

# *alforja*

REVISTA DE POESÍA

**41**

Verano 2007  
Nueva época



*Dirección*  
José Vicente Anaya y José Ángel Leyva

*Editores y diseño*  
María Luisa Martínez Passarge

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

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

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

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

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

*Editor de alforja virtual:* Ali Calderón

*Portada:* EUNICE ODIO, ca. 1960

Las fotografías de Eunice Odio que aparecen en este número fueron tomadas de Juan Liscano (recopilador), *Eunice Odio. Antología* (Monte Ávila Editores, Venezuela, 1975), Peggy von Mayer, *Eunice Odio. Obras completas*, tres tomos (Editorial de la Universidad de Costa Rica y Editorial de la Universidad Nacional, Costa Rica, 1996) y Rima de Vallbona, *La obra en prosa de Eunice Odio* (Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1980).

*Gráfica:* MARCOS LÍMENES

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

correo electrónico: alforjapoesia@yahoo.com

Página en Internet: www.alforjapoesia.com

**alforja** no se hace responsable por originales no solicitados.

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

Impresión: Exima, S.A. de C.V. ■ Tlaxcala 17, col. Barrio de San Francisco,  
del. Magdalena Contreras, 10500, México, D.F., tel.: 5568 4771

ISSN 1405-5147

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



En este número de **alforja REVISTA DE POESÍA** nos ocupamos de Eunice Odio (Costa Rica, 1919-México, 1974), una gran poeta por mucho tiempo olvidada en el *mainstream* de la literatura latinoamericana. De ella el poeta venezolano Juan Liscano hacía memoria diciendo: “En América Latina aún se produce el fenómeno poco creíble de una poeta excepcional, apabullante, que muere en la miseria, sin tribuna, sin lectores y sin editor... Es el caso de Eunice Odio.” Sin embargo, desde hace algunos años importantes estudiosos de la literatura, que ahora colaboran en este número de **alforja**, han escrito minuciosos ensayos que ponen de relieve las contribuciones de Eunice a la literatura de habla hispana. Agradecemos a estas personas, cada una con enorme talento ensayístico, el haber contribuido con sus conocimientos e investigaciones para entregar a nuestros lectores la presencia de esta poeta costarricense-mexicana. Entre nuestros próximos proyectos, dentro de unos meses publicaremos una antología de Eunice Odio en la colección Azor. Está pendiente.

Hacemos también dos pequeños reconocimientos *in memoriam* a poetas que se nos han adelantado en el viaje de la vida, noticias que recibimos mientras esta revista **alforja** iba camino a la imprenta; ellos son el muy querido amigo y maestro Otto-Raúl González (Guatemala, 1921-México, 2007) y Dmitri Aleksandrovich Prígov (Moscú, 1940-2007).

# Contenido

## Eunice Odio

AMARANTA CABALLERO PRADO	
<i>Eunice Odio: ángel de tierra firme (¿De qué modo es verdad?)</i>	7
<i>Brevísima indagación</i>	
PEGGY VON MAYER CHAVES	
<i>Siguiendo el rastro de una mariposa llamada Eunice</i>	15
JOSÉ REYES GONZÁLEZ FLORES	
<i>Pasión, sensualidad y misticismo en la poesía de Eunice Odio.</i>	20
<i>A propósito de Los elementos terrestres</i>	
EUNICE OUDIO, <i>Poema primero: Posesión en el sueño, Poema segundo:</i>	28
<i>Ausencia de amor</i>	
CARLOS MANUEL VILLALOBOS	
<i>Rondas de libertad. Evocación de la infancia en la obra de Eunice Odio</i>	33
PATRICIA CÁZARES MACÍAS	
<i>Eunice Odio, Prometeo de la palabra</i>	41
LIL PICADO, <i>Trópico euniciano</i>	47
JORGE CHEN SHAM	
<i>La transfiguración del poeta/constructor en El tránsito de fuego, de Eunice Odio</i>	52

## Miscelánea

OTTO-RAÚL GONZÁLEZ, <i>in memoriam</i>	
<i>Colores nuevos</i>	62
MARIO LICÓN CABRERA, <i>Osario, Pipo y mi padre, Lectura pública, Los cuervos</i>	68
AGLAE MARGALLI	
<i>Los poetas somos servidores del lenguaje poético. Una conversación con Félix Grande</i>	72
FÉLIX GRANDE, <i>Dos poemas de Blanco Spirituales</i>	83
MARÍA BARANDA	
<i>Odia Ofeimun</i>	86
ODIA OFEIMUN, <i>Los profetas, Laguna, Gorrión, Poema Bantu</i>	87
JORGE BOCCANERA, <i>Menuencias, Tareas, Monólogo del necio, El desespero, Reloj,</i>	92
<i>Hablan los ojos de Nazim Hikmet</i>	
MILTON MEDELLÍN ÁLVAREZ, <i>Loa a Edgar Allan Poe</i>	95
CARLOS MACÍAS ESPARZA, <i>Clemencia, Sólo costumbres mexicanas</i>	96
MOISÉS ELÍAS FUENTES	
<i>Memorias. Ernesto Cardenal en persona y palabra</i>	98
JUAN CERVERA SANCHÍS, <i>Sonetos</i>	104

NEFTALÍ CORIA, <i>La casa sucia de los pájaros y las palabras</i>	108
MARIO CALDERÓN, <i>Salgo a la montaña, Y se vio..., Romanticismo, Re-cuerdo</i>	109
MARCOS GARCÍA CABALLERO, <i>Uno camina por ahí..., ¡Mi femme!</i>	111
ROCÍO GONZÁLEZ, <i>El oscurecimiento de la luz, La verdad interior</i>	114
MARÍA BARANDA, <i>Ciencias naturales</i>	118
CITLALI GUERRERO, <i>Uno, Dos, Tres</i>	120
CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE, <i>Irse</i>	123
ANDREI ZORIN	
<i>A la memoria de Dmitri Aleksandrovich Prígov</i>	125
DMITRI ALEKSANDROVICH PRÍGOV, <i>in memoriam</i>	126
<i>Pasé toda mi vida..., En un arranque de cólera...</i>	

## Artes plásticas

JOSÉ ÁNGEL LEYVA	
<i>La pintura: fuga y refugio. Conversación con Marcos Límenes</i>	128

## Crítica de la poesía y de los poetas

CECILIA ROMANA	
<i>El trueno: concebidos varón y poesía. Presencia de Nag Hammadi en La eternidad</i>	136
<i>más breve, de Jorge Esquinca</i>	

## Frontera de los besos

146

## Reseñas

JOSÉ VICENTE ANAYA	
<i>La vuelta al mundo en 80 poemas, de Otto-Raúl González</i>	149
JOSÉ LUIS DOMÍNGUEZ	
<i>La poesía en prosa de Jesús Gardea</i>	151
ROCÍO GONZÁLEZ	
<i>Volver no siempre es un tango</i>	153

# Eunice Odio: ángel de tierra firme

(¿De qué modo es verdad?)

Brevísima indagación

*Como buscan las palomas  
las corrientes medidas en sus lechos,  
por el monte de cíngulos estrechos  
buscaré los parajes donde asomas.*

CONCHA URQUIZA

*Descansas hermética en tu cielo imposible y perfecto,  
sobre tenues países de corolas y frondas de perfumes que decoran  
tus cabellos,  
donde las hojas se levantan y crujen y se entremezclan con las aves,  
donde las alas y los ángeles componen una música recatada y secreta.*

LUIS FABIO XAMMAR

## LOS DATOS GENERALES

**E**xigente, rigurosa, estricta y severa son algunos de los adjetivos con que algunos estudiosos se han referido a la obra de Eunice Odio. Abordar a esta poeta desde el desconocimiento y la curiosidad marcan la pauta para que, precisamente, ese muro de no saber y silencio alrededor de una de las voces costarricenses más importantes del siglo XX caiga derrumbado y deje a la vista la obra monumental de una escritora para quien lo fundamental radicó en ser humano: “Se puede decir que lo único que quiero en este mundo es realizarme humanamente, para lograr realizarme en la poesía tal como la entiendo” (Liscano, 1975: 87-88). Ingenua —si

acaso romántica— podría situarse la frase si no supiéramos que proviene de una mujer que se dedicó con ímpetu y responsabilidad a escribir desde las trincheras que le marcó una época tradicionalista y patriarcal de la que supo escapar de la mejor manera posible: pensando. Entonces la frase sublima a sabiduría: *Ser mejor ser humano*.

Eunice Odio Infante —como cita Adriano Corrales Arias— nació el 19 de octubre de 1919 en San José, Costa Rica. Ella afirmaba haber nacido en 1922, pero los registros e investigaciones de la doctora Alicia Miranda Hevia aclaran que el acta de nacimiento fue expedida en 1919. De su vida son escasos los documentos que puedan decir algo más que los datos generales muy *ad hoc* a la época correspondiente: estudios en el Colegio Superior de Señoritas, joven matrimonio a los veinte años, finalizado dos años y medio después. Catalina Mariel fue su seudónimo para firmar los poemas que en la década de 1940 se leyeron por la radio. Publicó sus primeros textos en los periódicos *La Tribuna y Mujer y Hogar*, así como en la revista *Repertorio Americano*. Con su libro *Los elementos terrestres* (1947) obtuvo su primer premio literario otorgado en Guatemala, donde radicó por un tiempo. Esto le permitió viajar por otros lugares de Centroamérica mientras trabajaba en el Ministerio de Educación guatemalteco.



#### LO MÁS TEMPRANO

En *Los elementos terrestres*, Eunice firma su poema “Si pudiera abrir mi gruesa flor” un 12 de junio de 1946, en Granada, Nicaragua; ahí dice:

...Por qué no he de poder desnudarme los pies  
en una casa en que los alfabetos ascienden

por el labio a la palabra, y en que duendes de menta,  
sirven té verde y florecida sombra.

Delicadas tesituras se mezclan entre metáfora y aroma. Algo lorquiano de por medio: juego y pregunta se enlazan entre un posicionamiento directo de la poeta en su circunstancia. He aquí una de las múltiples facetas en la obra de esta autora, a quien la crítica ha catalogado como *densa*.

Por qué no he de poder  
desnudarme los pies en una casa

en que todos los días  
un año desviste su estatura melancólica,  
y en que la costa azul de un relicario  
guarda el retrato de un vecino de mayo que se ha ido.

Sin embargo  
no puedo desnudarme los pies en esta casa  
ni poner sobre la mesa el corazón.

Pero puedo abrirme como una flor  
y saltar desde los ojos para verme,  
abierta al sol.

Eclosivos me señalan en este texto la precisa y vertical forma para atender desde una perspectiva generacional la poética: incisiva, pregunta directa y metáfora pulcra. En *Los elementos terrestres* hay tónicas cargadas de un arriesgado erotismo, si se toma en cuenta la tradición y esquemas de la sociedad latinoamericana en aquellos años (y me atrevo a decir que incluso hoy):

...Antes que yo se te abrirá mi cuerpo  
como mar despeñado y lleno  
hasta el crepúsculo de peces.

Porque tú eres bello,  
hermano mío  
eterno mío dulcísimo.

Dos registros altamente contrastados: el éxtasis del goce carnal y la suave incesta manera de nombrar al eterno dulcísimo hermano. ¿Quién se atrevía entonces? ¿Así?

#### LO QUE NO SE DICE

Al pensar la poesía de Eunice en el panorama mexicano de los años de la década de 1940 (aunque su llegada a México sería hasta 1955) no es difícil encontrar ciertos rasgos escriturales que coinciden con los de escritoras como Concha Urquiza, Margarita Michelena, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Elena Garro y Margarita Paz Paredes; pero incluso con poetas de la siguiente generación, como Margo Glantz (1930). La carga erótica y la clara búsqueda estética dentro de un universo que toca fundamentalmente a ese “ser mujer” en algunos de los poemas de Odio se relacionan con la obra de Margo Glantz. Esta autora dice:

[...] Quiero hablar de poesía y erotismo que de inmediato son, así enunciados, así separados, términos pleonásticos, pues, ¿qué otra cosa es el erotismo si no poesía?

[...] Esta búsqueda de lo poético que se inicia en un lugar concreto y despreciado o sobrestimado arranca con palabras que durante mucho tiempo han sido como la desnudez de ese bajo vientre, desterradas de la realidad y escindidas de la boca como algo obsceno y blasfemo, sobre todo si se trata de una mujer que no debe desnudar su bajo vientre ni mencionarlo con palabras [...].

Eunice Odio expresa esa espectación a través de vida y obra al decir lo no-decible, al romper la tradición que desde su país natal tuvo que cortar-abandonar para confirmarse ante sí, con toda la convicción: humana. Es en los últimos años que la obra de Eunice ha sido puesta en el lugar que merece, no sólo en Costa Rica sino en el mundo. Esta poeta con obra magistral trabajó a contra corriente (por la rara e incisiva defensa de sus creencias políticas y las decisiones sobre cómo llevar su vida) y se inscribe en el clásico caso de la mujer censurada, desconocida, soterrada, silenciada, olvidada y, por lo demás, muerta en la soledad y pobre (aquí sólo faltó escribir: suicida). Todo esto sin la intención de victimizar. Fue una más que, por ser y decir, claro, se añade a la lista. (Saludos Elena, donde te encuentres.) Eunice murió el 23 de marzo de 1974 en la ciudad de México. La encontraron diez días después.

