugnetti,
Francesca Santoro, Federica Sarta)

GOLGONA ANGHEL

**Seleção do livro, *Vim porque me pagavam*, Lisboa,
Maripoza Azual, 2011.**

Poeta na praça da Alegria

Não sou infeliz. Não, não me quero matar.
Tenho até uma certa simpatia por esta vida
passada nos autocarros,
para cima e para baixo.
Gosto das minhas férias
em frente da televisão.
Adoro essas mulheres com ar banal
que entram em directo no canal.
Gosto desses homens com bigodes e pulseiras grossas.
Acredito nos milagres de Fátima
e no bacalhau com broa.
Gosto dessa gente toda.
Quero ser um deles.

Não, não guardo nenhum sentido escondido.
Estas palavras, aliás, podem ser encontradas
em todos os números da revista Caras.
A ordem às vezes muda.
Não quero que me façam nenhuma análise do poema.
Não, não escrevam teses, por favor.
Isto é apenas um croché
esquecido em cima do refrigerador.

Obrigado por terem vindo cá para me beijarem o anel.

Obrigado por procurarem a eternidade da raça.
Mas a poesia, mes chers, não salva, não brilha, só caça.

Poeta nella praça da Alegria

Non sono infelice. No, non voglio uccidermi.
Provo persino una certa simpatia per questa vita
passata negli autobus,
su e giù.
Mi piacciono le mie vacanze
davanti alla televisione.
Adoro quelle donne dall'aria banale
che vanno in onda sul canale.
Mi piacciono quegli uomini con baffi e grandi bracciali.
Credo nei miracoli di Fatima
e nel baccalà gratinato.
Mi piace tutta questa gente.
Voglio essere uno di loro.

No, non custodisco nessun senso nascosto.
Queste parole, del resto, si possono trovare
in tutti i numeri della rivista *Caras*.
L'ordine a volte cambia.
Non voglio che mi facciate nessuna analisi della poesia.
No, non scrivete tesi, per favore.
Questo è solo un crochet
dimenticato sul frigorifero.

Grazie di essere venuti qui a baciarmi l'anello.

Grazie di cercare l'eternità della razza.
Ma la poesia, *mes chers*, non salva, non brilla, caccia soltanto.

(traduzione di Mariagrazia Nicoli)

[Vim porque me pagavam]

Vim porque me pagavam,
e eu queria comprar o futuro a prestações.

Vim porque me falaram de apanhar cerejas
ou de armas de destruição em massa.
Mas só encontrei cucos e mexericos de feira,
metralhadoras de plástico, coelhinhos de Páscoa e pulseiras de lata.

A bordo, alguém falou de justiça
(não, não era o Marx).
A bordo, falavam também de liberdade.
Quanto mais morríamos,
mais liberdade tínhamos para matar.
Matava porque estavas perto,
porque os outros ficaram na esquina do supermercado
a falar, a debater o assunto.

Com estas mãos levantei a poeira
com que agora cubro os nossos corpos.

Com estas pernas subi dez andares
para assim te poder olhar de frente.

Alguém se atreve ainda a falar de posteridade?
Eu só penso em como regressar a casa;
e que bonito me fica a esperança
enquanto apresento em directo
a autópsia da minha glória.

[Sono venuta perché mi pagavano]

Sono venuta perché mi pagavano,
e io volevo comprare il futuro a rate.

Sono venuta perché mi hanno parlato di raccogliere ciliegie
o di armi di distruzione di massa.
Ma ho trovato solo cucù e pettegolezzi da fiera,
mitragliatrici di plastica, coniglietti di Pasqua e bracciali di latta.

A bordo, qualcuno ha parlato di giustizia
(no, non era Marx).
A bordo, parlavano anche di libertà.
Più morivamo,
più libertà avevamo di uccidere.
Uccidevo perché eri vicino,
perché gli altri restavano all'angolo del supermercato
a parlare, a discutere la questione.

Con queste mani ho sollevato la polvere
con cui ora ricopro i nostri corpi.

Con queste gambe ho salito dieci piani
per poterti così guardare in faccia.

Qualcuno osa ancora parlare di posterità?
Io penso solo a come tornare a casa;
e come mi sta bene la speranza
mentre presento in diretta
l'autopsia della mia gloria.

(traduzione di Eleonora Caneva)

Poemas inéditos

[Antigamente os bisontes eram gente]

Antigamente os bisontes eram gente
e namoravam as raparigas
mais bonitas da aldeia.
Os judeus tinham cauda e
os homens menstruavam duas vezes por mês.

Ninguém se queixava de nada.
Tudo tinha o seu lugar.
Líamos Dostoievski num Skoda,
Hölderlin num Trabant descapotável,
Joyce num Aston Martin,
Camões num UMM, etc.

As grandes emoções
vinham de palavras longas:
australopitecos, jerusalamaques,
extremaunção para uma pernada pau, etc.
Isto explica tanta coisa,
mas não vem nos livros de história.
A história faz apenas ecoar o passado
como um búzio.
O passado é o lugar onde os nossos ex
se juntam aos mamutes, à Céline Dion
e ao Windows XP.

[Anticamente i bisonti erano persone]

Anticamente i bisonti erano persone
e corteggiavano le ragazze
più belle del villaggio.
I giudei avevano la coda e
gli uomini mestruavano due volte al mese.

Nessuno si lamentava di nulla.
Tutto aveva il suo posto.
Leggevamo Dostoevskij in una Skoda,
Hölderlin in una Trabant decappottabile,
Joyce in una Aston Martin,
Camões in una UMM, ecc.

Le grandi emozioni
venivano da parole lunghe:
australopitechi, gerusamaleciti,
estremaunzioneaunagambadilegno, ecc.
Questo spiega molte cose,
ma non rientra nei libri di storia.
La storia fa solo echeggiare il passato
come una conchiglia.
Il passato è il luogo dove i nostri ex
si uniscono ai mammut, a Céline Dion
e a Windows XP.

(traduzione di Mariagrazia Nicolì)

[O desenho era tão simples]

O desenho era tão simples
que ninguém se deu ao trabalho de ler as instruções
até ao fim.

Bastava seguir a intuição.
Abrir o bico e agarrar o primeiro anzol
que a necessidade atirava no escuro.

Sigam as luzes, diziam lá em cima.
Mas, cá em baixo, a rede era tão larga
que os grandes peixes conseguiam passar.
Questão de olhómetro,
asseguravam os mais experientes.

Seria então preciso
baixar o tom,
esperar deitado para poupar nas calorias,
abreviar os gestos,
desligar os motores,
reduzir o desperdício,
concentrar a fé
num só lugar:
julgar que o fumo dos cigarros
acaba sempre por confundir-se com as nuvens.

[Il disegno era così semplice]

Il disegno era così semplice
Che nessuno si è messo a leggere le istruzioni
fino alla fine.
Bastava seguire l'intuizione.
Aprire il becco e afferrare il primo amo
che la necessità gettava nel buio.

Seguite le luci, dicevano là sopra.
Ma, qui sotto, la rete era così larga
che i grandi pesci riuscivano a passare.
Questione d'occhio,
assicuravano i più esperti.

Sarebbe allora necessario
abbassare il tono,
aspettare sdraiato per risparmiare calorie,
abbreviare i gesti,
spegnere i motori,
ridurre lo spreco,
concentrare la fede
in un luogo solo:
ritenere che il fumo delle sigarette
finisce sempre per confondersi con le nuvole.

(traduzione di Eleonora Caneva)

JORGE REIS-SÁ

**Seleção do livro, *Instituto de Antropologia*, secção
“Biologia do Homem”, ed. Glaciari, 2013.**

A definição do amor [2]

*Já gastámos as palavras pela rua, meu amor,
e o que nos ficou não chega
para afastar o frio de quatro paredes.*
Eugénio de Andrade

Escrevi tantas vezes a palavra pai que lhe gastei todo o significado. Quando agora escrevo pai, já não sinto as barbas a roçarem a minha mão macia, as rugas que os anos transportaram para a sua face, os óculos, os dedos, a voz com que me chamava filho como se lhe

escrevesse pai. Gastei-a em maus poemas e em maus romances, com a Foz ao fundo e a mãe segurando-me o corpo pequeno sobre o muro que ladeava a praia.

Gastei-a definindo-lhe as letras, alargando-lhe o significado. Gastei-a tirando-lhe a dízima infinita e não periódica e colocando, depois da letra que se salvou, o mar fechado no seu interior.

Gastei-a a tentar definir o amor.

La definizione di amore [2]

*Già esaurimmo le parole per la strada, amore mio,
e ciò che ci rimase non basta
ad allontanare il freddo da quattro pareti.*
Eugénio de Andrade

Scrissi talmente tante volte la parola padre che gli consumai tutto il significato. Quando ora scrivo padre, non sento più la barba sfregarsi contro la mia mano morbida, le rughe che gli anni hanno trasportato sulla sua faccia, gli occhiali, le dita, la voce che mi chiamava figlio come se gli

scrivessi padre. La consumai in brutte poesie e in brutti romanzi, con Foz alle spalle e mia madre proteggendo il mio piccolo corpo sul muro che affiancava la spiaggia.

La consumai definendogli le lettere, aumentandone il significato. La consumai riscuotendo la decima infinita e non periodica e collocando, dopo la lettera che si salvò, il mare chiuso al suo interno.

La consumai tentando di definire l'amore.

(traduzione di Federica Sarta)

Pátio

Estive para ser entregue a Deus desde pequeno.
Não em sacrifício, como o frango que a minha avó
ainda mata nas traseiras da casa, golpe certo
no pescoço, o sangue a escorrer para a bacia
para que depois se junte ao arroz solto, à noite.
Estive para ser entregue a Deus com a batina
imaculada de um padre, entregue a Nosso Senhor
por oração e valência espiritual, há-de ser este
o menino, Manel, dizia a minha avó a meu pai,

cheia de esperança. Estive por ela, pelo meu pai,
que chegou a usar batina no seminário, e por mim,
tal o encanto das coisas sagradas. A minha avó

no pátio a olhar para a entrada da casa dizia, rapaz,
vamos à missa das dez e meia como se ao céu, e eu
aprendiz de feiticeiro a ajudar à missa como gente
grande, juntando as migalhas das hóstias com Deus

Nosso Senhor ao lado. Estive para ser entregue a Deus
e sentia ser esse o meu destino. Ainda hoje, quando
no fim de jantar limpo a banca – a louça na máquina,
a hóstia celebrada no pão nosso de cada dia –, dobro
silencioso o pano da cozinha como um paramento.

Recito: graças e louvores se dêem a todo o momento.
E ouço: ao Santíssimo e Diviníssimo Sacramento.

Cortile

Stavo per essere consegnato a Dio da piccolo.
Non in sacrificio, come il pollo che mia nonna
ancora uccide sul retro di casa, colpo secco
al collo, il sangue che scorre nel catino
per mescolarlo, poi, con il riso sciolto, la sera.
Stavo per essere consegnato a Dio con la tonaca
immacolata di un prete, consegnato a Nostro Signore
con preghiera e valenza spirituale, deve essere questo
il bambino, Manel, diceva mia nonna a mio padre,

piena di speranza. L'ho fatto per lei, per mio padre,
che arrivò a mettere la tonaca in seminario, e per me,
tale l'incanto per le cose sacre. Mia nonna

in cortile a guardare l'entrata di casa diceva, ragazzo,
andiamo alla messa delle dieci e mezza come al cielo, e io
apprendista stregone ad aiutare alla messa, come le persone
grandi, mescolando le briciole delle ostie con Dio

Nostro Signore affianco. Stavo per essere consegnato a Dio
e sentivo essere quello il mio destino. Ancora oggi, quando
dopo cena pulisco il tavolo – i piatti nella lavastoviglie,
l'ostia celebrata nel nostro pane quotidiano – piego
in silenzio lo straccio della cucina come un paramento.

Recito: sia lodato e ringraziato in ogni momento.
E sento: il Santissimo e Divinissimo Sacramento.

(traduzione di Camilla Pugnetti)

Melancolia

O tojo caindo o sol do fim da tarde. A caruma dos pinheiros
traz as crianças para a infância, os velhos jogam à malha
no caminho de Candeeira, as mulheres conversam
junto aos tremoços, chamando-os, desde o coberto,

para a merenda. A avó abre o postigo para ralhar
aos moços, leva-os para a cozinha onde lavam
as mãos do pó que a alegria trouxe. Iluminam-se
na broa de mais um domingo encomendado à felicidade.

Malinconia

La ginestra al tramonto di fine giornata. Gli aghi dei pini
trasportano i bambini all'infanzia, gli anziani giocano a *malha*¹
sul sentiero di *Candeeira*², le donne conversano e
li chiamano, da dentro, coi lupini

per la merenda. La nonna apre la finestrella per sgridare
i ragazzi, li porta in cucina dove si lavano
le mani dalla polvere che l'allegria ha portato. Si illuminano
per il pane di una domenica destinata alla felicità.

(traduzione di Federica Sarta)

¹ Gioco che consiste nel lanciare un ferro di cavallo.

² Cammino roccioso situato a Vila Boa De Quires, Portogallo.

Senta-te aí

A cadeira está vazia, um corpo ausente não aquece
a madeira que lhe dá forma. E não ouço o recado
que me quiseste dar, nem a tua voz forte que grita
meninos na hora de acordar. Ouço o teu abraço, no
corredor, em Gaia, e os olhos molhados pela inusitada

despedida. O sol foge. Mas o crepúsculo desenha
a sombra que tenho colada aos pés. Ou o espelho,
coberto com a tua face. Pai: a minha sombra és tu.

Siediti lì

La sedia è vuota, un corpo assente non scalda
il legno che le dà forma. E non sento il rimprovero
che mi hai voluto fare, né la tua voce forte che grida
bambini all'ora del risveglio. Sento il tuo abbraccio, in
corridoio, a Gaia, e gli occhi bagnati per l'insolito

addio. Il sole fugge. Ma il crepuscolo disegna
l'ombra che ho incollata ai piedi. O lo specchio,
coperto dalla tua faccia. Padre: la mia ombra sei tu.

(traduzione di Camilla Pugnetti)

PEDRO MEXIA

Seleção do livro, *Menos por menos*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2011.

A tua biologia

A tua biologia mantém-me acordado
e ignorante. Sinto medo
e reverência pelos teus mistérios
sublimes e vulgares
como o sexo e o sono,

e depois lembro-me que pertences
a outro e à sua biologia
e que eu não irei nunca
dormir junto do amor
químico do teu ventre.

La tua biologia

La tua biologia mi mantiene sveglio
e ignorante. Provo paura
e rispetto verso i tuoi misteri
sublimi e volgari
come il sesso e il sonno,

e poi mi ricordo che appartieni
a un altro e alla sua biologia
e che io non andrò mai
a dormire unito all'amore
chimico del tuo ventre.

(traduzione di Eleonora Orsini)

Homens sem mulheres

Durante meses ou anos (ou,
em todo o caso, um múltiplo
de semanas) trazia debaixo
do braço, com os livros da lei,
Men Without Women,
de Ernest Hemingway.
Hábito exterior de mostrar
leituras ou de passear,
como legendas, frases sintéticas
e duras, não o tolerava
nos outros, mas só em mim,
na minha edição velha
e laranja da Penguin.
Eu não queria que o livro
terminasse, e o plural
do título era um disfarce.

Uomini senza donne

Per mesi o anni (o,
in ogni caso, un multiplo
di settimane) portavo sotto
il braccio, con i libri di legge,
Men Without Women,
di Ernest Hemingway.
Vezzo esteriore di mostrare
letture o di passeggiare,
come legende, frasi sintetiche
e dure, non lo tolleravo
negli altri, ma solo in me,
nella mia edizione vecchia
e arancione della Penguin.
Non volevo che il libro
terminasse, e il plurale
del titolo era una maschera.

(traduzione di Eleonora Orsini)

«A Balada do Café Triste»

Comprei-lhe «A Balada do Café Triste»
depois de quase ter passado por ladrão

de livros, mexendo-lhes sem olhar
para eles enquanto rondava de todos

os lados aqueles olhos que se viam
de qualquer ponto da feira, mesmo

se houvesse obstáculos o verde
atravessava-os, o verde tornava tudo

verde entre mim e ela, e no meio
dessa cor unânime a rapariga

era ainda mais. Pouco importa,
leitor, se houve depois alguma história,

entre homem e mulher não se passa
muito mais: uns olhos que de repente

são necessários e pelos quais passamos
por ladrões de-livros ou pior.

Nunca li «A Balada do Café Triste».

Eu amo

Eu amo o teu gravador de chamadas.
Ele não me abandona
e repete vezes sem conta
a tua voz.

«La ballata del caffè triste»

Le ho comprato «La ballata del caffè triste»
dopo essere quasi passato per ladro

di libri, mescolandoli senza guardare
questi mentre scrutavo da ogni

parte quegli occhi che si vedevano
da qualsiasi punto del mercato, anche

se ci fossero stati ostacoli, il verde
li avrebbe attraversati, il verde rendeva tutto

verde tra me e lei, e nel mezzo
di questo colore uniforme la ragazza

lo era ancora di più. Poco importa,
lettore, se dopo c'è stata una qualche storia,

tra uomo e donna non succede
molto di più: occhi che all'improvviso

sono necessari e per i quali siamo passati
per ladri di libri o peggio.

Non ho mai letto «La ballata del caffè triste».

(traduzione di Francesca Santoro)

Amo

Amo la tua segreteria telefonica.
Lei non mi abbandona
e ripete senza sosta
la tua voce.

(traduzione di Francesca Santoro)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 301-310. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

MARTÍN DE UGALDE

L'assalto e La spia
Due racconti tradotti
da Simone Cattaneo e Marco Ottaiano

L'assalto

Il droghiere stava servendo una donna.

Era un negozio di quattro metri per tre, una botteguccia. Eppure talmente stipato di scatolette che i clienti ci si perdevano. Da una parte c'era una tenda colorata che nascondeva un locale angusto. L'altra porta dava su un vicolo cieco, con parecchia spazzatura sparsa negli angoli e un cattivo odore.

Il portoghese stava allungando alla donna con il vestito di percallino azzurro mezzo panetto di zucchero di canna quando irruppe nel negozio un grido compatto che non sembrava appartenere a un solo uomo. Lei con un balzo si sporse dalla porta e rimase a osservare, senza dire nulla.

“*Qué passa, Anelso?*”

“*Nao sei, unas vozes...*”

E ora erano due le donne appostate sulla porta gialla e azzurra del negozio Nova Lisboa. “Fátima,” domandò il droghiere senza alzare la voce “*qué passa?*”

“*Nao sei, gente que vem.*”

La donna con il vestito di percallino azzurro se ne andò e il droghiere non aprì bocca; dovette farle credito. L'uomo si stava già infilando tra le pile di scatolette allorché la botteguccia fu invasa da un chiasso di voci, simile al colpo di una grande ondata che sommerge una piccola lancia:

“Abbasso gli sbirri!...”

Anelso, grassottello e rubicondo, con i capelli e gli occhi scuri, da arabo, e Fátima, rinsecchita e olivastra, come appena scampata a un parto difficile, erano entrambi affacciati sulla soglia.

“Che sta succedendo, Anelso?”

“Be' sarà... avrà a che fare con la rivoluzione...” rispose lui vedendo i cartelli e un fantoccio di paglia con un'enorme pistola di legno appesa alla cintola.

La marea umana passò davanti a loro, avanzò sino in fondo al vicolo e scagliò un grido contro il muro della casa color azzurrino che aveva per occhi due gelosie scolorite mentre una porta bassa verniciata di giallo le faceva da naso.

In quel momento la marea umana rifluì, e un uomo, fino ad allora simile agli altri, si inerpì su un bidone della spazzatura e si rivolse al quartiere:

“Compagni!...”

E una volta accentrate tutte le redini dell'attenzione nelle sue mani spiegò gridando che stavano facendo una rivoluzione contro la tirannia, che i boia della Seguridad Nacional avrebbero pagato i loro crimini, che il popolo si sarebbe fatto giustizia.

Proprio allora si levò sui tetti rossi e di lamiera quel viluppo terribile di urla, e la moltitudine si mosse nel vicolo come quando dopo un violento acquazzone si intasano gli scoli e l'acqua invade le strade nel tentativo di defluire.

Durò fino a che le persone riacquistarono ognuna una propria voce e cominciarono a stancarsi e a domandare dov'era questo sbirro e cosa erano saliti a fare nella parte alta della città.

Il leader in quel momento si era accovacciato sul suo podio per ascoltare la voce di un

vecchietto che sembrava parecchio infervorato.

La drogheria del portoghese si trovava pochi metri più indietro.

“Bruciamo il fantoccio?...”

Il ragazzo che portava il pupazzo legato a un palo si rifiutò di cedere il suo trofeo. Ma ben presto il maremoto di mani si allungò al di sopra della sua testa e a malapena ebbe il tempo sufficiente per sgusciare tra i mulinelli di calci e pestoni che inevitabilmente lo travolgevano.

Raggiunto il limitare della folla, mostrava un aspetto da naufrago.

E un uomo ormai calvo gridò:

“Un fiammifero!”

“Macché un fiammifero!...” ribatté il leader, che in quell’istante stava ritornando dalle confessioni del vecchio con i baffi bianchi alla realtà di quel tumulto. E con una voce cavernosa che nessuno dei suoi parenti sarebbe stato in grado di riconoscere, insistette:

“Calma compagni, state a sentire! La rivoluzione contro i criminali in agguato deve continuare...!”

“Evviva!...” disse una donna ferma davanti alla drogheria con una latta colma d’acqua sul capo.

“Compagni, uno di qui, del quartiere di San José, mi ha appena riferito che proprio dove siamo ora c’è la casa di uno sbirro!...”

“Abbasso! A morte!...”

Un ragazzino balzò con un salto sul bidone e nei due secondi in cui riuscì a restare in equilibrio gridò:

“Compagni, impicchiamolo!... Viva la rivoluzione!...”

Il vecchio dai baffi bianchi stava già colpendo la porta gialla in fondo alla via con un coraggio da ragazzo concentrato nei pugni:

“È qui, proprio qui!...”

Un tremito sembrò percorrere il corpo tarchiato in terra battuta del muro azzurrino. Gli cavarono l’occhio di una finestra e poi abatterono la porta, e da lì entrò una fiumana di gente e grida fino a che non si riempì.

Il portoghese fece questa osservazione alla moglie:

“Come fa a starci lì dentro così tanta gente?...”

Dalla finestra spuntarono due teste:

“La casa è vuota, non c’è nessuno!”

“Lo sbirro è scappato.”

Trascinarono in strada un letto fatto a pezzi, con un materasso a strisce rosse sventrato; dalle finestre e dalla porta, bastava ci fosse un’apertura, gettarono anche pentole, un catino, immagini religiose e alcune brutte fotografie di calendari con donne nude, e delle orribili sedie verdi in finto cuoio.

Un tizio che aveva tirato fuori una lampada a petrolio la lanciò contro il mucchio di roba accatastata in strada, e il vecchietto, probabilmente animato da qualche rancore personale nei confronti dell’agente della Seguridad che viveva nella casupola, estrasse un fiammifero e accese la fiamma.

Nel giro di qualche minuto la via era diventata un cannello ossidrico.

La gente cominciava ad abbandonare la casa e, a poco a poco, uscendo da quell’angolo, si ammucchiava dietro al falò, di fronte al piccolo negozio di alimentari.

“Anelso, forse sarebbe meglio chiudere.”

“No,” sussurrò l’uomo all’orecchio della moglie. “Se chiudiamo ora e ci vedono sarà peggio.”

I pochi mobili dell’agente della Seguridad Nacional bruciarono in un quarto d’ora.

Proprio allora, quando non rimanevano altro che braci, qualcuno si ricordò del fantoccio di paglia:

“Chi ha il pupazzo?”

Gli occhi della moltitudine smisero di concentrarsi sul fuoco e si misero a cercarlo.

Il fantoccio di paglia non saltò fuori.

Il loro capo allora ricordò con voce ordinaria che la rivoluzione non poteva fermarsi, bisognava andare avanti.

In quel momento qualcuno, guardando in direzione del negozio del portoghese, urlò:

“Abbasso gli stranieri!...”

La stretta porta della drogheria si svuotò, perché il portoghese e la moglie fecero un passo indietro simile a un balzo. Il droghiere chiuse di colpo la porta e la sprangò.

La moltitudine udì il rumore e vide alcune lettere storte, scritte in gesso sul fondo giallo e sudicio della porta, formare la parola *latuia* con accanto una scimmia.

“Portoghese del cazzo!” disse un tizio grande e grosso alzando minacciosamente il pugno.

La coppia si prese le mani al buio, per sentire la vicinanza l’uno dell’altra.

Poi l’occhio del droghiere si posizionò in corrispondenza del buco metallico della serratura.

“Un attimo!” sentì dire il leader. “Qui c’è qualcuno che conosce questo portoghese?”

Quel mare in burrasca di teste scaldate dal sole che Anelso scorgeva dal suo nascondiglio si chiuse in un silenzio che lui non riuscì a udire appieno, perché lo disturbò il pianto della moglie dietro la tenda.

“Dov’è il compagno che ha accusato lo sbirro?...” insistette l’uomo.

Il droghiere vagò con il suo occhio di ferro alla ricerca della testa del vecchio Molina, un suo cliente.

“Anelso, vieni!...” lo pregò lei dalla stanzuccia.

Il droghiere non pensò ad altri se non a sua moglie. Scansò le scatolette al buio e, scostata la tenda piazzò, ostentando la maggior calma possibile, la sua umanità al centro del telaio:

“Non avere paura, donna, possiamo sempre scappare dal cortile”.

Di nuovo davanti alla serratura, raccolse rapidamente dalla cassa alcune manciate di monete e se le infilò nelle tasche dei pantaloni.

I fili di luce che filtravano dalle fessure della porta gli scivolarono sul sudore del viso come piccoli lampi.

La serratura vide che lo sguardo della moltitudine fissava l’imboccatura del vicolo.

E si udì una risposta incerta e lontana:

“Be’, questo qui... Il portoghese, cattivo, quel che si dice cattivo non è...”

Il droghiere si accorse della delusione sui volti.

“Quel vecchio” disse qualcuno che Anelso non riusciva a scorgere “è un bamboccio!...”

“Lasciate stare il vecchio!” gridò una voce di donna che sembrava provenire da oltre il fumo e le ceneri.

“Lasciate in pace il vecchietto e pensiamo al portoghese!...”

La voce era quella del ragazzo che poco prima aveva conteso il podio al leader, ora po-

sizionato accanto a lui e girato di spalle rispetto al buco della serratura.

Fátima, con i lineamenti affilati, gli occhi febbricitanti e infossati, stratonava la camicia sudata del marito:

“Anelso, andiamocene, *por Deus Santo!*...”

Il bambino dormiva placidamente in un grembo di stracci puliti.

Il droghiere era indeciso sul da farsi quando udì il leader affermare:

“Io non voglio che ai miei ordini!...”

Il baccano delle proteste si introdusse nella serratura della porta come dentro a un orecchio e i fischi riempirono il buio del negozio come una scarica elettrica.

E poi risuonarono le voci, simili a tuoni:

“Compagni, avanti!... Abbasso gli stranieri!...”

“Abbasso, a morte!...”

Il droghiere si sciolse dall’abbraccio della moglie.

Si abatterono sulla porta i colpi, assecondando i movimenti della camicia bianca inquadrate dal buco della serratura. E si avvertì una spinta, quasi senza rumore, ma molto forte, che minacciò di spezzare la spranga di palosanto.

E allora il portoghese cominciò ad avere paura.

Corse dietro la tenda e, tenendola per mano, condusse la moglie nel cortile.

Il cortiletto aveva muri bassi di mattoni. Anelso prese il bambino e per prima cosa aiutò la moglie a scavalcare. Poi le passò il bambino da sopra la cinta e scavalcò anche lui, guardando con preoccupazione dietro di sé, poiché le grida si udivano vicine.

La coppia si inerpì di corsa lungo la via, il più discretamente possibile, fino a che non si fermò un’auto a noleggio.

Nel quartiere di Los Dos Caminos c’era un suo amico, un falegname, che stava lavorando alla costruzione di un edificio.

Anelso attese fino all’imbrunire in una pensione nella parte bassa di Campo Claro, dove alloggiava il suo compaesano, e di sera i due uomini si recarono in autobus a San José.

Lasciarono Fátima alla pensione, con il piccolo.

Scrutarono il vicolo con molta attenzione, ma nessuno badò a loro, e arrivarono sino alla porta della botteguccia, che era stata sfondata. Dentro non rimanevano altro che resti di scaffalature, un piccolo espositore con il vetro rotto e il frigorifero, con l’anta aperta. Non c’era nemmeno una scatoletta. L’unica cosa che Anelso riuscì a trovare in un cassetto fu una manciata di candele da quattro soldi. Nella stanzuccia, tutto era a soqquadro, ma non mancava nulla.

Anelso sistemò alla bell’e meglio i pezzi di porta e i due uomini cercarono di chiudere l’ingresso. E rinforzarono quella rabberciatura con la spranga, ancora intatta.

“La spranga ha resistito e non si è rotta” disse Anelso.

“Sì, è di un legno duro. È la porta che ha ceduto. Adesso speriamo non si portino via il frigorifero” lo mise in guardia l’amico.

“Domani mattina faccio riparare la porta” disse Anelso.

“Ci penso io. Tu comprami il legno e domani te ne preparo una nuova.”

Uscirono passando dal cortile. Anelso aveva una coperta sottobraccio.

“Fátima di notte ha molto freddo” spiegò al compaesano.

Stavano camminando verso la fermata dell’autobus quando il falegname disse:

“Tua moglie si è spaventata molto”.

“È stato un bello spavento; credevo ci avrebbero ammazzato.”

“L’importante è averla scampata” disse l’amico per confortarlo.