#### EL LIBRO CLAVE: LLAVE

Eunice construye a través de su obra un personaje multifacético y polifónico. Duro de roer. Mientras encontramos la suavidad e incluso fragilidad en algunos de sus poemas tempranos, la obra casi arquitectónica, concienzuda e hiperestructurada que presenta en su libro *Tránsito de fuego* (1957), a manera de cantata de teatro griego, de una delectante *puesta en escena*, provoca detenerse en la lectura para hacer un análisis a partir de su estructura situacional (por itinerante) y de una búsqueda de forma y fondo entre lo místico-metafísico-filosófico. Octavio Paz la situó entre “los fregados”. En su *Carta 21* ella cita a Paz ubicándola “[...] dentro de los fregados porque nadie los entiende hasta que tienen años o aún siglos de muertos”. Yo digo que de la paz al odio, no hay un paso: hay un piso (hacia arriba).

Existen varios documentos y algunos libros que estudian la poética de Eunice. Casi todos coinciden en lo magnánimo que resulta encontrar en su eclecticismo —por sus afinidades entre lo bíblico, griego, hinduista, alegórico— el reto conceptual y estético de alguien que, a manera de autoinmolación, se deja ir a través de un manuscrito hacia su propia totalidad: La Una: El Todo. Excluyente y Universal.

Su obra completa ha sido reunida en los tres tomos editados por Peggy von Mayer en 1996. Otro de los libros más importantes es *La palabra innumerable. Eunice Odio ante la crítica*, editado por Jorge Chen y Rima de Vallbona, reunión de varios textos que revisan a profundidad la obra de Odio desde diversos ángulos los géneros y estética.

*Tránsito de fuego* es el libro que performa —sí, performa la singularidad con que la personalidad de la poeta, cuentista, ensayista, crítica de arte, intelectual, se entra-

maba a través de sus experiencias y búsquedas. Antípoda consigo misma. Sagaz. Pulcra. Dicen de Odio algunos que la conocieron que era soez en su lenguaje cotidiano, esa misma a quien se lee mística, etérea, ascendente, en sus textos:

La abeja, perdido lo que era su húmeda eficacia,  
—la abeja que cambió su pecho nuevo por un pecho de ángel—

desanduvo con renovado acento  
las músicas escalas que van del azúcar al nardo.

Ahí no estaba.  
¿Dónde estaría lo joven, lo innumerable,  
El nombre de perfume que le diera  
El Guardián de la colmena ?

¿Aquel que la llevaba por sólidas corolas  
a diandros con pelusa de arcángel ?

De *Tránsito de fuego*, p. 56.



Ya se sabe: autor no es obra, obra no es autor. Leyendo y conectando a través del respirable misticismo que Eunice —pródiga— dejó en este libro crucial, las voces se dejan escuchar. Es entonces cuando sé que no sólo sus contemporáneas —y más cercanamente Concha Urquiza—, sino yendo un poco más atrás, la poesía develó ciertas tónicas sólo para algunas. Es así que llega la bruja de Amherst con su blanca extrema y habitual-abejal siseo-zumbido:

Cuántas veces estos humildes pies han podido  
tropezar—  
sólo la amordazada boca puede decirlo—  
ensaya —de mover este horrible remache—  
ensaya —si puedes ¡levanta las aldabas de acero!

avaricia la fría frente —tantas veces ardiente—  
levanta —si lo quieres— el desgano pelo—  
palpa los diamantinos dedos  
nunca un dedal —ya— usarán—

Si *Tránsito de fuego* traduce de manera intensa el monólogo de una cosmogonía personal, me atrevo a decir que Eunice Odio supo, perfecta y límpidamente, que su libro traspasaría las barreras de la historia mucho más rápido que otros.



## LOS OTROS

¿Quién fue esta mujer de la cual prudentemente algunos dicen: “llevó una vida intensa y trágica”? ¿Quién es la que, en 1945, Martínez Rivas menciona con estas palabras?:

Creímos que eras bella solamente para ser  
lecho oscuro del sol o chispa de la atmósfera  
y no advertimos cómo sobrellevabas  
ese penoso y duro oficio de las cosas bellas

que, tras de su dorada corteza luchan para  
salvar al hombre de la Divinidad en bruto.

De *La insurrección solitaria*, p. 107.

¿Quién la que Efraín Huerta inmortaliza en sus *Los eróticos y otros poemas*?:

Día y noche, pero  
más noche que día,  
Eunice dialoga y riñe  
con los altos mastines.  
De arriba abajo,  
de abajo arriba.  
A una hora cierta  
triumfa *green eyes* Eunice.  
Los hocicos se cierran.  
Eunice duerme.  
La noche se eterniza.  
Salimos de su casa  
con un alba rabiosa  
mordiéndonos las nalgas.

El poeta y dramaturgo costarricense Álvaro Mata Guillé comenta: “[...] de sus poemas, siempre en tránsito, emerge también la fuerza de su crítica y la incertidumbre de ser y amar, de encontrarse en sí misma y encontrar al otro, de elaborar un mundo cosmogónico que la explique o la aleje de las circunstancias [...]”.

Eunice Odio irreverente: Odio-tradición. Odio-memoria. Odio-puente. Odio dentro de la idea que Mata Guillé deduce, arguye, plantea como tradición-memoria:

[...] la tradición es un diálogo con nosotros mismos, un trascender del recuerdo que, al hacerse presente, se convierte en memoria, permite que nuestra identidad, como así llamamos comúnmente aquello que nos identifica y da presencia en el mundo, no desaparezca, impide que nos extingamos en la invisibilidad y en la aspereza del olvido.

Recurro a lo que no sé y a todo aquello que me remita a algo que devela las preguntas. Escribiendo a Eunice quiero asimilarla, tocarla. La inquietud por conocer las fracturas, circunstancias, maravillas, desazones y furias de alguien que a sí misma se nombró arcángel, pluma, ala, me deja impávida al pensar en las temperaturas de su caligrafía. La languidez extrema o contrita. ¿Puede haber soledad en medio de la nada? Cito una vez más al Efraín Huerta de *Circuito interior* porque las referencias me dejan ver algo claro:

Así pudo agonizar el guerrero sienés  
bajo las patas y las colas blancas

de los caballos florentinos.  
 Oyeme, Paolo Uccello, te lo repito:  
 cuando un hombre cae vencido  
 y muerde el polvo  
 es que cierta y ciegame  
 lo mordió, lo mordieron  
 y lo mandaron muy pero muy mucho  
 a las espaciosas colinas  
 donde habitan, claro,  
 el olvido y la paz.

Yo suelo llamarla  
 la región más transparente  
 del Odio.

Eunice: a través de tus letras florecerán tus ricas costas. Sabias. Imprevisibles. Monumentales. ~

## BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Odio, Eunice, *El tránsito de fuego*, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1957 (Biblioteca de la Universidad de San Diego en California, SSH Stack/PQ/7489/.03/T7).
- Huerta, Efraín, *Círculo interior*, Joaquín Mortiz, México, 1977.
- Corrales Arias, Adriano, "El tránsito de fuego de Eunice Odio", *Comunicación*, vol. 15, año 27, núm. 2, agosto-diciembre de 2006, pp. 29-35.
- Mata Guillé, Álvaro, [<http://www.domingoatrasado.netfirms.com/Poetasdelmundo/CostaRica/CostaRica.htm>].
- Domenella, Ana Rosa, *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Mora Escalante, Sonia Marta, "Luminosa palabra", ensayo, en [<http://www.jornada.unam.mx/1999/04/18/sem-sonia.html>].
- Urbina, Nicasio y Carlos Martínez Rivas, "Dialéctica de una vida", en [<http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.CritArt.CMRdia.html>].
- Martínez Rivas, Carlos, [<http://www.dariana.com/Panorama/MartinezRivas.html>].
- Jiménez, Reynaldo, *El libro de unos sonidos. 37 poetas del Perú*, Tsé-Tsé Editores, Argentina, 2005.
- Dickinson, Emily, *60 poemas*, Grijalbo, Mondadori, 1998.

**Amaranta Caballero Prado.** Guanajuato, Guanajuato, 1973. Escritora. Vive en Tijuana desde 2001. Ha publicado "Entre las líneas de las manos" en el libro *Tres tristes tigras (desde esta esquina)*, *Bravísimas bravérrimas (La eternidad en un paso. Un paso no en falso)*, *Aforismos*. Textos suyos han aparecido en varias revistas nacionales como internacionales. Se traduce. [[www.amarantacaballero.blogspot.com](http://www.amarantacaballero.blogspot.com)] [[amaranoia@hotmail.com](mailto:amaranoia@hotmail.com)] [[amaranta.caballero@gmail.com](mailto:amaranta.caballero@gmail.com)]

# Siguiendo el rastro de una mariposa llamada Eunice

*Considero que Eunice Odio es la mejor poeta americana de este siglo. Su proyección mística, su infinita sensibilidad, perceptible de una dimensión infinita, eterna, plena de luz, que trasciende a los transitorios procesos del mundo material, la colocan dentro de una escala de valores perennes.*

CARLOS ZERNER

Pienso en Eunice Odio y no puedo desprenderme de la idea de que su vida fue una gran paradoja. Dotada de talento extraordinario, admirada por personas tan preclaras como Alfonso Reyes, considerada por Carlos Zerner como "la mejor poeta americana de este siglo", todo parecía suponer que estaba destinada a disfrutar de las mieles del triunfo y que, aplaudida y aclamada, llegaría a figurar en cuanto sitio de honor se dedicara a lo más excelente de la poesía. Pero no fue así. Y me pregunto qué fue lo que sucedió. ¿Cómo pudo pasar inadvertida una poeta de esa calidad intelectual y lírica? Se puede comprender que su poesía no fuera para todo público por ser de exigente lectura, pero no se puede explicar que la crítica calificada o la académica la hayan ignorado, o que se la hubiera excluido de antologías e historias de la literatura hispanoamericana. Tampoco se puede entender que esta poeta extraordinaria muriera en la mayor pobreza y soledad, a tal punto



que su cadáver fue encontrado diez días después de fallecida. Quizás la mejor justificación de este abandono la haya dado el crítico Juan Liscano:

Nunca supo desenvolverse con habilidad y ventaja en el mundillo de la gente de letras, tan dominado por intereses creados y cálculos de provecho e influencia como cualquier otro de la sociedad. Eunice fue incapaz de manipular las relaciones públicas, de ceder a fin de imponerse después, de suscitar proposiciones favorables y aprovecharlas, de celebrar alianzas útiles. Jamás alcanzó posición alguna de relieve público. Fue una gozosa fuerza en movimiento, sin trastienda ni trasfondo de ambición trepadora. Su vitalidad agresiva seducía, pero apabullaba. Su sinceridad atropellaba la falsedad de las relaciones humanas, particularmente complejas entre intelectuales y artistas. Su vida estuvo compuesta de separaciones, rupturas, tajos, desencuentros, frustraciones, contradicciones, interminables quebraduras (cit. en Juan Liscano, 1975).

Siguiendo el rastro de esta magnífica mariposa de luz, vemos que su esencia estética se encuentra primordialmente en la poesía. Para Eunice, la función del poema es revelar, trascender, aclarar lo más oculto, el meollo de las cosas, objetos y movimientos del alma. Consideraba oscura la poesía que sólo es “palabrería ñoña, antítesis del poema, frase dicha por los hombres comunes y corrientes que no pueden percibir la realidad interior de las cosas, que perciben lo que la cosa es sólo en apariencia, lo que la cosa parece ser y no lo es en verdad” (Odio, 1996).

La poesía de Eunice es el resultado de la combinatoria de varios factores importantísimos que manifiestan su genialidad: el manejo de una alta expresión estética fundamentada en un profundo conocimiento del español, y el dominio de la técnica expresiva. Se suman a esto una inteligencia sobresaliente, una extraordinaria capacidad de análisis y una sólida cultura humanística, que nutren como vasos comunicantes el complejo mosaico de su creación estética. Su obra poética es resultado de todos estos factores relevantes, ejercicio de singular armonía expresiva, dotada de un estilo propio, original e inimitable. Para dar un ejemplo de su poesía metafísica, extraigo un fragmento del maravilloso poema a San Miguel Arcángel, calificado por Carlos Zerner como “el mejor poema que había leído en [su] vida”. Eunice construye metonímicamente la figura del Arcángel, y contaba que lo escribió temblando de miedo. El fragmento se refiere al rostro del Arcángel:

Tu cara de amapola zodiacal,  
de plata que no durmió jamás,  
desde que tuvo su primera aurora;  
tu cara, de plata poseída por la espuma;

Tu semblante,  
hecho de las partes claras y múltiples de las flores;

Tu semblante de día  
en que todos los ríos corren  
—para ir a ser juzgados—  
a la par de los cometas y los pájaros;

Tu semblante con duración y espacio interminables,  
en que no permanece la sombra de la noche;

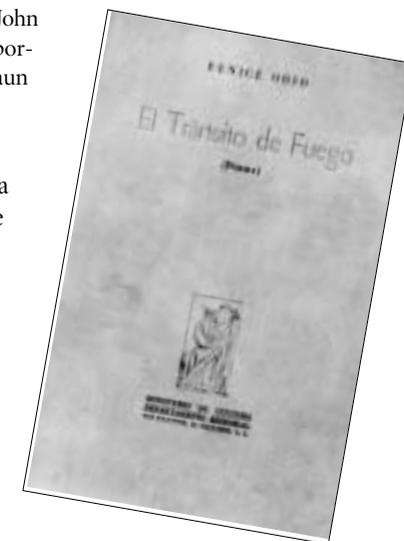
ni siquiera —con ser iluminada—,  
la noche de la alondra.

El gran mérito de Eunice Odio es haber dado a su obra una calidad excepcional, manteniéndola en una atmósfera poética tan sugestiva y fascinante que gratifica al espíritu sensible con una experiencia interior abierta a vastos horizontes. Su obra cumbre es el poema metafísico *El tránsito de fuego*, que este año 2007 cumple cincuenta de su publicación. Este poema magnífico, al que habría de darle la inmortalidad, ha sido escasamente analizado. Algunos críticos han considerado la lectura e interpretación de *El tránsito de fuego* como una actividad difícil y compleja por las innovaciones en el modo de expresión y por los propios contenidos, y afirman que la manera euniciana de codificar el lenguaje dificulta u oscurece el desciframiento textual. Sin embargo, lo que es sumamente complejo en *El tránsito de fuego* no se encuentra tanto en *cómo se dice*, sino en *lo que se dice*. Octavio Paz le decía:

Tú, querida, eres de la línea de poetas que inventan una mitología propia, como Blake, como Saint-John Perse, como Ezra Pound; y que están fregados, porque nadie los entiende hasta que tienen años o aun siglos de muertos (cit. en Juan Liscano, 1975).

Uno de sus dilectos amigos, el poeta y humanista de Venezuela Juan Liscano, consideraba inexcusable la escasa difusión que había tenido un poema de tan extraordinaria calidad en el público especializado, y afirmaba:

Se comprende que el gran público no tuviera acceso a una obra de tan exigente lectura, de tanta expansión intelectual y diversidad temática, y que los comerciantes del libro, tan sólo preocupados por el *rating* de los escritores, se desentendieran de un poeta así, pero asombra, en cambio, la ignorancia o la indiferencia de calificados críticos latinoamericanos; de *scholars* universitarios tan pendientes —aparentemente— en sus departamentos de letras españolas y portuguesas, de seguir los meandros de nuestra literatura; de investigadores en centros experimentales; de abundantes lectores; pero si tiene calidad, si se impone en función de los valores intrínsecos del arte, su hermetismo, su dificultad o su refinamiento no pueden justificar la indiferencia, la omisión, la ignorancia de profesionales de las letras, de críticos, de *scholars* universitarios, de periodistas literarios. Ellos saben que la literatura y el arte, en general, han progresado casi siempre en función de obras para la minoría (cit. en Juan Liscano, 1975: 32).



Pero Eunice no fue sólo poeta, sino que también experimentó diversos subgéneros de la narrativa: cuentos, ensayos, panfletos, reseñas, epístolas, y hasta una biografía de Alejandro Fleming. Fue periodista, crítica de arte y traductora del inglés y del francés. Sus ensayos sobre arte, que se interesan especialmente en la pintura y la literatura, se caracterizan por la precisión del lenguaje, la penetración del fenómeno estético, la sinceridad de sus juicios que incluso pueden estar marcados por una buena dosis de ironía a la hora de juzgar a todos aquellos que se apartan de su percepción artística. Como ensayos reflexivos sobre el arte, tienen además la singular virtud de permitirnos conformar su credo estético. Incurrió además con mucha seguridad en el ensayo político, en que se observa una gran rigurosidad y exigencia expresivas, aunadas a la aguda percepción de sus juicios, no carentes de mordacidad e ironía. Firme en sus convicciones estéticas e ideológicas, nunca se prosternó ante intereses o cálculos políticos ni mercantilistas, sino que defendió sus criterios con extrema valentía y honestidad consigo misma. Vivir exclusivamente para la poesía no la disoció de los problemas histórico-sociales por los que atravesaba América en ese momento; por el contrario, se pronunció con fuerza y coraje cada vez que quiso denunciar la injusticia, las satrapías, los contubernios políticos o cualquier otra forma de alienación.

Aunque su prosa era impecable, Eunice declaraba no sentirse a sus anchas escribiéndola: “¡La prosa, ay Juan, la prosa! Me domina a mí y no yo a ella” (Juan Liscano, 1975: 133), se dolía ante su amigo Liscano. Solamente escribió dos cuentos: “El rastro de la mariposa” y “Había una vez un hombre”. En ambos, los personajes experimentan fantásticas metamorfosis a partir de una situación real y concreta. Esta distorsión de los planos de la realidad y la ficción está fundamentada en nociones de naturaleza metafísica y plantean interrogantes acerca de las transformaciones trascendentales del espíritu.

En cada faceta que encontramos en esta mujer autodidacta, con una sólida cultura literaria, artística, filosófica, coleccionista de arte, traductora, oficiante de la poesía,



sorprende la seriedad con que emprendía tan diversas tareas, la fiereza con que defendía sus principios y sus ideales; la valentía de quien, careciendo de lo más elemental, rodeada de una valiosa pinacoteca, era incapaz de desprenderse de una sola de sus pinturas por fines mercantilistas o utilitarios; la que, en palabras de Stefan Baciu, poseyó “una de las personalidades más discretas e introvertidas y menos dispuestas a participar en la así llamada ‘vida literaria’ de la cual siempre huyó, buscando el silencio y la soledad”.

En vida, Eunice Odio sufrió en carne propia el vejamen de la marginación y el silencio injustificados, la soledad del trabajo solitario y mal comprendido, la amargura de estar marcada con la estrella de luz de la creación estética y recibir a cambio la indiferencia y el olvido. Este fue el precio que Eunice Odio pagó por su genialidad. Pero con el transcurso del tiempo su obra se valora cada día más. En *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica* (2001), Jorge Chen Shan y Rima de Vallbona recogen una colección de ensayos de críticos de Puerto Rico, España, Estados Unidos, Argentina y Costa Rica, que son testimonio de la vigencia de su obra. En España se ha editado una antología de su obra; se han hecho innumerables traducciones de su poesía. Ahora, la revista *alforja* hace un justo reconocimiento al gran talento poético de Eunice Odio. Su poesía ha entrado en “posesión de la luz”, ha entrado a “disfrutarse junto a otras criaturas en el descubrimiento de su nombre”, porque

Todo regresa hasta su forma exacta.  
La vida retoma su ambición pequeña  
de ser, del todo, vegetal profundo,  
recóndito edificio y luz abierta. ∞

#### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Baciu, Stefan, *Centroamericanos*, Libro Libre, San José de Costa Rica, 1986.  
*Costa Rica en seis espejos*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, Costa Rica, 1976.  
 Esquivel Tobar, Mario, *Eunice Odio en Guatemala*, Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, Costa Rica, 1983.  
 Liscano, Juan, *Eunice Odio. Antología. Rescate de una gran poeta*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1975.  
 Odio, Eunice, *El rastro de la mariposa*, Alejandro Finisterre Editor, México, 1970.  
 —, *El tránsito de fuego*, Ministerio de Cultura, San Salvador, 1957.  
 —, *Obras completas*, tres tomos, Editorial de la Universidad de Costa Rica (EUCR) y Editorial de la Universidad Nacional (EUNA), San José de Costa Rica, 1996.  
 Vallbona, Rima de, *La obra en prosa de Eunice Odio*, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1980.

**Peggy von Mayer Chaves.** Costa Rica. Hizo estudios de filología y actualmente es catedrática en la Universidad de Costa Rica. Ha publicado numerosos ensayos. Realizó la investigación, recopilación y estudio introductorio del libro *Eunice Odio. Obras completas*, que en tres tomos fue publicado en 1996 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica y la Editorial de la Universidad Nacional.

# Pasión, sensualidad la poesía de

[A propósito de

El mundo mecatrónico tiene pavor al mundo de la ensoñación, los sueños y los mitos, pues son el estado poético de la disipación y la locura en la vida. Pero del acto poético precede y procede la palabra, pues lo que está en los límites es el vacío y la oscuridad. Y, ¿qué hay en el pre-tiempo? La palabra y la voluntad de hacer; el hálito invocando a la creación, ese episodio mágico del que procede el hombre. Pues nombrar es crear, y crear es ordenar, cambiar la visión por la videncia como dijo Rimbaud, equilibrar la razón y la vida cotidiana con el suceso poético.

Para Eunice Odio la estrategia es sencilla, pues el hombre vive en dos planos: el primero incide en lo cotidiano y el segundo es diferente a las cosas usuales, está fuera y es ajeno al hombre común. Se trata de la suma proporción entre la razón y el delirio, entre la prosa y la poesía o, simplemente el estado de videncia como una realidad-otra inherente a nuestras vidas y que, por temor, eludimos. El pensamiento de Eunice es un intelecto activo, es la voluntad para hacer del pensamiento palabra, y de la palabra el acto más puro de imaginación. Voluntad, *voluntas*, *voluntatis*, como una decisión para ordenar las ensoñaciones del hombre.

La poesía de Eunice es un complejo, y tómesese de forma literal, *complexus* como entretejido de multiplicidad de componentes: el ser corporal, el ser sexual, el imaginario y la realidad humana, intensa, significativa y propia, pero sobre todo, el ser pasional, místico y sensual confluyendo en su vida poética. Y digo vida poética como visión profunda del conocimiento, la contemplación y el éxtasis de lo cotidiano. Un misticismo cognitivo y vivencial como el que existe en la casa, en la calle y en las cosas comunes. Incluso —nótese el detalle—, Dios está inmerso en el apellido de Eunice: Odio, Dios. Tal vez por eso escribe que “[...] el poema no es un conjunto de ideas y de palabras sino un orden substancial. Un poema es la acción del Verbo” (Von Mayer, 1996: 49). Este texto está destinado a intuir la pasión, sensualidad y misticismos en el poema *Los elementos terrestres*, publicado en Guatemala en 1948, y con el que Odio ganó el Premio Centroamericano de Poesía en 1947.

# y misticismo en Eunice Odio

*Los elementos terrestres*]

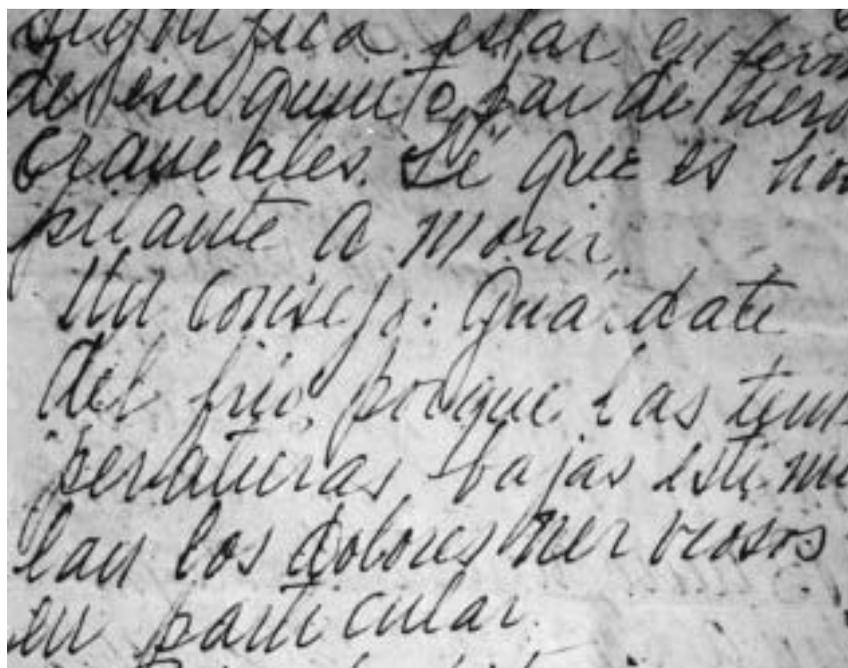
*Hasta que nuestras bocas sagradas  
se detengan*

EUNICE ODIO

Se puede decir que el poema *Los elementos terrestres* es la antesala al misticismo de *El tránsito de fuego*, considerada esta última como la obra maestra de la poeta. Si en *El tránsito de fuego* se muestra la creación del mundo como una manera de trascender lo terreno del hombre, *Los elementos terrestres* revelan un misticismo vivencial y humano, profundamente terrenal, donde la pasión y la sensualidad se enraizan en el ser sexual el ser místico. Aunque diré que *El tránsito de fuego*, más que un hipertexto de los *Evangelios* de Juan, es el *Evangelio poético de Eunice Odio*, donde la poeta, como creadora, ordena el caos de la poesía, funda en el poema el universo posible habitado por seres poéticos que luego son trascendidos por sus actos hacia el cielo de la poesía, pero esa tesis es para otra reflexión.