“L’abbiamo scampata, ma il nostro negozietto è andato in malora.”

I due amici attesero l’autobus accodandosi a una fila di persone già piuttosto lunga perché alle sette scattava il coprifuoco.

“Come andavano adesso le cose con il negozietto?”

“Normale; ma avevo ancora parecchia merce da pagare. Non so se riuscirò a ottenere altro credito.”

Nel mentre era arrivato l’autobus.

Sfrecciava lungo Chacao (come volano quei mezzi!) e loro due non avevano aperto bocca, ognuno preso dai suoi pensieri, che erano poi gli stessi.

Fino a che Anelso disse a voce alta:

“Mi sa che Fátima non sta bene”.

“Perché?”

“Oggi pomeriggio alla pensione ha vomitato un po’ di sangue.”

“A queste cose bisogna starci attenti. Ma non si era ormai ripresa del tutto?”

“Be’, i medici dell’Algodonal mi avevano detto di sì, però lei non avrebbe dovuto avere un bambino.”

“Questo è colpa tua...”

Quando scesero al semaforo di Campo Claro era da un po’ che non si erano più rivolti la parola. Poi camminarono fino alla pensione che rimaneva dalle parti di La Carlota, un bel pezzo di strada.

All’ingresso dell’edificio c’era un capannello di gente.

“Dev’essere successo qualcosa,” disse il falegname.

Anelso vi si precipitò dentro.

E a malapena riuscì a scambiare qualche parola con la moglie che stava morendo a causa di un’emottisi.

Accanto a lei, in una culla improvvisata con un cassetto di legno e una copertina di cotone, dormiva placidamente il figlio di appena un mese.

(traduzione di Simone Cattaneo)

La spia

Era domenica e la pensione, che nei giorni feriali si risvegliava con la luce del giorno, restava a crogiolarsi nel sonno con lo stesso piacere di chi si sta concedendo un peccato.

Solo Tomaso si era alzato alle cinque e mezza, preciso come un orologio.

La camera era grande quanto un ripostiglio di magazzino, ci entravano giusto quattro lettini. Tomaso si fermò un istante a guardare il chiarore che iniziava a invadere il soffitto di bambù. Nella pensione c’erano dieci divisori di cartongesso con un soffitto comune, arieggiati grazie a una finestra che dava sulla strada. Poi prese ad ascoltare il rantolo lento e deciso di un grande mantice e annusò nauseato l’aria calda e densa che i suoi compagni

stavano respirando con gusto.

L'aria nella pensione era distribuita come il cibo, con parsimonia.

A Tomaso, che faceva il muratore e non aveva ancora compiuto trent'anni, iniziava ad abbondare la pelle sotto il mento, e gli restava solo una coroncina di capelli, proprio come ad alcuni frati. Lo verificava con una certa angoscia tutte le mattine, e si ungeva con intrugli per la notte per porvi rimedio.

Cercò a tentoni qualcosa sotto il letto. Poi uscì nell'atrio e si mise a pulire delle scarpe di camoscio marrone, che avevano la punta pronunciata e più di un dito di tacco. Per un attimo, lo strofinio sovrastò il rumore del mantice, che era il respiro di quaranta uomini dormienti.

Senza fare rumore, tirò fuori da sotto la branda una valigia di legno grezzo di colore marrone. Riesumò una camicia bianca a righe azzurre, una cravatta rossa e infine un foglio di cellofan grande e colorato come un enorme *caramelo*, che custodiva i pantaloni del suo completo azzurro.

La stanza fu invasa da una zaffata di canfora.

Quando giunse già vestito in corridoio, che altro non era che una stretta fila di porte, si accorse che Giuliana, la proprietaria, aveva acceso la luce in cucina.

“Bon giorno, Giuliana. Mi dai il sacco?”

La titolare della pensione era una napoletana grassa e sentimentale che aveva trasformato la sua vetrinetta in una sorta di cassaforte per gli indumenti della domenica dei suoi ospiti.

“Non andare in chiesa, es pericoloso! Non hai sentito tiri di fucile questa mattina?”

Tomaso non aveva sentito alcun rumore per tutta la notte e doveva andare a messa per via del voto.

“La promessa che hai fatto al Cristo del pane e il formaggio se trovarti lavoro? Tu credi che te l'abbia trovato Lui? Infelice!”

A Tomaso disturbò molto l'irriverenza della donna.

Quando si affacciò alla porta, bello agghindato, tutto profumato di colonia, stava arrivando la bicicletta del pane.

Il portoghese irruppe precipitosamente nell'angusto vano del corridoio.

Tomaso aspettò che tornasse fuori:

“Cosa passa nella strada?”

“Si sente molto sparo...”

E corse via giù per la discesa, con una gamba rigida sul pedale, bilanciando così il peso della cassetta del pane.

Tomaso restò a guardare per un attimo quella luce dolce, dalle lunghe ombre, che lo spingeva a mettersi in strada e imboccare calle Abanico.

“Devi andare a messa, Tomaso,” pensò, *“perché questo è un voto che hai fatto al Cristo de Burgos. Glielo hai lasciato scritto nella sua nicchia dalla porta di vetro, insieme al pane secco e al formaggio che conserva miseramente ai suoi piedi. Altrimenti potrebbe castigarti subito, togliendoti il lavoro...”*

Mentre rimuginava su questi pensieri, era rientrato in camera. Due dei suoi tre compagni di stanza erano ormai svegli.

Fu allora che risuonò lo sparo.

Renato si svegliò:

“Cosa è! Fucile!”

Era esploso proprio nel loro isolato.

Il corridoio dalle pareti di cartone si riempì di uomini nudi e in mutande. Tutti udirono una frenata, come fosse uno strepito, e poi una flebile marcia di stivali in strada. Dall'interno della cucina Giuliana cancellò quei rumori con una sola parola:

“Giardino!...” (Giardino era suo marito).

Fluttuò sui divisori di cartone, come il russare e gli odori, come il mormorio di tre dozzine di uomini.

E il fragore degli stivali irruppe dicendo:

“Mani sopra la testa! Tutti, cazzo!”

Giuliana vide dal lato opposto del corridoio tre sbirri invadere il passaggio con i loro fucili.

Fu allora che Tomaso si affacciò alla porta e per poco non si beccò una canna all'altezza dell'occhio.

Dalle piccole camere, ormai, sporgevano le teste di tutti gli ospiti.

“Tutti con le mani in alto!” gridò il caporale formando una sorta di ventaglio col suo fucile mitragliatore.

Nel corridoio spuntarono ottanta braccia.

“Chi ha sparato dalla finestra?”

Il caporale non muoveva i baffi per parlare; le parole venivano fuori dalle giunture dei denti, ingialliti e distanti fra loro.

Giuliana, che gli si era già avvicinata, disse con coraggio:

“Signor ufficiale, qui non c'è stato alcuno sparo”.

“Il colpo è partito da qui!” e il caporale scrutò verso l'interno del corridoio.

Un agente sorvegliava la porta dell'ingresso. L'altro osservava ancora con diffidenza Tomaso, con il fucile puntato sul suo addome.

Fu allora che il caporale si insospettì:

“Lei! Come mai è vestito?”.

Tommaso lo guardò con apprensione. Il corridoio, con la fila di braccia che sporgevano lungo i divisori, sembrava un millepiedi morto. Poi osservò Giuliana e si chiese stupidamente come mai l'ufficiale sapesse che tutti gli altri erano nudi. E poi, con una certa sorpresa, fissando negli occhi colui che gli stava ficcando una canna nell'ombelico, disse con un forte e grottesco timbro di voce:

“*Siñor oficiale, io andare a la iclesia!*”

Scoppiarono una mezza dozzina di risate discrete, come bollicine nello spazio del corridoio. Il caporale deglutì per mantenere un contegno e disse allo sbirro:

“Lascialo, tanto questo non scappa”.

Poi aggiunse, con lo sguardo rivolto al soffitto di bambù:

“Ora vi infilate tutti i pantaloni e mi uscite in corridoio, perché voglio vedervi bene in faccia. E che nessuno si muova troppo, ché gli faccio assaggiare una pallottola!”

Nel giro di due minuti, gli italiani, in pantaloni e canottiera, erano tutti accalcati all'ingresso e a un pezzetto di corridoio.

Il caporale esaminò tutti i volti con la scaltrezza di un contadino e così fu sicuro che nessuno di loro avesse impugnato un'arma qualche minuto prima.

“Dunque,” disse alzando la voce, “io non ho nulla contro di voi, ma da qui è partito un colpo, e devo portarmi via un responsabile da questa pensione.”

Il caporale guardò Giuliana.

La proprietaria fissò prima suo marito, che era quello smilzo vicino alla porta, poi gli ospiti, poi tornò sul caporale, che non l'aveva persa di vista.

“Allora,” disse il caporale guardando verso Tomaso, “ci portiamo via il frate, che è già vestito.”

Al muratore si annebbiò la vista del corridoio e gli crebbe davanti, mostruosamente, la figura del caporale.

I suoi compagni stavolta non furono capaci di ridere della battuta.

Se lo portarono via, bianco come un cadavere, e lo fecero salire sulla jeep sotto lo sguardo di tutti gli occhi che riuscivano a stare alla finestra e alla porta della pensione, e quello di tutti i vicini, affacciati alle inferriate fin da quando era risuonato lo sparo.

“I soliti stranieri, che si vogliono immischiare in tutte le cose!” esclamò una donna quando il veicolo partì.

La pensione chiuse la porta e la finestra.

Quando il venditore di polpi all'angolo di calle Abanico aprì la sua porta metallica con il solito cigolio, si era già formato un capannello di gente che commentava la sparatoria avvenuta di fronte alla pensione e l'arresto dell'italiano, che era una spia.

La minaccia di assaltare l'Hotel Nápoles durò tutto il giorno.

Quando ebbero sfondato la porta era già buio. I trentanove manovali che pagavano 3,75 *bolívar* al giorno per la pensione completa, assieme a Giuliana e a suo marito Giardino, furono costretti a fuggire dal tetto. I letti e la vetrinetta coi vestiti della domenica vennero bruciati nell'incendio.

Tommaso tornò la mattina dopo.

Il suo completo azzurro gli penzolava addosso come uno straccio. Si mise a frugare tra le macerie, E alla fine si ritrovò senza i duecentosettantacinque *bolívar* che custodiva nella sua valigia di legno di colore marrone.

Poi camminò fino alla chiesa di Altagracia, che era a soli quattro isolati, per inginocchiarsi ai piedi del Cristo dell'offerta del pane e formaggio, che gli aveva trovato lavoro.

Ma era lunedì, e a quell'ora del mattino le porte della chiesa erano chiuse.

(traduzione di Marco Ottaiano)

MARTÍN DE UGALDE (1921-2004) è stato un importante giornalista, scrittore e politico basco. Figlio di repubblicano, nel 1947 si esiliò in Venezuela, dove già vivevano i genitori, acquisendo la cittadinanza venezuelana nel 1951. A Caracas prese a collaborare con diversi giornali e pubblicò nel 1957 *Un real de sueño sobre un andamio*, nel 1958 *Una semilla vieja*, da cui sono tratti i racconti qui tradotti, *El asalto* e *El espía*, e nel 1964 *Las manos grandes de la niebla*, parallelamente a libri in basco come i racconti di *Iltzalleak* (1961). Nel 1969 tornò nel Paese Basco, dove continuò la sua attività giornalistica e socio-politica, pubblicando anche romanzi e numerose opere di storiografia e saggistica. La sua produzione di narrativa breve in castigliano, spesso dedicata al mondo dell'emigrazione, è stata raccolta nei due volumi di *Cuentos* (Barcelona, Anthropos, 1992) e più recentemente in *La semilla vieja y otros cuentos* (Irun, Alberdania, 2003).

NOTE

JUAN CARLOS ABRIL
SUSANA ROCHA DA SILVA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 311-331.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Lectura de Salvatore Quasimodo

JUAN CARLOS ABRIL

Universidad de Granada

jca@ugr.es

Antes que nada hay que decir que es muy difícil elegir un autor, porque en la trayectoria y lecturas de cualquier poeta hay muchas tradiciones, autores, libros y poemas que le marcan profundamente. Hay muchos buenos libros para leer, grandes obras maestras y grandes autores que se consagraron a la poesía dejando un testimonio indeleble. Es cierto eso de que somos lo que leemos, y también nuestras afinidades selectivas van configurándonos, si bien muchas veces uno tiene apetito de estilos muy diversos, porque antes que otra cosa el poeta es un crítico, y como tal, debe tener una formación lo más amplia y completa posible. Debe saber leer bien la poesía social, los discursos humanistas o re-humanizadores, los discursos de vanguardia y esteticistas, la deshumanización del arte, etcétera.

Como lector crítico me he formado –y he disfrutado– de poemas sociales, herméticos y realistas, sin que un estilo obste al otro. Eso es fundamental. En un momento como este, en el que ya ni se cuestiona el paradigma de la originalidad, por ser algo trasnochado, ser un buen lector y extraer lo mejor de cada discurso, es ya un paso decisivo en la formación del gusto estético. De hecho en cualquier época esto ha sido un axioma para leer las claves de por dónde va la poesía, y me refiero a una poesía creativa, autónoma, que indague en el lenguaje y en sus posibilidades y no en una poesía decorativa, que sea una continuación de otros estilos y discursos ya manidos y consabidos. Porque en la encrucijada del límite está la voz, explorando el lenguaje, aunque también hay que disponer de algún asidero. De acuerdo: hay que cuestionar el lenguaje, porque vivimos –sobre todo los poetas– en su frontera, pero sin olvidarnos de que existen una serie de reglas indispensables. Si no, ni el lenguaje ni el poema funcionan.

La repetición del paradigma de la voz exhausta que no llega, también es un cliché de las épocas de reacción frente al realismo. Hoy en día estamos hartos de ver este tipo de libros que son un mero entretenimiento lingüístico, metáforas de manual e imágenes amontonadas junto a un discurso intrascendente y huero, y eso tampoco sirve, eso se cae de las manos nada más asirlo, eso no dejar de ser fuegos de artificio que, recordemos, solo pueden sorprender a aquellos que no han visto nunca ningunos. Las neovanguardias no aparecieron ayer. Cualquier poeta, hoy, por no poner puntos, comas o escribir en minúscula, u otras disposiciones en la página, se piensa que está descubriendo el Mediterráneo.

No concibo el poema sin referentes pero tampoco sin misterio. Ambas cosas son decisivas para que un texto poético funcione como tal. Se mezclan ahí y se ponen en juego diferentes cosas, que residen principalmente en la inteligencia lingüística del poeta y en lo que comúnmente se llama intuición, algo que se puede precisar muy poco y escasamente científico. Pero es así, entre un poeta que es y otro que no lo es, usualmente suele fallar que uno no tiene chispa y el otro sí (hablamos de la solución poemática, es decir el resultado; no del estilo escogido). Por eso, si la combinación de palabras es tan extraña que no se puede entender nada, ni incluso para los lectores iniciados o los propios poetas, ¿qué sentido tiene el texto? Por el contrario, si el poema es tan obvio que pierda la chispa, ¿para qué llamarlo poesía? Es por eso que un poema debe ser ante todo voluntad de estilo y de discurso, frente a la sencillez del contenido o el mensaje.

Dicho esto, la elección de un poeta como Salvatore Quasimodo, un italiano considerado hermético, uno de los poetas más importantes del *ermetismo*, puede parecer contradictorio según el primer criterio, el de la referencialidad, pero también puede encajar perfectamente si atendemos al segundo, a la voluntad de estilo. A estos últimos poetas, los que cuidan el estilo, precisamente el tiempo viene a darles la razón, ya que al escarbar en el lenguaje de una época determinada, lo que nos parece hermético hoy, con la perspectiva temporal se muestra como la mejor poesía lírica de ayer. Esto le pasa precisamente a Quasimodo, un poeta hermético que, por cierto, nunca renunció al compromiso humanizador en su poesía, a pesar de que estaba considerado como hermético y, por tanto, alejado de las técnicas del naturalismo. No confundamos, desde ya, el naturalismo con el realismo. De hecho no están contrapuestos los estilos, ni los discursos, ni hay estéticas enfrentadas en el seno de la poesía. Lo que hay son malos poetas y malas propuestas que enfrentan unas estéticas a otras, cuando lo que deben hablar son los poemas y no los manifiestos. Los textos ante todo.

Las necesidades de lectura son muy variadas, decía, y en momentos determinados necesitamos un tipo de poemas y no otro, igual que no podemos estar leyendo siempre novelas de 800 páginas, sino que también nos gusta una más breve, y de diferentes temas. Con el cine podríamos decir lo mismo, nos gusta alternar los géneros e ir complementando nuestro conocimiento poco a poco, ir cubriendo lagunas dependiendo del tiempo del que dispongamos y las ganas. Hay poetas como Luis Cernuda, quien podría haber elegido perfectamente para este diálogo, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado por hablar de dos estilos distintos, pero he preferido a Quasimodo por varias razones, que intentaré razonar aquí. Primero porque todo lo que he dicho hasta ahora tiene que ver con su poesía, alternando en él referencialidad y misterio, compromiso y vanguardia, etc.

Mi lectura de Salvatore Quasimodo no ha sido homogénea, pero sí continuada en el tiempo. Es un poeta al que vuelvo de vez en cuando, de cuando en cuando, igual que a Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado. Leer un poema por gusto, recordarlo, volverlo a leer, saborearlo con los años, es sin duda uno de los grandes placeres intelectuales, emocionales y sensoriales, que nos puede ofrecer la vida, más si cabe si eres especialmente sensible o receptivo a las palabras. Y que un mismo poema te siga acompañando a lo largo del tiempo es la prueba de que ese poema merece la pena. Cuando un texto se te cae de las manos, cuando ya no resiste una lectura, o simplemente lo olvidamos, es porque la erosión le ha hecho mella. Ahora bien, para que se entienda esto último que estoy diciendo, voy a tratar de explicarme: un poema no tiene por qué ser ni fácil ni difícil para resistir al tiempo, no se trata de que sea más hermético o no, o más realista, sino de que sea una expresión única, como por ejemplo el «Romance del prisionero» o el «Romance de Fontefrida», por poner dos poemas «sencillos» que han resistido a la ero-

sión del tiempo, permaneciendo en la memoria.

Sea como fuere, tengo que decir también que cuando me acerqué a las *Poesías completas* de Salvatore Quasimodo, las editadas en 1991 en la preciosa edición de La Veleta, en Granada, traducidas por Antonio Colinas, yo no sabía que Quasimodo estaba considerado o encasillado como poeta hermético. A decir verdad, y recordando más o menos cuándo comencé a leerlo, yo debería tener 19 años o así cuando compré ese libro, acababa de llegar a Granada y estaba comprando muchos libros, leía todo lo que caía en mis manos y estaba empezando a formarme. Hasta entonces, no demasiada poesía contemporánea había leído, y fundamentalmente había manejado antologías. Pero era la época en la que empezaba a comprar libros, eso también es cierto. Así pues esta traducción de Quasimodo se encuentra en mis primeros escauceos como lector independiente, que va eligiendo y aprendiendo a leer. Paralelo a este libro, no quiero dejar de recordarlo, había muchos otros, y muchos más que llegaron, claro, pero este volumen que digo forma parte de ese pequeño tesoro de una época en la que todavía no había yo completado el arco de lecturas mínimamente obligadas para saber qué era una cosa y qué otra. Digamos que me encontraba en un periodo juvenil de formación, ya que en mi casa y durante mi época de bachillerato no tuve demasiado acceso a libros, a no ser por los que había en la biblioteca pública de mi pueblo, de la que me nutrí con fruición, de algún préstamo ocasional, o de los hurtos, que tengo que confesar que fueron unos cuantos también. En cualquier caso se trata de lecturas no guiadas y solo encaminadas a saciar el apetito voraz de conocimiento, aventuras e historias que se suele tener a esa edad.

Recuerdo que comencé a leer a Quasimodo cuando yo escribía *Un intruso nos somete* (publicado en 1997 pero que yo había acabado de escribir en 1995). Lo comencé a leer en un momento en que yo estaba decididamente despegándome de la poesía de la experiencia, pues había escrito un libro anterior muy malo, del que prefiero no acordarme, salvo de algún poema que también convenientemente se ha extraviado. Mi intención a partir de ese libro frustrado fue buscar aspectos simbólicos en el lenguaje a partir de un espacio rural en el que yo me reconocía, frente a la urbanidad de la poesía de la experiencia a la que yo era ajeno por cultura y educación. Necesitaba establecer un referente en el que yo me sintiera cómodo, que hablara de mí. Y aunque vitalmente necesitaba estar en la ciudad, como espacio iniciático, de desaparición o disolución en el anonimato, de búsqueda individual, frente al consabido chismorreos de los pueblos y los espacios rurales, me centré en ese espacio, profundizando en las constantes de mi propia identidad. Por ahí iba mi primer libro, que trataba de combinar ambos aspectos, potenciando el segundo, ya que temáticamente quería tratar la memoria y el dolor, el paso del tiempo y la infancia definitivamente perdida, las dificultades de una adolescencia conflictiva en un entorno hostil, al fin y al cabo, la incomunicación y la poesía como salida a todo eso. Una vez acabado mi libro, lo recuerdo bien, leer a Quasimodo no pudo venirme mejor para conectar mi sensibilidad con la del poeta italiano. Ni sabía que era hermético, ni nada de él, ya que el prólogo de la edición de Colinas no indagaba en aspectos biográficos (no eran tiempos de Wikipedia), pero lo cierto es que los poemas fueron un deslumbramiento, como el clásico:

ED È SUBITO SERA

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

Y DE PRONTO ANOCHECE

Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y de pronto anochece¹.

Sencillez, concisión, densidad. Así comenzaban las *Poesías completas* de Salvatore Quasimodo, de esa manera tan impactante. Yo no sabía, claro está, que este breve poema era archiconocido, uno de los textos más repetidos por los críticos, poetas, lectores y alumnos italianos en el último medio siglo...

Hago un inciso a propósito de este poema para subrayar la importancia dramática que irá ocupando en mi poesía la luz, cuando adquiere la intensidad, la vibración del momento, para sentir, del modo más completo posible, la realidad que nos rodea. Me refiero a una capacidad de sentir y emocionarse, no de pensar en otra existencia ni en otras realidades, sino de aprehender con más fuerza la realidad que vivimos, nuestra experiencia material. La luz como elemento que canaliza la emoción, pero siempre desde un punto de vista textual, como la emoción. No que el poema consiga emocionar, pues eso es patetismo, o paternalismo, sino que el poema sea emoción. Como decía Eliot, que el poema sea una corriente emocional que consiga transmutar en el texto... Esta capacidad que la luz posee en mi obra es, obviamente, un reflejo -nunca mejor dicho- que irá adquiriendo mayor simbolismo en cada libro, profundizando en sus posibilidades. Y de igual modo podría comentar, por extensión, la simbología que adquirirán en mi obra, desde el punto de vista temático, los ciclos vegetales, naturales, los procesos atmosféricos... en su relación con nosotros, pero también como entidades autónomas que no participan de nuestras decisiones, sobre todo la naturaleza. El poema como espacio textual donde recrear la naturaleza, una naturaleza mimetizada pero ficticia, viva no en la realidad sino en el poema, una naturaleza autónoma, viva como representación y figuración, siendo y no siendo naturaleza, falsa naturaleza, como la pipa de Magritte: «ceci n'est pas une pipe», «ceci n'est pas une nature». Pero lo es, porque vive en el poema. Por ejemplo en «Tormentas breves»:

TORMENTAS BREVES

Se acercan veloces
las nubes del oeste.

¡El agua buena comprimida!

Este refugio oscuro.
Nuestro dolor².

¹ Salvatore Quasimodo, *Poesías completas*, Edición, traducción y prólogo de Antonio Colinas, Granada, La Veleta, 1991, pp. 22-23; Salvatore Quasimodo, *Poesía completa*, traducción e introducción de Antonio Colinas, Ourense, Ediciones Linteo, 2007, pp. 278-279. La versión de Carlos Viola Soto es idéntica: cfr. Salvatore Quasimodo, *Obra completa*, versiones de Franco Moggi, Carlos Viola Soto et al., Buenos Aires, Sur, 1959, pp. 24-25.

² Juan Carlos Abril, *Crisis*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 15.

Se trata de un pequeño poema de *Crisis*. Cuando hablo de brevedad de la tormenta se trata en el fondo de la brevedad del texto, de su torrente, y cuando hablo del refugio oscuro también hablo del texto, donde tratamos de guarecernos del dolor.

Dice muy acertadamente Antonio Colinas en la introducción a la edición de la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo, la de Linteo, a propósito de la supuesta oscuridad de esta poesía:

Esa oscuridad pasa por una revalorización de la palabra y, más concretamente, por lo que Quasimodo llamó la *quantità d'ogni parola*. Es otra de las virtudes de su poetizar: en sus poemas cada palabra debe tener su *densità*, afirma él; tiende a ser un microcosmo que, a veces, hace muy difícil su interpretación. Es, sin más, la oscuridad propia de la poesía; una oscuridad que el estudioso no debe sobrepasar en la «interpretación del texto examinado», pues con ello, añade Quasimodo, «agotaría dicha densidad poética». A veces, estas oscuridades textuales no se dan como simple juego estético, ni por puro afán vanguardista, sino por buscar siempre el fulgor del hallazgo poético, la más decantada síntesis de la palabra. Es por ello que, en el poema verdadero, no sólo cada verso sino también cada expresión o palabra deben fulgir, tener la condición de *poéticos*. A esta oscuridad estética de expresiones y palabras se une el quiebro, por parte del poeta, del orden de las mismas, algo a veces extraño para nuestra lengua; o el uso de una puntuación personalísima [...]³.

En realidad, elegir un poeta como Quasimodo, que no en vano fue Premio Nobel en 1959, y que desgraciadamente tuvo una muerte prematura en 1968 a causa de un derrame cerebral, se debe a varias razones, que no son solo una justificación ahora, sino una razón de estar en la poesía, de ser entre los libros, en la elección vital de la palabra como compañera inseparable. Quasimodo es del sur, y hace del sur su bandera. Convierte al sur en un icono y en un símbolo, y eleva a categoría inefable la vida rural y la naturaleza, otra manera de contemplar el mundo no ajena a las cosas que suceden, a la estructura profunda, a la ideología, al sentir de una época. Quizá yo en aquella época abominaba del campo y de mi entorno, pero supe hacer de eso la amalgama con la que soñar, el barro con el que construir mis sueños y construir mi libro. Yo diría que en aquel momento y en ese libro mío primero se realiza plenamente la conocida frase de Lenin «Es preciso soñar, pero con la condición de creer en nuestros sueños. De examinar con atención la vida real, de confrontar nuestra observación con nuestros sueños, y de realizar escrupulosamente nuestra fantasía». Me gusta esa frase porque está en relación con los deseos individuales, con las ansias de vivir y explorar, como una suerte de realidad y deseo cernudianos, humildad y ambición a un mismo tiempo. Aunque necesitara sentirme cada vez más y más urbano, hasta el punto de que con el tiempo acabé viviendo en grandes urbes, siempre huyendo del pueblo en el que me tocó vivir por nacimiento y familia, no puedo dejar de reconocer que ese espacio rural en el que me crié era mi referente. Hoy en día, por cierto, siento todo lo contrario: me aburren las ciudades grandes, prefiero la soledad y tranquilidad del campo y los pueblos, me interesa mucho más vitalmente. ¿Por qué cambiamos tanto, o eso será ahora un signo de madurez, y aquello entonces solo una pose de juventud?

Sea como fuere, en Quasimodo advertimos el paso del Simbolismo a lo simbólico, puesto que el Simbolismo como tal, como corriente estilística histórica, es un movimiento concreto que tuvo diferentes ramificaciones y seguidores, pero lo simbólico puede ras-

³ Antonio Colinas, «Introducción», en Salvatore Quasimodo, *Poesía completa*, cit., p. 15.

trearse como una constante en la poesía de cualquier época, y es esa poesía la que ha ido profundizando en la capacidad del lenguaje por expresar tropos: metáforas, metonimias, sinécdoques... esa capacidad creativa del lenguaje, esa “metáfora viva”, en palabras de Paul Ricoeur. De otra manera, habría que advertir un correlato metafórico entre el simbolismo y las corrientes de vanguardia y el hermetismo; no en vano en aquella época hubo trasvases de unas corrientes a otras, fraguando unas más que otras, siendo más fugaces unas que otras (en algunas su fugacidad era su ADN), y también erigiéndose, algunas otras, como un enfoque distinto de esa vuelta de tuerca que significaron las vanguardias en general, tras el Simbolismo, en el primer tercio de siglo XX.

Todos sabemos que el hermetismo fue una de las respuestas italianas a las vanguardias históricas, quizá la respuesta más «italiana» que fructificó sin tener en cuenta las modas, con permiso del futurismo, y que no se asoció -aunque durante bastante tiempo se le quiso acusar de escapista- al fascismo, al contrario de la corriente reivindicada por Marinetti. En cierto modo podríamos considerar el hermetismo como una continuación natural del Simbolismo, una vez superado este. En cualquier caso, hay que advertir que se trata de una respuesta fenomenológica y esencialista, que trata de apresar el mundo a partir de la palabra, y que, por eso, hoy, al menos desde mi punto de vista, posee sus pros y sus contras. Como cualquier estética. El poeta sabe que posee la palabra poética lírica, la que más se acerca a las emociones y los sentimientos, concibiéndose concibe como depuración máxima del lenguaje. Pero al mismo tiempo sabe que tampoco le basta, pues la palabra es tristeza por su propia naturaleza efímera y, lo peor, nunca alcanza a decir todo lo que siente.

PAROLA

Tu ridi che per sillabe mi scarno
e curvo cieli e colli, azzurra siepe
a me d'intorno, e stormir d'olmi
e voci d'acque trepide;
che giovinezza inganno
con nuvole e colori
che la luce sprofonda.
Ti so. In te tutta smarrita
alza bellezza i seni,
s'incava ai lombi e in soave moto
s'allarga per il pube timoroso,
e ridiscende in armonia di forme
ai piedi belli con dieci conchiglie.