A *Los elementos terrestres* lo forman ocho poemas. El primero (“Posesión en el sueño”) indicia el paso de la posesión corporal a la espiritual (*Antes que yo se te abrirá mi cuerpo*); es el acto gozoso del ser sexual para luego manifestarse en el plano de la intimidad casi divina del ser poético (*desembocando inesperado en mi alma*). En “Posesión en el sueño” el amado es ausencia; por tanto, se trata de la búsqueda del amado en el sueño, porque allí son posibles todos los imaginarios. El segundo poema (“Ausencia del amor”) muestra a un sujeto poético (la amante) en busca ya no del amado, sino del amor, puesto que el amado representa la realización





no sólo del amor corporal sino el amor mismo, por eso la búsqueda del poema primero se prolonga hasta la “Consumación” en el poema tercero.

El poema cuarto (“Canción del esposo a su amada”) es la plenitud del amor, del placer sexual y el goce de los sentidos. Luego llega la “Esterilidad” (poema quinto) donde la amada se asume como una *flor que sale / y es cortada [...]* Como huella que cae / clara y sin cuerpo / para ser / humus y sombra / que no permanece. En cambio, el poema sexto (“Creación”) es el orden, el agua viva y el disfrute de la vida, pues el *humus* es una ecuación de polvo donde *El cuerpo es ya contagio de azucena / [...]* lleno de retoños y párpados tranquilos. Entonces sucede el milagro, la “Germinación” (poema siete), donde la esperanza llega con la / *tiniebla inaugural /*. El poema octavo imbrica de nueva cuenta la búsqueda del amado, ese hombre-niño infecundo / *...cuya daga sumergida en la noche / ya no tiembla en el aire*. Recapitulando, *Los elementos terrestres* exponen los incidentes amorosos entre la amante (sujeto poético y voz lírica que conduce la acción poética) y el amado-ausente pero presente, en la plenitud del amor, del placer de los sentidos provocadores del éxtasis que conduce a la unión del plano físico (el cuerpo) con el espiritual (el alma) en una pasión gozosa amorosa. *Los elementos terrestres* revelan confluencia de lo físico en lo espiritual, pero también manifiesta la angustia y la búsqueda del amado.

*Los elementos terrestres* pone de manifiesto un núcleo expresivo diseminado en los ocho poemas. Es una imagen fundante donde inciden, por un lado, la *pasión*, la cual se definirá como la condición y realización de una emoción; aun más, como la decisión radical y asunción de las emociones y sus acciones. Por otra parte, esa pasión

desvela la *sensualidad* o los placeres de los sentidos y toda la realidad poética como objeto de sensación. Ésta, a su vez, marca un constructo consubstancial al conocimiento intelectual como estado de revelación y éxtasis. En palabras de Eunice Odio, se trata del sujeto intelectual, o sea, la incidencia de los elementos habituales y los elementos ajenos a la realidad inmediata.

Antes de seguir las huellas de la imagen fundante es necesario exponer una hermosa tesis que Eunice Odio publicó en el texto “Nostalgia del paraíso”, donde dice que el amor pone de manifiesto lo oculto. Los amantes se mezclan y transfiguran, “transmutándose el uno en el otro, realizando el misterio de la substanciación” (Von Mayer, 1996: 78), la transformación del amante en el amado en un acto de misticismo. El componente de substanciación funda el *tiempo amoroso* que no es compartido, es el tiempo de los amantes y sólo se realiza en ellos en tiempo afluyente, pues es único y estático. En la disolución del tiempo amoroso los amantes crean la sensación de la muerte, ya que está inmersa en el acto de amor.

Lo esencial de la propuesta odiana es la manifestación de lo oculto a través del amor. Recuérdese que la pasión y la sensualidad, el *affectus*, de acuerdo con Spinoza, expresa la impotencia del alma y la transformación de la misma a ideas claras. En consecuencia, la pasión deja de ser pasión en el momento en que se transforma en afecto, en sensualidad, pues desvela lo oculto de la emoción. Nuestra poeta es una de esas poetas que viven el misterio desde la realidad misma, poeta-profeta, visionaria como Rimbaud, Hölderlin o Concha Urquiza; mística no a la manera de santa Teresa ni de san Juan, pero sí como Fernando Pessoa, quien encuentra a Dios en las cosas comunes: un árbol, un río, una montaña. Esa belleza sobrenatural que enternece. Así lo aclara a Juan Liscano cuando explica:

Quando comencé a quitarle la corteza [a una naranja] con un buen cuchillo, estaba seca, como de cartón. Di cuatro cortes en línea recta y la carne estaba seca, como cartón; fue después del tercer o cuarto corte que la naranja se volvió jugosa, y entonces me puse a quitarle la piel de prisa.

Esa naranja de ese día era una parte de las escrituras secreta que no vemos [...] Yo he creído en eso hasta hace dos años en que, un buen día, descubrí que Dios nos está cantando una balada continua, y lo que sucede es que nosotros no la oímos (Von Mayer, 1996: 326-237, t2).

El poema para Eunice es la herramienta mediante la cual se manifiesta lo oculto; es el instrumento donde se puede ostentar la verdad. La poeta costarricense es una de esas poetas auténticas que han llevado la poesía a la vida. Para la autora de *El tránsito de fuego* el poema es más que un conglomerado de palabras, es un orden substancial. El poema es Palabra, Verbo, fundación de un nuevo mundo, el de la poesía.

Se ha mencionado que *Los elementos terrestres* describe la búsqueda del amado, la realización y el goce del ser sexual, hasta llegar a la plenitud de los sentidos, el misticismo, la ausencia y, de nuevo, el reinicio de la búsqueda del amado. Veamos cómo se pasa de la pasión a la sensualidad y al misticismo. Existe un núcleo expresivo que distiende el significado a lo largo de todo el texto y que está vinculado con la palabra *boca*, o mejor, con el simbolismo que la palabra *boca* inaugura. Leamos:

Poema	Núcleo expresivo
Primero	1. es que te amo en principio por tu boca 2. desembocando inesperado a mi alma 3. y anudarán aromas caídos nuestras bocas
Segundo	1. y en cuyos brazos desemboca mi alma
Tercero	1. Con derrumbado aliento/ y forma última
Cuarto	1. Pozo donde mi boca / desmedida resbala / como torrente de paloma / y sal humedecida
Quinto	1. como el primer hombre cuando descubre / la primera sonrisa
Sexto	1. ahora que le propongo al polvo una ecuación / para el deslizamiento de la garganta
Séptimo	1. sólo desbocar al gozo y detenerse
Octavo	1. Y que llene tu boca / de sol y mediodía 2. Hasta que nuestras bocas sagradas / se detengan

Parece ocioso el hecho de identificar las unidades versales donde aparece la palabra *boca*, o aquellas que la implican, ya sea por relaciones semánticas o indicios semióticos, como *desemboca*, *alma*, *aliento*, *sonrisa*, *garganta*, y otras relacionadas: *lengua*, *alimento* o *canto*. Pues bien, la *boca*, menciona Morin (2001: 27) “no sólo es lo que come, absorbe, da (saliva, lamer); también es la vía de paso del hálito, el cual corresponde a una concepción antropológica del alma”. No obstante, los términos *boca*, *beso*, *palabra*, indican la unión de dos hálitos, de dos almas. El hálito como un soplo suave y apacible, *halitus* como aliento, *alenitus*, *anhelitus*, vida, impulso vital, insuflación del espíritu y del alma. La palabra *boca* construye un anagrama etimológico (críptico) que, mediante semiosis, instaura el principio de la vida y su misticismo. Pero vayamos un poco más allá. El alma representa esa parte intelectual y sensitiva de la vida, pero también la sustancia metafísica que da aliento y fuerza al espíritu; por tanto, alma se considera como el único elemento de Dios que se comparte con el hombre.

En la palabra *boca* incide el misticismo, pero sólo se llega a él por una decisión (pasión o asentimiento), precisamente cuando el sujeto poético (la amada) invoca al amado desde la racionalidad al decirle: *Ven / Amado / Te probaré con alegría. / Tú soñarás conmigo esta noche. / Tu cuerpo acabará / donde comience para mí / la hora de tu fertilidad y tu agonía / [...] es que te amo en principio por tu boca*. Observemos el verso final: *es que te amo en principio por tu boca*. El amor inicia con el Verbo (la palabra), y recuérdese que en el principio fue el Verbo, y el Verbo era con Dios, así se menciona en el *Génesis*.

Nuestra poeta lo aclara de la siguiente manera, cuando comenta su libro *El tránsito de fuego*: “El Logos es la Palabra mediante la cual Dios creó todo, y es Él mismo la Palabra personal que se hizo ‘carne’, Jesucristo [...] al Logos como un ser eterno, intemporal y preexistente [...]” (cit. en Von Mayer, 1996: 22, t1). A fin de cuentas,

con la palabra se instaura y funda la vida. Y, ¿cómo se realiza tal milagro? El sujeto poético lo dice: *Ven / Comeremos en el sitio de mi alma*. Nótese el término *alma*, esa parte divina que Dios comparte con el hombre. Pero, ¿cómo se llega a esa parte divina? La amante lo evidencia: *Antes que yo se te abrirá mi cuerpo / como mar despeñado y lleno / hasta el crepúsculo de peces*. Exacto, mediante el ser sexual, mediante el goce purísimo de los sentidos (vulgares si se quiere, cuando son cotidianos) enaltecidos por la sensualidad: a) el gusto: *te probaré con alegría*; b) el olfato: *Tu cintura en que el día parpadea / llenando con su olor todas las cosas*; c) el oído: *A mi lado, / como un piano de plata profunda*; d) la vista: *Y de pronto llegaste, / huésped de mi alegría, / y me poblé de islas / con tu brillante dádiva*; e) el tacto: *Tú me conduces a mi cuerpo, / y llego, / extendiendo el vientre / y su humedad vastísima, / donde crecen benignos peseres y azucenas*.

El poema primero es la primacía de todos los demás; ahí se simbolizan, o mejor dicho, se muestra el ser sexual, erótico y amoroso, que se desplaza por medio del conocimiento sensible de los sentidos hacia un plano íntimo y privado de lo corpóreo, para llegar al acto supremo del éxtasis y la mistificación: *!... es que te amo en principio por tu boca / [...] desembocando inesperado a mi alma [...] / y anudarán aromas caídos nuestras bocas...* / El amor comienza por la boca, por lo físico, porque por allí, por esa abertura, pasa el soplo, la palabra y el alimento. Esa fuerza capaz de animar, transformar y construir. Y, ¿a dónde llega el aliento, la potencia creadora? El sujeto poético, la amada, lo dice, y no de forma sutil, sino con gran fortaleza, porque el acto amoroso es sensual y bestial. Leamos: *! [...] desembocando inesperado a mi alma [...] / De la boca del amado pasa (desbocado) el aliento creador e insufla el alma y queda como un aroma (caído) en la boca*.

En los poemas segundo y tercero la ausencia del amor indicia la ausencia del amado; por eso la amante busca en el encuentro y unión no sólo el acto corporal, sino el místico, y construye con la erotización del lenguaje: *Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo / y tu voz, / un manojo de lámparas / [...] Amado, / en cuyo cuerpo yo reposo / y en cuyos brazos desemboca mi alma*. Entonces la voz que sale de la boca es mensajera del *Verbum* y del logos, ya que se transforma en guía iluminadora para el *spiritus* o soplo en camino hacia el alma, pero también manifiesta la angustia y la alegría de compartir el gozo como un *corazón entre la manos / congregado y solo*.

Los poemas cuarto, quinto, sexto y séptimo son la consumación de la amada en el amado, el placer sexual, el gozo del compañero, la creación y, en particular, la germinación de la vida: *Tú eres ya día junto a la noche. / Ya soy contigo el día [...] / ¡Brotos sacramentales de la hierba, / oh dádiva subiendo de la entraña, / suma de y transitados alimentos*. Los núcleos expresivos inciden en las transformación (transmutación, diría Eunice Odio), en la angustia por el amado ausente, en la alegría por el encuentro, el gozo, y la vida ya insuflada el alma. En una carta a Juan Liscano, Eunice Odio escribe:

La mayoría de los poetas operamos con un lenguaje que es una vestidura resplandeciente o, para mejor decir, resplandiente. De tal manera brilla y resplandice, que los sensibles de todas las categorías, desde las más altas hasta las más bajas, tienen por fuerza que mirarnos y “fijarse” en nosotros sintiéndose hechizados (cit. en Von Mayer, 1996: 337, t1).