Ma se ti prendo, ecco:
parola tu pure mi sei e tristezza.

PALABRA

Tú ríes porque adelgazo sílaba tras sílaba
y curvo cielos, cerros, seto azul
que me cerca, y susurros de olmos

y voces de aguas medrosas;
que a la juventud engaño
con nubes y colores
que ahonda la luz.

Te conozco. En ti, completamente extraviada,
alza sus senos la belleza,
se ahueca en el dorso y con suave impulso
se dilata en el pubis temeroso,
y desciende en armonía de formas
a los pies bellos con diez conchas.

Mas he aquí que si te tomo,
para mí te conviertes en palabra, en tristeza⁴.

La identificación del mundo pre-industrial y rural con mi mundo personal estaba servida, en función de una serie de coincidencias como la localización y cierta correlación con el personaje principal... se trataba de un sur doliente y subdesarrollado que iba parejo a la misma estructura de esos personajes que deambulan por la poesía de Quasimodo. De un modo u otro me sentía identificado, como me sentía identificado con el italiano, ya que esta lengua es como una suerte de espejo del español –y viceversa para los italianohablantes– en el que nos gusta mirarnos, al menos a los que tenemos esa inquietud por conocer otros idiomas y culturas. Es curioso, en ese sentido, porque cuando viajas a Hispanoamérica sucede muy parecido, pero con el español, que encuentras tantas similitudes y variantes dentro del mismo marco, que es apasionante el ejercicio comparatístico. Un poco de eso había también en mis primeras lecturas de Quasimodo, que me enseñaban a leer italiano, con las que iba aprendiendo, de igual manera que me matriculé en la facultad en italiano, e iba traduciendo por mi cuenta una pequeña antología de poesía italiana contemporánea: Montale, Quasimodo, Ungaretti, Caproni, Luzi... una pena que perdiera aquellas traducciones, que no las guardara, ya que se las di al profesor de italiano como trabajo, y nunca fui a pedirselas de nuevo...

La edición que manejé de Quasimodo, como he dicho, es la de La Veleta. Es una edición muy bella, con una tipografía preciosa, y una cubierta fascinante. Compré al poco la edición de Mondadori, que fue la que comencé a manejar, edición que luego volví a comprar cuando se editó la colección cara, I meridiani. Después me compré, muchos años después, la edición de Sur bonaerense, que combina diferentes traductores, y hace unos años compré de nuevo la reedición en Linteo de la *Poesía completa*, de nuevo por Colinas, ampliada con dos libros de juventud. Tengo que decir que hay muy buenas soluciones que me siguen gustando. Antonio Colinas es un poeta que admiro y, en el fondo, tal y como plantea el propio Quasimodo, la poesía siempre debe ser traducida por los propios poetas, que son los que al fin y al cabo poseen la capacidad de intuir lo que en el poema dice, y trasladar al otro idioma la atmósfera. Otra vez volvemos a ese misterio que solo el poeta sabe trasladar en el poema, ese misterio que es la propia poesía y que si no se posee no se consigue transmitir. Uno de mis poemas preferidos es este:

⁴ Quasimodo, *Poesías completas*, pp. 90-91; Quasimodo, *Poesía completa*, pp. 346-347. La versión de Sur es sensiblemente menos lograda: cfr. Quasimodo, *Obra completa*, pp. 92-93.

RIDE LA GAZZA, NERA SUGLI ARANCI

Forse è un segno vero della vita:
intorno a me fanciulli con leggeri
moti del capo danzano in un gioco
di cadenze e di voci lungo il prato
della chiesa. Pietà della sera, ombre
riaccese sopra l'erba così verde,
bellissime nel fuoco della luna!
Memoria vi concede breve sonno;
ora, destatevi. Ecco, scroscia il pozzo
per la prima marea. Questa è l'ora:
non più mia, arsi, remoti simulacri.
E tu vento del sud forte di zàgare,
spingi la luna dove nudi dormono
fanciulli, forza il puledro sui campi
umidi d'orme di cavalle, apri
il mare, alza le nuvole dagli alberi:
già l'airone s'avanza verso l'acqua
e fiuta lento il fango tra le spine,
ride la gazza, nera sugli aranci.

RÍE LA URRACA, NEGRA EN LOS NARANJOS

Acaso sea un signo verdadero de la vida:
en torno a mí, con ligeros movimientos
de cabeza, danzan los niños en un juego
de voces y cadencias por el prado
de la iglesia. ¡Piedad de la tarde, sombras
otra vez encendidas sobre hierba tan verde,
bellísimas en el fuego de la luna!
La memoria os concede un breve sueño;
ahora, despertad. Hierve el pozo
con la primera marea. Ésta es la hora:
ya no mía, abrasadas, remotas imágenes.
Y tú, viento del sur, cargado de azahar,
empuja la luna hacia donde duermen
niños desnudos, azuca el potro en los campos
húmedos por las huellas de las yeguas, abre
el mar, alza las nubes de los árboles:
ya la garza real se dirige hacia el agua
y olfatea despacio el fango en los espinos,
ríe la urraca, negra en los naranjos⁵.

Siempre en cualquier traducción, cuando se coloca el texto original al lado, y tratándose de una lengua que dominas, puedes pensar en otras soluciones. No obstante estos

⁵ Quasimodo, *Poesías completas*, pp. 202-203; Quasimodo, *Poesía completa*, pp. 458-459. Esta vez la versión bonaerense de Carlos Viola Soto es bastante buena: cfr. Quasimodo, *Obra completa*, pp. 198-199.

problemas, que serán constantes para todo aquel que se acerque a la obra de un autor no solo como lector sino también como posible traductor, traductor en potencia, hay que decir que nunca han impedido que disfrute de la poesía de Quasimodo en la versión de Colinas, ya que, por el contrario, han sido un estímulo para leerlo mejor, para indagar en la obra de una manera más profunda. Este es el mérito sin duda alguna que nos ofrece la traducción de Colinas, su traducción, y sobre esa base podemos luego discutir o trabajar, pero la base está hecha, y no se puede afirmar que sea desatinada en ningún momento. Bueno, lo lógico en cualquier traducción de cualquiera: soluciones distintas, elecciones diversas, disparidad de criterios, pero hay que alabarle el gusto y el trabajo bien hecho, ese trabajo juanramonianamente gustoso.

Así, poco a poco fui descubriendo a un autor básico en la formación de cierta sensibilidad que supera al Simbolismo, pero que al mismo tiempo parte de él, sin considerarse una fugaz vanguardia literaria, la cual, ya se sabe, de un modo u otro tenía, como el resto de vanguardias, los días contados (el surrealismo quizá sea la más transversal de todas). El canto civil de cierta poesía rehumanizadora de Quasimodo combinado con la distancia simbólica que imprime a su discurso, será la constante de su poesía más madura. Tanto en la primera época como en las posteriores, una de sus características fundamentales es la capacidad que tiene por hacerse eco del dolor humano, un dolor, hay que decir desde el primer momento, alejado de patetismos y de frivolidad. Un dolor íntimo, vivido con paciencia y resistencia, sin alharacas ni lloriqueos, sin patetismos, sin exhibicionismo, sin que por ello se convierta el poeta en ningún faro de la humanidad que acoge en su seno todo el dolor universal; no. Vivir, existir, es una carga. La intimidad de las cosas, la gravedad del tiempo que se nos va de las manos, la iniquidad de la historia –en una persona que ha vivido dos guerras mundiales: recordemos que Italia estuvo sumida en ambas–, y ese secreto e íntimo, descorazonador sentimiento de ser un exiliado de su tierra, de ansiar el sur y de echar de menos el sur de su infancia, convertido en un mito y, más que nada, como motivo literario, como manera de vivir. Ese exilio que necesitan todos los poetas para sentirse fuera del lugar en el que están, Quasimodo lo encontró en la fría y neblinosa Milán industrial, donde echaba de menos la soleada isla de sus primeros años.

DOLORE DI COSE CHE IGNORO

Fitta di bianche e di nere radici
di lievito odora e lombrichi,
tagliata dall'acque la terra.

Dolore di cose che ignoro
mi nasce: non basta una morte
se ecco più volte mi pesa
con l'erba, sul cuore, una zolla.

DOLOR DE COSAS QUE IGNORO

Espesa de blancas y negras raíces
huele a levadura y a lombrices
la tierra cortada por las aguas.

Dolor de cosas que ignoro
en mí nace: no basta una muerte
si sucede que más veces me pesa
sobre el corazón, con la hierba, la gleba⁶.

Ese dolor que, más allá de algo concreto, se muestra como la propia existencia, como la conciencia de una existencia que sufre, y que heideggerianamente es-para-la-muerte, esa suerte de inquietud sin objeto, está en Quasimodo y estaba también en mí, ya que se configura como una suerte de universal, si es que los universales existen o, si se prefiere, y por no incurrir en esencialismos interpretativos –aunque en el poema así se pretenda–, se trataba de unas coordenadas espacio-temporales que coincidían con las mías, muchos años después y en un lugar distinto, un país distinto, y una lengua distinta. ¿Pero acaso son tan diferentes España e Italia? Ciertamente no. Hay un sustrato cultural idéntico. E incluso sus sures son muy parecidos. La idea, muy de Quasimodo y del pensamiento estético del siglo XX, de que la voz del poeta prevalecerá sobre las coyunturas, contingencias y determinaciones culturales, ideológicas, etcétera, estará muy arraigada en esta poesía que se defenderá así frente a los que la acusaban de escapista. Veamos las dos estrofas finales de «Nel giusto tempo umano / En el preciso tiempo humano»:

Ci deluse bellezza, e il dileguare
d’ogni forma e memoria,
il labile moto svelato agli affetti
a specchio degli interni fulgori.
Ma dal profondo tuo sangue,
nel giusto tempo umano,
rinascereмо senza dolore.

Nos decepcionó la belleza, y el desvanecerse
de toda forma y memoria,
el precedero impulso revelado a los afectos,
espejo de destellos interiores.

Mas de la hondura de tu sangre,
en el preciso tiempo humano,
renaceremos sin dolor⁷.

Se trata, volviendo a Colinas en la edición citada de Linteo, de «una comprensión más abstracta de la realidad y del ser humano», pues aquí se combinan reflexión, realidad y emoción en una depuración que, aunque posea los mecanismos propios de la vanguardia y, como tal, posea un fondo fenomenológico, se extrae un sedimento lírico, una razón oculta, una palabra que nos consuele, en suma. Todo ello, sin que veamos en esta poesía posos de ninguna creencia que no sea la de la justicia (al menos así lo pretende y se auto-definirá), ya que cuando se habla de la piedad cristiana de Quasimodo, realmente se trata

⁶ Quasimodo, *Poesías completas*, pp. 46-47; Quasimodo, *Poesía completa*, pp. 302-303. Esta vez la versión bonaerense es bastante deficitaria: cfr. Quasimodo, *Obra completa*, pp. 48-49.

⁷ Quasimodo, *Poesías completas*, pp. 192-193; Quasimodo, *Poesía completa*, pp. 448-449; Quasimodo, *Obra completa*, pp. 188-189.

de la *pietas* romana, que no tiene nada que ver con el cristianismo y que precisamente este se apropió, como hizo con el resto de tradiciones y costumbres, cambiándole el sentido y adaptándolo. Podríamos recordar «O miei dolci animali (Oh mis dulces animales)»⁸, donde precisamente el mundo de la contemplación se extiende a los objetos y animales, a las cosas del mundo exterior, y hay como un sesgo de irrealización: «acaso yo sé que todo esto no ha acaecido». Nuestra fugacidad es tal que apenas dejaremos conciencia de lo que nos sucede, de lo que acaece. De hecho, un poemario sumamente materialista como *Oboe sumergido* –dicho sea de paso: título que me encanta– combina muchas cosas: sonoridad, simbología, tradición, vanguardia... aparte de la condensación conceptual y simbólica que encierra... El propio poeta, en su discurso de recepción del Premio Nobel, dijo

«Nunca escribí versos políticos y no comprendo la intención de las ideologías en las obras poéticas. ¿Acaso no están siempre los poetas del lado de la justicia?» Y precisamente a esos críticos que rechazaban los aspectos líricos, intimistas, de sus poemas –¿qué sería la obra de Quasimodo sin ellos?–, también les dijo con una gran sutileza y serenidad: «Ciertos críticos italianos mantienen hacia mí una actitud de reproche; aprobarían mis poemas si de ellos quitaran lo que consideran sobrante. (Lo que consideran sobrante es precisamente la poesía)». Una vez más, se defendía el poeta de los *nemici naturali* de uno y otro signo⁹.

En Quasimodo, siguiendo con algunas de estas ideas, he visto mi propia obra en tanto que búsqueda de la expresión lírica, de la palabra que canaliza la emoción, que sirve como vehículo, evitando algunas trampas tanto de las vanguardias abstrusas que no dicen nada con mucho cacareo, como del coloquialismo. La poesía que me interesa es la lírica, y aunque sé leer otras, tanto por la mirada crítica que desarrollamos como lectores, he de confesar que busco la palabra que emocione no a costa de las emociones ya tipificadas, de los caminos ya andados por otros, sino como búsqueda personal. Un poema no debe emocionar, sino ser emoción, y además habría que matizar qué tipo de emoción interesa que aflore en el poema: no confundamos la poesía lírica que investiga en los sentimientos, con el patetismo de la mirada paternal. La poesía debe catalizar las emociones, que es bien distinto, igual que un poeta posee su voz propia precisamente cuando está en la poesía, vive en la poesía, y extrae sus poemas de ese mundo poético que le pertenece. No se trata, por tanto, de formar una voz, sino de construir un mundo poético que se debe traducir en mundo laboral, vital, emocional, es decir una forma de estar en el mundo, de reflexionar sobre él, de arrancarle su página de poesía. Hay que evitar las sensiblerías fáciles o los tópicos, y decantarse por una indagación exhaustiva en la propia personalidad, en la capacidad de sentir, en la vida y en las relaciones humanas, con la convicción de que puedes decir las cosas no ya como nadie haya dicho, que eso es imposible –el tópico de la originalidad–, sino simplemente de otro modo. El cómo es lo que importa.

Por eso nos cuesta tanto trabajo entrar en la poesía de un poeta importante o de una poesía decisiva, porque la poesía es un ejercicio de altruismo y alteridad fundamental, olvidarnos de nuestros propios sentimientos y emociones para que otros sentimientos y

⁸ Quasimodo, *Poesías completas*, pp. 270-271; Quasimodo, *Poesía completa*, pp. 528-529; Quasimodo, *Obra completa*, pp. 263-264.

⁹ Colinas, *op. cit.*, p. 25.

emociones entren en nosotros, nos penetren, como una suerte de agresión hacia nuestra integridad, que nunca volverá a ser la misma tras la experiencia lectora. Porque nuestra integridad sufre, al abrirnos al otro, al borrar nuestra individualidad y dejar que nos traspase el otro... compartir unos sentimientos ya manidos, ya trillados por otros, como los que vemos en los medios de comunicación o en los mass media, eso no tiene mérito ninguno, porque es de fácil digestión. Pero entrar en otro mundo significa olvidarse del propio, y somos reacios por naturaleza, en una operación sacrificada y dolorosa, pero no exenta de aprendizaje y educable, porque también se puede aprender a vivir en la otredad. En el fondo, la tarea responsable del poeta es esa, arrancarle a la vida su página de poesía, trasladarla en palabras, transferirla a los lectores, aunque también es verdad que cada cual, sea poeta o no, tiene la libertad para entender la responsabilidad, o al menos su labor en el mundo, de la manera que entienda más adecuada, y se puede ser responsable de muchas maneras. Es un concepto amplio. Sea como fuere, y lo es de muchas maneras, la poesía de Salvatore Quasimodo me ha dado mucho, lo leo y releo para aprender y disfrutar, con la certeza de que encontraré un poeta afín, lírico y con mundo propio. Un poeta que, claro está, recomiendo, no solo porque a mí me encanta, sino porque está contrastado su valor, su reconocimiento, y también porque se trata de una lengua hermana con la que los hispanohablantes nos sentimos de muchas maneras identificados, con puntos de conexión y contactos. Hay que leer a Salvatore Quasimodo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Juan Carlos, *Crisis*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Colinas, Antonio, «Introducción», en Salvatore Quasimodo, *Poesía completa*, Ourense, Ediciones Linteo, 2007 (2004), 9-27.
- Quasimodo, Salvatore, *Obra completa*, Versiones de Franco Moggi, Carlos Viola Soto et al., Buenos Aires, Sur, 1959.
- , *Poesías completas*, Edición, traducción y prólogo de Antonio Colinas, Granada, La Veleta, 1991.
- , *Poesía completa*, Traducción e introducción de Antonio Colinas, Ourense, Ediciones Linteo, 2007 (2004).

“Primavera de Poetas”. Versos portugueses no encontro de poesia contemporânea hispano-portuguesa

SUSANA ROCHA DA SILVA

Università degli Studi di Milano

susana.rocha@guest.unimi.it

Na sua terceira edição (em 2017), o encontro *Primavera de Poetas* celebrou o Dia Mundial da Poesia da Unesco –o dia 21 de março– com um programa dedicado à poesia contemporânea hispano-portuguesa. Realizada na Università degli Studi de Milão, esta é uma iniciativa da Sezione di Iberistica do Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, com a organização e orientação científica do Professor Danilo Manera, docente de Literatura contemporânea espanhola e cultura espanhola e, a partir da edição de 2017, do Professor Vincenzo Russo, docente de Literatura portuguesa e brasileira e Literaturas africanas de língua portuguesa. Conta ainda com a colaboração a Università degli Studi di Bergamo, com o Instituto Cervantes de Milão e com o Camões - Instituto da Cooperação e da Língua.

Pela primeira vez, o diálogo poético promovido pelo encontro assumiu uma dimensão ibérica. Ao universo poético de língua espanhola, cerne da iniciativa desde o seu nascimento em 2014, associou-se uma presença portuguesa. O numeroso público universitário italiano pôde assim explorar dois mundos linguísticos, em plena sintonia com os objetivos do Dia Mundial da Poesia e o espírito que anima a iniciativa desde o seu nascimento: a promoção do «diálogo entre culturas», da «diversidade linguística através da expressão poética», do «ensino da poesia» e da «tradição oral dos recitais poéticos».

No painel de poetas hispano-portugueses, a poesia portuguesa foi celebrada por Pedro Mexia, Jorge Reis-Sá e Golgona Anghel que, com Rosa Silverio, Sandra Lorenzano e Alicia Llarena, deram ao público a oportunidade de os escutar e de conhecer ou visitar a sua poesia numa manhã dedicada às *Leituras Poéticas*.

Além de ouvir os poemas na voz dos próprios poetas, os estudantes universitários, e em particular, estudantes de Lingue e Letterature Straniere, pôde também ouvir algumas propostas de tradução para a língua italiana, realizadas pelas estudantes de Teoria e Tecnica della Traduzione Spagnola com a participação de Marina Bianchi e pelas estudantes de Letteratura Portoghese¹.

¹ A seleção de poesias e suas traduções ouvidas na sessão *Leituras Poéticas* não serão, aqui, enunciadas, mas encontram-se reunidas na secção: *Poeti Portoghesi*.

Por óbvios motivos, concentramo-nos aqui nas contribuições em língua portuguesa, com o objetivo de fazer assentar as muitas ideias, pistas e impressões partilhadas nos dois dias do encontro.

Os primeiros poemas portugueses ouvidos foram os do poeta Pedro Mexia, apresentado ao público por Marianna Scaramucci, tradutora e doutoranda em Studi Linguistici, Letterari e Interculturali na Università degli Studi de Milão. Pedro Mexia, é, além de poeta, crítico literário, cronista, blogger. O seu empenhamento intelectual move-se pelos mais variados campos da cultura, primeiros entre todos, a literatura e a poesia. Os seus primeiros poemas publicados são de 1996, e entre as suas últimas publicações estão *Uma Vez Que Tudo se Perdeu* (2015), e as duas antologias, *Menos por menos* (2011) e *Contra-tempo - poemas escolhidos* (2016) publicadas respetivamente, em Portugal e no Brasil. É autor de teatro, tradutor e coordenador da coleção de poesia das Edições Tinta-da-China; e exerce desde 2016 funções de consultor cultural do Presidente da República.

Nas palavras de Marianna Scaramucci, «nelle sue poesie troviamo la desolante vita urbana di Lisbona; la disillusione graffiante nei confronti dell'amore; la delicatezza di una profonda contemplatività; il verso conciso, puntuale, che penetra in profondità i paradossi dell'esistere; il naturale scetticismo, quel pessimismo come dottrina infallibile che l'autore si auto-riconosce; il trattamento di temi intimi, che conserva però quella distanza che la sua innata riservatezza richiede.» Senão, veja-se «Vamos morrer» (*Senhor Fantasma*, 2007), escutado, no encontro, pela voz de Jorge Reis-Sá:

Vamos morrer, mas somos sensatos,
e à noite, debaixo da cama,
deixamos, simétricos e exactos,
o medo e os sapatos.

Golgota Anghel, romena de nascimento, radicada em Portugal «onde estabeleceu residência e língua», recitou uma seleção de poemas do livro *Vim porque me pagavam* (2011). Investigadora de literatura portuguesa contemporânea, é autora de ensaios, biógrafa de Al Berto (*Eis-me acordado muito tempo depois de mim, uma biografia de Al Berto*, 2006) e tem a sua última poesia publicada em *Nadar na Piscina dos Pequenos* (2017).

Na sua poesia «carnívora», anunciada no título *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013), a poeta «recupera, atualizando-a, uma memória irónica do surrealismo»². Definida ironicamente como «pós-apocalíptica», por Vincenzo Russo, dela se tem dito também ser «de rutura», «sem falsas ilusões e redensões» e com um «humor cáustico» e «avesso a qualquer tipo de sentimentalismo». Embora não tenha estado entre os poemas selecionados para leitura, lembramos apenas o primeiro verso do poema com o mesmo título, de *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013):

Tudo o que não é literatura aborrece-me [...]

Jorge Reis-Sá é escritor de prosa e poesia, editor e consultor editorial, cronista; organizou diversas antologias, colabora frequentemente com a imprensa, foi fundador e editor das *Quasi Edições* e é atualmente editor na *Babel*. A sua poesia foi reunida em 2013 em *Instituto de Antropologia - Todos os Poemas*, e em 2015 publicou o romance *Definição do*

² Palavras roubadas ao jornalista Carlos Vaz Marques, na emissão radiofónica *O Livro do Dia*, TSF, <https://www.tsf.pt> (consultada a 27/07/2017).

Amor; é o próprio a definir a sua poesia como «muito narrativa» e sua prosa como «muito poética»³.

O poeta foi apresentado por Elisa Alberani, docente de Língua e Literatura Portuguesa Università degli Studi de Milão e tradutora, que sublinhou a importância da obra *Poemas Portugueses, Antologia de Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (2009), coorganizada por Jorge Reis-Sá e Rui Lage. Trata-se da mais extensa antologia de poesia portuguesa jamais publicada. Nas palavras de Vasco Graça Moura, que a prefacia, é uma obra baseada num «grande conhecimento da literatura portuguesa e em opções de gosto seguras», e um excelente instrumento, portanto, para os alunos de Língua e Literatura Portuguesas.

O seu verso de eleição, de *Vou para casa* (2008), é:

Vou para casa esquecer que parti.

O encontro prosseguiu com a sessão *Clássicos por minutos*, leitura comentada de clássicos escolhidos pelos poetas. Como seria referido por Danilo Manera mais tarde, na abertura da mesa redonda que se seguiu às leituras, foi interessante verificar como se transformou a ideia de *clássico* ao longo das três edições do encontro *Primavera de Poetas*; de como o século XX e obras de há apenas 20 ou 30 anos podem já ser, hoje, percecionadas como *clássicos*. São, de facto, do século XX, os poemas clássicos escolhidos pelos poetas convidados.

No panorama da poesia portuguesa, como recordou Vincenzo Russo, este chamamento da poesia do século XX é ainda mais natural, se recordarmos o estatuto de «século de ouro da poesia» conferido ao século XX poético português, no qual, «apesar de» Fernando Pessoa, e da sua grandeza ofuscante, «sobrevive» uma constelação de poetas magníficos. Foi portanto sem surpresa que, entre os clássicos da poesia portuguesa escolhidos, encontrámos três poetas portugueses nascidos na primeira metade do século XX – Vitorino Nemésio, Mário Cesariny, Fernando Assis Pacheco – mas, sobretudo, três poemas publicados num curto espaço temporal, as décadas de 50 e 60. Como sublinhado por Vincenzo Russo, tendo sempre presente o público maioritariamente universitário, importa não esquecer que estes são anos vividos sob o Estado Novo, e de como a poesia portuguesa foi fortemente marcada pela experiência da ditadura.

Pedro Mexia elegeu o poema «Retrato» de Vitorino Nemésio (*Nem Toda a Noite a Vida*, 1952), «poeta que, sem heterónimos, foi o mais plural e variado poeta português do século passado»⁴.

Autor de personalidade plural – veja-se o seu (auto)Retrato – e de múltiplos registos, Vitorino Nemésio foi contista, romancista, crítico, ensaísta, enfim personalidade maior da literatura portuguesa plenamente consagrado. Mas, não obstante, a sua obra está ainda longe de atingir a divulgação nacional e internacional que lhe caberia, como aliás, acontece com muitos outros grandes poetas portugueses, afirmou Pedro Mexia. Foi, assim, com a intenção clara de contribuir para o conhecimento da personalidade e da poesia de Vitorino Nemésio, e de desafiar o público italiano para o seu estudo e tradução, que Pedro Mexia elegeu esta poesia; e é também com esta intenção que nós, aqui, a repropomos:

³ Em entrevista a Jornalismo Porto Net, consultada em <https://jpn.up.pt/2014/04/16/jorge-reis-sa-ser-poeta-e-como-ser-feliz/> (consultada a 27/07/2017).

⁴ Pedro Mexia, «Se bem me lembro», in http://arlindo-correia.com/vitorino_nemesio.html (consultado em 27/09/2017).

Cruel como os Assírios, / Lânguido como os Persas, / Entre estrelas e círios /
Cristão só nas conversas. // Árabe no sossego, / Africano no ardor; / No corpo,
Grego, Grego! / Homem seja onde for. // Romano na ambição, / Oriental no
ardil, / Latino na paixão, / Europeu por subtil: // Homem sou, homem só /
(Pascal: «nem anjo nem bruto»): / Cristãmente, do pó / Me levanto impoluto.

Pela voz de Jorge Reis-Sá, o público escutou o poema «A Antonin Artaud» (*Pena Capital*, 1957), do poeta surrealista de peso indiscutível Mário Cesariny.

Por último, Golgona Anghel elegeu «Tentas, de longe» de Fernando Assis Pacheco (*Cuidar dos vivos*, 1963):

Tentas, de longe, dizer que estás aqui. / Com peso triste caminha na rua o Outo-
tono. / O meu coração debruça-se à janela / a ver pessoas e carros, e as folhas
caindo. // Mastigo esta solidão / como quando era pequeno e jantava / diante
dos pais zangados: / devagar, ausente.

Na mesa redonda que se seguiu, *Briciole di Tavola Rotonda sulla Poesia Oggi*, foi discutido o estatuto da poesia em Portugal, refletido na expressão comum «Portugal, país de poetas»; expressão questionável –lembramos o «genérico juízo negativo» de Vítor Aguiar e Silva sobre a poesia portuguesa dos séculos XVII a XIX, contrapostos ao século XX como «século áureo da poesia portuguesa»⁵– mas, por outro lado, plena de sentido na medida em que é, de facto, nas figuras da literatura, mais do que em quaisquer outras, que os portugueses encontram fatores identitários.

Partiu também de Pedro Mexia a reflexão acerca da grande instabilidade do cânone na poesia (e literatura) portuguesa, fruto de «lutas poéticas e políticas». Por fim, o poeta lançou um apelo ao público universitário de leitores, futuros editores e tradutores, para que contribuam para a aproximação da poesia portuguesa e italiana. Dentro do grande tema da relação (ou falta dela) entre a poesia portuguesa e as diferentes poesias e literaturas estrangeiras, Pedro Mexia frisou a atenção (que se faz visível nas traduções, nas citações e epígrafes, por exemplo) que a poesia portuguesa tem recentemente vindo a dedicar à poesia inglesa e americana, um movimento novo face a uma tradição absolutamente francófona e francófila como foi, durante muitos séculos, a portuguesa. Se à poesia espanhola –mais do que à poesia hispânica–, Portugal teve, pelo menos, dois momentos de forte aproximação (geração de 27 e a partir da década de 70), já com a poesia italiana, apesar da muito estudada ligação no Renascimento, as ligações são hoje inexplicavelmente escassas, resultando num fraco conhecimento e diálogo entre as duas tradições poéticas, na consequente (in)disponibilidade das obras no mercado e na escassez de traduções, apesar da evolução positiva que neste campo se tem notado.

A sessão terminou da melhor forma possível, com uma última ronda de *leituras poéticas*. Pedro Mexia recitou «Autoretrato com versos de Camões» (*Menos por Menos – Poemas Escolhidos*, 2011):

Foi-me tão cedo a luz do dia escura
enquanto me enganava a esperança
que naquilo em que pus tamanho amor
errei todo o discurso de meus anos.

⁵ Vasco Graça Moura, «Prefácio» de *Poemas Portugueses*, Porto Editora, 2009, p. 8.

De Jorge Reis-Sá, escutou-se «O Quarto da Morta» (*Biologia do Homem*, 2004):

Chamavam-lhe quarto da morta de tão pequeno, só tinha / aquela cama curta e um armário enorme que se impunha / como um fantasma, da morta, lembraste, e agora é a nossa / casa, eles casados e nós juntos, casados também e juntos, / na casa onde morava a Ana e a Xana e que eu visitava / como senhoria, eu que era só colega delas na faculdade, / a estudarmos fotodiversidade e o Cabral com aqueles / óculos colados com fita adesiva, lembraste de te dizer, os / óculos colados e nós estudávamos as bactérias e os fungos, / decerto não era fitodiversidade, era microambiental / [...] lembraste da / felicidade que construímos no nosso quotidiano, tu com / as tuas crianças e eu a estudar, ainda a estudar, escolhi / briófitas e sou feliz no Botânico com os novos amigos que / lá encontrei, e dou aulas onde estudei e a faculdade há-de / ser sempre a minha vida, o Cabral lá anda, a ensinar a outros / microambiental com os mesmos óculos e o mesmo ar sisudo e / eu sou colega dele e cresci. Lembraste, Ivo, de termos crescido?

Golgonia Anghel fechou a sessão com um «respirar fundo» – numa alusão à peça «Un soufflé» de Samuel Beckett – dado proporcionado pelo poema «Não gosto de contar os desastres em detalhe» (*Como uma flor de plástico na montra de um talho*, 2013):

Não gosto de contar os desastres em detalhe / mas, se quiserem, posso escrever uma lista com nomes e camas. // Sou bem capaz de molhar o pezinho na história da barbárie, / condecorar o medo, / cortar-me a mão com que limpo as feridas / de uma civilização em queda. // Posso perfeitamente / ir afiando o gume da esperança / com a flor branca de um cancro. // Sou, em definitivo, este comediante de rua / que serve a desconhecidos, / em copos pequenos, / a medida certa da sua agonia. / Descobre sonhos / onde outros só encontram coelhos. / Hoje por exemplo, quando tirou as luvas, / viu que lhe faltavam dedos.

O primeiro dia do encontro terminou na sede da Fundação *Ambrosianeum*, com a apresentação da primeira antologia editada em língua italiana dedicada ao poeta Barbosa du Bocage intitulado *Bocage. Importuna ragione*, pela editora Lemma Press, com tradução de Ada Milani e curadoria de Vincenzo Russo em colaboração com Daniel Pires. Com a participação de Pedro Mexia, Golgonia Anghel e Jorge Reis-Sá, a lírica de Bocage foi apresentada «tra le note dei suoi giorni», com um prólogo e epílogo musical que incluiu participações de Ludovico Giustini, Domenico Scarlatti, Muzio Clementi e Carlos Seixas.

Com dois programas alternativos, ramo hispânico/ramo português, o segundo da *Primavera de Poetas* na secção portuguesa decorreu sob a forma de aulas magistrais. Nesta sessão, Pedro Mexia, Golgonia Anghel e Jorge Reis-Sá pensaram a poesia portuguesa de formas diferentes mas complementares, já não exclusivamente enquanto poetas, mas também enquanto crítico(s), editor(es) ou ensaísta(s).

Golgonia Anghel apresentou ao público um ensaio académico intitulado «Dissidentes, peregrinos e excursionistas: Passear e pensar»⁶, no qual se propõe estudar a importância do passeio nalguma poesia mais recente, ou «de que modo o passeio se tem tornado contíguo a uma forma de pensamento»⁷. Eis o cerne do ensaio: «Dissidentes à sua maneira, peregrinos in stabilitate, agitadores de sentido, alguns poemas de Joaquim Manuel Ma-

⁶ Golgonia Anghel, «Dissidentes, peregrinos e excursionistas: Passear e pensar», in C. Pedrosa & I. Alves (eds.), *Sobre poesia: Outras vozes*, Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2016, pp. 26-35.

⁷ *Ivi*, p. 27.

galhões, Pedro Mexia, Rui Pires Cabral, Manuel de Freitas, Nuno Moura e, talvez, muitos outros, activam uma unidade da imagem e da meditação, do movimento e do acto de pensar. Em nome da experiência dos sentidos que é, ao mesmo tempo, experiência de pensar, movidos pela curiosidade ou apenas pelo prazer de vaguear, decididos a transformar em imagem uma relação de vida ou entregues à força centrífuga de quem discursa, estes poetas retomam, transtornam e encenam em palcos diferidos a figura moderna do flâneur»⁸.

Numa sessão densa de referências e intersecções poéticas, os estudantes de língua e literatura portuguesa foram convidados a ler, para a plateia, alguns dos poemas em análise neste ensaio, tornando-a também mais participada e dinâmica.

Enfim, fica a questão: «até que ponto o movimento do texto, que surge como consequência dessa relação interdependente entre passear e pensar, não inventa também um género próprio?»⁹.

Pedro Mexia retomou e desenvolveu o tema do cânone e da tradição poética do séc.XX, como já referido, século de ouro da poesia portuguesa. Num percurso pela poesia deste século, o crítico literário refletiu sobre o diálogo intenso que os poetas portugueses, por estarem inseridos nesta tradição, estabelecem com os seus pares geracionais e com os poetas do cânone, e sobre a responsabilidade, a satisfação, o consolo de, enquanto poetas, terem uma tão rica tradição com a qual se relacionarem. Numa segunda linha de raciocínio, põe na balança a utilidade de pensar a poesia portuguesa por categorias ou por gerações, e a impossibilidade de as delimitar. Relacionada com esta questão, surge ainda a da recuperação ou reivindicação que os poetas fazem da poesia que os precede, que determina – mais do que outros fatores – a forma como os poetas perduram, ou seja, estes perduram quando outros deles se fazem tributários. Dando sempre exemplos concretos, Pedro Mexia oferece uma análise articulada destes temas principais, suficientemente rica para justificar um tratamento mais aprofundado numa outra sede, que não a desta crónica.

A dimensão coletiva e imediata da poesia foi reevocada através da leitura de uma seleção de poemas por Jorge Reis-Sá; poemas frequentemente considerados de menor importância, à margem do cânone, mas aos quais o poeta e editor atribui uma importância fundamental no tecido da poesia portuguesa, e que, por este motivo, a Antologia *Poemas Portugueses*, coeditada por Jorge Reis-Sá e Rui Lage, resgata do esquecimento.

O editor enfatizou a importância da dimensão emocional da poesia – que o guiou também na seleção de poemas que leu – afirmando que a necessária visão racional e analítica que preside ao seu trabalho de editor não substitui o lado emocional, através do qual, enquanto leitor, se aproxima dos poemas, e que os faz “caminhar” consigo quase diariamente. O denominador comum dos poemas que selecionou pode dizer-se, simplesmente, ser um certo «requinte e humor refinado».

Num percurso pela poesia portuguesa à margem do cânone, foram então ouvidos Rui Pires Cabral, em «Passagem de Peões» (*Capitais da Solidão*, 2006): «À vinda do supermercado / diz-me o pequeno monstro / que às vezes me faz companhia: / “E qual é a tua razão de ser?” / Na rua, a tarde rola devagar / entre prédios murchos — e ele / acrescenta: “Não me digas / que são os versos.” / E ri-se.».

De Daniel Maia-Pinto Rodrigues, poeta que «criou na nossa poesia um lugar de estranheza entre a cultura pop de massas e a tradição popular oral»¹⁰ ouviu-se «De certo modo também eu, em tempos/ fui infiel ao Príncipe Charles.» (*O Céu a Seu Dono*, 1997) e dois

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ RL, verbete do poeta Daniel Maia-Pinto Rodrigues, *Poemas Portugueses*, Porto Editora, 2009, p. 2010.

poemas que evocam ligações paternais e amorosas: «O urso grande de peluche/ que dei ao meu filho/ está cada vez mais pequeno.» (*Malva* 62, 2005) e «Ela trincou o rissol/ e não olhou para o interior.// Fiquei a gostar dela por causa disso.» (*Malva* 62, 2005).

Poesia anterior e muito diferente, mas com «dois dos versos mais bonitos da poesia portuguesa», é, segundo Jorge Reis-Sá, o «Amor como em casa» de Manuel António Pina: «Regresso devagar ao teu / sorriso como quem volta a casa. Faço de conta que/ não é nada comigo. Distraído percorro/ o caminho familiar da saudade,/ pequeninas coisas me prendem,/ uma tarde num café, um livro. Devagar/ te amo e às vezes depressa, / meu amor, e às vezes faço coisas que não devo,/ regresso devagar a tua casa, / compro um livro, entro no/ amor como em casa.» (*Ainda não é o Fim nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde*, 1974).

António Reis, poeta resgatado do esquecimento pela Antologia *Poemas Portugueses*, cuja poesia se apresenta «sob uma forma contida, discreta, mas atenta, de acordo com o título da sua obra, ao quotidiano, ao que se passa “com naturalidade”, muitas vezes voltando-se, como o poeta diz, “para um espaço interior”»¹¹, foi ouvido nos poemas «Sei ao chegar a casa» (*Novos poemas quotidianos*, 1960): «Sei / ao chegar a casa / qual de nós / voltou primeiro do emprego // Tu / se o ar é fresco // eu / se deixo de respirar / subitamente», e «Não é a Tua Mão» (*Novos poemas quotidianos*, 1960): «Não é a tua mão / filha // que eu levo / na minha mão // é uma raiz // que eu planto / em mim mesmo».

A «síntese minimalista» de Jorge de Sousa Braga ficou evidente na leitura de «*Poema de Amor*» (*De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu*, 1981): «*Esta noite sonhei oferecer-te o anel de Saturno / e quase ia morrendo com o receio de que não / te coubesse no dedo*»; e de «*Gerês*» (*Os pés luminosos*, 1987): «*Quando me levantei / já as minhas sandálias andavam / a passear lá fora na relva // Esta noite / até os atacadores dos sapatos / floriram*». Terminamos a nossa crónica com a «abordagem irónica (e passada pelo crivo do surrealismo) da temática dos descobrimentos e da portugalidade»¹² do poema «*Portugal*» de Jorge de Sousa Braga (*De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu*, 1981), cuja leitura encerrou a viagem poética de Jorge Reis-Sá, e com esta, o encontro de 2017 da “Primavera de Poetas”:

Portugal / Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir / como se tivesse oitocentos / Que culpa tive eu que D. Sebastião fosse combater os infiéis ao norte de África / só porque não podia combater a doença que lhe atacava os órgãos genitais / e nunca mais voltasse / Quase chego a pensar que é tudo mentira que o Infante / D. Henrique foi uma invenção do Walt Disney / e o Nuno Álvares Pereira uma releitura do Príncipe Valente / Portugal / Não imaginas o tesão que sinto quando ouço o hino nacional / (que os meus egrégios avós me perdoem) / Ontem estive a jogar póquer com o velho do Restelo / Anda na consulta externa do Júlio de Matos / Deram-lhe uns electrochoques e está a recuperar / aparte o facto de agora me tentar convencer que nos espera um futuro de rosas / [...] Portugal / Sabes de que cor são os meus olhos? / São castanhos como os da minha mãe / Portugal gostava de te beijar muito apaixonadamente / na boca.

¹¹ FG verbete poeta António Reis, *Poemas Portugueses*, Porto Editora, 2009, p. 1520.

¹² JLBG, verbete do poeta Jorge de Sousa Braga, *Poemas Portugueses*, Porto Editora, 2009, p. 1981.

RECENSIONI

JUAN CARLOS ABRIL
GIULIANA CALABRESE
FÉLIX TERRONES
KARÍN CHIRINOS BRAVO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 333-344.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



Clima mediterráneo

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Madrid, Visor. XXX Premio Tiflos de Poesía, 2017, 59 pp.

reseña de Juan Carlos Abril

Clima mediterráneo, el último libro de poemas de Luis Bagué Quílez (Palafrugell, Gerona, 1978), nos sitúa en un territorio aparentemente agradable, en una atmósfera que conocemos bien en España, perteneciente a la mayor parte de la península ibérica, y nos habla desde la tradición abriéndose hacia otras latitudes, en continuos juegos referenciales, en constantes alusiones y sobrepasando el marco poemático, con sugestivos deícticos interdisciplinares, para instalarse en la otra cara menos amable de ese clima mediterráneo, es decir esa cara más dura, a veces terriblemente dura, de las cosas, extractada en su exterior meteorológico. Pero hay más, mucho más.

Tal y como asegura Ángel L. Prieto de Paula en la contracubierta, «Mare Nóstum, que fue cuna de sueños de la vieja Europa cuando no era vieja, hoy es fosa común donde naufragan las pesadillas de la Europa de dos velocidades. De la cuna a la sepultura, *Clima mediterráneo* convoca los mitos clásicos confundidos con –o degradados en– pecios de la cacharrería posmoderna: la figura de don Quijote, el toro de Osborne, el retrato cortesano, la dieta mediterránea [...]». Cara y cruz de una misma moneda, la realidad es bien compleja, a veces incluso inexpresable, pero sobre todo insoslayable para el poeta (un ciudadano de a pie como cualquiera), y no nos asegura nada la comodidad del consumismo ni la virtualidad del mundo en que vivimos. Ya sabemos que no es igual el norte y el sur de Europa, tampoco la vida a un lado y otro

del mítico mar Mediterráneo, las costas argelinas e italianas, o las marroquíes y españolas. En *Clima mediterráneo* asistimos a una deconstrucción bien estructurada de las mitologías que envuelven a la Europa del sur de hoy –su pasado y su futuro– en una mirada donde se funden sincrónicamente la Antigüedad, la Edad Media, la Modernidad y la Posmodernidad. Todo en un solo libro. Por eso y por mucho más merece la pena leer este *Clima mediterráneo*, que sirve también como denuncia de las injusticias, por ejemplo el problema de la migración en «6»: «Otro mar bajo el mar: un mar de plástico. // Alquitrán en las plumas, pecas en las escamas, un tatuaje de henna / en el caparazón» (17). Como retrospectiva de la memoria histórica en «5»: «Lo mandaron al Ebro. / Sobrevivió a Belchite. / En Játiva los miembros colgaban de los árboles. / Los pusieron en fila. / Echó a correr y ya no se detuvo. / Seguía corriendo aún muchos años después» (15). Como meditación –en un poema en prosa– en torno al sueño ilustrado de la felicidad pública encarnado por Jovellanos, en «3»: «Detrás de la peluca se esconde la Edad Media. Encerrado en la cárcel de las tres unidades, aún sueña con volar a lomos de una escoba, con arder hasta el tuétano, con el umbral donde lo espera Goya. El mar Mediterráneo es el mar negro» (12). Como lugar desde el que se gestó la época de los descubrimientos, insertando fragmentos de un monólogo dramático –al igual que con otros protagonistas de la Historia o de la geografía sentimental del

autor— de Cristóbal Colón, en «2»: «Desembarqué en las Indias. Fundé Guanahaní. / Puse nombre a las cosas / porque no tenían nombre. / Los enseñé a rezar porque no tenían fe. / Les entregué mis sueños porque no tenían nada. // Perdí el norte magnético. Gané la eternidad» (11). O en alusión a otros personajes anónimos o no, que en distintas superposiciones de planos, épocas y lugares, se van fundiendo en el texto como resultado compositivo de una poética sincrética y abarcadora, ecléctica en sentido posmoderno, pero rehumanizadora desde la óptica de los Cultural Studies.

Así que todos son —somos— mar Mediterráneo: «Vienen de cualquier mar» (9), dialogando con otros, el Atlántico (53) o el Pacífico (54), en un «mar como una puerta giratoria» (10) en la que «El mar se hace pequeño» (14), porque «Es el mar contra el mar» (15). Y otras citas que podríamos dejar aquí. En el fondo de esa inmensidad acuática, casi como una placenta intercultural, interepocal e intergeneracional, la plenitud del mar se muestra como una «caja fuerte» (17) en la que se encierran múltiples secretos acumulados en sustratos que se han fusionado como un palimpsesto al modo de Genette.

En general, y a partir de esta primera sección titulada «Mediterráneos», en *Clima mediterráneo* asistimos a una reflexión humanista que revitaliza el tema de España más explícitamente aún desde la segunda sección, «Hecho en España», tan importante en este ahora de 2017, y no por las mismas causas que lo fue en los años cincuenta. Después de décadas sin encontrar un poemario que de verdad haya abordado este asunto controvertido con suficiente rigor lírico, este conjunto de poemas que nos ha entregado Luis Bagué Quílez entona una crítica escéptica y no exenta de parodia ante un mundo deshumanizado en el que las guerras y los desastres suceden lejos, o al menos lo suficientemente lejos como puede ser más allá de la pantalla. Desde la poesía se accede a la éfrasis de cuadros como *Las meninas*, recordándonos al fallecido John Berger «A quien mira mirar» (23). El arte simboliza de un modo u otro el

destino del país, y «Don Quijote 2.0» (26-27) podría también resumir ese sueño donde España es «Patria de mil exilios, / tierra para el destierro, / imperio donde nunca / llega a ponerse el sol» (26). Con ágiles guiños irónicos como en «La razón de Cervantes» (28), que transcribo íntegro, por su brevedad: «El sueño de una vida. // Puesto el pie en el estribo, / fantaseando aún con las segundas partes. // La gracia que no quiso darle el cielo. // Fuese, y no hubo nada. / Un hueso en un osario. // A otro perro con esa letanía.» (*ibídem*). O el excelente «Tauromaquias» (29-30), dividido en «Oda al toro de Osborne» y «El rapto de Europa: Una elegía». A través de la idea o tema de España se hace un repaso de algunos de los conflictos que han asolado este país oscuro donde «No hay arte más barroco / que amueblar el vacío» (33), en la especulación inmobiliaria y en la crisis económica y financiera en «VPO» (34), que posee su contrapunto en «Alta velocidad» y «Zona residencial», las dos secciones finales. «Alta velocidad» es una cadena de haikus que no dejará indiferente al lector, pues desde la brevedad y la instantaneidad de la estrofa japonesa se llega a la fugacidad del pensamiento que se atrapa en un instante, simbolizado en esa «España negra» (39) del AVE. Tren para ricos, al fin y al cabo, inaccesible por sus precios para la masa, que lo ve de lejos pasar, porque se confunde «la velocidad con el progreso» (38). «Zona residencial» es la última sección del libro, desembocando en una suerte de «Geografía humana» (53) en la que «Todos los mares hablan esperanto» (*ibídem*), conectando con el inicio, y en la que a través de la «Marca blanca» (50) en la que se ha replegado un consumo homologador para ciudadanos normales, no renunciamos, sin embargo, a algunos de los mitos fundacionales de la Modernidad: «Pues claro que buscamos la originalidad, / pero no a cualquier precio. // No estoy legitimando la falsificación. // Me refiero más bien a una carencia, / una línea torcida, un número borroso, / el titubeo del nombre en el dorsal» (*ibídem*). Ciudadanos normales que necesitan sentirse especiales, puesto que «pyme o gran superficie, / lo que im-

porta es el pan de cada día» (49).

Podría abundar en los juegos intertextuales, interdisciplinarios, las referencias a autores u obras, pintores, etc., lo cual dota al poemario de complejidad y sugestión, siendo su culturalismo –por decirlo de algún modo– transitable o «practicable», en palabras de Jorge Riechmann. Lanza así una línea que incita al lector a articular sus medios interpretativos, como en «*Locus amœnus*» (48). Pero me extendería demasiado. Eso sí, llama mucho la atención la disposición poemática, que articula las secciones principales, a saber: «Mediterráneos», «Hecho en España», «Alta velocidad» y «Zona residencial», para luego ordenarse internamente en otras pequeñas secciones en las que el epígrafe o título acompaña a un poema o a varios poemas, sin que haya una simetría o plantilla, dotando al poemario de dinamismo formal y estructural, y haciéndolo más atractivo. Una suerte de cajas chinas. Este aspecto –sin ser decisivo– aporta un elemento innovador en el panorama de la poesía española actual, y convierte a este *Clima mediterráneo* en un volumen inusualmente flexible y seductor.

Luis Bagué Quílez ha publicado un libro importante. Con tono seco y sentencioso en ocasiones, sin concesiones verborreicas y con un puñado de verdades que nos punzan por dentro, su voz se ha convertido en un bastión que en los últimos años ha ido cultivando una poesía cada vez más necesaria y decisiva en la que se combinan las preocupaciones colectivas y las inquietudes intimistas, es decir nuestras contradicciones actuales, rabiosamente actuales. Nadie debería dejar pasar este *Clima mediterráneo*, que invita a ser leído desde su título.



Atlas de la poesía argentina
EUGENIA STRACCALI Y BRUNO CRISORIO (COORDS.),
CON ILUSTRACIONES DE FEDERICO RUVITUSO
La Plata, EDULP – Editorial de la Universidad de La Plata, 2017, 372 pp.

reseña de Giuliana Calabrese

Los diccionarios etimológicos explican el significado de la palabra “desastre” a través de la literal expresión “sin astros” y muy a menudo enriquecen la definición con la descripción de un cataclismo estelar debido al cual una estrella se disgrega en múltiples direcciones hasta desaparecer de la vista. Asimismo, el término puede hacer referencia a un anómalo alejamiento entre sí de cuerpos celestes que hasta cierto momento han guardado una regular distancia. A nivel metafórico, el desastre puede interpretarse por lo tanto como subversión y apertura de sentido; es dentro de esta fractura donde los poetas reunidos en el *Atlas de la poesía argentina* intervienen para trazar un mapa de dicha dispersión. Siguiendo esta propuesta tanto etimológica como metafórica, Eugenia Straccali y Bruno Crisorio han armado un auténtico y ambicioso atlas en un proyecto que reúne a más de veinte poetas argentinos actuales, insertándolos en la estela milenaria de la potencia poética entendida e inaugurada como mirada al cielo.

«El mapa completo de la poesía argentina es, sencillamente, imposible. La poesía solo puede leerse como una constelación actual: como imagen, no como original, relampaguea un instante para luego desaparecer y no ser vista nunca más» (24), se afirma en la profunda introducción que precede la selección antológica. Y esta propuesta de instantánea es la que se refleja en el libro: proponiendo una respuesta al interrogativo sobre la necesidad para la poesía

de seguir los principios historiográficos – que se añade a la también perenne reflexión acerca de las antologías–, el *Atlas* armoniza las poéticas con una atención al «temblor sísmico de la historia» (13), pero también se aleja de la línea cronológica como única forma de legitimizar el presente, puesto que el poema, según las palabras de Octavio Paz recuperadas por los dos coordinadores, «no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura» (*ibídem*).

Las realidades poéticas del florilegio son sí históricas, en la acepción testimonial de apertura radical a la historia, pero las trayectorias celestes que se conforman son entendidas sobre todo como imágenes instantáneas de vínculos siempre sometidos a la contingencia: los poetas antologados –Osvaldo Aguirre, Alejandra Correa, Laura Wittner, Juan Carlos Moisés, María Urrutia, Julián Axat, Héctor Piccoli, Susana Cella, entre otros– encuentran su voz y establecen sus afinidades desentendiéndose de mapamundis terrestres; la realidad poética que se recoge en el libro, levantando su mirada al mapa celeste, da cuenta de las bifurcaciones creativas y de los caminos omnidireccionales que cada poeta está recorriendo, formando su propia constelación. Se trata de trayectorias que reflejan no solo la conexión entre poéticas actuales, sino también los vínculos que cada autor establece con la tradición, argentina y mundial: «estará incólume tu don, Mallarmé: / blanquísimo plumón equidistante / a la vez del titánico piélago tangible / como de

ese Abismo desvarado / en la futilidad de la palabra», escribe por ejemplo Ángel Oliva (101). O incluso el eco de los lejanos versos de Gonzalo de Berceo resuena en el poema encabezado por «Oscura es la palabra» / que ilumina nuestra noche», de la prometeica voz de Alberto Szpunberg (268).

La conexión histórica, sin embargo, no puede concebirse en este *Atlas* sin el fuerte componente iconológico que también nos habla de la “visibilidad” del mundo, según las propuestas teóricas de Benjamin; así que la antología se enriquece además con la cuestión de la memoria poética en imágenes, junto a las estupendas y personalizadas ilustraciones “astronómicas”, casi zodiacales, de Federico Ruvituso que abren el apartado dedicado a cada poeta. Como recuerdan Straccali y Crisorio, cuando Abraham Moritz Warburg en 1905 propone un método de investigación sobre la memoria y las imágenes con su *Bilderatlas Mnemosyne*, un “Atlas de imágenes de la memoria”, asimismo está abriendo un nuevo espacio para pensar la historia de la poesía. Citando a Didi-Huberman, la obra de Warburg «despliega [...] la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental» (14) y por esto la poesía puede afirmarse como testimonio de la imaginación y de la memoria: «el poeta retoma todo aquello que en el presente toma un estatuto ontológico precario, lo que estaba presente pero ausente (los restos, las ruinas [...]), y lo actualiza en signos alegorizados» (17). Recuperando el espíritu oriental, por lo tanto, los poetas como sujetos históricos no se asustan ante el “desastre”, ante el hipotético vacío, sino que lo conciben como infinidad de posibilidades, de navegables constelaciones de vínculos y de sentidos, incluso por ese mapa de la cartografía argentina que señala por dónde deambulan los muertos sin tumba, como se puede apreciar por ejemplo en los versos de Julián Axat.

En el *Atlas* no se rechazan categorizaciones como la de generación poética, de campo literario, ni etiquetas que reúnen tendencias creativas, pero el lector podrá notar cómo el intento de este libro –o in-

cluso “librújula”, ya que se trata de una navegación astronómica– es mostrar la contingencia y la inestabilidad de dichos criterios con los que normalmente se arman las antologías, dirigiéndose en cambio hacia el objetivo de retener la memoria y hacer posibles (y evidentes) los vínculos entre una y otra constelación, ya que «cada estrella puede a su vez formar otras figuras innumerables [latentes e insospechadas], y que el espacio que media entre ellas no es el mero vacío» (23).



El arte antiguo de la cetrería
PAUL BAUDRY
San Isidro, Ediciones Peisa, 2017, 141 pp.

reseña de Félix Terrones

Compuesto de cuatro relatos de extensión irregular, *El arte antiguo de la cetrería* (Peisa, 2017) es un libro que sorprende por diversas razones. La primera de ellas es la versatilidad con la que su autor aborda diversas facetas de los mismos temas. Poco importa si los sucesivos narradores nos desplazan por espacios tales como Londres, Buenos Aires, Argelia, el centro de Lima, las líneas de Nazca o Trujillo. Lo verdaderamente valioso no es ese intercambio de escenarios, todos cargados de significados densos y paradójicos, cuando se trata de plantear historias que interpelan por cuánto de intriga hay en ellas. La violencia en las relaciones humanas –filiales, culturales o políticas–, el juego de espejos entre los distintos personajes, incluso la reflexión acerca del ejercicio de la escritura y con él el de la lectura son acaso los ejes alrededor de los cuales el autor peruano articula sus relatos.

En este sentido, el gran mérito de *El arte antiguo de la cetrería* es, a mi parecer, el lenguaje. El estilo con el que están escritos los relatos es doblemente asombroso. Sin ser un estilo que busque mostrar la conciencia de un trabajo deliberado en él, como lo puede ser el de muchos autores actuales, quienes pierden fuerza en la búsqueda de ser “literarios”, se trata de uno minuciosamente elaborado. Cada palabra se encuentra en su lugar, ninguna chirría, sino que, por el contrario, contribuye a generar la sensación en el lector de encontrarse frente a una apuesta personalísima, a la vez que asienta atmósferas. Ahora bien, en el estilo

de Baudry lo que menos falta es el cuidado en el idioma, manifiesto en la adjetivación precisa, las comparaciones inauditas, y cierta forma de humor, que va de lo grotesco a la fina ironía. Nos encontramos frente a un lenguaje que en su discreción subraya su presencia, nos recuerda constantemente que el libro que estamos leyendo se trata antes que nada de literatura, pese a que en él se aborde la historia, la sociedad, la cultura y, desde luego, el adiestramiento de aves de rapiña.

Me resulta curiosa la manera cómo Baudry se vale de personajes reales, de carne y hueso, convertidos por ejercicio de la memoria en históricos. Por las páginas de *El arte antiguo de la cetrería* desfilan el líder aprista Víctor Raúl Haya de la Torre, su compañera Ana Billinghurst, el autor norteamericano Ray Bradbury, la estudiosa María Reiche, el artista plástico Alexander Calder y tantos otros. Todos ellos comparten páginas con personajes de ficción, de igual a igual, sin que se detecte un descalce entre ellos. Resulta que el autor ha elegido inyectarle una dosis de ficción a la realidad (o lo que por convención denominamos de esa manera), lo suficientemente densa como para entregarle un significado nuevo, más acorde con sus inquietudes, resaltar las simetrías –cruels y abyectas, muchas de ellas–, así como también la fatalidad de ciertos destinos.

Tomemos como ejemplo el relato que le da título al conjunto y con el que se abre el libro. En él, el protagonista Sandro Sando-

val debe acudir a la Casa del Pueblo aprista para resolver un problema sanitario. Una vez en dicho establecimiento, se encuentra con un ave de presa y el señor Roberto Amaya, vigilante del local, fanático incondicional de Haya de la Torre. El ave de presa, inopinada, cansada, aunque evocadora, le lleva a recordar su infancia en Lurín, al lado de su padre, quien lo educa para la vida. Así, en lugar de comprarle una cometa como a cualquier otro niño, le ofrece un halcón, llamado Rayo de Plata. Ahora bien, en lugar de adiestrar al halcón, Sandro es atacado por éste, siendo desfigurado de por vida. Este accidente lo lleva a perder el favor de su padre, más preocupado por su intimidad con el líder aprista. Como vemos, el personaje de Haya de la Torre, oscilante entre la figura mítica nacional y el amante manipulador, es antes que cualquier otra cosa un motivo singular. Este motivo no es otro que el de la figura de ascendiente sobre los demás, un ascendiente que no admite crítica alguna, sino que exige sumisión absoluta. Así, lo dice el mismo Haya de la Torre convertido en personaje: «En el arte antiguo de la cetrería todo está en adiestrar al otro para que se cierna sobre un tercero» (15). Entre líneas se formula el sentido último del relato. Un relato que es a la vez la pérdida de la inocencia como la caída en una espiral sin fin de la violencia. También una fábula de amores irracionales y afectos no correspondidos. Eso sí, contados hasta el desenlace con intensa frialdad.