La poesía de Odio es un espacio de lo sagrado, un rito de transubstanciación donde lo divino y lo humano favorecen la construcción de la Unidad, y la primera Unidad —por lo menos la humana— es la pareja que se piensa así misma como potencialidad creadora y de ascensión hacia un plano ajeno a las cosas mundanas.

El poema octavo de *Los elementos terrestres* trae a escena la búsqueda del amado, es la añoranza, el eterno encuentro-desencuentro, la angustia-alegría, el alejarse-acercarse, el deleite-disgusto, toda esa dualidad de la Unidad. Pero, ¿por qué ocho poemas? Pregunta improcedente. No. Para Eunice todo poema tiene un plan. Toda palabra registra un hecho inusitado; en consecuencia, el poema octavo implica el equilibrio espiritual y el origen de lo humano. Es el portador de lo celeste, de lo divino, de la protección, y no es ajeno a Eunice el concepto expresado, pues era una creyente-consciente del arcángel Miguel, creencia compartida con Olga Kochen, Elena Garro y Amparo Dávila. De hecho, Elena Garro le dijo en alguna ocasión: “Y por qué no te haces devota de san Miguel Arcángel?” Y Odio se respondió: “Era, precisamente, el santo adecuado para un poeta.”

El poema octavo es el más simbólico de *Los elementos terrestres* porque muestra un mito antropológico, y todo mito, dice Morin, deja de ser mito cuando se realiza en el ser humano, cuando es asumido como un hecho cultural. ¿Cuál es el hecho cultural que se representa en *Los elementos terrestres*? Es el día que sucede a los de la Creación, por tanto, anuncia el futuro, no sólo la resurrección de Cristo, sino la del hombre. San Agustín menciona que todo acto se cifra en el cuatro y en el alma; ocho es un múltiplo de cuatro e indica un más allá del siete. En consecuencia, anuncia la esperanza y el futuro. Diré, entonces, que el ocho es el número clave de la Creación.

No es extraño que el núcleo expresivo del poema octavo de *Los elementos terrestres* enuncie la búsqueda del amado, porque sólo de esa manera —del encuentro— se realiza la dualidad en el uno: *Has visto al huésped mío, al Camarada hermoso / [...] / Queréis buscarlo conmigo, / y exaltarlo, / A Él, al Hombre / Al que camina en parte / con mi alma [...] / Y que llene su boca de sol y mediodía [...] / Hasta que nuestras bocas sagradas se detengan / Así sea.* Una realización del placer de los sentidos por medio de la pasión y la sensualidad, pasión en el sentido griego de *παθη*, es decir, todo lo que sucede en el alma, desde el sufrimiento hasta la alegría. Pero también como *passio*, ese acto intelectual en potencia que consiste en perder la identidad para recuperarla en el otro.

Para nuestra poeta el poema pone en claro los movimientos del alma, hace trascender las cosas comunes, la realidad mágica de esas cosas, su interior, para luego compartirlas con los hombres. Pues el “poeta tiene el secreto del hombre y le dice al hombre cómo Es él, y cómo ES Dios. [...] Y cuando eres dueño de esos secretos es que estás en Dios” (cit. en Von Mayer, 1996: 317, t1). Para Eunice Odio el poeta es el buscador de sí mismo, el que busca y encuentra a Dios. Tal actitud sorprendió a Octavio Paz quien, con su habitual solemnidad, le dijo: “Tú, querida, eres de la línea de poetas que inventan una mitología propia, como Blake, como Saint-John Perse, como Ezra Pound; y están fregados, porque nadie los entiende hasta que tienen años o aun siglos de muertos” (cit. en Von Mayer, 1996: 354, t1). El profeta *de pantufla* (adjetivación odiana que comparto) no comprendió, y comprender es compartir el uno en el otro la palabra, pues Eunice Odio sabía que la mitologización es la estrategia

que emplean los otros para “echar” al hombre del mundo, pero para Odio, los poetas están salvados de antemano.

Pasión, sensualidad y misticismo confluyen para mediar la realidad con la imaginación, la razón con el delirio. El disfrute de los sentidos como una estrategia para el conocimiento, como un éxtasis que permite al hombre del siglo XXI acercarse a sí mismo con la más alta responsabilidad, diría Hildegarda von Bingen, pues la palabra que emana de la boca es la conciencia integral, el propósito creador de un lenguaje distinto —aunque él mismo— a través de la poesía. *Los elementos terrestres*, diré en dos frases, es la forma radical y diferente de percibir y sentir el hecho amoroso, es un texto alejado de los mecanismos literarios habituales, para consubstanciar el acto poético del texto, trascender el ser ontológico del poema y unirlo con el ser humano, místico por naturaleza. ∞

#### BIBLIOGRAFÍA

- Morin, Edgar, *Poesía, amor y sabiduría*, Seix Barral, Barcelona, 2001.  
 Odio, Eunice, *Los elementos terrestres*, El Libro de Guatemala, Guatemala, 1948.  
 Von Mayer, Peggy (ed.), *Eunice Odio. Obras completas*, tt. 1 y 2, Universidad Nacional, San José de Costa Rica, 1996.



*Día y noche, pero  
 más noche que día,  
 Eunice dialoga y ríe  
 con los altos mastines.  
 De arriba abajo,  
 de abajo arriba.*

*A una hora cierta  
 triunfa green eyes Eunice.  
 Los hocicos se cierran.  
 Eunice duerme.  
 La noche se eterniza.*

*Salimos de su casa  
 con un alba rabiosa  
 mordiéndonos las nalgas.*

EFRAÍN HUERTA

**José Reyes González Flores.** Durango, México, 1966. Poeta y ensayista. Doctor en letras por la Universidad de Guadalajara, México, donde ahora es catedrático. En 1995 obtuvo el Premio Nacional Sor Juana Inés de la Cruz por su poemario *La insolación del fuego*. Otros libros que ha publicado son *Tribulaciones amorosas* (1993), *Regiones amatorias* (1994), *Alucinaciones y presencias* (1995), *Discusiones y disfunciones* (2000), *Poética de la incertidumbre* (2002) y *Teoría y técnicas del ensayo. Estrategias de escritura* (2006).

POEMA PRIMERO

**Posesión en el sueño**

Ven  
Amado

Te probaré con alegría.  
Tú soñarás conmigo esta noche.

Tu cuerpo acabará  
donde comience para mí  
la hora de tu fertilidad y tu agonía;  
y porque somos llenos de congoja  
mi amor por ti ha nacido con tu pecho,  
es que te amo en principio por tu boca.

Ven  
Comeremos en el sitio de mi alma.

Antes que yo se te abrirá mi cuerpo  
como mar despeñado y lleno  
hasta el crepúsculo de peces.  
Porque tú eres bello,  
hermano mío,  
eterno mío dulcísimo,

Tu cintura en que el día parpadea  
llenando con su olor todas las cosas,  
Tu decisión de mar,  
de súbito,  
desembocando inesperado a mi alma,

Tu sexo matinal  
en que descansa el borde del mundo  
y se dilata.

Ven

Te probaré con alegría.

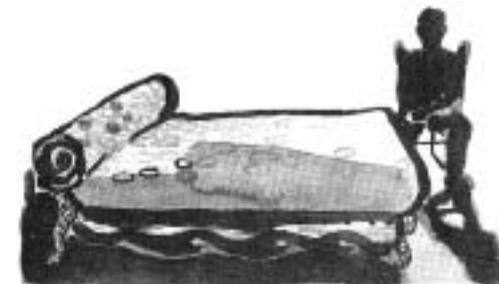
Manojo de lámparas será a mis pies tu voz.

Hablaremos de tu cuerpo  
con alegría purísima,  
como niños desvelados a cuyo salto  
fue descubierto apenas, otro niño,  
y desnudado su incipiente arribo,  
y conocido en su futura edad, total, sin diámetro,  
en su corriente genital más próxima,  
sin cauce, en apretada soledad.

Ven  
Te probaré con alegría.

Tú soñarás conmigo esta noche,  
y anudarán aromas caídos nuestras bocas.

Te poblaré de alondras y semanas  
eternamente oscuras y desnudas.



POEMA SEGUNDO

## Ausencia de amor

I

Amado  
en cuyo cuerpo yo reposo,

Cómo será tu sueño  
cuando yo te he buscado sin hallarte.

Oh,  
Amado mío, dulcísimo  
como alusión de nardo  
entre aromas morenos y distantes,

Cómo será tu pecho cuando te amo.

Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo  
y tu voz,  
un manojo de lámparas.

Amado,  
Hoy te he buscado  
por entre mi ciudad  
y tu ciudad extraña,  
donde los edificios  
no se alegran al sol,  
como frutales conchas  
y celestes cabañas.

Y andaba yo  
con el crepúsculo enredado entre la lengua,

Con aire de laguna  
y ropa de peligro.

Me vio desde su torre  
un auriga de jaspe,

Yo te andaba buscando  
por entre el verde olor de sus caballos,

Por entre las matronas  
con pañales y pájaros;

Y pensando en tu boca  
reposaban mis ojos,  
como palomas diurnas  
entre hierbas amargas.

Y te buscaba entonces  
por las inmediaciones de mi cuerpo.

Tú me podías llegar  
desde el suceso cálido.

II

Amado  
Hoy te he buscado sin hallarte  
por entre mi ciudad  
y tu ciudad extraña,

Junto a alquerías errantes  
guardadas por el campo  
y de agitado pasto vencidas y entonadas.

Y de pronto llegaste,  
huésped de mi alegría,  
y me poblé de islas  
con tu brillante dádiva.

Desde la brisa fresca llegaste  
como un niño con un pañuelo blanco

Y la noche voló de sueño entre ramas,  
junto al gozo del agua y el rastro de la abeja.

Amado,  
en cuyo cuerpo yo reposo  
y en cuyos brazos desemboca mi alma,

Cómo será no hallarte en la distancia,  
y llegar a tu cuerpo como los alimentos  
reanudados al calor de la gracia  
necesaria y perdida.

Estar donde no estoy más que de paso,  
no estar donde tu aliento me contiene  
y me desgarras  
como una piedra el alma.

Cómo será tener,  
de golpe, el cuerpo dividido  
y el corazón entre las manos  
congregado y solo.

Amado  
Hoy te he buscado sin hallarte  
por entre mi ciudad y tu ciudad extraña  
y no te he hallado.

Cómo será buscarte en la distancia.

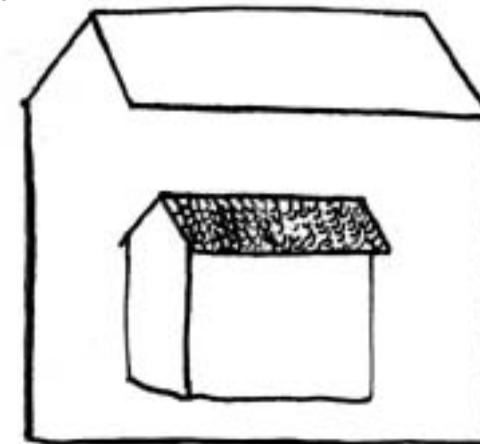


# Rondas de libertad

Evocación de la infancia en la obra de Eunice Odio

En general, la crítica literaria ubica a Eunice Odio (Costa Rica, 1919-México, 1974) como parte del incendio iconoclasta de las estéticas vanguardistas del siglo XX, como autora feminista y como promotora de una estética metafísica (véase Chen y Vallbona, 2001). Pero hay una orientación discursiva que atraviesa la obra de esta autora que hasta el momento ha pasado inadvertida. Se trata del referente infantil, no sólo como código discursivo en la escritura para niños, sino también como alusión biográfica relativa a esta primera época de la vida. Estas referencias a lo largo de su obra constituyen una pieza clave para armar el tinglado de la reconocida rebeldía de la poeta y, al mismo tiempo, para explicar la búsqueda que procura restituir la libertad que gozó cuando niña.

En las cartas a Juan Liscano, Eunice confiesa que su actitud rebelde inició desde que dio sus primeros pasos, pues cuando contaba con cuatro años se escapó por primera vez de la casa y lo continuó haciendo como un juego de libertad que determinó su historia personal. En su propia versión: “desde ese día le tomé un gusto fantástico al asunto de la libertad y la soledad al aire libre. Y seguí escapándome cuando menos se pensaba, cada vez que me daba la gana, y duraba ausente todo el día: desde las siete u ocho de la mañana, hasta las seis de la tarde” (cit. en Von Mayer, 1996: t. I, 372, ). Al principio, el cuadro familiar incluía castigos, llantos, la policía y amenazas; pero poco a poco la familia se acostumbró a las huidas y finalmente la niña ganó aquella primera batalla contra las imposiciones de su



núcleo familiar. En las misivas a Liscano, Eunice narra cómo aquella preadolescente consigue la victoria decisiva de su propia libertad:

A los siete años —tres después de mi primera fuga—, mamá se aburría de zurrarme y de interrogarme al regreso. Cuando volvía a casa, se limitaba a darme de comer y a mirarme, mirarme largamente, tal vez tratando de penetrar en mí, que me había convertido en enigma. ¡Había ganado la guerra! ¡No puedo explicar lo increíblemente maravilloso que era para mí poder marcharme por horas y horas, sin tener que enfrenarme, al volver, a una especie de pelotón de fusilamiento! Entre los siete y los ocho años hice montones de esas excursiones de libertad. Fui perfectamente feliz (*op. cit.*: 373).