Me gustaría dedicar un párrafo aparte a una temática que recorre en filigrana el libro: la de la literatura. Desde luego, esto se da en un primer nivel, más superficial, con alusiones a escritores como Ray Bradbury (en «Miniatura de la muerte») o el imaginario autor mexicano Rodolfo Carrington (en «Historia de una rana»), sin contar a otros que son mencionados. Se trata de mostrar diversas viñetas del autor como individuo social, no necesariamente alguien revestido del aura que suele acompañar al oficio (Bradbury, por ejemplo, sufre de incontinencia urinaria en el relato mencionado). No obstante, lo interesante es la manera cómo se plantean diversas perspectivas, de manera

evidente o secreta de la literatura y lo que es leer. Por ejemplo, tenemos el caso de María Reiche, quien, a bordo de su Volkswagen, piensa en un libro que Bradbury le hiciera llegar:

El envío del libro formaba parte de un impulso de generosidad que se había manifestado desde sus primeras misivas. Quizás, si realmente se trataba de un admirador comprensivo, podría entender que algunos lectores, los más cartesianos, eran capaces de mostrar cierta indiferencia ante los disparates de la literatura. María dobló a la altura de la Cruz del Señor de Orcona, aferrada a la palanca de cambios que, de vez en cuando, se atoraba haciendo carraspear el motor. Aquí, en estos páramos del Tercer Mundo que estudiaba con una paciencia monacal, no había lugar para *creencias*. ¿Acaso la literatura no lo era también? La ficción y, peor aún, la ciencia ficción, implicaba un acto de fe porque había que tragarse el cuento fingiendo que lo doblemente imposible era doblemente posible. Ella buscaba la veracidad; Bradbury la verosimilitud y, a su modo de ver, había fracasado en su intento de conquistarla (39).

Resulta reveladora la jerarquización que el personaje establece entre dos tipos de ficción, la que lo es a secas, por un lado, y la ciencia ficción, por otro lado. Pareciera que María Reiche, la misma investigadora alemana que dejó todo para perderse en medio del desierto de la incompreensión, fuese insensible a cierta forma de literatura, aquella que a sus ojos no es concreta. Soñadora, pero a la vez pragmática, la alemana avanza un paso más, inmediatamente después, cuando afirma que «había que tragarse el cuento fingiendo que lo doblemente imposible era doblemente posible». Si bien enfatiza aún más su distancia, hay algo en su expresión que la acerca de aquello que repudia: “un acto de fe”. ¿En la obsesiva pasión de María Reiche por las líneas de Nazca no se prefigura, acaso, una imagen de la lectura? Si el escritor Ray Bradbury acude a Nazca para inspirarse de ese paisaje casi de otro planeta, la arqueóloga busca resti-

tuir un sentido perdido, que acaso nunca fue uno. De noche, echada boca arriba, la enigmática alemana observa las estrellas. En su alinearse caprichoso, incandescente, inefable, los astros parecen querer transmitirle una verdad. Lamentablemente, esa verdad no se encuentra en las estrellas, sino en la mirada que se posa en ellas. Lo cual explicaría la enigmática última frase de la cita: «Ella buscaba la veracidad; Bradbury la verosimilitud y, a su modo de ver, había fracasado en su intento de conquistarla». ¿A quién se refiere María Reiche? ¿A Bradbury, a ella misma, o al lector?

Es posible leer la propuesta de Baudry a partir del marco nacional. De ser así, la podríamos colocar del lado de otras tales, como los recientes libros de cuentos y relatos de Alexis Iparraguirre, Johann Page, Miguel Ángel Torres Vitolas, Ulises Gutiérrez Llantoy y Yeniva Fernández, por citar aquellos que me han impresionado más (sobre todo esta última, a mi parecer la mejor cuentista nacional del siglo XXI). Como en los autores citados, al leer *El arte antiguo de la cetrería* tengo la sensación de estar frente a una propuesta personalísima, donde las lecturas han sido metabolizadas hasta cristalizar en algo propio. No obstante, es cuando pensamos en literaturas de otras latitudes que el símbolo de la cetrería se recorta con toda su riqueza y complejidad. Así, por ejemplo, lo mismo que en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, la cetrería adquiere los contornos de un arte elegante y refinado, pero a la vez alienante y cargado de unas profundas violencia e injusticia. Ahora bien, un libro en particular guarda un vínculo estrecho con *El arte antiguo de la cetrería: H de halcón* de Helen Mcdonald, un libro con el que el de Baudry guarda parentesco por la precisión en los espacios, la atención en los mínimos detalles y, sobre todo, la imagen del ave de presa, melancólica y terrorífica, desdoblada en motivo y metáfora.

En suma, Paul Baudry nos presenta un volumen compacto en el que son abordados diversos temas con un registro similar y un aliento sostenido. Esta diversidad de temas nunca se presenta como un capricho

ni como arbitraria, antes bien obedece a genuinas inquietudes que cristalizan una apuesta osada y serena. La lectura, formulada según la propuesta de *El arte antiguo de la cetrería*, es el minucioso juego de pistas, según el cual el lector debe reconstituir un sentido, no perdido, sino simplemente sugerido, diseminado en el cuerpo de las ficciones. Así, lo mismo que Ray Bradbury, inclinado delante de la maqueta en miniatura de la ciudad de Aczán, el lector es abismado a un ejercicio literario medurado, calculado en sus mínimos detalles, un espacio de letras prolijamente construido, pero que carece de la frialdad y la artificialidad de la maqueta. Felizmente el autor ha sabido entregar a sus ficciones el aliento de lo sugerido, ha sabido rodear la intuición, cuando no lo sobreentendido (la homosexualidad de los personajes, por ejemplo) dejando un intersticio de misterio.



Cementerio Père Lachaise
LENIN SOLANO AMBÍA
Lima, Ediciones Altazor, 2014, 150 pp.

reseña de Karín Chirinos Bravo

Una vez más Lenin Solano Ambía con *Cementerio Père Lachaise* (Altazor 2014, única obra que obtuvo la mención honrosa del VI Premio de la Cámara Peruana del Libro de Novela Breve 2014) nos introduce en las investigaciones de sus conocidos personajes, el oficial Leopoldo Chacaliasa y su dilecto y leal teniente Martínez, dos inmigrantes peruanos residentes en París que de por sí encarnan los dilemas del hibridismo y la transterritorialidad. A lo largo de los dieciséis capítulos que contiene la novela, se va dilatando el misterio y aumenta la intriga de esta insólita pareja de detectives quienes esta vez intentan descubrir la mano que está detrás de los atroces crímenes que vienen sucediendo en el conocido campamento del siglo XIX, que para los parisinos representa un museo de la memoria por los difuntos que allí alojan, cuyos huesos alguna vez sostuvieron en pie la figura de personalidades eminentes como Óscar Wilde, Moliere, Miguel Ángel Asturias y Edith Piaf.

La violencia de los crímenes perpetrados y la falta de evidencias expone a Chacaliasa y Martínez al acecho de la derrota y la frustración. Los elementos del relato quedan pronto colocados sobre la mesa: no sabremos nada del asesino solo que sus víctimas han sido asesinadas dentro del *Père Lachaise* y que la violencia sobre los cuerpos rotos parece ser el fruto de una fuerza sobrenatural.

Cada capítulo inicia con un epígrafe que nos sitúa inmediatamente en la historia de

terror que se va a desarrollar a continuación y en esas frases parece estar suspendida la intención de Solano por convertir al lector en cómplice del misterio expuesto. Solano, perforando las planicies demasiado recorridas y previsibles del canon policial, cambia las reglas claras y definidas de la novela negra y presenta al público más de un misterio para que éste lo intente resolver luego de terminar el libro.

Una mención aparte merece el abordaje de la violencia en la novela que presenta, a modo de reportaje, descripciones morbosas del tipo de ataque que han sufrido los cuerpos escamoteando información esencial para comprender realmente las verdaderas motivaciones de las muertes. Además, la proyección de los miedos y las pasiones que despierta el descubrimiento de los cadáveres sobre los afectados, provoca sentimientos que parecen ser el reflejo del clima de violencia y miedo en el cual Solano como otros escritores de su generación crecieron como consecuencia del terrorismo de Sendero Luminoso y el terrorismo de Estado durante las últimas décadas del siglo XX en Perú; es una memoria del horror que desde hace algunos años aflora por los intersticios de los discursos culturales y las expresiones artísticas, como explica el peruano Victor Vich, quien acertadamente llama a estas nuevas expresiones “poéticas del duelo”, en donde este conocimiento del terror vivido encuentra cauces artísticos.

En *Cementerio Père Lachaise* la narración se ve afectada en detalles y alusiones

poéticas por la naturaleza fúnebre del cementerio. Los discursos de la muerte y la lectura de unos cuantos epitafios revelan algunos elementos de la memoria social y de la cultura de los cuerpos que allí alojan.

Por otro lado, no es gratuito que las víctimas desempeñen en la novela un rol protagónico no solo a partir de sus muertes, sino desde sus extrañas intenciones – como el juego de la güija junto al féretro de Moliere de un grupo de osados jovencitos asesinados en cuyos discursos Solano reproduce con ironía ciertos estereotipos que existen sobre los inmigrantes no europeos – o desde sus historias personales, como en el caso de los dos inmigrantes latinos asesinados quienes antes de robar objetos de las tumbas cuentan las situaciones que los llevaron a emigrar a Francia: historias de guerrillas, delincuencia, pobreza, extorsiones, llenas de marginalidad y violencia de género. Aquí destaca en Solano la sutil descripción del malestar y controversia ideológica hacia ciertos marcos heteronormativos performativos de cuerpos abyectos y de vidas que sí importan. Tal vez, esa sea también una de las intenciones de Solano: proponer micro subjetividades transgenerizadas alternativas; después de todo, como diría Juan Carlos Onetti, «la Literatura es mentir bien la verdad».

CREAZIONE

ANTOLOGIA POETICA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 7 (2017), pp. 345-417.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

RAÚL ZURITA

1. ¿Vespucio escuchas?

A Matta

¿Escuchas entonces Vespucio? ¿Colón oyes? Mares y fiordos de Sebastián, de Balboa y archipiélagos ¿escuchan? Las suspendidas carabelas y los rayos rastreándolas en el cielo eran bellos, dicen. Los acantilados de la noche resplandecían estallando e igual que aviones a chorro, las pinturas del gran Matta despegaban fundiendo el firmamento con los últimos amaneceres. Lloramos, sí dicen, en la noche triste y los hermanos quemados subieron cantando como cantan los indios cuando entonan los Salmos. Así se parió hundiéndose la nueva alma, dicen, y las cataratas del Iguazú, las cortinas del Pacífico, el mar Atlántico se fueron para arriba ardiendo igual que el Responso. Porque así, dicen, se anuncia el despertar mi Dios y que serás tú, oh sí me dicen, el día que regresa.

2. ¿Pizarro oyes?

A Matta

Pintados en los velámenes de las carabelas los cuadros suben sobre el horizonte cubriéndolo, los fusilados, los monstruos de Goya, las pinturas cuzqueñas, y doblándose de hinojos en medio del fuego y del amor, todo lo quemado reza. Las naves han partido y los paños azules de la noche dibujan las marcas finales del sueño: monjes diaguitas, frailes guaraníes, monaguillos aimaras planean volando entre las pinturas y los haces antiaéreos buscándolos parecían espíritus en pos de sus cuerpos. Son hermosos. Sí es bella la luz mi Dios rozando la cara de tus indígenas. Tú eres el Dios de Pizarro, el Dios de Almagro, y lo serás seguro de tus pueblos más dulces. Pero ahora son las carabelas flotando en la noche. Pero ahora es tu cara dura y doble como un océano encallado entre las espadas.

3. ¿Cortés sientes?

A Matta

¿Cortés sientes? Todas las alturas se incendian y en las piras del amor de Dios pasan iluminándose los levitantes batallones y es el fulgor entero la noche que se quema. ¿Abriré en verdad los ojos despertando? El fuego enrojece el horizonte. En el destello las divisiones reales se recortan flotando sobre las cumbres de los Andes y más alto todavía, ascendiendo cielo arriba, la Santa Madre tiende en remolinos sus santos mientras las tribus empenachadas se acercan mirándolos. Sí, como en el Louvre, como en el Museo de El Prado, como en la bóveda de la Sixtina, se pintan los cielos y mi amor entre los cielos ve los últimos Matta tendiéndose sobre la constelada noche. Ya aclara. Los cuadros del sueño y la locura trazan el espectáculo de los astros estallando y en el fulgor del despertar los ojos míos te ven mestiza y alba como una aurora sobrevivida entre dos noches.

ALICIA

KOZAMEH

Del libro en publicación *Sal de sangres en guerra*, Alción Editora, Córdoba.

Ningún sonido. Todo murmullo y todo grito acaban de quedar en suspenso. Flotan las ondas en el aire, mareadas, desorientadas, tratando de entender las razones de su propio desconcierto, de su repentina inestabilidad. Y no hay nada que oír. Nada, oigo. Nada, estoy oyendo.

.....

Y la nada tampoco emite sonidos. Ni vibraciones. Ni temblores. Ni siquiera una tensión invertida en intentar reprimirlos. Antes solía enviar mensajes. O alguna indicación. Solía hacerse oír. Trataba de convencer de que, de un modo u otro, contaba con una cierta manera de existencia.

.....

Cúspides. Cúspides desde las que cristales refractarios desparraman inteligencias, fuegos, luz. Cumbres de asombros y reflejos. Alturas de estallidos y desmayos. Cimas incandescentes esforzándose por interpretar los núcleos de la noche. Paladar de un lobo que aún mantiene, increíblemente y tan exhausto, la boca semiabierta.

.....

El marco de una puerta por el que entro y salgo, y bajo el cual me mantengo de pie observando el afuera y el adentro cuando no tengo claro si los mundos presentes son un licuado de colores intensos o si sobreviven estallando en blanco y negro.

.....

La respiración. El ritmo de la respiración. La inflamada presencia de lo que no logra, de quien no logra, respirar.

.....

Un túnel. Por el que todo pasa, por el que todo se sucede, en el que avanzan las piedras que lo recorren revolcándose, gateando, arrastrándose, por el que se deslizan, sólidas, las lluvias excesivas. Por el que nada se transfiere. En el que no existe el don de la desinencia. Ni el goce de la asociación. Ni el poder del entendimiento. Ni siquiera la quietud del hambre.

.....

El problema siempre son los bosques. Los bosques en estado de inundación, los bosques en estado de sequía, los bosques demasiado

talados, los bosques demasiado crecidos. Los bosques en los que se ocultan las bestias, los bosques poblados de santos, de ingenuos, de vulnerabilidades. Los bosques laterales, oblicuos, acobardados por las sombras. Y los bosques que se plantan frente a la llanura y la combaten. Los bosques de mármoles y lápidas y éstos en los que las lápidas están ausentes, y los de suspiros y toses y rugidos. Es la fascinación por los océanos lo que me ubica en este milímetro cuadrado desde el que sólo puedo recordar ciertos bosques y todas las ciénagas.

.....

Fugas de protones. Fugas de partículas de luz. Fugas de átomos de atmósfera. Fuga de ácidos desprendidos de tus cadáveres. De tus múltiples cadáveres que emiten protones. Que participan de la elaboración de tu luz. Que componen tu atmósfera. Tus cuerpos indivisibles. Tu organismo indivisible. Cómo impedir el desparramo. Cómo conocer el mecanismo para calcular la potencia de los muros de contención. Cómo no desviarse de los largos paredones en los que los agujeros de las balas han perdido profundidad. Textura. Cómo mantenernos metidos entre tus órganos, en algún rincón desde el cual espiar, latir, encabalgados en algún gemido, en algún murmullo surgido de los líquidos que te alimentan. Historia. Historia nuestra.

.....

Interferencias. Estruendos que no dejan de introducirse donde los hechos olvidan hacerse presentes. Estruendos que interfieren y se vuelven protagonistas. Hechos que se ausentan y abandonan el espacio que les estaba reservado por naturaleza. Carencia de hechos. Hechos sueltos y solitarios que no logran conformar un tejido cerrado, prieto, que no dé paso a las viciosas tormentas. Rudimento de existencia. Rudimento.

.....

La batalla entre los sueños de la noche anterior por la primacía para ocupar un rinconcito del lóbulo frontal, la guerra entre dos, tres escenas, escenarios, ventanas abiertas, entreabiertas, ruidos, disturbios, una posibilidad, sombra, que prevalece, que logra asomarse, los puñetazos de los otros, violentos, violentos, la derrota del que se atrevió a mostrar esa porción de su imagen, su muerte en algún codo, en alguna circunvolución, en algún recoveco sin aire.

.....

Cómo borrar la huella del daño, es la pregunta de rigor, en caso de que uno estuviera convencido del beneficio de hacerla desaparecer. Cómo eliminar la marca que la inundación deja adherida a las paredes de los recuerdos. Los rastros del incendio en las copas de los árboles. Cómo deshacerse de los lívidos despojos de la batalla sin tener que agotarse cavando fosas gigantescas. Cómo corregir los moretones inyectados con los añiles de la Historia que con el tiempo (ese mismo tiempo que no existe y no otro) se vuelven irreversibles, al menos que se esté dispuesto a extirpar el área en cuestión.

.....

Ésta es la zona de la espera. Es la zona en la que la tensión debiera disminuir pero se incrementa. Donde el piso, en otras circunstancias sólido, se modifica hasta convertirse en vapor de agua. O de alcohol. O de orina. En que las paredes se vuelven delgadas, transparentes. Ésta es la zona cuya temperatura debiera estabilizarnos y que nos congela, nos incendia, nos congela, nos drena, nos incendia. Allí hay un vaso con un resto de agua. Más allá, la reproducción de un dibujo en naranjas y amarillos claros colgada, sin marco, contra la mezcla de distintos azules del empapelado. La alfombra parece haber sido verde. La alfombra. La alfombra en la que se absorben los acuosos restos de los incesantes abortos cotidianos.

.....

Sobre la mesa, un plato. Sobre el plato, un calendario. Sobre el calendario, una cuchara. En la cuchara, un ojo con restos de sal de sangre.

.....

Cómo establecer un equilibrio entre los pánicos que no nos abandonan, que se nos clavan en los dedos de los pies, que van aferrados a las uñas, a los talones, mordiéndolos y arrancándoles pedazos sin misericordia, y las pequeñas historias diarias a las que nos esclaviza la vida. Si entre unos y otros llueve, o nieva, o se produjo un terremoto impensado, como todo terremoto. O si brilla el sol y calienta hasta el incendio.

.....

Seres nacidos mudos. Seres nacidos con voz forzados a enmudecer. Seres llegados a la vida con voces altas y agudas, carentes de palabras. Seres que acarrear sus pesadas lenguas, que ya han dejado de sangrar, en las manos repletas de astillas. Seres cuya voz se desvanece en la levedad. Seres que han pasado de tenores a murmurantes. Seres que han cruzado el puente que conecta la nada con el vacío.

.....

ALICIA PARTNOY

1. Cuentas claras.

A ver, amigo, hermano:

Yo perdono
al compañero que gritó
mi nombre
cuando el torturador le perforaba
la voluntad de construir la historia.

Al que, cruz de plata en la palma de la mano,
con café y cigarrillo, me contaran...
se acordó de mi barrio y de mi casa
ante aquella jauría de asesinos,
supe olvidarlo.

Pero no me pidan
que teja ni perdón ni olvido
en esta trama abierta que es mi vida
para aquel inclemente genocida
que ni siquiera se siente arrepentido.

2. Violencia doméstica.

Con sus besos de espumas en el viento
y una cebolla,
agradece la mar que le limpiemos
la piel del costado, malherida,
por la basura humana.

Como mujer abusada, siempre vuelve
a nosotros con un nuevo vestido.
El de hoy es verde, adornado de puntillas
y entonces no podemos resistirlo:
Con la ira de los civilizados
seguimos infectando su cintura
con nuestro esperma enfermo.

Y después esperamos, desgarrados,
sus dulces besos de espumas en el viento
y esa cebolla.

3. Espejanza

Una gota de poesía en el desierto
y nuestros muertos echarán a andar
hacia el ojo de agua que reúna,
y, una a una,
las hojas de la historia
escribirán.

23 de marzo de 2013

4. Mandamientos

Entonces abraza la tierra de nadie que entre el mar y el aire se vuelve canción.
Vendrán a tus manos memorias lejanas. En tu boca, extraña, se abrirá una flor:
Ésa que los dioses llamamos poesía, y algunos humanos llaman devoción.

Resista la arena el peso de tus plantas, beba el mar las copas de tu caminar.
Abrirás un surco, sembrarás semillas, que como mazorcas al cielo hablarán:
Contarán la historia de tus compañeros, éstos que el naufragio te supo robar,
éstos que en el viento empujan tu barco, éstos que en la tierra te ayudan a anclar,
éstos luminosos porque te abrieron el camino estrecho a la Revolución.

Anida tu angustia entre el mar y el cielo para que la gente no vea tu dolor,
entonces susurra un largo “hasta siempre,” que es la única forma de decir
“adiós.”

2016

5. Para un Cristo sin cruz

*Escrito mientras estaba desaparecida en la cárcel de Villa
Floresta*

El Cristo de mi celda,
se desclavó de su cruz.
Que venga otro a clavarlo,
que yo no lo he de hacer;
es más: quisiera verlo
cualquier amanecer,
andando muy campante
por la mesita de luz.
El Cristo de mi celda,
se desclavó de su cruz...

9 de mayo de 1977

MARÍA TERESA ANDRUETTO

1. Un amigo me escribe desde Siria

a Pablo Sigismondi

Un amigo me escribe desde Siria,
dice *pronto esta noche infernal*
terminará y volveremos a caminar
sobre cadáveres. Recibo su mensaje
en la fiesta de la hija de otro amigo,
que ha cumplido quince. Somos viejos
los invitados a la fiesta. Una amiga
de este amigo canta coplas,
son cantos cimarrones, montañeses,
que aprendió de niña en los valles
calchaquíes. La mujer se llama Eva
y le dedica sus coplas a la niña
que está cabeza baja mirando el celular.
También yo estoy cabeza baja, tengo
otro mensaje desde Siria *Fui a Maalula*
a ver a mi familia. No puedo contarle
esto a mi madre, este luto, este dolor...
Dios cubra a mi tierra con su manto.
La copla sale de la garganta de Eva,
su falsete es un grito que llega a Siria,
mientras la chica dice *Dale papá,*
que pongan música buena,
esto está muy triste.

2. Señora en un geriátrico

Tengo un chico en la panza,
estoy de cuatro meses. Nadie me cree
porque tengo 79 años, pero con los rayos X
se puede comprobar. Mi nieta Melina
abortó y me lo pusieron a mí. Y ahora
yo no sé qué hacer, quién lo va a criar.
¿Por qué me lo pusieron a mí?

3. El olivo de La Perla

21 imágenes de 4x5
en color azul de Prusia

durante ocho minutos abre la artista
su estenopo para que el árbol
se imprima como bruma.
en ocho minutos suceden muchas cosas,
sale el sol, hay viento o hay llovizna,
alguien cruza el campo
y su fantasma impregna la toma.
Por el antiguo sistema
de los chinos, el instante deviene
azul de Prusia

después regresa la fotógrafa
al campo de exterminio.
es como una plegaria,
dice, vacío, pura angustia, como si algo
del lugar, de su energía, pasara
al papel y lo impregnara.

*ocupada en la faena
podía olvidar un poco
dónde estaba*

revelado:

hay un testigo

*que nos diga
dónde están los cuerpos,
dónde*

y un sistema
para que el olivo
nos diga su verdad
de árbol

de camino hacia el azul,
el olivo pasa por el verde,
se encuentra con su sombra
ahí en el Campo,
junto a la sala de torturas.

No sé si vale la aclaración, este poema se refiere a una foto (una de una serie) estenopeica que la fotógrafa Sandra Siviero sacó de un árbol de Olivo, el único árbol que sobrevivió en el campo de concentración de La Perla, en Córdoba

4. Balidos

Balaban las madres de espeso vellón,
bajo los nubarrones de la víspera
dóciles, fáciles de guiar.

Por eso, también yo entré
al corral. Ellas desconcertadas,
él con su ojo de águila. Lo vi
manotear a tontas y a locas. Le tocó
a la cara mocha, con algo de corriedale.
Un manotazo al cuero, a la enrollada
lana. Un manotazo.

Después fue atarle nomás
las patas y colgarla del árbol
para que desangre.

Prepará el mate, dijo,
y yo me demoré en la tarea,
me distraje para no verla cabeza abajo,
la sangre en tierra, la baba colgando,
los perros disputándose las tripas
bajo el agudo balido
de las madres.

SUSANA CABUCHI

Los siguientes poemas pertenecen al libro inédito *Siria*, en proceso de escritura.

A Jeannette Kabouchi. A Siria

1.

Ha despertado
seguramente temblorosa.
Ha escuchado los ayes
ascender las piedras de Sednaya,
ondular sobre las cambiantes dunas
hacia el desierto,
reptar entre los arcos de Palmira,
crecer en los olivos.
Por favor querida, dice
desde ciudades inolvidables
a la hora del sueño.
Por favor querida,
insiste,
escriba sobre Siria.

2.

Juntas hemos visto
los juegos del Mediterráneo
frente a las costas de Latakia
y las manchas lejanas de la tierra turca
a través del mar.
Sabe que escuché, conmovida,
cinco veces al día
el hondo llamado a la oración
que surge, poderoso y verdadero, desde
las mezquitas, desde sus altos minaretes.

Sabe que me gustaba caminar
hacia el zoco Al-Hamidiyah
para oler los tejidos
y las especias.
En mitad de la noche
ha querido llamarme. A pesar
de los años y la distancia.
Debió recordar que en la Feria
del Libro de Damasco
me vio adquirir obras
escritas en un idioma que no leo
y que algo en mí reconoció los signos,
esas suaves y delgadas canoas
sobre el papel, esas líneas
de arenas y de vientos.

3.

Jeannette,
la prima de mi padre,
no usa velo.
Simplemente lo prefiere así.
Ella es cristiana, Fayez
su esposo, musulmán.
Hemos viajado al mar,
hemos nadado juntas
vestidas con trajes de baño occidentales
como las cristianas y las judías
mientras las musulmanas jugaban
en el agua
con sus largos vestidos mojados
adheridos al cuerpo, más sugestivas
que las turistas europeas
que extendían sus claras
y desnudas figuras
en las playas doradas.

4.

Qué sé, qué desconozco para que ella repita
varios meses después, Susana, no lo olvide
-suena firme su voz en el teléfono-
escriba sobre Siria.
¿Qué espera, qué me pide?
¿Hablaré de Quneitra,
del pasto crecido sobre los escombros,
de los testimonios del Golán?
Ibrahim me muestra unos montículos de nada
y dice: esta era mi casa.
Por esta calle iba a la escuela cada mañana.
Y señala la escuela, lo que debo
creer que fue una escuela,
cemento y hierros
arrasados por las topadoras.
¿De quiénes eran las tumbas?
¿Cuántos lloraban entre los olivos?
Alguien preguntó
sobre la poesía después de Auschwitz,
también yo lo pregunto
desde las ruinas de Quneitra,
sus hospitales muertos, sus calles incendiadas,
las infinitas filas de cruces blancas sobre
la vergüenza del mundo.
¿De quiénes son las tumbas?
¿Cuántos lloran entre los olivos?

ANA

ARZOUMANIAN

Infieles (fragmento)

La abuela lleva un cordero o una cabra hasta la puerta de la casa. Toma el animal, lo mata cortándole la garganta. El umbral de su casa queda manchado de sangre. Reparte la carne entre los vecinos.

Hay algo que ver, y no ves nada.

Desenfocar.

Distanciarme.

Aparecida, la cabeza de San Juan Bautista cortada en un plato.

Un vestigio.

El cuerpo a la manera de jeroglífico o sueño convertido en manchas de sangre sobre el umbral de la casa de la abuela. O en una cabeza sobre la bandeja. La saturada llaga roja, intensa.

El hijo de la abuela habita su propia ejecución. Esa sangre coagulada de ella por el semen que cayó como guadaña.

Yo acostada. Él, a la altura de mi boca. Tallos como jazmines cayéndose en altura de las paredes del aire. Y el perfume carnoso que se precipita. Y mis ojos a la altura del tallo y su piernas como pupilas dilatadas de ojos ciegos.

La hija de Herodes al revés. Encontrarán a Juan el Bautista por Salomé, y por la cabeza de ella que cae.

Acaba; decapita.

Mi cabeza en la bandeja.

Después de la separación del cuerpo, la cabeza sigue teniendo algún grado de conciencia.

La rata demora cuatro segundos en morir una vez cercenada.

Las expresiones faciales cambian.

Las gallinas caminan veintiocho segundos luego de la decapitación.

La hija de Herodes, en la bandeja.

Tienen un plazo prefijado y, vencido éste, no encontrarán refugio.

Ella le reza al oído derecho, no para que el niño se familiarice con la oración, sino para que la vean entregando la cabeza al calendario lunar.

Escucha que le ponen un nombre el séptimo día. Si hubiera sido mujer le hubiera puesto Jadiya, Fátima, Aisha o Mahhuba.

Busca un cordero. No en el umbral.

Ahora frota la sangre en la cabeza del niño.

Yo miraba hacia abajo hacia atrás. La cara casi entre mis piernas mirando hacia atrás, preguntándole: ¿puedo tocarte acá? Y acá, unas bolsas que el peso, cuanto más llenas, más las hacía subir a mis manos. Miro el movimiento. Ya no intento que vaya más y más adentro, busco esa contracción de la carne

donde terminan las piernas, donde se inician, atrás.

¿Reís y no llorás y no permanecés cantando?

Estrías.

Redes tupidas de zarpazos.

Comer para ver.

El abuelo estrujaba el humor vítreo del pájaro entre los bordes de sus párpados. Hay que comer para que no te maten, le decían. No es que comían los pies y las manos del enemigo muerto. De sus vecinos, sus familiares.

Si comía las cejas, pensaba el abuelo, adquiriría el poder de no pestañear.

Comer lo manchado con la sangre que procedía de las uñas de las manos del aldeaño, del pariente.

El abuelo bebe el agua de lluvia y todo lo que ha sido tocado por un rayo. Animales fulminados. Árboles calcinados. Se hace unguentos. Así la eternidad entra en mí, pensaba. Poco a poco se convertía en cielo, en su guardián. Entonces, se acercaba una tormenta y se agitaba. Cada vez que el cielo empezaba a oscurecerse, él oscurecía.

Acaso esta tierra comenzó a despoblarse por todo lo que ha comido.

¿Estás acá? le pregunto ¿estás acá? Lo veo, pero lo toco esperando que su cuerpo hable.

¿Estás acá?

Todas las vírgenes sacrificadas de América dejan de susurrar. Un momento antes, se le corta la respiración y el monje detiene los cánticos para que todos atiendan la caída, y yo que decía: ayudame, ahora dejo de respirar, casi, y vos me sostenés de ahí o me empujás.

La erección de tus ojos.

Estrujar el humor vítreo entre los bordes de mis párpados. Comer para verte.

Confinadlas en sus habitaciones, golpeadlas.

Antes había comenzado un enfretamiento sin retorno. Un cambio

radical

profundo

permanente.

En el pueblo, antes gritaban revolución, y se armaban.

La abuela se toca el vientre. La abuela deja correr el agua y entra con un dedo a limpiarse adentro. Adentro donde ningún niño. La abuela con una triste ira: todo por esos desgraciados revolucionarios. Los músculos del cuerpo no se esfuerzan en salvar al hijo de la asfixia, le tiemblan los dedos de ambas manos incontrolablemente. Todo por esos desgraciados revolucionarios. Piensa mientras busca bridas en las manos, barrotes.

El abuelo fue capturado ocho veces.

Ocho veces fue liberado.

Capturado por pertenecer a una raza de revolucionarios.

Cortar el lazo.

Reagrupar.

Purificar.

Reintegrar.

Tengo alas tatuadas en el interior del vientre. Me subo a una silla. Me miro en el espejo del baño. Pongo las manos para sentir las alas adentro. Dibu-

jo una forma de perfil, algo que parezca un niño. Me pongo de costado.

Inhalo.

Exhalo.

Exhalo llevando todo el aire al vientre. Miro cómo se llena. Bajo de la silla, la guardo. Me acomodo la pollera. Afuera, en la calle, hay una marcha de mujeres y hombres en protesta.

A quienes sean infieles se les confeccionará un vestido de fuego, desde su cabeza se les vertirá agua hirviendo con la que se licuará lo que hay en su vientre y en su piel.

Las esponjas marinas carecen de auténticos tejidos. Estos animales marinos atravesados por células flageladas tienen un sistema de poros, canales y cámaras que generan corrientes líquidas.

Se llena de agua y se hincha dentro de mí.

Tendrán azotes de hierro.

La masa porosa y elástica que forma el esqueleto absorbe el agua. Un cuerpo de fragmentos calcáreos o fibras de gran resistencia se entrecruzan.

La estrella de mar busca su alimento entre los arrecifes de coral, conduce su ingesta por medio de espinas. En fondos rocosos, en sustratos de piedra, habitan con sus prolongaciones, sus pinchos.

Se llena de sangre y se hincha dentro de mí.

La estrella de mar como una piedra afgana escucha todas las palabras antes de las palabras. Absorbe y estruja. Estalla. Resuena.

Desde su cabeza se les vertirá agua hirviendo con la que se licuará lo que hay en su vientre y en su piel.

El mundo atlántico de ejércitos, una herramienta, no una inspiración.

En la aldea se machacan los granos del café tostados con un repiqueteo.

En cuanto el agua empieza a hervir la abuela añade el fino polvo de café, luego aparta la vasija del fuego. De un pañuelo anudado saca un puñado de clavos y una pizca de canela, los muele; a continuación agrega el polvillo. Toma la taza en una sola mano y comienza a servirlo.

Por las mañanas tomaba un cuenco de yogur con unos dátiles, observaba a los camellos que nunca dormían.

El embarazo de las hembras dura doce meses y la época de cría coincidía con la primavera.

Todo es cuestión de memoria.

Evitar que se olviden de devorar o consumir al animal muerto, sacarlo del orden de la putrefacción.

Apoyar el diente sobre una pierna, morder, decir:

Soy jaguar; está sabroso.

La boca, una forma de medida.

Entra frotándose sobre las paredes. Como callejuelas griegas de casas azules, con apenas un espacio para hombres que caminan balanceándose, sosteniéndose de las casas a ambos lados; sale.

Busco abrazarme con la boca a ese adentro. Afuera. Pienso en las medidas que toma el paladar. La saliva calculando superficies. Blando en lo blando. Tieso entre la lengua como en corredores, caminos de arboledas altas con luces que apenas se encienden.

Sin medida, digo.

JUANA LUJÁN

1. Ella baila

Esa noche en el sueño
ella tiene piernas y un vestido floreado

En el patio de una casa
hay banderines de colores
y gente bailando

en esa rueda está su padre
el Primero o el Otro
no sabe cuál
no es importante
lo importante es que ella es mujer
tiene piernas
y un solerito floreado

ella baila también

su padre la toma de la cintura
y la levanta hacia el cielo
como a un trofeo

nunca se ha divertido tanto

después su padre la baja
y en el camino
le toca los pechos
hasta volverlos una mancha oscura.

(De *La Mandrágora*, en edición)

2.

Mi amigo me cuenta de estos hombres
empleados municipales en la planta potabilizadora.
Las manos ásperas abriendo escotillas
las muchas bocacalles hablándole
a una sola rejilla a donde todo va
Me cuenta cómo encuentran escombros, joyas
objetos que irán a morir nunca, basura

*A veces también encuentran fetos
me dice
setenta y dos en treinta años
Antes los perros se los comían
ahora los entierran
les rezan un padre nuestro
Mi amigo se frota las manos mientras habla
para mí que no tiene que ver con los muertos
ni con el aborto o la moral
dice
sino con ellos.
Qué clase de hombre sería un hombre
que viera a la ciudad entera
en esa rejilla y no necesitara un ritual
para estar a salvo*

4. Niña

Se ha asustado
al sentir el coágulo
bajar de súbito por la entrepierna.
Se ha asustado
pero esa sangre no es como la sangre
el coágulo huele a hembra
y dice
Fértil
Dice:
Esto
es de una herida más profunda.

(de *La Mandrágora*, en edición)

5.

El profesor dijo
algo inherente a los seres vivos
más que el sexo o crecer
más que el odio y la bronca
(que, reíte, está en todos)
más que este estar vivos
provisoriamente
Algo común a todos
-y tomó un poco de aire-
es esta insistencia
de estar muriéndonos
a cada rato

JULIÁN

AXAT

1. Iluminación en Villa Caraza

No dormía, solo me despertaba a cada rato y veía, vi a mis padres, a mis abuelos, a todos de la mano mirándome fijo, pero a lo lejos vi a mis ancestros más lejanos con flores negras en las manos, como si cumplieran un ritual ajeno pero demasiado familiar que yo desconocía pero era cotidiano. Vi una proyección en el cielo de halcones que lanzaban artefactos sobre la tierra y las casas vecinas ardían arrasadas en un fuego amarillo de pronto verde, y la gente pidiendo implorando esos colores a los gritos, pero después quejándose cuando ya ardían en el flash del pasado. Vi un mundo fosforescente iluminarlo todo como en el flash que se metía en el pozo oscuro de la historia, se prendía y apagaba hasta salir y rociar los ojos inyectados de los que pasaban. Vi a las tierras del interior levantarse con motopalas y a niños refugiados con estrías en los brazos quejarse de su herencia malforme, exigir la vuelta de su país con pancartas ya sin colores ni clientelas.

2. Noticias cruzadas de la Villa

Desalojan el barrio de la toma pacíficamente
Las hilanderas se juntan y arman un taller de derechos

Asesinan a un menor de edad en la puerta de
Se inaugura un centro comunitario para atender casos de

Un grupo de narcotraficantes dispara contra
Homenaje a cura villero desaparecido en la

Son secuestrados 200 kg de cocaína de máxima pureza
Cooperativas desarrollan emprendimiento sanitario

Enfrentamiento entre dos familias y la policía no
interviene Festejan día del niño en la Iglesia de... y entregan juguetes

La mafia de las viviendas avanza dentro del barrio
Ministerio del interior entrega 500 DNI gratis

Policías abaten a dos personas en enfrentamiento por robo piraña
Un juez decomisa casa de presunto narcotraficante y la entrega a las
madres del paco

Una mujer es golpeada salvajemente en
La OVD decide descentralizar su servicio en las Villas

La basura se amontona en la esquina y hay cada vez más ratas
La cooperativa de basura empadrona nuevos trabajadores

Los extranjeros cometen cada vez más delitos y exigen deportación...
En la ciudad de Buenos Aires los trabajadores provienen en su
mayoría de barrios periféricos

La ambulancia del Same no ingresó y murió desangrado
En el comedor de... pasan 800 personas por día

3. Despedida menor

Anoche soñé
con todos los pibes que defendí en estos años
se acercaban a pedirme que no renuncie
que me quede a abrazarlos una vez más
que los asista les explique la causa de su mal
el origen de los golpes que los traían hacia mí
que escribamos el último poema y que vayamos
de la mano ante el juez de los sueños perdidos
a exigir por los próximos años
no creo irme muy lejos les decía
entonces uno de ellos el mensajero sacaba una hoja
y me la extendía
para cuando despiertes me decía y yo leía un símbolo
un símbolo que no recordaba cuando despertaba
y mi hija de 4 años me llamaba a los gritos desde su habitación

4. Último viaje del Alamo de Berisso

A Javier Sinay

Inclinabas tu rostro hacia abajo
de modo que en cada entrevista
el lobo de la noche pasaba a ser
el niño asustado de los despachos
y sabías
la jauría no deja carroña sin pagar
y menos la traición de uno de los suyos

NONI

BENEGAS

1. Destetada con violencia

La falta de ternura
por causa del exceso
de excitación,
como si el deseo
fuera rapiña,
vigilancia, control, elasticidad en el salto
y ocultamiento,
tal baja los ojos una depredadora
ante otra menor.

Como si la ternura
-y lo es-
fuera incompatible
con ese primer arranque
del deseo,
y la necesidad de fundirse con el otro,
nítida o borrosa,
no llevara consigo
una claridad amable.
Como si la violencia del asalto
escondiera la cólera
de la sin razón de su objeto.

Debe ser la madre detrás
negándose a la acometida,
ausente,
de la escena de su busca.
Destetada con violencia,
separada
del cuerpo,
origen
de tanta desdicha.

2. Escenas de la vida familiar

La carencia de un padre o la creencia de que puede haber uno,
ponderado, experto, sabio,
y de ella, que no asoma, pero enjuaga platos en la cocina.

La fe de que debería haber una madre con horno y brazos mullidos,
grave y lívida cuando el termómetro sube.

La esperanza de que hubiera niños, muchos,
trajinando gavetas, arcones, armarios,
revisando a fondo el contrato y las cláusulas,
la repetición ad nauseam. y el asco con alas que lleva
a otros calderos, a otras ollas de perdición.

El vapor que sube y la espuma en los labios tras la birra;
el papá, un hincha de Boca; la vieja, una descocida gorda repleta
de trabas, corpiños y señuelos,
trasmitidos
por abuelas culpables y tatarabuelas de polvo
que siguen sumando dígitos a su cuenta propia,
embancadas en grandes infortunios por palurdos australes.

FRANCISCO

LAYNA

1. Violencias en 16 brevedades y un poema sobre la nieve

WW

Yo mismo disparé para evitar su sufrimiento, y ahora mi perra agoniza lamiéndome las manos.

WW

La venganza no se hizo esperar: Dimitri atentó contra la colección de manuscritos coptos de Yuriv con la misma saña con que él, momentos antes, había intentado comprender sus razones.

WW

Dicen que Kant usaba una navaja española para cortar los cuernos a los caracoles.

WW

El elefante levantó con la trompa al niño recién nacido. Lo llevó al río y lo sumergió cuidadosamente en sus aguas turbias. Esperó entre los juncos, como queriendo asegurarse de su muerte.

WW

Hay mujeres muertas en la arena y en el agua. Los bañistas las evitan como pueden.

WW

Al funámbulo no le han contado toda la verdad: la cuerda no tiene final conocido, y no se sabe de ninguno que haya regresado.

WW

Había dejado mal herido en la cuneta al anciano recién atropellado.

Y ahora conducía embaído y en plena compunción sin percatarse de que a pocos metros de él circulaba, en bicicleta sin luces, un joven de apenas catorce o quince años.

WW

Llegó al descampado un débil maullido un día de inmenso y sucio calor. Divertidos por la novedad, él y sus amigos decidieron orinar sobre aquellos cinco recién nacidos.

WW

Le azotamos hasta que reconoció que era nuestro padre.

WW

Desde estas gradas es bastante sencillo disparar a los centauros.

WW

Buscaron refugio en la iglesia, pero el párroco acabó con todos en cuatro o cinco ráfagas de metralleta.

WW

Cuenta Joannes Ravisius Textor, señor de Revisy, que una madre murió súbitamente de alegría al ver a su hijo llegar vivo de la guerra.

WW

Alguien ha disparado contra la ropa tendida.

WW

Intenté subir a un árbol para ver mejor la lapidación de los infieles, pero no había sitio para todos, por eso decidí volver a la escuela.

WW

Algo se ha enganchado en mi labio. Me arrastra y tira de mí hacia arriba, como si alguien quisiera sacarme del agua.

WW

Tobías Chércoles sufrió un ataque epiléptico cuando robaba en solitario el Banco Blanco Pastor. Lo lincharon empleados y clientes hasta darle muerte.

2. Un poema sobre la nieve

I

Vigilaré todo cuanto mires.

Pondré clavos calientes en mi aspaviento.
Me ceñiré con esmero a tu respiración, será después del baile
honorífico, amarraditos los dos, el beso nuestro, único en ti, una
unidad que se va desangrando.

Este es el preliminar de.

En el exceso está el sentido. Ya lo dicen los exégetas: no hay ser sin
convulsión, sin hostilidad no hay tregua. El ruido del mercurio cae
sobre la nieve, y la derrite, es la tortura de una gota permanente. Poca
cosa para tanto martirio.

Mientras, la condesa Pizarnik repasa el menú semanal de los escolares.

Y así es: trance, aullido, embeleso, asombro y baile. El baile de los
suicidas.

Este es el preliminar.



(La isla de las muñecas)

II

¿De verás hay quien sonrío en el cielo al oír los suplicios?

Hagan paso a las víctimas: Maloc, dios de los amonitas, espera en el
sitial.

Hijos e hijas arrojados al fuego. Son los lugares altos de la
consagración.

No conviene descuidarlos, por el bien de todos.

Holocausto o víctima, según el humor del viento.
Depende también de un tenue rictus, una mueca,
la mano que suave agarra los ojos del caracol.
Becerro y chivo después, ya en la puerta del tabernáculo.

Es ley sempiterna, dice el sayón levantando mirada y cejas al cielo.

¿Quién habla aquí dentro, desde dónde, cuál es su voz y cuál su rastro?

Las adúlteras serán apedreadas por los pueblos y traspasadas por
espadas.

Arena o salitre, ellas sus cuerpos.

Pasan las nubes y en la mirilla del francotirador los que bostezan, cada
cual un misterio del rosario.

Llegada es la hora de recoger los frutos.

III

Se acercan al poema

¿Dónde estás Ayllón? ¿Dónde están tus manos? ¿Por qué te llevo
prendido en los jirones de mi sombra?

Oigo a los corifeos reír y entonar salmos de júbilo. En la nieve
las cabezas de las liebres humean y se escucha nítido el calor que
desprenden.

Tal vez comido por los perros.

Pero ¿quién es, quién pregunta, quién habla?

Aquel hombre enorme está disparando a los muertos.

Mira hacia aquí, hacia esta palabra negra que ahora yace escrita.

Se acerca entre aúllos y residuos de campana.

Nieva después del saqueo. E, igual que ayer, el silencio que trae
consigo.

La nieve [de nuevo] se viste despacio.

IV

Los hijos de Medea pintarrajean de amarillo las columnas. Desconocen el poder de la ira.

Yo ahora busco la disculpa. El pájaro aplastado tiene más plumas que nunca tuvo. Lo hice porque había tiempo, porque había luz en abundancia. Era, además, una mañana espléndida de noviembre.

Se acerca, se acerca lamiendo lo que queda del espejo.

Ayllón, dime qué hiciste con tus manos.

La leona viene a olisquear en los columpios vacíos.



V

Abren las tiendas. La fruta, los periódicos. En la barbería se discute, en la bodega se hacen leyes para particulares. La humanidad toma las riendas del tiempo y del volumen...

enero herido. Cruza de izquierda a derecha un ternero herido. Cruza de izquierda a derec

Léase en orden estricto, estructural, cotidiano. Los asendereados llegan al poema: todos miran hacia arriba, ese dominio tuyo, tuyo, tuyo...

Se arracima en un único y exclusivo punto, pero vuelve a nevar e, igual que ayer, aquel silencio lento, lentísimo que trae consigo.

Hay un único pájaro posado en el tendido eléctrico.



(<http://unambientalista.blogspot.com.es/>)

JULIA WONG

1. El año en que lo supimos todo

Dice que compró un pasaje aéreo, el más caro que había comprado en su vida, porque cuando se compra un pasaje en fechas claves como Pascuas o el día de la Madre los precios se elevan sin pena y porque era un pasaje a otro país, los pasajes internacionales son caros de por sí.

Dice que escondió las cenizas de su hijo en un maletín samsonite negro. Era caro también el maletín, todo lo que le rodeaba tenía precios inaccesibles para sus otros hermanos. Para él no, él podía tener un convertible, una casa en el extranjero dos nacionalidades y dos pasaportes, algunas tarjetas de crédito que le permitían comprar ropa que sus primos tampoco podrían comprar, pero sobre todo, dicen que el tenía un cementerio en el patio de su casa.

Ese año quisimos acercarnos a él más de lo que él nos permitía, casi nunca abría las ventanas de su casa pintada de blanco en la Av. América, una casa muy bonita con una palmera gorda y una palmera flaca, las rejas estaban siempre pulcras, pintadas con barniz negro, las tejas eran color ladrillo rojo y se mostraban relucientes, dicen que tenía un muchacho que subía al techo y las limpiaba casi una por una. Él exigía que les pasara un trapo limpio húmedo y luego uno seco. Que deberían relumbrar como si recién hubieran sido colocadas.

Llamaba mucho la atención en su cuadra, la limpieza de su casa, en esa urbanización no eran tan lindas y pulcras, en otras quizás, donde hay jardines rodeando los condominios de lujo con guardianía constante. La única que llamaba exageradamente la atención era su casa blanca, con la palmera gorda y la palmera flaca, donde los techos de teja andina brillaban como recién puestos. Donde se sentían presencias. Eso decían los vecinos: hay cosas o entes que no se ven, pero se sienten.

Edelmira, se llamaba la señora pequeña y silenciosa, que limpiaba sin mandil ni delantal, ni parecía la muchacha de esa casa blanca, parecía más una prima o una pariente lejana que venía tres veces a la semana, también recortaba la mala yerba como un proceso de manicurista con una tijera pequeña, para que no sobresalieran matas que no fueran parte del césped o del cerco hecho de hojitas rodeando a la palmera gorda y a la palmera flaca. Pasaba algunas horas regando. Trujillo es una ciudad polvorienta, antipática por esa zona. Trujillo tiene zonas residenciales antiguas o urbanizaciones nuevas, que muestran todo el dinero que ha entrado a la ciudad, casas grandes, con piscina, o edificios bastante lujosos de una arquitectura proverbial y moderna, casi majestuosos, dicen que se copian los diseños del sur de California, donde han vivido algunos Trujillanos y con los años, han decidido invertir algún dinero

ganado, nadie sabe cómo.

Edelmira conoce sus secretos, es la única que sabe dónde va él cada noche: Desaparece como a las 10 y vuelve casi a las 3, no está ebrio, ni cansado, para saber dónde pasa esas horas habría que seguirlo, pero nadie lo ha seguido, a veces Edelmira abre la puerta y murmuran, luego ella saca su bolsa grande, es una bolsa roja, seguramente la trajeron del extranjero. Allí guarda las llaves.

Dicen que el compró el pasaje y fue en su camioneta al aeropuerto de Huanchaco, estacionó y entró a la sala de espera, no tenía equipaje, vestía una casaca de cuero negro muy fina. Una casaca que no había sido comprada en Trujillo, aunque florece una industria de zapatos y cuero muy próspera y podrían haber hecho la casaca allí. No lleva maletas, solo la llave de la camioneta y una urna ploma oscura con ribetes granates.

Demoró un poco al hacer check in en el counter, se nota que hablan de la urna, él la transportaría en cabina, supongo que él explicó que estaba sellada. No sé si le hicieron problema o le perdonaron y le dejaron pasar porque explicó que esa urna contenía cenizas, que él no podía enviar en el container de equipajes. Supongo que le dijeron que él no podía subir a cabina con la urna, pero dijo algo, y la dependienta del counter aceptó, el sacó su tarjeta varias veces, no sé si era de crédito o débito, pero hizo alguna transacción que permitió que la dependienta aceptara que el llevara la urna en cabina.

Así nos fuimos enterando a qué se dedicaba y que resguardaba esa enorme y bonita casa blanca. La más higiénica de la cuadra. Urnas van y vienen. Unas se quedan depositadas en el jardín que riega Edelmira otras van al extranjero.

Él fue el primero que subió al avión. Después de eso. Vimos a Edelmira regar todos los días el jardín que con el paso de los días se convertía en perfecto. Ella cortaba lo que sobraba alrededor de las palmeras, me he arriesgado a suponer que con las sobras de la maleza también se crea un resto de vida, un polvo. Todos los días lleva esa bolsa roja cara y bonita, saca un llavero abundante y pesado y abre la reja barnizada en las mañanas, se marcha en la noche. Lo hizo cada día durante 3 semanas. Y durante tres semanas regó el jardín.

En esos días nos contaron que él tenía un cementerio en su casa.

Al viajar es importante no olvidar documentos como acta de defunción, certificado de cremación, acta de nacimiento del difunto y permiso del consulado correspondiente para el traslado de los restos. Todos en original y copia.

Con todo este papeleo la mayoría de las aerolíneas no tiene inconveniente en llevar la urna dentro de la cabina de pasajeros, pero hay que hacerlo con discreción. Sugieren envolver el recipiente para que pase desapercibido.

Interjet, Iberia, Avianca, Volaris y Aeroméxico no tienen un cargo extra por transportar cenizas humanas, siempre y cuando el pasajero no exceda la cantidad de equipaje que se le permite.

Al llegar a la Ciudad de México, en el Aeropuerto Internacional, las urnas funerarias pueden transitar siempre y cuando se presente la documentación arriba mencionada y la caja sea analizada por detectores de explosivos. Nadie habla de eso, pero Trujillo se ha convertido en una ciudad de dinero fácil y muchos seres que desaparecen cremados.

Probablemente el destino final sea un sitio de playa, donde tradicional-

mente se esparcen las cenizas en mar abierto. No velan a sus muertos. Los muertos se convierten con urgencia en polvo que no pesa mucho. Así se termina con la vida, con una rapidez que asombra.

Pero este servicio ya se ha modernizado y funerarias como *Inmemoriam* ofrecen varias opciones. Entre ellas, urnas biodegradables fabricadas con sal o papel que, después de un par de horas, se disuelven y liberan su contenido.

Pero, sin duda, una de las opciones más innovadoras es la de mezclar las cenizas con una estructura en la que con el tiempo se formará un pequeño arrecife. A esta se le incluye una placa con el nombre de la persona. Nadie sabe porque muere tanta gente en Trujillo, porque los padres asumen con frialdad la muerte de sus hijos. Porque hay personas que entierran muertos ajenos en sus jardines. Se sabe que la prosperidad es la que ha creado el fenómeno de las urnas, las casas con jardín y los vuelos transportando cenizas de un país a otro.

Ahora, la familia podrá tomar vacaciones para visitarlo, una manera más agradable de recordarlo es llegar a una casa bonita con una palmera gorda y una palmera flaca. Una excusa para viajar fuera del perímetro donde hemos llorado y hemos sido pobres pero hemos aprendido a dejar de serlo comerciando con el contenido de las urnas.

2. Krankenhaus

Peino el cabello de Giulia, tiene un nombre italiano, pues me fascinan algunos cuentos de Ítalo Calvino. Italia es una catedral grandilocuente, a la que se me ha prohibido la entrada porque no me he confesado.

Giulia tiene 16 años, está acostada en la camilla, hace 10 minutos limpié la sangre de sus pantorrillas, sus piernas son más blancas que su tez y que sus hombros, no se han bronceado con el sol de Guadalajara. La cara sí, porque le encanta subirse al techo de la casa y pasearse por el fraccionamiento como el varón rampante, creo que fuma allí, y lee. Muchas personas me preguntan, ¿por qué se llama Giulia?, ¿de dónde sacó ese nombre? en México nadie se llama Giulia.

Giulia nació en Amberes, pero nunca hemos vuelto. Ella tenía un mes cuando enfermé de mi sombra, dos tumores pequeños en la sombra de mi cabeza. Se veía extraño, no encontraron nada dentro de la cabeza, pero mi sombra tenía dos protuberancias contundentes. Decidí entonces volver a Latinoamérica. En Argentina tuve una casa. Tuve una vez una casa en Buenos Aires, la que me encargaron vender para pagar la operación. Me operó un tío autista que era médico, se dedicaba a jugar con su trompo de madera mientras atendía a los pacientes.

La cultura del sur de Europa me ha perseguido con su sombra, me empuja con un soplo indescriptible a parajes también del Sur pero en otro hemisferio. Di a luz a Giulia en Amberes, aquel alumbramiento fue por casualidad, también en una sala de emergencia como en la que estoy ahora.

Mi vida y la de Giulia están signadas por las emergencias, subimos a una

nave transportadora cada vez que ella exige algo a través de colapsos insólitos, cual estuviera guiada por algún extraño capitán que nos llevara a tierras de otro tiempo, en condiciones siempre difíciles.

Giulia se mueve un poco, tiene mocos, no... no son mocos, es agüita saliendo de su nariz golpeada, hace un poco de frío, pido una colcha y me dicen que no hay ninguna colcha en emergencia en la Cruz verde, ¿colcha? ¿Qué es eso?, aquí no se dice colcha, se dice manta o frazada. Sí, Frazada- digo -casi hipnotizada por el pelo humedecido por la lluvia.

Estaba en la pista, dormida como si la pista húmeda fuera un lecho de lirios.

¿Tu la encontraste ?

Sí, pasaba por allí

No mientas

Pienso que esta chica tan maquillada, ebria de felicidad está mintiendo, callo

Tenía sangre en las piernas

Sí

Estaba alguien a su lado

no

Y el celular

No sé

Nunca la había visto antes

¿Se llama Giulia en serio?, en México nadie se llama Giulia es un nombre italiano, es como Julia, pero en italiano

Ah

Me puedes contar cómo la encontraste

Estaba inconsciente

Cómo es que la pudiste traer a mi casa

Ella es pesada, es grande, más grande que tú

Cuando la encontré le pregunté dónde vivía

Me dio su dirección, al principio no la entendía, la repitió varias veces

La apunté y tomé un taxi

Me tiene que pagar el taxi señora

Sí, te pagaré el taxi

nadie a su lado

Estaba sola, tirada

Págueme el taxi señora, ya me voy

Mentirosa

Pienso

No, no había ningún celular

Ya me voy señora

Esto pasa todos los fines de semana

Las morras solo quieren fiesta

No hay forma señora

Me tengo que ir

Sí anda

Giulia tiene piernas preciosas, creció mucho los últimos meses. Ya he limpiado la sangre de sus rodillas, no sé si atreverme a levantar la falda y ver

si su calzón está intacto.

Algo en mí revienta y empiezo a llorar mucho, nadie, nadie absolutamente nadie en esa enorme sala de emergencia con ocho camas todas ocupadas, todas con un paciente de emergencia, me mira o se inmuta.

Viene una persona, en México no sé si es doctor, o contador, o camionero. Hablan todos igual.

Aquí está el resultado del antidopping, no hubo ninguna sustancia tóxica en la bebida. Solo está muy ebria.

La mujer de al lado me mira y se ríe con sarcasmo... bruta, sabe que el hombre miente.

¿Por qué hay sangre en sus piernas?, pregunto

El hombre se va

La mujer se voltea

Hay una enorme pared mexicana que siempre está ante mis ojos demostrándome que todo es infranqueable, que nunca podré lograr cruzar la opacidad de la realidad extraña, del pensamiento que no se trasluce, que queda en hondura y en interpretación arbitraria, como si el fondo del mar se volviera rosa, pero rosa negra y ausente. Las cosas que pasan, todo lo que pasa está cercado por un muro que me atormenta.

Giulia se mueve un poco, no me atrevo a mirar si queda sangre más arriba

Apenas amanezca se la lleva, dice un hombre vigilante, paseando por las camillas, que podría ser el limpiador, el chofer, el camarero.