En estas referencias la poeta resalta dos aspectos que constituyen claramente una oposición. Por un lado está la zorra que le propina la madre cuando regresa y, por el otro, el gozo de la soledad cuando se escapa. El ambiente familiar es descrito como el espacio donde tiene lugar el “pelotón de fusilamiento”, y el viaje por las calles del pueblo, como el espacio donde la libertad es posible. El haz semántico “casa-cárcel-castigo”, se contrapone al haz “calle-escape-libertad”. Esta dicotomía que contrapone el malestar a la felicidad es significativa para aventurar una explicación biográfica de esta mujer que tuvo grandes dificultades para establecer una familia según los códigos del modelo patriarcal. De ahí que también se podría establecer una conjetura que extrapola los escapes de la niña, es decir, el cambio de patria como lugar paterno o los cambios de residencia responden al mismo patrón de la mujer que hu-ye de las fuerzas punitivas de la cultura.



Pero el viaje evasivo no sólo constituye un paseo furtivo por las calles del San José semirural; poco a poco, la niña empieza a descubrir una fórmula nueva para tener acceso a la felicidad. La literatura se convierte en un vehículo mágico para ensayar otros escapes. Según Eunice, su endiablado mal genio empieza a ceder y “mi juego y mi placer consistían en leer todos los cuentos para niños que existen. Leía sin parar: en realidad, dejé de ser niña, en el estricto sentido de la palabra, a los ocho años, tan pronto como pisé un aula (*op. cit.*: 374).

Esta paradoja (la niña que lee literatura infantil y deja de ser niña) la enfrenta a un nuevo capítulo que anuncia el paso de la inocencia a la conciencia. En este momento la niña ya ha triunfado en el juego de la desobediencia y necesita entonces un nuevo recurso para imaginar la fuga. Sabe, sin embargo, que se trata de un simulacro, pero igual la llena de placer. A lo largo de su vida quedará demostrado que el viaje y la palabra literaria serán sus tablas de salvación; es decir, sus estrategias para recordar el paraíso de sus viajes despreocupados.

Un aspecto adicional en este cambio de actitud se demuestra en lo que parece ser un acercamiento comunicativo con su familia, especialmente con su madre. Esto ocurre gracias a que los cuentos infantiles empiezan como narraciones familiares que atrapan a la pequeña. Entre las memorias de la poeta se encuentra particularmente el invento maternal del llamado “La vieja de los cueros”. Según Eunice: “Nunca la encontré en las leyendas de Costa Rica, Centroamérica, ni de ninguna parte. Fue una auténtica y maravillosa creación de mi madre, de cuyo humilde intelecto había chispas de la poesía” (*op. cit.*: 375).

En esta confesión a Liscano la imagen de la madre es ambigua. La presenta como una mujer castigadora, pero también como una persona inteligente y cariñosa. En el poema titulado “Recuerdo de mi primera infancia” la poeta evoca su infancia y en ella representa a su madre desde esta configuración ambivalente:

Pero también recuerdo, debajo de mi infancia,  
en un secreto abril con habitantes,  
con océanos,  
con árboles,  
una puerta de azul carpintería  
por donde algunas veces comenzaba mi madre,  
empezaban sus labios,  
sus brazos que partían de las olas,  
su voz en que cabía la tarde  
y apenas mis dos piernas que corrían  
desordenando el aire.  
Ahora la recuerdo  
con mis beligerancias infantiles  
puerta de piedras jóvenes,

mi madre  
con sus pasos de ternera boreal, traspasándola

(*op. cit.*: 193).

Llama la atención en este texto que luego de una representación casi terrorífica opta por una imagen que disminuye la dimensión monstruosa. La metáfora de “ternera boreal” mezcla la animalización con lo maravilloso y abre la posibilidad de lo afectivo, en esta relación de amor-odio entre madre e hija. De este modo, la literatura es el punto donde al amor y la huida son posibles a la vez. La madre, aunque fatal, es la que termina amamantando a la niña con historias de ficción y este descubrimiento es fundamental, pues la futura poeta se entretiene entonces con el asombro de la literatura infantil. No es extraño que en la obra odiana la literatura para niños y las referencias a personajes infantiles sean recurrentes. En el siguiente apartado se propone un recorrido que muestra algunas de estas alusiones y sus respectivas correlaciones con el género de esta literatura clasificada como infantil.

#### ALGUNOS REFERENTES DEL GÉNERO INFANTIL EN LA OBRA DE EUNICE ODIO

Para no caer en la gastada polémica de la literatura infantil, la literatura para niños o la literatura escrita por niños, partamos de una definición general que entiende el género infantil como aquellas obras escritas especialmente para niños. Según Margarita Dobles Rodríguez, estas obras encuentran sus principales fuentes en el folclor y otras de la pluma de los grandes creadores. Dobles dice: “no es un género aparte encuadrado en casillero específico que diga *sólo para los niños*, aunque sí debe tener ciertas características de fondo y forma que las hagan asequibles a los pequeños” (2003: 7-8). Además de entretener, la literatura para niños, desde una trillada visión adultocentrista, suele ir acompañada de una función moralizante que se materializa en una moraleja final, llamada a modelar la socialización de este público meta.

Al hacer una revisión del estilo discursivo de Eunice Odio se comprueba que la poeta no cae en esa tentación. Por el contrario, el énfasis está puesto precisamente en lo lúdico afectivo, y en algunos textos aparece alguna intención didáctica que refuerza la curiosidad de los niños. En la poesía para niños el énfasis rítmico resulta estratégico como recurso para capturar la atención. Muchos son los textos de Eunice que parten de esta estrategia discursiva. Véase, como ejemplo, los juegos rítmicos presentes en “Canciones para cantarse bajo el Sol”:

Sinfonía pequeña / Cascabel, / cascabelín /  
para que duerma el lebril / la luna pone un cajín, /  
campanón / campanería, /  
la noche roba un ropón / para vestirse de día, /  
violoncín, / violoncelo, /  
el sol deja su pañuelo / y se lleva su espadín, /  
campanolín, / campanada /  
el pájaro cantarín / se bebe la madrugada

(op. cit.: 145)

Para lograr el ritmo se recurre principalmente a dos estrategias: la rima y la reiteración. Las terminaciones “ín” en palabras como *cascabelín*, *cajín*, *violoncín*, *espadín* y

*campanolín* refuerzan el sentido lúdico de la representación infantil que busca acercar la palabra a la imaginación de los niños, esto sin caer en el trillado diminutivo “ito” o “ico” que con frecuencia desestima la capacidad verbal de los infantes. Como parte de este juego que pone a saltar la palabra en el texto de la ronda, se recurre a las duplas que contraponen lo grande frente a lo pequeño, o simplemente, lo que cambia de tono y trasmuta la imagen del objeto: *cascabel*, *cascabelín*; *campanón*, *campanería*; *violoncín*, *violoncelo*; *campanolín*, *campanada*.

En el poema “Nocturno de los niños”, el ritmo musical se marca con la numeración uno, dos, tres; antecedido por una combinación cromática, también triádica (negro, naranja y limón) que refiere al colorido de los anfibios del trópico:

¿Habrá un sapito pintado / de bermellón y acuarela,  
un sapito que sea pinturero?  
Negro / naranja / y limón  
¿Qué les abra el corazón / y se los pinte de nuevo?  
Uno / dos / tres /  
sapitos de usos silvestres / pasan pintando los jardines /  
las ranitas arlequines / se mueren en los aleros

(op. cit.: 89)

Estos juegos musicales, que motivan a saltar con la palabra, son estéticamente aún mucho más lúdicos cuando insertan en la imaginación del niño las paletas de la pintura. A igual que en el poema anterior, en “El grillo dibujante” la autora insiste en este tópico que combina el oído con la mirada:

Verderín dibujador, / naranjalito en el aire, /  
para tener sobre el cielo / naranjalito en el aire, /  
para tener sobre el cielo / dibujado el corazón, /  
quién tuviera como el grillo / una escalera /  
do, re, mi, fa, sol, / una escalerea de vidrio / tin, ton.

(op. cit.: 147)

Música, color y palabra conjugan en esta poesía odiana varias expresiones artísticas que activan la imaginación del público infantil. Pero además, este poema, como otros de la escritora, está concebido como una pieza musical para bailar al ritmo que va marcando la palabra. Esto es más evidente en el verso final que remata con un marcador rítmico: *tín, ton*. De este modo, a estos textos bien puede agregarse el movimiento, de tal manera que resulta una expresión completa para recrear las posibilidades básicas del arte: sonido, imagen, palabra y movimiento.

Ya habíamos señalado, unas líneas atrás, que en algunos de los textos para niños se perfila una intención didáctica (no moralizante) que contribuye con la formación integral del niño. Por ejemplo, en el poema “Lin lan, cantaba la alombra”, explica que este animal es un “pájaro de color pardo, de carne delicada: la alondra no sube a los árboles”:



Lin lan / cantaba la alondra,  
Lin lan / En torres de albahaca  
La alondra no sube al árbol, /  
el árbol sueña que sueña /  
alondras sobre sus ramas.

(op. cit.: 150)

La definición que se presenta al inicio del poema resulta clave para entender el texto, pero también ofrece una información útil para la construcción de la enciclopedia personal del niño en formación. De este modo, el texto como forma lúdica activa el placer del conocimiento y otorga un valor didáctico que puede ser aprovechado en los espacios de la escuela.

Con base en los textos considerados hasta este punto, se podría afirmar que Odio mantiene los referentes más tradicionales de la poesía infantil, es decir, la ronda dedicada a animales como el grillo, u objetos conocidos, tales como instrumentos musicales. Sin embargo, en otros trabajos la poeta rompe con estos consabidos del género y propone otros acercamientos. Una de las propuestas que se apartan de la ronda tradicional es la inserción directa del infante como objeto discursivo. Esto ocurre claramente en el poema: “Para las niñas que siempre están en la luna”:

En el río una niña / come cerezas / suspirando en el aire / su flor entera /  
mientras pasan y pasan / con plumas y quedas, /  
gallitos desmayados / y enredaderas. /  
En el río las niñas / comen cerezas /  
derramando en el aire / sus flores nuevas”  
(op. cit.: 87).

El referente del poema establece una vinculación directa con el público meta del poema. Sin embargo, a pesar del título irónico, el texto mantiene los códigos rítmicos y discursivos del género infantil. Véase la rima consonante de las vocales “e” y “a” y la correlación entre la primera estrofa (la niña) con la reiteración plural (las niñas) en la tercera estrofa.

Muy distinto es el poema “Mauricio, niño mío”, un texto que también tiene como referente un infante, pero en este caso el código discursivo aspira a un lector mucho más avisado. Esto es posible, pues las metáforas dedicadas a Mauricio claramente son mucho más elaboradas y carecen de los juegos rítmicos de ronda infantil que hemos venido analizando: “Este niño es una pradera llena de aguas ocultas, / de flores venideras, de aire que se alegra en la mañana” (op. cit.: 211).

A todo esto, y a pesar de lo demostrado hasta acá, no es posible afirmar que Eunice Odio sea una autora dedicada a la literatura infantil; más bien, lo que queda claro es que en su obra uno de los discursos que intervienen con frecuencia, como intertexto, es el género infantil. Esta afirmación es mucho más evidente en el libro *Tránsito de fuego* (1957). Aunque no es para niños, en muchos de los diálogos de las voces líricas que intervienen aparecen referencias y códigos discursivos propios de la tradición infantil. En el poema “Infancia de los padres” la poeta replantea el sen-

tido cultural de un texto folclórico de larga tradición. Se trata de “La pájara pinta”, a quien pone a dialogar con el referente masculino “el pájaro pinto”: “la pájara pinta en su verde limón, y el pájaro pinto en su verde ramita” (op. cit.: t. III, 39, y t. I, 149). Esta ruptura había sido planteada previamente por la autora bajo el título de “La pájara pinta (nueva versión)” en el libro *Zona en territorio del alba* (1953). En *Tránsito de fuego* funciona como recurso para marcar el imaginario infantil de los personajes Aira y Airo.

Otro de los intertextos que aparecen en este poemario es el diálogo que reproduce el inicio de un cuento infantil: “Coro: Había una vez... / Airo: una vez / Coro: Callad / Aira: Había una vez... callad... dormid” (op. cit.: t. III, 42).

Estos referentes a la tradición discursiva del género infantil funcionan en *Tránsito de fuego* como marcadores etéreos en la constitución de un proyecto ontológico, y muestran, al mismo tiempo, la recurrencia a dicho género en la obra general de Eunice Odio.

#### VOLVER A LA NIÑEZ

La confesión que Eunice le hace a Liscano en las cartas es clave para confirmar que la niñez constituye el momento más grato en la vida de la poeta. La prueba de que el ambiente familiar le es hostil queda clara en los reiterados escapes que protagoniza. Queda constancia también de que el castigo que le propinaba su madre era causa y efecto de la huida. Sin embargo, el círculo vicioso de estos escapes se convierte en una puerta hacia la libertad y el gozo. Este encuentro con el paraíso en la niñez determina el deseo de la poeta por volver simbólicamente una y otra vez a esta época. No sólo lo hace a través de la fascinación por la literatura infantil que cultiva, sino que en algunos de sus poemas lo dice explícitamente. Es el caso del poema “Yo quisiera ser niña”:

Yo quisiera ser niña / para acoplar las nubes a distancia /  
(Claudicadotas altas de la forma).  
Para ir a la alegría por lo pequeño / y preguntar, / como quien no sabe /  
el color de las hojas / Cómo era?  
(op. cit.: t. I, 100).

Pero la poeta ya no es niña y no puede ocultar el sufrimiento:

Cómo voy a ser ya, / niña en tumulto, / forma mudable y pura, /  
o simplemente, niña a la ligera, / divergente en colores /  
y apta para el adiós / a toda hora.  
(op. cit.: 101)

La función simbólica del referente infantil en la obra poética odiana traspasa el proyecto para niños que es posible encontrar en aquellos autores que dedican libros exclusivos para entretener y educar a los pequeños. En su caso, determinada por la

nostalgia de la época perdida en la que fue feliz, la poeta se escribe a sí misma. Esta conjetura adquiere mayor sentido si entendemos la crisis de aquella niña que huía de su familia y que finalmente se refugia, para salvarse, en la literatura. Por esta misma razón, los poemas infantiles no fueron publicados en forma independiente, sino que son parte de otros poemas con temas existenciales, eróticos u ontológicos. Son el abanico biográfico de una poeta desesperada que buscó, aquí y allá, un lugar para escapar del castigo que le impuso la familia, el país machista y la cultura enajenada. En esta inculpación han herido al sujeto más indefenso del sistema. Es por ello que la vida y escritura de Eunice Odio fueron un doloroso escape para poner a salvo a aquella niña castigada por la visión adulta y la cosmovisión de los patriarcas. ~



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dobles Rodríguez, Margarita, *Literatura infantil*, 3ª ed, Universidad Nacional de Educación a Distancia, San José de Costa Rica, 2003.
- Chen Jorge, Rima de Vallbona et al., *La palabra innumerable. Eunice Odio ante la crítica*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José de Costa Rica, 2001.
- Von Mayer, Peggy (ed.), *Eunice Odio. Obras completas*, tt. I, II y III, Universidad Nacional, San José de Costa Rica, 1996.

**Carlos Manuel Villalobos.** San Ramón de Alajuela, Costa Rica, 1968. Obtuvo la licenciatura en periodismo y la maestría en literatura latinoamericana por la Universidad de Costa Rica, donde ha sido profesor y es actualmente vicerrector de Vida Estudiantil. Ha publicado diversos ensayos académicos sobre literatura, comunicación y teorías de análisis del discurso. Con su libro *El primer tren que pase* (1999) obtuvo el Premio Concurso de Poesía Editorial de la Universidad de Costa Rica. Otros libros publicados: *Los trayectos y la sangre* (1992), *Ceremonias desde la lluvia* (1995) y *El libro de los gozos* (2001).

# Eunice Odio, Prometeo de la palabra

La literatura hispanoamericana del siglo XX cuenta entre sus creadores a Eunice Odio, costarricense de nacimiento, nacionalizada mexicana. La sensibilidad de su pluma nos legó una obra de una complejidad disfrazada de inocente fluidez, que a partir de 1974 ha generado estudios desde diversos ángulos. El creciente interés por la obra de esta autora radica no sólo en la belleza de sus creaciones, sino en el mito. Esta invención la entendemos no como la creación deliberada de una mentira, sino como el resultado de una axiología firme que la vuelve una incomprendida aún entre sus conocidos, axiología por medio de la cual es posible rastrear su estereotipo mítico. La búsqueda del estereotipo con el cual identificar a la autora y no a uno de sus personajes es por lo que se toma como objeto de estudio su “Epistolario”, género que debe su verosimilitud al presupuesto de una intención comunicativa (sin perder de vista los episodios creativos estéticos en él contenidos) entre interlocutores manifiestos.

El epistolario de Eunice refleja un espacio mítico-religioso en el que se instaura la culpa por medio de una simbología del mal. En este espacio se revela un ser en lucha continua, no sólo en defensa propia, sino en defensa de los que la rodean. El espacio horizontal en el que establece relaciones terrenales se ve afectado por imágenes que revelan un espacio vertical, imágenes ascensionales cuya herramienta por excelencia, según Gilbert Durand, es *el ala*, que también encontramos en el texto. Lo anterior nos crea la paradoja del desmitologizador que se mitologiza al tomar una postura y responsabilidad propias ante la vida y sus significados, al devorar las imágenes —incluso la del invisible aire— para poder después ofrecerlo como dádiva a sus amigos más queridos.

La relación mito-literatura no es nueva, si bien resurge con el modernismo. Su vinculación por medio de ritos mágicos obedece más a una cuestión práctica en el pasado primitivo del hombre donde mito y rito son inseparables. En el siglo XX, sin embargo, cumple más frecuentemente una función interpretativa que nos lleva a la localización de un imaginario colectivo o incluso, específicamente, a un estereotipo localizable. Paul Ricoeur, en *Finitud y culpabilidad*, retoma los distintos mitos que por medio de una simbología del mal rigen la vida del hombre gracias a la instauración gradual de la culpabilidad. Al provenir nuestra autora de un medio profundamente religioso podríamos pensar inmediatamente en relacionarla con el mito cristiano.

Este discurso religioso sí está presente a lo largo del epistolario en la presencia de santos, *Biblia* y oraciones, pero sólo como una música de fondo que la acompaña a lo largo de su vida. La verdadera balada cantada por Dios la descubre en 1965, en su adultez, tomando como guía la cronología epistolar que marca la carta 18 con fecha de 1º de mayo de 1967, de donde se extrae la siguiente cita:

Mucho se dice —y hasta se escriben buenas obras de teatro, *Las criadas*, por ejemplo—, que Dios no nos responde, que no dice nada. Y yo he creído eso hasta hace dos años, en que, un buen día, descubrí que Dios nos está cantando una balada continua; y que lo que sucede es que nosotros no la oímos. Eso es todo (Von Mayer, 1996: 327).

Eunice Odio fue un ser que se construyó a sí mismo, un ser destinado a mostrar a los demás lo que no ven, para lo que se convierte desde su infancia en una observadora voraz, vagabunda en el mundo, lectora incansable, amante del ser humano. Parafraseándola diremos: quiere encontrar a Dios. La cercanía temprana al conocimiento no fue un evento armonioso para la pequeña Eunice. Una tensión entre su padre, que la deja en libertad, y su madre, que intenta detenerla, la dotó de entendimiento e intuición, elementos que, según Descartes y Kant, se sintetizan en la luz de la imaginación. Pero el conocimiento de esta luz trae consigo una dolorosa carnalidad, la percepción de un mundo oscuro con seres dolientes a los que intenta salvar con su capacidad de amar y de crear, dotándolos de una existencia poética y, en algunos casos, una dulce partida:

Un mes después —como a fines de julio— [...] lo vi exactamente como en mi cuento, hecho un ovillo, tirado en un montón de basura, ya envuelta en el trozo de yute. Me detuve un momento con el corazón oprimido [...] Subí por mi inefable elevador, con la imagen de Pedro tirado [...] ¿Cómo es posible que un hombre tan hermoso, tan dulce, tan bueno y tan pobrecito, esté allí tirado, hecho un mortal ovillo [como tu larva de mariposa, Eunice!] (*op. cit.*: 365).

Fragmentos como éste refuerzan la presencia de una simbología del mal en la conciencia de la autora y, a la vez, una constante tensión entre esta simbología y su capacidad de raciocinio, ya que en su mente no es posible que se “castigue” a un ser que no ha cometido falta alguna. Pero aquí encontramos también la idea de la esperanza en la muerte, un mortal ovillo es transformado en una larva de mariposa, y esto nos remite a la imagen de las alas. Sabemos, sin embargo, que en el cuento referido por la autora, el personaje (Pedro) muere y, en su epistolario, Eunice lamenta que esto no pueda ser de otra manera desde un punto de vista lógico.

Evidencia de lo que Ricoeur llama el símbolo del cuerpo esclavizado. Lo encontramos en pasajes como este pensamiento de gran consuelo, donde Eunice escucha su voz hablando del hombre que nunca pecó, que murió y vivió en el estercolero, tocado por la Gracia. Y por eso ahora está en la región de la luz, y es libre y brillante, lo mismo que el Gran Aire. Ahora es feliz donde todo es limpio e incorruptible. De acuerdo con Ricoeur, en el símbolo de un ser pecador el cuerpo es ofrecido como servidumbre. Aun sin una mención explícita podemos identificar la salvación sólo después

de la muerte. No es necesaria una enumeración exhaustiva de los elementos que instauran esta simbología no creada por Eunice, sino asimilada y expresada por ella. Aquí cabe retomar los símbolos ascensionales, en la cita el aire como vehículo de la simbología del vuelo, puesto en el mismo nivel de la ascensión (Durand, 2006: 137), el acceso a la región de la luz donde Pedro alcanzó la libertad. Con Ricoeur podemos agregar que es “la libertad del cautiverio”.

Volviendo a esa tensión entre simbología del mal y raciocinio (despertar de conciencia), la aparente contradicción ideológica en el epistolario se entiende si tomamos en cuenta que este ser humano vive y se mueve en un mundo de instituciones que la rigen. La vemos buscando iglesias, comprando santos, pero mantiene una libertad individual en el estricto sentido, es decir, su interior es afectado pero no sometido. Eunice es una especie de Prometeo: “Yo me opuse a que los mortales, aplastados, bajaran al Hades [...] Logré que los mortales no previeran la muerte con horror [...] les entregué el fuego” (Esquilo, 1996: 94). Si Prometeo robó el fuego —elemento caro a los hombres—, Eunice se apropió la palabra y la volvió poesía:



Rodolfo Zanabria, *Retrato de Eunice Odio*, pastel y tinta china.

“aprendí a leer en dos días. Y ahí mismo se me abrió un mundo nuevo que me transformó total y radicalmente” (Von Mayer, 1996: 374). Si con el fuego Prometeo regaló el desarrollo humano, Eunice renuncia a un simbólico Nirvana. Con la palabra aspira a la libertad, a la luz:

El poeta no debe querer tanto que aspire a cosas [...] como el Nirvana. ¿Qué le quedaría entonces para dar al hombre?, ¿y cuál si no ese es el oficio y la obligación indeclinable del poeta? ¿Cuál si no darle sus bienes a la criatura humana? [...]. la poesía [...] puede abrir un camino de perfección (*op. cit.*: 317).

Al igual que Prometeo, Eunice sufre un castigo por la trasgresión, ambos son lo que Ricoeur llama el inocente-culpable. Prometeo es víctima de la cólera de Zeus, pero a la vez es culpable de robo; Eunice es víctima de la oscuridad que percibe en el hombre, pero es culpable por buscar con ansia el conocimiento que le revele ese sufrimiento, lo que la coloca en un plano perceptual horizontal, completamente terrenal, pero también en uno vertical en el que luchan la luz (arriba) y la oscuridad (abajo). Prometeo calla el secreto de la caída de Zeus como muestra de un poder residual; Eunice posee ese poder también residual en forma de conocimiento que libera un poco su ciervo-arbitrio, una liberación que inicia en su niñez cuando, debido a sus escapadas, su madre la golpea y posteriormente la interroga. Al castigo físico ella responde con el castigo moral del silencio, es la venganza de Prometeo basada en un poder de conocimiento que se guarda para sí; Prometeo espera la caída de Zeus, Eunice provoca la angustia de su madre. Ese silencio se repetirá en el futuro, pero ahora el oyente es Dios o el arcángel Miguel:



Estaba sentada, me sentía totalmente abandonada de Dios y de los hombres. Puse velas e iba a rezar mis oraciones de siempre [...] pero, de pronto, decidí que estaba resentida con la Divinidad, con el Arcángel Miguel [...] Y que no iba a rezar ni a prender velas “porque no tenía ganas” (*op. cit.*: 376).