Entra otro paciente con un cuchillo en la espalda, es la primera vez que veo que un cuchillo queda prendido de un lado del omóplato y no se lo sacan, quiero reírme también, así como todos sonríen allí, con ese sarcasmo que es tan diario, cotidiano, familiar, con el que conviven mientras esperan que los rendidos por un accidente, un golpe, un robo o una palabra están esperando ser atendidos en camillas sucias, sin colchas. En Amberes y en Argentina, las emergencias son iguales.

Giulia se acurruca, le pongo mi chompa, le sigo limpiando las piernas, ya no hay sangre. No ha pasado nada. En Amberes las niñas también llegan delirantes a su casa y traen los jean rotos en las rodillas.

No pueden haberla penetrado, ella no estaría dormida así tan tranquila, le dolería algo, se notaría, mira cómo duerme, como una princesa cansada de ser feliz, aburrida o harta de bailar...

Habría más sangre

Descubro sus rodillas golpeadas, seguro cuando se cayó en la pista, la brea, el cascajo, allí está

La sangre viene de las heridas en las rodillas, la sangre solo está de las rodillas para abajo, tiemblo. No ha pasado nada dice el doctor, solo se raspó al caer, las rodillas.

Estoy temblando, hay ruidos irreconocibles, ruidos que no había ni en Amberes.

Es que en México escuchan banda y hay otros ruidos, las personas parecen enmascaradas

Sus caras parecen que repitieran rictus aprendidos de hace siglos, no se inmutan, nadie más que limpia sangre de las piernas

Solo Giulia es feliz en la sala de emergencias, estoy tranquila y la peino.

Le sequé el cabello con mi chompa.

Antes de traer a Giulia a emergencia le jalé el pelo, le dije varias veces, qué tienes Giulia qué tienes y ella no contestaba, yo vi sangre en sus piernas, después supe que no era mucha, yo había visto demasiada. Las madres de Amberes estamos exagerando todo lo que pasa en México.

Hay una pared que me separa de los mexicanos, les digo: soy de Amberes, y ellos parecen sordos a esa palabra, luego les digo: hablo castellano y tampoco parecen escucharlo

Entonces digo, mi hija está muriendo

No, señora,

Su morra solo es una zorra más, no se preocupe, se pondrá bien

Y peino el pelo de Giulia, el que jalé y jalé para que le doliera y despertara, pero ella no despierta

Somos de Amberes, es imposible despertar aquí.

VLADIMIR

AMAYA

1. Rosa roja

Este poema me lo encargaron los muertos:
Lenguas ulceradas que guardaron el aliento de aquella espada que les
cortó la cabeza.

“La madrugada es un maldito hongo, linda muchacha”,
me dicen los muertos desde mis pupilas.
La calle está llena de sus preguntas.
Las pocas luces sobre la calle están cuajadas y apestan a orines

Yo estoy tirada en una vieja alfombra.
“¿Señor, qué secretos le revelan mis ojos?”.

Llenas de voces de muertos mis miradas están, Dios, Señor de los
Ejércitos.

Me duelen las muelas:
señor, qué señales,
qué restos de besos retorcidos y de alimento quedaron entre mis
dientes.

Este poema me lo encargaron los muertos:
profundos pozos,
dedos quebrados,
promesas sobre las cuales defecaron perros hasta sangrarse las narices.
Despellejados,
pequeños muertos de caricias envenenadas.
Pobres desperdigados,
algunos depositados en bolsas para basura y lanzados al río.
Colgados de los postes del tendido eléctrico.
Devorados por gusanos en los predios abandonados.

Ausencias, vacíos,
preguntas que caen con la lluvia y se pierden en el lodo,
de eso está hecho este poema que los muertos me pidieron.

Yo soy la última flecha rota del día,
la de este discurso, la que porta una voz aún tibia

en tétrica asamblea;
la última del día quien se quemó la frente
con la frente del puñal.

Yo estoy tirada en una vieja alfombra,
aún con las manos amarradas,
todavía con las piernas abiertas.

Señor doctor,
señor forense:
¿Qué le dicen los muertos apiñados en mis ojos?

2. Y cómo te reconstruyo ahora

*La morgue del ensueño
pertinaz ilusión refrigera.*
José Juan Tablada

Ya nos habían advertido, amor,
que serías la muerta más hermosa.

Ya nos habían dicho
que con mi sangre se escribiría tu epitafio.

No entendimos.
No teníamos por qué hacerlo.

Nunca soltaste mi corazón,
porque mi corazón era tu mano.

Nunca dejaste de verme,
de llamarme,

de hacer esas cosas del cariño
por las cuales nos odiaron.

Y ya nos habían dicho
que serías la muerta más hermosa de la cuadra
si regresabas a mí o si no me iba;
que desde antes que yo llegara a la fresca orilla de tu sonrisa,
ya pertenecías a su estirpe abominada;
o si no, a la pólvora de un último disparo.

Y me dijeron: «Pues sí, que esa *jaina* es de la raza, va;
vive en *El Punto*, con eso es suficiente,

y lo que es de los *homies* se respeta, va.
Vos mejor andate, *vato*,
que el diablo anda sentándose
sobre las cabezas de pendejos como vos.
Que no te vaya a encontrar *la Bestia*,
y si la *morra* no obedece, le cae y no la cuenta, va».

Y a hacia dónde correr, amor,
en esta ciudad sin códigos ni leyes,
en *el reino del espanto*,
en la comarca de los perversos;
a hacia dónde correr
si en esta tierra
los enamorados escriben sus nombres
con heridas sobre la piel del otro;

adónde correr,
cuando por tu ojo y por mi pupila,
creció un árbol sin darnos cuenta,
y nos sentamos a su sombra,
y nos curamos la sed con la humedad de sus hojas,
y nos alimentamos con su fruto;

creció nuestro árbol y con sus ramas formó otro cielo,
sobre esta tierra del odio y de cerebros putrefactos,
de pellejos malolientes;

y sobre lápidas te amé, y me amaste,
en el tumor maldito que terminó por devorarlo todo.

Porque ya nos habían advertido, amor,
que serías la muerta más bella;
que yo sería el novio más gris de la muerte.

Porque ya nos lo habían dicho,
y todo fue una luz amarga y *verde* sobre nosotros.

Y cómo te reconstruyo ahora, novia,
si te despedazaron,
y lanzaron una de tus piernas al río que pasa cerca de mi casa;
tus ojos, al campo lleno de hormigas;
un brazo, a los contenedores de basura.

Y cómo te beso ahora,
si lo que te queda de boca
ya no parece una boca.

Y cómo levanto tu cuerpo más alto que todas mis lágrimas,

cómo reconstruyo nuestra historia ahora ya despedazada
en tu cuerpo hecho pedazos;
pedazos de tu cuerpo,
lo que se encontró de tu cuerpo
plagado de golpes y de mordidas.

Adónde tu espalda,
a la cual me asomaba para encontrar
las estrellas de tu aliento.

Adónde andará ahora tu mano,
en qué piedra habrá quedado sostenida,
o bajo qué piedra habrá quedado sin dedos;
sobre qué tierra
para hacerse polvo.

En qué quebrada surcarán los hilos de tu sangre;
qué pájaros habrán de beberte,
porqué siempre fuiste de aire, con brevedad de pluma.

Adónde tus latidos,
si tu corazón desfigurado en el hocico de perros y de ratas.
Adónde quedó tu lengua con la mitad de su palabra dicha.

Muchacha,
atada con dolor a los cuatro puntos cardinales,
estirada hasta el desgarro,
mi hermosa descuartizada.

Cómo te reconstruyo
en este momento, sin colores, ni imágenes, ni sonidos.

Adónde estará mi corazón que te llama incansablemente;
en qué carretera tirado el resto de mi cuerpo...

Y cómo te reconstruyo ahora,
si lo que queda de mí es tan solo mi cabeza
en la banca de este parque,
donde un día
ofrecimos al amor nuestro primer beso.

OTONIEL

GUEVARA

1. Desde el fondo

Nada restituirá tu sangre,
nadie oficiará lo que tus manos dejaron irresuelto.

Has caído en el pozo sellado,
las raíces enroscan sedientas los rizos de tu infancia.

El corazón de tu madre no entiende el desvarío.
Tu nombre se disuelve en papeles amargos.
Es imposible detener el paso de la lluvia.

Tendrás suerte
si encuentran tu cadáver.

2. Piedra de toque del toque de queda

Las tres de la mañana. No es sensato
caminar por las calles a esta hora.

No es por causa del millón de armas circulando.
Tampoco por los ángeles de la muerte
que han sustituido a Dios en todas partes.

No tiene relación con las apetencias de la infamia.

Se debe únicamente
a que nunca comprendimos las metáforas.

3. Mundo de juguete

Un niño juega en el suelo con una pistola. La dispara
y sus amigos caen muertos. Juega con una pala
y los entierra. Monta sobre un dragón, gana horizonte
con un fardo cargado de juguetes.

Juegos de niños, dicen.

ROLANDO

KATTAN

1. Convertirme de pronto en mi ciudad

La ciudad irá en ti siempre
Konstantinos Kavafis

Cambian mi nombre en China
y lo confunden con Tegucigalpa.

Ciudad herida dispuso
acompañarme a este lugar.

Si esto superará el hechizo griego,
me pregunto:

¿Las ciudades prefieren hospedarse
o sólo huyen
de la bala perdida más exacta?

¿Ella se soñará en otro país,
donde nadie ande
con una lágrima que le rebasa
las manos juntas?

¿En su otredad
no buscará un lenguaje?

¿Qué pasará si la ciudad se marcha?

2. Kiribati

Kiribati es una isla en medio del océano Pacífico
integrada por un grupo de 33 atolones coralinos y una isla volcánica,
(Banaba) según lo han escrito en la Wikipedia
siempre quise escribir sobre esa isla
quizás algún poema que titulara: Viaje imaginario a Kiribati
pero Kiribati ya no es El Futuro
desde el 2011 es el último lugar del planeta
en dar la vuelta al calendario
después de ser el primero
y lo que yo quería era estar un día delante de la vida
viajar a Kiribati el día de mi muerte para no morirme
ser el primero en decirle te amo a una mujer en un año nuevo
quería viajar al futuro para encontrarme al niño que habité en el ayer
y guardar como en una bolsa de canicas
24 horas más para hacer lo que quiera
Kiribati decidió de pronto ser el pasado
ya no quiero ir a Kiribati

3. El árbol de la piña

Al salir de Palestina, quería encontrar en estas tierras el árbol de la piña. Imaginaba un árbol frondoso, parecido al que situó Dios en el paraíso.

Abandonó su tierra con la esperanza de una nueva y no encontró lo que esperaba.

En este poema, mi abuelo, puede recolectar piñas de la copa de un árbol, porque en un poema pueden crecer incluso los árboles que no existen, los milenarios frutos y hasta el país natal.

Sin embargo, insisto. Lo que quiero que aquí retoñe no es el árbol, sino la esperanza de que todavía hay un sitio donde abundan los árboles de piña.

ENRIQUE NORIEGA

1. No lo olvides

Los elogios desmedidos
que el César te dispensa
antecedan
a lo injusto del castigo.

Que de un espíritu tortuoso,
nadie espere
pétalos de rosas.

2. policía municipal al estilo álvaro arzú

viuda sin quién por ella *o entregas*
la mercadería o garrotazo

vendedor de lapiceros y pomadas
como te vuelva a ver por aquí garrotazo

vendedora de ajos diez años
o entregas tus manojos o garrotazo

merolico *precisamente por esto fue*
que dios envió a su primogénito al mundo

policía *o te tragas tus malditas palabras o garrotazo*
y como resucites garrotazo
excelente música de garrotazo para todos

3.

*

En rigor, cuando veo un muro,
veo las manos que lo construyeron,
y veo además la ideología
que lo mandó a construir.
Igual si es el Muro de Berlín,
el muro que divide
a judíos de palestinos
o el muro que impide
el ingreso de los muertos de hambre
a territorio norteamericano.
Hay en todo pensamiento egoísta
buenas razones para justificar el despojo,
y buenas razones para justificar la infamia.

4.

*

El trayecto de la humanidad, querida ovejita, está lleno de lobos;
los poderes terrenales, infestados de lobos;
las religiones, podridas en lobos.
¿Nos sorprendería, entonces,
que las ideologías no fueran sino madrigueras de lobos?
¿O que la Historia -tu Historia- infames mentiras tramadas por lobos?
En este punto, querida ovejita, qué pierdes
revisando el apotegma de Simónides de Samos:
*No hay hombre que no sea malo
si una irresistible calamidad le tiene atrapado.*
De donde también podemos deducir -con Arquíloco de Paros-:
que ante las huestes del lobo que no vencerás
más te vale tirar el escudo y poner tierra de por medio.
Seguramente te tildarán de “indigno” -otra trampita del lobo-, porque:
¿“indigno” no será lo suyo de quedarse sabrosamente en retaguardia?
Además, las guerras del lobo nunca serán tus guerras.
Sí, querida ovejita, salvando el pellejo salvarás la conciencia:
piensa siempre por ti mismo, no permitas que la poesía
-tu profunda verdad- quede sin ser atendida.

AÍDA

TOLEDO

1. Nací aquí

Por eso miro
Algo torcido
Y la manera de caminar
Como que me persiguieran
La tomé en Comalusac
Lugar de muertos
Antro de fantasmas
Reducto de espectros
Allí todavía
Se agazapan nuestros muertos
Nací aquí
Y no me corro
Casi nada me da pánico
Ni los ladrones
De la zona 1
Que esperan cada día
Que me descuide
Casi nada me da pavor
Casi nadie me da miedo
Lo perdí
Subiendo los buses
A las 10 de la noche
Para volver a mi casa
Perdí el miedo
Atravesando el altiplano
Buscándolo a él
En medio de la locura
Perdí el miedo
Ese día
Cuando en un café
(que ya no existe)
Lo esperé por largas horas
Sin pestañear
Perdí el miedo
Cuando mataron a Rogelia
Perdí el miedo
Cuando mataron a Patricia
Y cómo derramaron

La sangre de Mirna
Cuando mataron a Ileana
Cuando mataron a Rebeca
Cuando mataron a Nora
A Ana / a Beatriz / a Loida / a María
A muchas
Perdí el miedo sobre todo
Cuando mataron a Rosario
Ay cómo mataron a Rosario
No le tuvieron pena
Allí se quedó tirada
Junto a su hermano
Junto a su hijito
Muriendo
Lentamente
Ay qué dolor tan grande
Qué pesar
Tanta injusticia
Sin castigo
Por eso
Que la sangre de Rosario
De Mirna
De Patricia
De Ileana
De Nora
De Rebeca
De anabeatrizloidamaría
Nos cubra a todas
Que la sangre de Rosario
Nos dé fuerza/valor/coraje/cólera/indignación
Rabia nos de
Porque haber
Nacido aquí
No es nada más
Así como así

2. El ángel caído de la poesía

Toca a una puerta
Viene de la noche
Viene de la nada
Viene de la bruma
Allí donde todo es sombra
Atraviesa y cruza
Ese espacio nebuloso del pasado
Va hacia el lugar
Donde ser todavía no es
Donde lo hecho está escrito en el aire
Danza con alguien que sonrío
(sonrío demasiado le parece)
Está en un salón lejos de su casa
Todo le da vueltas
Unos brazos le dan vueltas
Un cuerpo casi desmembrado
Le da vueltas
Danza con alguien que sonrío demasiado
Ese muñeco que tiene entre sus manos
Le da vueltas
Y sonrío
Muestra sus horripilantes dientes
De sarro
Ese muñeco insiste le da vueltas más vueltas
Todo el salón le da vueltas
Isabel lo mira como
Dentro de una pesadilla
Desarmado y pálido
Le observa detalladamente
El rostro
Allí
Una enorme boca con una lengua dentro
A ella que no reconoce
Lenguas
Venenosamente
Masculinas
Esa lengua
De irreconocible sabor
A nada

Dentro de su boca
En el preciso instante en que
Todo le da vueltas
Todo es vértigo
Desde su boca virgen
De hombres
Dentro de su virtuosa
Boca poética
Donde se forjan
Los más cabrones
Poemas malditos
Donde se construyen
Poemas versos que nada tienen que ver
Con esa lengua húmeda/salivosa/apestosa
Que en ese instante del vacío
De la nada
La humedece
La lame
La penetra
La quiere succionar
Quién no lo haya vivido
No puede entender que
Aquello
No era lo suyo
Y corta

3. Me dijo que me fuera

Eso me hizo pensar
Si esa casa
Era mi casa
Me lo dijo mirándome a los ojos
Con dolor con furia
Con profundo resentimiento
Fue mejor que me dijera
Que me fuera
Porque al final me fui
Abrí la puerta y me largué
No tenía a dónde ir
Entonces
Me hizo imaginar otra casa
Que no tengo
Entonces
Me hizo imaginar otra vida

Que no tengo
Además
Me hizo imaginarme
A mí misma
A mí
Distinta y libre

4. En medio del terror y la muerte

Usted hizo esa llamada
En medio del terror y la muerte
Yo asistí a la cita
En medio del terror y la muerte
Lo esperé largas horas
En medio del terror y la muerte
Nos vimos hablamos y nos tocamos
Y luego
Nos despedimos
En medio del terror y la muerte
No sin dolor
No sin angustia
Pero eso sí
En medio del terror y la muerte
Estábamos seguros
Estábamos convencidos
Que era lo único
Que nos quedaba

HERNÁN

BRAVO VARELA

1.

Se sentaron en la sala. Bebieron tequila.
Fumaron hasta llenar el cenicero.
Después le ataron las manos con un cable,
lo amordazaron con cinta canela
y lo golpearon en la nuca
con un “objeto contundente”. (La necropsia
reveló que había sido por asfixia, no por el golpe
que lo había dejado en coma.)

La tapa de su ataúd
permaneció levantada buena parte del velorio.
Una costura le surcaba la frente,
como una pelota de beisbol en un lote baldío.
Al verlo ahí, con la cara de cal, todos se preguntaban
cómo haría la tierra para distinguirlo.

Rocío CERÓN

1. Manto

En memoria de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez

Manto, el desierto es manto. Nombre plegado a pulso.
Nudo donde se guarda una constelación.
Partitura donde se craquela la fe.
Gesto donde los cuerpos se amparan mutuamente.
Manto, el desierto es manto.
Cuerpos con memoria que relatan la enunciación propia.
Hendiduras de tiempo donde se precipita la muerte.
Nervaduras de tierra y huesos que se niegan callar:
sílabas etéreas -susurro- que guardan la vida.
Manto, el desierto es manto.
Mirada perdida en horizonte exacto.
Fragilidad en punto ciego.
Viento que cubre la ausencia de tu nombre.
Se confunden los pliegues donde los cardos han dejado marcas.
Ebullición de sangre en constelaciones.
Caían los cardos entonces encima de sus hombros.
Entonces callaba el mundo.
Manto, el desierto es manto.
Cada herida sobrepasa, extiende un aura.
Se restauran en silencio los nombres.
Manos anudan en el aire una sonata
El tiempo gravita sobre el ojo.
Se agrietan los labios por no dejar nunca de decir tu nombre.

Manto, el desierto es manto.

JOSÉ RAMÓN

RUISÁNCHEZ

1. Antes

Como estos muchachos
tuvo 21 y luego como estos muchachos
22 años tuvo Ignacio
tuvo Manuel
tuvo Altamirano
que nació como estos muchachos
en la tierra pobre de la Tierra Caliente
del Guerrero de estos muchachos
de Tixtla era y era indio y olía
como olía la gente del siglo
XIX a vida atrapada
en tela diaria
y a tierra y al sol mismo
de estos muchachos
que llegan que llegaron que ya no a la escuela
temblando
ya adultos pero
temblando llegan llegaban
a la escuela para ser maestros
como el Maestro
para ser muchachos y maestros
no para ser muertos muchachos
pero también para ser muertos muchachos
por andar
por andar tratando de hacer
a todos
amigos
por escribir poemas a sus ríos propios
por salirse del huacal y oler
a muchacho
a temblor de muchacho
a vida vivísima de muchacho

Ignacio muchacho
estaba contento de haber nacido
en la misma tierra
de Vicente

en su Guerrero
y escribió al Atoyac sin saber que allí
matarían muchachos
maestros muchachos que olían
a sangre y a tinta fresca
a siglo XX
a fe

Mi pueblo
escribió
es Tixtla
y a Tixtla
no la pisaron
ni los franceses
ni los imperiales
ni los reaccionarios
a Tixtla no
a Tixtla no la pisaron
mi pobrecilla ciudad, escribió
sin miedo a oler
a pobrecillo por tener
escribe no sólo el pelo ingobernable del indio
la piel prieta del indio
por tener
algún orgullo
algún orgullo que no se va
que no se llevan las muertes
algún mucho
algún muchacho orgulloso
no lo pisaron
lo mataron
lo quemaron
no lo pisaron

Mi pueblo es diario
mi pueblo es el sol mismo
mi pueblo es Ignacio
mi pueblo es guerrero
mi pueblo es muchacho
y no lo pisaron.

2. 26 de septiembre

El mundo se divide en dos.
Pero no al mediodía ni a la medianoche.
El mundo se divide en dos,
pero no entre
los que ya adivinan
y los que siembran por curiosidad.
El mundo se divide en dos. Pero no
entre quienes saben que Jesús de Nazareth
era un populista y quienes creen
que es una estatua policroma.
El mundo se divide en dos. Pero no entre los que ponen
comas y quienes
las quitan.
El mundo se divide. Pero no entre
quienes saben que las marionetas son siempre viejas
y quienes tienen pesadillas.
El mundo se divide en dos. Pero no entre
quienes piensan que uno se va al paraíso
con un arpa
y quienes saben que entras con tu perro.
El mundo se divide en dos.
Pero no entre los que están planeando una nueva editorial y
los que están
cerrando una nueva editorial.
El mundo se divide en dos. Pero
no entre quienes tristan
el domingo y
quienes aceptan que sus deudas
se cobren en partes alícuotas.
El mundo se divide en dos. Pero no
entre quienes insisten en escribir
Ciudad de México
y quienes se resignan al DF.
El mundo se divide en dos.
El mundo se divide en dos. Pero no entre quienes pueden imaginar
lo que quiere decir amor del balcón
y los que se encondonan
antes de los besos.
Pero no entre los que dicen

tiene que ser azul
y los que han visto.
El mundo se divide
pero no en los dos: la que ha perdido el pájaro
y lo llama suavemente y
el que la mira e imagina ser el pájaro.
El mundo no se divide
entre los que se quitan los zapatos para comer
y los que se quitan los zapatos
para escribir. Pero se divide.
El mundo se divide en dos.
Pero no entre los que creen que
creen
en dios y los que lo dudan.
El mundo se divide en Dos.
El mundo se divide en dos. Pero no
entre quienes compran
flores
y quienes no saben dónde comprarlas.
El mundo se divide en dos.
Pero no en los que usaron una máquina de escribir
mecánica y los que
los envidian.
El mundo se divide en dos. Pero
no
entre los desilusionados y los
bobos.
El mundo se divide. Pero no
entre los que hablan dos lenguas
más o menos bien y
los que las hablan
más o menos mal. Se divide
en dos.
El mundo se divide en dos. Pero no entre los que quieren
coger
y los que quieren volver a coger.
El mundo se divide. En dos.
El mundo se divide en dos.
Pero no frente a mí.
El mundo se divide en dos
entre los que dicen que hoy es 26 de septiembre
y los que saben que hace un año
que no ha dejado un día de serlo.

MARDONIO

CARBALLO

1. Sabotage

Tech ijlian ayok tlen mo neki ma tij chiua
Ki ijtoan, zan xi tlakaki, amo tlen xi kijto
Mitz ijlian mo pezte ax ieiejtzin
Mitz ijlian tlauei uejueyak mo tzonkal
Tech ijlian ayok tlen mo neki ma tij chiukan
Nochipa eltojka...
Uan tlaj ta tij neltoka nochi tlamantli tlen mitz ijlian
Ta ayok tlen tij chiuas
Ayok ti tzajtiz,
Ayok tlen ti kijtoz
Ti mo kamatzakuas
Zan yankuik tij nekis ti mo tlakentis
Yon uelis tij kitas tlen tlamazeuan
Ta tij pixtojka tlen ti mo yankuilis
Uan ti mo tejtekilis mo tzonkal....

Ka mo tzatziliz ti uelis ti zelis ze yankuikkuikatl
Ta xi kijto
Uan ta xi kijto keman ti mo kamatzakua, keman ti tzatziz ika nochi
mo yolo
Onka miakin tlen tlamakazin keman ti tzatzi
Onka miakin tlen tlamakazin keman ti mo kamatzakua
Onka miakin, onka miakin tlen axtlen uelin ki ijtoan
Mo yolkaltzakuan...
Yaka ki iktoan nochipa eltojka, ayok tlen mo neki ma tij chiua

Tech ijlian ayok tlen mo neki ma tij chiua
Ki ijtoan, zan xi tlakaki, amo tlen xi kijto
Mitz ijlian mo pezte ax ieiejtzin
Mitz ijlian tlauei uejueyak mo tzonkal
Tech ijlian ayok tlen mo neki ma tij chiukan Nochipa eltojka...

Sabotage

Y si tú crees todas las cosas que te dicen
Tú ya no podrás decir nada
No podrás gritar
Y no podrás decir nada
Cerrarás la boca
Sólo novedades querrás vestirse
Y no podrás ver a los que padecen
Tú ya tienes con que novedarte
Y terminarás por cortarte el cabello...

Nos dicen no es necesario que hagas nada
Nos dicen, sólo escucha, no digas nada
Te dicen que tu ropa no es bonita
Te dicen, tienes demasiado largo el cabello
Nos dicen, no es necesario que hagamos nada
Todo está hecho...
Y si tú crees todo lo que te dicen
Ya no harás nada
No gritarás
Guardarás silencio
Cerrarás la boca
Sólo novedades querrás vestirse
Y no podrás ver a los que padecen
Tú ya tienes con qué novedarte
Y te cortarás el cabello

Con tu grito tú puedes recibir un canto nuevo
Tú decide
Y decide también cuando hay que cerrar la boca,
y cuando hay que gritar con todo tu corazón
Los hay, y muchos, que tienen miedo cuando gritas
Los hay y muchos que se atemorizan ante
tu silencio
Los hay, y muchos, que no pueden decir nada
Han cerrado ya la casa de su corazón
Por eso nos dicen que todo está hecho,
que no es necesario hacer nada.

Nos dicen no es necesario que hagas nada

Nos dicen, sólo escucha, no digas nada
Te dicen que tu ropa no es bonita
Te dicen, tienes demasiado largo el cabello
Nos dicen, no es necesario que hagamos nada

(y si de veras crees todo lo que te dicen)

Tú ya no podrás decir nada
No podrás gritar
Y no podrás decir nada
Cerrarás la boca
Sólo novedades querrás vestirme
Y no podrás ver a los que padecen
Tú ya tienes con que novedarte
Y terminarás por cortarte el cabello...

2. Requiem

Nojuan ni kijlamiki keman ti yolki
Nama ki ijtoan axakan ki mati kan ti itztok
Yaljuai nech nojnotzken
Uan nama nech makuauilijken Ze achi mo nakaz
Uan nech ijlian ma ni mo yolchikaua
Ma amo ni choka
¿Ken nij chiuaz?
(Tzajtziliztli)

Requiem

Todavía recuerdo el día de tu nacimiento
Ahora me dicen que nadie sabe dónde estás
Ayer me llamaron por teléfono
Y hoy me enviaron una parte de tu oreja
Y me dicen que sea fuerte
Que no llore
¿Cómo hago?
(Lamento)

3. Poema al temblor

Para Ambar Past

Dedico este poema
a los jóvenes que se fueron de pinta y
de la mano
Y no volvimos a verlos nunca más.

Dedico este poema
a los amantes que se despidieron, cada quién
de su cada cual,
y faltaron al trabajo,
y hoy los están buscando donde no están,
donde no estuvieron,
donde no estarán.

Dedico este poema
a los que acabaron de pagar su departamento
hace dos días,
y que en el día tres no había más.
A los que andan buscando casa
en zona donde no tiemble,
o por lo menos no tiemble mucho, en procesión.

Dedico este poema
a la mujer que salió desnuda el 19 de septiembre,
y que al darse cuenta de su desnudez volvió a su casa
y hoy es parte de los escombros.

Dedico este poema
a los niños que no pudieron salir al recreo nunca más
y a sus compañeros que los recordarán perennemente,
nosotros incluidos.

Dedico este poema a Noemí,
indígena mazahua que después de hacer su Servicio Social
en Álvaro Obregón 286,
llegó el martes 19 de septiembre a firmar su contrato, su
nueva oportunidad,

y hoy no hay trabajo, ni lugar, ni Noemí.

Dedico este poema
a la prostituta que se conmovió por creer
que el movimiento telúrico
eran los espasmos de su hombre de alquiler.

Dedico este poema
a Iván,
él es de Hidalgo,
al que no dejaron salir de su espacio laboral
aún con edificios cayéndose al lado,
mientras él rezaba hincado.

Dedico este poema
a los corruptos;
al jefe de obra al que le dieron una lana más
para aprobar una mezcla de cemento
que no cumplía con las normas de calidad.

Al que vendió varilla de otro gramaje.
Al que le dio flojera y dijo “ahí se va”.

Al funcionario,
que aburrido de su trabajo
dejó pasar un pequeño error. Un papel. Una firma.
y hoy nos cuesta muertos, muertas.
Y se hace pendejo.

Dedico este poema al Presidente,
que no es capaz de donar ni un mes de su sueldo.
que abre cuentas pidiéndonos que donemos.
Oxímoron. Un país rico que hace pobres y además los
chantajea.

Dedico este poema al Jefe de Gobierno,
que se sintió como en una película de Hollywood pero sin
efectos especiales.
Al delegado inoportuno.
Al secretario insolente ante el dolor,
que no han sido capaces de articular nada.

Dedico este poema al que brindó un zape al secretario,
al que le pateó las nalgas al delegado,
al que hizo lo que pudo y al que no pudo más y se quebró.
Al soldado vilipendiado.
Al bolero que se metió de rescatista.
Al maestro que no volvió al aula y un mes después anda

perdido en Chiapas.

Al Ángel Exterminador, que no te deja salir.

Dedico este poema
a Juchitán, a Jojutla, a San Gregorio, Ixtepec, Ixtaltepec, a la
Ciudad de México, a Puebla, a la Costa Chica de Guerrero, a
Jijijiapan, a San Lucas Camotlán, a Tiltepec, a San Mateo, a
San Dionisio, a Santa María, a San Francisco.

Te dedico este poema a ti
Al ciclista que llevó medicinas,
Al que llevó comida
Al comedor comunitario;
Al restaurante que cerró y abrió sus puertas
Al extranjero que se hizo chilango de madrazo
A la mujer que gritó y rompió a llover.

Dedico este poema al que lo quiera pepenar de entre los
escombros.
Ahí estamos todos.

Septiembre de 2017

DAVID

HUERTA

1. Salmo para la ciudad

Nuevo salmo para la ciudad en trance de destrucción, nuevo salmo para el muslo derecho y el ojo izquierdo de las hadas bulímicas y para los prevaricadores de perfil neblinoso, nuevo salmo para los cachivaches del alma y para los automóviles con una televisión adentro y para la diversión cadenciosa de los niños catatónicos, nuevo salmo en forma de proyectil erizado de sentencias, nuevo salmo para abolir la pereza y la acidia, la ganancia rápida y la demagogia de la estupefacción y el sonambulismo:

*Descienda sobre tu corazón la semilla del egoísmo
y florezca y reverdezca en tus venas
y seas capaz de ignorar la miseria de tu prójimo, el ansia de tu vecino,
el boquear de los adolescentes drogados, el trazo
de lancinante alcohol de tus primos hermanos
y las degradaciones corporales ahora llamadas
con palabras de placer y comercio.*

¡Ah, puritanos de la cólera y el estupor,
sedientos violadores, misacantanos de sucios bolsillos y piernas débiles!
¡Ay, parturientas! Veo que dais a luz
una magnífica serie de brillos ectoplásmicos:
perfiles de procónsul mestizo en ángulo disolvente,
cámara lenta para la mola longilínea y desorejada,
manitas sobre pechos diminutos, lémures
de infinitos píxeles y suricatos
demasiadas veces vistos, hasta la irrealidad, en horario triple A.

*Cúbrase tu corazón de larvas para resistir el paso del tiempo,
adelantando, con un artilugio de la biología, tu destino de cadáver;
levántese la costra protectora de la hipocresía para que te muestres
como eres, circundada por impactos ultravioletas
y por migajas de neutrinos implosivos; nómbrese
cada ingenio nanotecnológico
según el grado de su capacidad corrosiva para el momento de
introducirse
en la bóveda craneal de los benefactores.*

Y que cada segundo se enciendan los tegumentos y se apaguen la seda y la energía de las buenas acciones, pues nada de eso hace falta. Lo que hace falta en lugar de los tegumentos es un exoesqueleto de platino iridiado, lo que hace falta, en vez de las buenas acciones, es una relectura de la poesía de tema monárquico.

Espero que se me entienda. No digo todo esto, no lo proclamo en la plaza pública para mi nombradía o mi prosperidad personal o familiar, o mi ascenso en las jerarquía políticas.

Soy un enviado del Señor. No se me confunda con los mercaderes y los estafadores, con los inversionistas irresponsables y los lugartenientes de la codicia lujurante. Estoy aquí para renovar las raíces y las ramas, el esplendor de las flores y el valor nutritivo y restaurador de los frutos.

Así concluye, provisoriamente, con un estruendo de terciopelo y anemia, de fatiga y de abrasiones irónicas, el salmo nuevo para la ciudad pecadora. Ω

ANA
BELÉN LÓPEZ

Bolsa negra

4:42 sin insomnio.

Sin recuerdo
ni presentimiento.

Un cuerpo dentro de una
bolsa negra.
Un cuerpo blanco
flotando entre arenas de mar.

No es insomnio.

Sólo es un
cuerpo.

Una bolsa negra.

La silueta en la arena.

La sábana cubre
de nuevo el rostro.

Sobre los poetas (por Simone Ferrari)

RAÚL ZURITA. Santiago (Chile), 1950. Creció con su familia materna, en condiciones de vida humildes. Se graduó como ingeniero civil en Estructuras en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso. En esa época ingresó en el Partido Comunista, en el cual sigue activo. El 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Estado encabezado por Pinochet, Zurita fue secuestrado por una patrulla militar, detenido y torturado durante semanas. Después de volver a la libertad participó activamente durante años en la lucha democrática contra la dictadura, organizando eventos públicos de protestas que no le impidieron publicar su primera obra de poemas, *Purgatorio*, en 1979. Desde entonces ha publicado más de treinta libros, convirtiéndose en uno de los poetas latinoamericanos contemporáneos más relevantes e influyentes. En 2000 ganó el Premio Nacional de Literatura en Chile. De su inmensa obra poética cabe destacar: *Anteparáiso* (1982), *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *Canto de los ríos que se aman* (1997), *El día más blanco* (1999), *Los países muertos* (2006). Ha publicado también varios ensayos, relatos y antologías.

ALICIA KOZAMEH. Rosario (Argentina), 1953. Escritora de padre libanés cristiano y madre siria judía. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Rosario. Por su militancia en el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) fue detenida el 24 de septiembre de 1975: estuvo presa en “El Sótano”, uno de los lugares de detención más precarios y peligrosos del país. Más tarde fue trasladada a la penitenciaría de Villa Devoto (Buenos Aires), de donde salió gracias a una amnistía política en 1978. Sin embargo, el gobierno dictatorial de Videla siguió persiguiéndola, y la escritora fue obligada al exilio: se fue a California y más tarde a México. Volvió a Buenos Aires en 1984; en la capital argentina publicó su primera novela *Pasos bajo el agua*, que cuenta la experiencia de la cárcel y del exilio. A causa de ese texto fue amenazada nuevamente por miembros de la policía, y decidió entonces volver a California. Actualmente vive en Los Ángeles. Ha publicado *Pasos bajo el agua* (1987), *259 saltos, uno inmortal* (2001), *Patatas de avestruz* (2003), *Basse danse* (2007), *Natatio aeterna* (2011), *Eni Furtado no ha dejado de correr* (2013), *Bruno regresa descalzo* (2016) (novelas); *Ofrenda de propia piel* (2004, cuento); *Mano en vuelo* (2009, poemas).

ALICIA PARTNOY. Bahía Blanca (Argentina), 1955. Activista en derechos humanos, escritora y traductora. Desde la época universitaria se unió al grupo militante de la Juventud Peronista, cuyos miembros fueron perseguidos desde el comienzo de la dictadura de Videla. Alicia fue secuestrada con su hija el 12 de enero de 1977 por tropas irregulares del Ejército Argentino; las dos permanecieron detenidas en el centro clandestino de detención “La Escuelita”, cerca de Bahía Blanca, después de tres meses de violencias, torturas y humillaciones. Alicia fue trasladada a un establecimiento carcelario común, donde estuvo detenida dos años y medio. Después de salir de la prisión, en 1979, fue obligada al exilio: se mudó a Estados Unidos, donde pudo reunirse con su hija y su esposo. Desde 1985 ha participado

en muchos proyectos y procesos como testigo de la violencia en “La Escuelita”, además de escribir ensayos y obras de testimonio sobre la violencia política y el exilio. Actualmente vive en Los Ángeles, donde enseña en la Loyola Marymount University. Ha publicado *You Can't Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exile* (1988), *Revenge of the Apple/Venganza de la manzana* (1992), *Discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay* (1997), *The Little School: Tales of Disappearance & Survival* (1998), *Volando bajito* (2005), *La Escuelita* (2006).

MARÍA TERESA ANDRUECETO. Arroyo Cabral, Córdoba (Argentina), 1954. Hija de inmigrantes italianos, se licenció en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba; paralelamente a sus actividades de escritura, trabajó como periodista y docente de nivel medio y superior. Desde hace más de treinta años interviene en el campo de la literatura infantil y de la formación de nuevos lectores en Argentina: entre 1984 y 1995 contribuyó a fundar el Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ) con sede en Córdoba. Ha formado parte de numerosos equipos de capacitación a docentes. Organizó y formó parte del Ateneo de Literatura Infantil y Juvenil del CEDILIJ y de otros grupos de estudio y congresos sobre el tema. Su obra trata de la construcción de la identidad individual y social, la cuestión de la dictadura en Argentina y el universo femenino. En 2012 recibió el premio Hans Christian Andersen, otorgado por la IBBY (Organización Internacional para el Libro Juvenil). Ha publicado más de sesenta obras: novelas, antologías, literatura juvenil, poesía, teatro y ensayos. Resaltamos las novelas *Stefano* (1997), *Lengua madre* (2007), *Los manchados* (2015); los libros de poesía *Réquiem* (1993), *Sueño americano* (2008); la obra de teatro *Enero* (2006).

SUSANA CABUCHI. Jesús María, Córdoba (Argentina), 1948. Poeta y docente. Su obra ha sido traducida al francés, italiano, portugués y árabe. Obtuvo distinciones nacionales e internacionales por su escritura. En 1983 fundó el Instituto Municipal de Educación Integral (I.M.E.I.) de Jesús María, Córdoba, en el que se desempeñó como directora del Departamento de Letras, Teatro e Historia hasta 1993. Como gestora cultural organizó ferias del libro, semanas de cultura, concursos literarios, ciclos de lectura y debates. Actuó como miembro de jurado en diversos concursos de poesía y narrativa. Ha participado como panelista y conferencista en congresos, encuentros, y jornadas en su país y en el exterior. Actualmente colabora en diarios, en revistas especializadas y en sitios virtuales, coordina talleres de escritura y brinda asesoramiento en instituciones políticas y privadas. Ha publicado *El corazón de las manzanas* (1978), *Patio solo* (1986), *Álbum familiar* (2000), *El dulce país y otros poemas* (2004), *Detrás de las máscaras* (2008), *Poética 1965-2010* (2010) y *Album de famille - Livre - CD Audio* (2015).

ANA ARZOUMANIAN. Buenos Aires (Argentina), 1962. Se forma como abogada; es miembro de la International Association of Genocide Scholars. Ha sido nombrada profesora en el Posgrado Internacional de Escrituras Creativas FLACSO, en la facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Realizó un posgrado en psicoanálisis en la Escuela de Orientación Lacaniana de Buenos Aires (2001-2003). Se desempeñó como profesora de Filosofía del Derecho en la Universidad del Salvador, facultad de Ciencias Jurídicas de Buenos Aires (1988-2001). Escritora y traductora, se ocupa principalmente de casos internacionales.

les de injusticias: violencias políticas impunes y genocidios. En 2010 rodó en Argentina y en Armenia el documental *A - Diálogo sin fronteras* sobre el genocidio armenio y los desaparecidos bajo la dictadura militar argentina, dirigido por Ignacio Dimattia. Ha publicado *Labios* (1993), *La universidad posmoderna* (1994), *Debajo de la piedra* (1998), *La mujer de ellos* (2001), *El ahogadero* (2002), *La granada* (2003), *Mía* (2004), *Juana I* (2006), *Cuando todo acabe todo acabará* (2008), *El depósito humano. Una geografía de la desaparición* (2010), *Kaukasos* (2011), *Mar Negro* (2012), *Hacer violencia. El régimen insurrecto en el arte* (2014), *Del vodka hecho con moras* (2015), *Juana I (2da edición)* (2016).

JUANA LUJÁN. Córdoba (Argentina), 1981. Poeta, fotógrafa, columnista de radio, artista visual; estudió Antropología en la Universidad Nacional de Córdoba. Formó parte del grupo Troquel con el que desarrolló intervenciones urbanas de poesía y de arte plástica. Fue incluida en diversas antologías; entre ellas: *Antología de poetas argentinas 1961-1980* (Ediciones del Dock) y *QUINCE, Antología de Poetas Mujeres de Córdoba* (Ed. Tinta de negros). Uno de sus libros inéditos (*W/D/T*) fue premiado con el Premio Estímulo a los Jóvenes Creadores de la Provincia de Córdoba 2007. Actualmente se desempeña como co-directora de la colección Narradoras Argentinas, de la Editorial Eduvim, la cual se propone rescatar y difundir obras de relevantes escritoras nacionales que permanecían inéditas, olvidadas o perdidas. Ha publicado *Fiestita* (2005) y *Danger* (2011).

JULIÁN AXAT. La Plata (Argentina), 1976. Poeta, editor de libros y abogado defensor de menores. Sus padres Rodolfo Jorge Axat y Ana Inés Della Croce, militantes de la organización político-militar Montoneros, fueron desaparecidos por la dictadura argentina en abril de 1977. Julián, de apenas 7 meses en ese entonces, fue criado por otros familiares. Como poeta, inició su actividad en 1992 con el grupo Los albañiles. Ha publicado en varias revistas nacionales y extranjeras. Su poesía ha sido traducida al francés, al inglés y al portugués. En el año 2007 fundó, junto con Juan Aiub, la Colección de poesía Los detectives salvajes (editorial Libros de la Talita Dorada), que se ocupa de publicar toda aquella poesía silenciada durante la época de la dictadura. Como poeta ha publicado *Peso formidable* (2004), *Servarios* (2005), *Médium* (2006), *Ylumynarya* (2008), *Neo (El equipo forense de sí)* (2012), *Musulmán o biopoética* (2013), *Rimbaud en la CGT* (2014) y *Offshore & otros poemas* (2016-2017); además, editó las antologías *Si Hamlet duda le daremos la muerte* (2010), que recopila textos de 52 poetas argentinos nacidos a partir de los 70, y *La Plata Spoon River* (2014), que recoge textos de poetas que homenajean a las víctimas de la inundación que asoló La Plata en 2013.

NONI BENEGAS. Buenos Aires (Argentina), 1947. Realizó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. En 1974 se trasladó a vivir a España, donde vive actualmente. Comparte ambas nacionalidades y representa uno de esos puentes siempre abiertos entre las dos orillas. Entre 1980 y 1986 vivió en París y en Ginebra, donde conoció a José Ángel Valente, encuentro que tendría un papel decisivo en su camino poético. En 1994, a través del ciclo "El saber gay", introdujo la cultura gay-lesbiana en el Círculo de Bellas Artes, junto al poeta y traductor Mario Merlino. Desde su llegada a España colabora en prensa y realiza traducciones. Es miembro del colectivo que organiza los Encuentros Internacionales de Mujeres Poetas y del Comité Internacional de Coordinación del Festival de Poesía

“Voix Vives” de Toledo y Sète (Francia). Ganó los premios Platero de Naciones Unidas con *Argonáutica* (1984), Miguel Hernández con *La balsa de la medusa* (1986) y la Ayuda a la Creación Literaria del Ministerio de Cultura por *Cartografía ardiente* (1995). Ha publicado también *Las entretelas sedosas* (2001), *Fragmentos de un diario desconocido* (2004), *De ese roce vivo* (2009), *Lugar vertical* (2011) y *Animales sagrados* (2012).

FRANCISCO LAYNA. Madrid (España), 1958. Poeta y académico español. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense. Profesor en varias universidades desde hace más de veinte años, tanto en España como en Estados Unidos. Tiene una dilatada experiencia en la crítica académica y ha publicado tres libros sobre literatura medieval, sobre el Siglo de Oro y sobre Cervantes: *La disputa burlesca. Origen y trayectoria* (1995), *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote* (2005) y *USA Cervantes. 39 cervantistas en los Estados Unidos* (2009). Ha publicado decenas de artículos en España, Alemania, Francia, México, Estados Unidos e Inglaterra. También co-dirige la revista *eHumanista/Cervantes* de la Universidad de California, Santa Bárbara. Como poeta ha publicado *Y una sospecha, como un dedo* (2016) y *Espíritu, hueso animal* (2017).

JULIA WONG. Chepén (Perú), 1965. Poeta, narradora, gestora cultural. Hija de migrantes chinos en Perú, comenzó a estudiar Derecho en la Universidad de Lima y Letras en la Pontificia Universidad Católica del Perú, carreras que no culminó. Ha organizado el “Peruba”, evento de cultura peruana en Buenos Aires, y el festival de poesía “Chepén Chepén” en su ciudad de origen. Uno de sus grandes logros ha sido gestionar exposiciones fotográficas en Hong Kong resaltando los vínculos de China con América Latina a través de las migraciones asiáticas. Ha publicado los poemarios *Historia de una gorda* (1994), *Los últimos blues de Buddha* (2002), *Iguazú* (2003), *Ladrón de codornices* (2005), *Un salmón ciego* (2008), *By Rei Nato* (2009), *La desmineralización de los árboles* (2013), *Un vaso de leche fría para el rapsoda* (2015) y *Oro muerto* (2017). También es autora de textos en prosa, como la novela corta *Bocetos para un cuadro de familia* (2008), el libro de cuentos *Margarita no quiere crecer* (2011) y la novela *Mongolia* (2015).

VLADIMIR AMAYA. San Salvador (El Salvador), 1985. Licenciado en Letras, graduado de la Universidad de El Salvador. Fue miembro del extinto Taller Literario «El Perro Muerto». Ganó el primer lugar en el Certamen Universitario “Matilde Elena López” en el 2008. Representó a El Salvador en el VI Encuentro Internacional de Poetas “El Turno del Ofendido”, en 2009, y en el IX Festival Internacional de poesía de Granada, Nicaragua, en el 2013. En mayo de ese mismo año la Secretaría de Cultura de la Presidencia lo declaró Gran Maestro en el género de poesía, tras haber ganado varios certámenes de los Juegos Florales. Obras publicadas: los poemarios *Los ángeles anémicos* (2010), *Agua inhóspita* (2010), *La ceremonia de estar solo* (2013), *El entierro de todas las novias* (2013), *Tufo* (2014), *La princesa de los ahorcados y otras criaturas aéreas* (2015), *Fin de Hombre* (2016), *Este quemarse de sangres entre lágrimas y excrementos* (2017) y las antologías *Una madrugada del siglo XXI: poesía joven salvadoreña* (2010), *Perdidos y delirantes: 36-34 poetas salvadoreños olvidados* (2012), *Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña* (2014), *Nébula nova. Antología de cuento salvadoreño* (2016), *Quizás tu nombre falte. Antología de poesía salvadoreña* (2016).

OTONIEL GUEVARA. Quezaltepeque (El Salvador), 1967. Poeta y periodista. Formó parte de las filas guerrilleras del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional. En la misma época fundó el taller literario “Xibalbá”. Estudió periodismo en la Universidad de El Salvador y en la UCA, en Managua. Ha trabajado como creativo publicitario y gestor cultural. Dirige la Fundación Metáfora y el Proyecto Editorial “La Chifurnia”. Su obra ha sido traducida a ocho idiomas y publicada en decenas de revista, antologías, muestras colectivas y periódicos de América y Europa. Sigue viviendo en Quezaltepeque, pueblo con uno de los mayores índices de violencia del planeta. Ha publicado *El Solar* (1986), *El violento hormiguero* (1988), *Lo que ando* (1992, 1996 y 1997), *Lejos de la hierba* (1994), *Tanto* (1996 y 2000), *El sudario del fugitivo* (1998), *Despiadada ciudad* (1999), *Erótica* (1999), *Simplemente un milagro* (2001), *Cuaderno deshojado* (2002), *Isla ilegal* (2003), *Sosiego* (2003), *No apto para turistas* (2004), *Cuando la lluvia se teja de prodigios* (2005), *Los juguetes sangrantes* (antología, 2006), *Canción enferma* (2009), *Proclamas para analfabetos* (2009) y *Todos los ruidos de la guerra* (2010).

ROLANDO KATTAN. Tegucigalpa (Honduras), 1979. Poeta, bibliófilo, editor, gestor cultural, miembro de número de la Academia Hondureña de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Es uno de los promotores culturales más activos de Honduras. Parte de su obra ha sido traducida al francés, árabe, italiano, chino, griego, portugués e inglés. Es Premio al Voluntariado Cultural 2011 por la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes de Honduras, la Embajada de España en Honduras, el Programa de Voluntarios de las Naciones Unidas, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Y, además, ha sido reconocido con el Premio Othli por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y el Instituto de los Mexicanos en el Exterior. Ha publicado los libros de poesía *Fuga de sombras* (2001), *Lo que no cabe en mí* (2003), *Exploración al hormiguero* (2004), *Poemas de un relojero* (2013), *Animal no identificado* (2013), *Acto textual* (2016) y *El árbol de la piña* (2016). Además, su poesía ha sido recogida en antologías como *La hora siguiente, poesía emergente de Honduras (1998-2004)* (2006); *Papel de oficio, 20 poetas hondureños* (2005), *Poetas de Honduras* y *La palabra iluminada* (2006).

ENRIQUE NORIEGA. Ciudad de Guatemala (Guatemala), 1949. Poeta, antologador, tallerista y editor. Realizó estudios de literatura en la USAC de Guatemala y en la UNAM de México. Ganó el certamen Rubén Darío de poesía en 2013; el Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” en 2007 y 2012; el Certamen Permanente 15 de Septiembre del Ministerio de Cultura en 1979 y 1982. En 2010 se le otorgó el Premio Nacional de literatura “Miguel Ángel Asturias” (premio a la trayectoria). Diseñó y ejecutó el proyecto “El Autor Voz Viva”, poetas y narradores guatemaltecos del siglo XX, con un total de 40 grabaciones en 1995. Como editor individual, dirige el sello Ediciones del Cadejo. De 2008 a 2011 dirigió la Editorial de la Tipografía Nacional. Ha publicado los libros de poesía *Oh banalidad* (1975), *Post Actus* (1982), *La pasión según Judas* (Venezuela, 1990), *Libreta del centauro copulante* (1994), *El cuerpo que se cansa* (1998), *la Saga de N* (2006), *Épica del ocio* (2007), *Lo que la memoria viste y calza* (2012) y *Guastatoya* (2015).

AÍDA TOLEDO. Ciudad de Guatemala (Guatemala), 1952. Poeta, narradora, ensayista, crítica y periodista. Se graduó como licenciada en Letras en la Universidad de San Carlos en 1989.

Obtuvo la Maestría (1997) y el Doctorado (2001) en Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Universidad de Pittsburgh. Realizó una estancia postdoctoral en la Universidad de Aguascalientes en 2014. Actualmente trabaja para la Universidad Rafael Landívar. Muchas de sus obras fueron galardonadas. En el campo de la poesía tiene publicados los siguientes títulos: *Brutal batalla de silencios* (1990), *Realidad más extraña que el sueño* (1994), *Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh* (1997), *Bondades de la cibernética/Kidness of Cybernetics* (1998), *Por los bordes/Chi Ru Li Rehileb'* (2003), *Con la lengua pegada al paladar* (2006), *Un hoy que parece estatua* (2010), *Nada que ver* (2012), *La verdad es algo gelatinoso* (2016), *El cielo se está cayendo a pedazos* (2016). En narrativa breve ha publicado *Pezóculos* (2001) y *Como en historia de Faulkner* (2015).

HERNÁN BRAVO VARELA. Ciudad de México (México), 1979. Poeta, ensayista y traductor. Licenciado en Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad del Claustro de Sor Juana, donde ha sido profesor y en cuyo Programa de Escritura Creativa (PEC) imparte un Laboratorio Continuo de Poesía desde 2010. Becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA en poesía (2004-2005 y 2008-2009), así como de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de ensayo literario (2005-2006 y 2006-2007). Colaborador de *Letras Libres* (edición impresa y blog). Poemas, traducciones y artículos suyos también han aparecido en revistas, diarios y suplementos de Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Perú y Venezuela. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán y chino. Le han sido otorgados los premios Punto de Partida 1999 de poesía; Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 1999 por *Oficios de ciega pertenencia*; Premio de Literatura Letras del Bicentenario 2010 por *Historia de mi hígado y otros ensayos*. Ha publicado también *Comunión* (2002), *Los orillados* (2009) y *Hasta aquí* (2014)

ROCÍO CERÓN. Ciudad de México (México), 1972. Poeta, performer y editora. Su obra dialoga con otros lenguajes en una apuesta de poesía, acción, video y música creando espacios que denomina de *transcreación*. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran el Best Translated Book Award 2015 por su libro *Diorama*, traducido por Anna Rosenwong, el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2000 y el Premio See America Travel Writer Award 2005. Coordinó el Diplomado de Literatura en Expansión en el Centro de Artes de San Agustín (CaSa-Oaxaca) en 2012 y desde 2013 coordina el Taller Permanente de Poesía en dicha institución. Acciones poéticas suyas se han presentado en los Institutos Cervantes de Berlín, Londres y Estocolmo, Centro Pompidou, París, Francia; Southbank Centre, Londres, Reino Unido, entre otros. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Ha publicado *Basalto* (2002), *Soma* (2003), *Imperio/Empire* (2008), *Tiento* (2010), *El ocre de la tierra* (2011), *Diorama* (2012), *Anatomía del nudo. Obra reunida (2002-2015)* (2015) y *Borealis* (2016).

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ. Ciudad de México (México), 1971. Narrador y traductor. Estudió lengua y literaturas hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y se diplomó en la Escuela de Escritores de la SOGEM. Maestro en literatura comparada y doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Maryland. Trabajó como profesor en el ITESM de Monterrey y en la UIA de Ciudad de México; fue coordinador de talleres literarios y cursos de Literatura inglesa y conductor del programa de televisión mexicana

no *Entre líneas*. Becario del CME, 1994, y del FONCA, 1998. Premio Nacional Juan Rulfo para Primera Novela 1993 por *Novelita de amor y poco piano*. Actualmente es docente en la University of Houston en Texas. Ha publicado *Novelita de amor y poco piano* (1996), *Y por qué no tenemos otro perro* (1997), *Remedios infalibles contra el hipo: novela con guarnición* (1998), *Cómo dejé de ser vegetariana* (2005), *Nada cruel* (2008), *El nombre del juego es Da Vinci* (2008), *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano* (2012), *Pozos* (2015).

MARDONIO CARBALLO. Chicontepec, Veracruz (México), 1974. Poeta, actor y periodista mexicano. Maneja perfectamente los idiomas náhuatl y español. Escritor, editor de libros -en mayor parte en lenguas indígenas-, asesor sobre temas indígenas para instancias nacionales e internacionales, productor de televisión, teatro y radio. Ha colaborado como poeta con distintos grupos y cantantes mexicanos y extranjeros, destacando su colaboración con el reconocido cantante español Alejandro Sanz. Como periodista ha obtenido distintos premios, entre los que se encuentra el Premio Nacional de Periodismo otorgado por el Club de Periodistas de México. Junto con varios artistas, abogados y asociaciones civiles cambió el artículo 230 de la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión, que inhibía el uso de las lenguas indígenas en los medios de comunicación masivos. En el lapso 2016-2017 tomó posesión como diputado constituyente de la Ciudad de México, cargo al cual renuncia tras sufrir tratos discriminatorios dentro de la Asamblea Constituyente. Actualmente es colaborador semanal en el noticiario Aristegui en vivo, conductor de televisión y de radio. Ha publicado *Viejos Poemas* (2006), *Xantolo* (2010), *Xolo* (2012), *Piloe, Canciones para asustar* (2012), *Las plumas de la serpiente* (2013), *Las horas perdidas* (2014), *Tlajpíajketl o La canción del maíz* (2015), *Aves* (2015), *Ahuehuete* (2015) e *Insectario* (2017).

DAVID HUERTA. Ciudad de México (México), 1949. Estudió Filosofía y Letras Inglesas y Españolas en la UNAM. Su labor de difusión de la literatura y de la poesía ha sido amplia como coordinador de talleres literarios en la Casa del Lago de la UNAM, del Instituto Nacional de Bellas Artes y del ISSSTE; además, dio conferencias y realizó lecturas de poesía en numerosas universidades mexicanas y extranjeras, como en las universidades de Harvard (Estados Unidos), Oxford y Cambridge (Inglaterra). Además de su obra poética y ensayística, escribió durante años una columna de opinión en el semanario de política *Proceso*. Entre los premios que ha recibido destacan el de Poesía Carlos Pellicer en 1990, el Premio Xavier Villaurrutia en 2006 y el Premio Excelencia de las Letras José Emilio Pacheco en 2017. Es maestro universitario en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha publicado *El jardín de la luz* (1972), *Cuaderno de noviembre* (1976), *Huellas del civilizado* (1977), *Versión* (1978), *El espejo del cuerpo* (1980), *Incurable* (1987), *Historia* (1990), *Los objetos están más cerca de lo que aparentan* (1990), *La sombra de los perros* (1996), *La música de lo que pasa* (1997), *Hacia la superficie* (2002), *El azul en la flama* (2002), *La calle blanca* (2006) y *La mancha en el espejo* (2013), una recopilación de su obra poética publicada hasta entonces.

ANA BELÉN LÓPEZ. Culiacán, Sinaloa (México) 1961. Estudió en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México la licenciatura en Literatura Latinoamericana y la maestría en Letras Modernas. Allí también, fundó y participó en la elaboración de la revista "Poesía y poética" dirigida por Hugo Gola en los noventa. Ha sido profesora de literatura

impartiendo la materia de Narrativa y poesía latinoamericana del siglo XX, desde hace más de veinte años. Es autora de los libros de poesía *Alejándose avanza* (1993), *Del barandal* (2001), *Silencios* (2009) y *Retrato hablado* (2013). Su poesía se ha traducido a varios idiomas y se publica en diversos medios en el país como las revistas “Pauta”, “Letras libres”, “Revista de la Universidad” entre otras. Desde 2001 publica la columna *Imágenes sueltas* en el periódico “Noroeste de Mazatlán”.



Tintas

Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane

SEZIONE DI IBERISTICA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