En ese deambular temprano y en soledad, en el que Eunice persistió por tres años (de los cuatro a los siete), sin saberlo se estaba apropiando de su lugar en el mundo, siguiendo las máximas filosóficas de Marx o Kierkegaard (Guerrero, 2004), quienes afirman que la filosofía debe ayudar a poner las cosas en su sitio, que la persona se conozca a sí misma y se tome en serio y que tenga pasión en su vida. Esta pasión será una constante en la vida de la autora, quien defenderá ese carácter contra Olga Kochen ante la propuesta de buscar la paz a través de la yoga. Eunice se niega, lo que ella busca es conmovir con su poesía “las entrañas del hombre”.

Kierkegaard (Guerrero, 2004: 95) arroja mayor luz para entender la formación del carácter de Eunice como ser humano responsable de sí, al afirmar que los estadios vividos como seres existenciales son independientes de la edad, época, lugar o cualquier otra circunstancia extrínseca del ser humano. Kierkegaard nos habla también de esa naturaleza inocente en la infancia capaz de albergar la fantasía. De acuerdo con este filósofo, el niño no puede distinguir entre el bien y el mal, por lo que el mal pasa para él desapercibido. Demostramos esta visión con la imagen que Eunice niña nos ofrece de las mujeres de cabezas enlutadas y faldas largas a las que sigue hacia la prohibida procesión, mujeres que llaman su atención pues “parecían hormiguitas de vacaciones” (Von Mayer, 1996: 372). Esta aparente ignorancia o desinformación sobre el mal que se asimila, cobra tributo en la edad adulta, Kierkegaard intentó explicarlo al asegurar que la angustia tiene su raíz en acontecimientos de la infancia:

En el concepto de la angustia se aborda con detenimiento la noción de la inocencia con frecuentes referencias a la infancia. La inocencia se basa en ese estado de ensoñación del espíritu que lo mantiene lejos de la conciencia de su propia constitución dialéctica, alejado también del ejercicio de su libertad y, por ende, de la culpa [...] El niño enfrenta al mundo de una forma infantil por medio de la fantasía [...] puede dejar entrar, a su modo, la angustia que está presente en todo el hombre, con la invención de cosas monstruosas o enigmáticas y con el característico afán de aventuras (*op. cit.*: 95, 96).

Eunice odiaba las biografías, poco sabemos de sus excursiones. Sin conocer el contexto y sin la posibilidad de recuperarlo, sólo podemos desear que esta niña siempre haya estado a salvo. De la mujer estadounidense en su epistolario dice: “observa y saca conclusiones [...] Niños solos (mejor decir solitarios), de todas edades, en todas las calles [...] ¿Por qué están solitos o solitarios? [...] desde hace 45 años aproximadamente, todos los niños de Estados Unidos han andado y andan por ahí [...]” (*op. cit.*: 341). Esto fue escrito en 1965, lo que nos remite a la niñez de Eunice a unos años de iniciar sus exploraciones. Si sus experiencias fueron placenteras, ¿por qué le molestaría el deambular de los niños estadounidenses? Esta pregunta podría tener una respuesta simple en el antifeminismo de Eunice, o puede tener un origen del que únicamente puedo especular. A lo largo de la historia literaria nos acercamos a los

textos intentando disociar ficción de realidad, buscamos indicios extra textuales o extra lingüísticos que nos lleven a la vida íntima o social de un autor. Al encontrar estas referencias las confrontamos con una cronología. Unimos dos elementos que, en el análisis, son tratados como unidad cuando realmente sólo son trozos de una realidad desde el punto de vista perceptual, irrecuperable. Sin embargo, gracias a una recuperación axiológica logramos percibir ese gran amor que Eunice sintió por la humanidad y que dejó como testimonio en sus obras, en un intento por acercar lo terrenal y lo divino. Como último testimonio, quede aquí una carta dirigida a Carlos Pellicer. Esta carta que resume todo lo que Eunice Odio se sentía capaz de dar:

[...] voy a regalarle varias cosas que me pertenecen: una gota de sol; un azul que encontré en la calle, la segunda parte de una golondrina; el manto de un insecto del color del mundo; varios sueños diamantinos multitudinarios [...] un espejo en el que se mira el cielo, una pátina de césped, un desplazamiento de mariposa, una cucharada de golondrinas de Chichén Itzá; un gran río que corre al compás de los marinos y los pescadores; un sonido tintineante de Raimundo Lulio; el corazón mío en el momento en que se alegró, porque lo miraban; una mirada verde que fue al aire y regresó al infinito; el sol del cielo y el del sonido [...] el fondo de una perla dinosaurio que es donde vamos a vivir y morir usted y yo, dentro de tres árboles de años. Le doy una florecita de árbol potente y dulce. Le doy la vida que ya no tienen sus abuelos y sus padres. Le regalo la sonrisa de una bisabuela suya que usted no conoció. Le regalo una espuma que vi un día que ya he perdido. Le doy mi amor fugitivo en los bosques; le cedo la mitad de una criatura que no puede morir y que anda en la Tierra. Dirigida por el aire, le doy un caballo que se soñó, un rocío que se alejó del tiempo y del espacio para ser inmortal; mi cabeza desatada por el viento; mi alma vestida de cereza y con gran afán de aventura; le regalo una calle de abril; un santo que se deshizo en el viento; un niño que se construyó, ojo por ojo y diente por diente una vez que lo nacieron; un duende que venía cuando iba, porque no le temía al milagro; le regalo un vaso lleno de mariposas que no duermen jamás y que siempre andan en manojos de árboles; una mujer que se perdió de súbito porque el aire la quería y la miraban los cedros masculinos; y también le regalo una mujer hallada en el fuego, a quien nadie pudo entender. Le doy el suelo donde se juntan muchas flores irisadas y desnudas, tal como Dios las trajo al mundo; una mano tendida en medio del mar y usted (*op. cit.:* 301). ~

## BIBLIOGRAFÍA

- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Esquilo, *Siete tragedias*, Editorial Época, México, 1996.
- Guerrero, Luis, *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.
- Von Mayer, Peggy, *Eunice Odio. Obras completas*, Universidad Nacional de Costa Rica, San José de Costa Rica, 1996.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Molfa Impresión, col. Estructuras y procesos, Serie Filosófica, España, 1998.

**Patricia Cázares Macías.** Mexicana. Obtuvo la licenciatura en letras hispánicas por la Universidad de Guadalajara, México. Ha publicado ensayos en diferentes revistas y suplementos culturales.

## Trópico euniciano\*

*Y no tenga yo queirme y dejar mi gran voz,  
y mi alto corazón  
de piedra en flor.*

EUNICE ODIO

## I.

Yo no puedo cantarte, Eunice.  
Sólo puedo cantarme y decantarme  
en versos que convergen en ti.  
Sentarme ante el papel y hacerlo espejo  
de tu luz atonal, significante.  
Sentarme ante el olvido  
a refulgir tus ojos transmigrados,  
tu nocturna sonrisa primigenia.  
Yo sólo sé sentarme en esta silla insomne  
a exprimirme tu corazón  
hasta la última hipérbole del gozo,  
hasta la última gota de abandono.  
Yo sólo sé sentarme ante mis ojos  
a pedirte que poses para mí,  
que me permitas autorretratarte  
con tu ramo de espléndidas heridas  
y tu collar de ausencias cultivadas.  
Y hablar contigo en mí,  
hablar conmigo.  
Yo sólo sé saber que soy quien eres:  
la enamorada ilógica del logos.

\* Estos poemas forman parte del libro *Trópico de mí*, de Lil Picado, de próxima publicación en la Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.

## II.

Arcángela incendiaria  
—por la que San Miguel  
quiso hacerse una vez  
varón terrestre—  
tenías dentro de ti un pasadizo oculto  
por el que ibas del mambo al ditirambo,  
de la uña roja al plano trascendente.  
...Será por eso que tu lírica es épica  
(gracia de verbigracia).  
Taumaturga volátil,  
alma de carne viva.  
Caleidoscopia lúcida.

## III.

Eres como uno de esos aguaceros soleados  
del trópico húmedo  
cayendo grecolatinamente sobre el verbo.  
Eunice.  
Suma poética,  
poesía multiplicada.  
Hirsuta de colibríes nutricios.  
Exégeta de asombros.  
Altiya, leal, irónica,  
sensualera y dulcísima.  
Asceta dispendiosa.  
Aguda, pertinaz, apabullante.  
Imperiosa, sutil, epigramática,  
perturbadora incólume.  
Desperezada, lánguida, doliente.  
Pasional, discrepada, abarcadora.

Eunice.  
Virgen solar, ilícita,  
traspasada de flores numerales.  
Tenías el espíritu recio  
y la mente fulmínea.  
Y eras dueña  
de un corazón invulnerable y roto.

## IV.

Acusada de amor imprudencial  
y excesos en el brillo metafórico,  
de no andar por el centro de los lados  
ni pagar el impuesto a tu belleza.  
De moverte con gesto desafiante  
y una rara cadencia afinada.  
De incorrección política  
frente a todos los bandos.  
De erotismo torcaz  
y osadía mística.  
De ser inteligente y ser creadora. Es decir,  
de ser innecesaria y peligrosa.

## V.

Inflexibles patriarcas matriarcales  
y apropiadas matronas patronímicas  
te volvieron apócrifa e inédita  
Pero nada pudieron. Se estrellaron  
contra tu imprevisible órbita quemante,

contra toda la luz descabellada  
de tu infinita frente cometeria.

## VI.

Que me voy a México, Eunice,  
que me voy...  
opulenta y dispar,  
tierra de nadie,  
viuda de un dios remoto.  
Voy a buscar el canto  
de mi cisne incierto  
(asceta tropical de aretes largos,  
tan sedentariamente nómada).  
Me voy con la música a otra parte,  
a un lapso de mi ser donde me sea posible  
hacer de tripas corazón  
y del dolor sintaxis.  
O talvez simplemente me vaya  
a buscar esa plumita de ala  
que dejaste escondida para mí  
en la hendidja de un poema  
que todavía no he escrito.  
Que me voy a escribirlo, Eunice,  
que me voy.

## VII.

Eunice, estoy aquí con tu fotografía  
interrogando a la niña de tus ojos,  
a su mirada de arborescentes furias,

tratando de adivinar las inclemencias  
de tu ternura marina,  
de escudriñar tu risa abolerada,  
tu voz de ámbar lunático...  
Me puedo imaginar  
tu manera crucial de bailar rumba,  
te puedo ver comiéndote una fruta.  
Desmenuzo tus largas soledades,  
tus liturgias de animala casera,  
preguntándome si serías  
tan desrelojada como yo.  
Enuncio tu apellido  
que te contradecía sólo para acentuarte.  
Pienso en la valentía  
de tu amor angular,  
el que acunó  
la muerte de Yolanda;  
pienso en esa mujer  
que las dos fueron.  
Y pienso en tu partida:  
tu muerte equinoccial,  
cuando sumiste el fuego transitado  
en el agua dorsal de la bañera  
...y tuvo al fin tu sueño  
su trópico de alma.

\* \* \*

(Eunice, estoy aquí,  
intentando rastrear la partitura  
de tu sangre insurgente y polifónica.)

**Lil Picado.** San José, Costa Rica, 1951. Poeta y promotora cultural. Estudió filosofía, filología, arte dramático y danza en la Universidad de Costa Rica. Ha ocupado varios puestos diplomáticos y de importancia cultural. Entre sus libros publicados están: *España: dos peregrinajes*, *Fuego y sombra*, *Cancionero del tiempo en flor* y *Variaciones contemplantes*. Su obra ha aparecido en varias antologías.

# La transfiguración del poeta/constructor en *El tránsito de fuego*, de Eunice Odio

**A**l escoger Eunice Odio, en su monumental cantata-poema *El tránsito de fuego* (San Salvador, 1957), el símbolo de la catedral gótica como arquetipo de la creación poética, retoma el imaginario medieval de la exaltación de las formas arquitectónicas al servicio de un ideal de trascendencia divina (García Berrio: 25). El simbolismo de la catedral está ligado, en este sentido, al templo como un lugar de sacralidad y de la emergencia de lo trascendental (Chevalier y Gheerbrant, 984-985). La catedral gótica se erige hacia las alturas, verdadero motivo de la construcción en ascenso y en espiral,<sup>1</sup> la cual se impulsa hacia el cielo como alabanza a la grandeza de la divinidad. Representación entonces de la inmensidad divina y de la magnificencia de lo trascendental, la catedral gótica pondera el valor de la creación en su esplendor espiritual y material. No es casual que sea el símbolo por excelencia de la creación humana el que escoge aquí Eunice Odio, una nueva creación del cosmos gracias a la invención del lenguaje poético por parte del demiurgo creador Ion en *El Tránsito de fuego*, como he analizado en otro lugar (Chen, en prensa). Las palabras iniciales de su acto de performador/creador suenan como conjuro que liga el poder de la palabra y los gestos del demiurgo:

Apártate, línea, fúgate de lo inmóvil,  
sé movedizo aposento y gozo de lo orgánico.

Vendrán días cercanos, próximas dimensiones  
en que todo encarnará para rendirse a la vida del espacio.

La curva dará un paso por alturas mayores del sonido,  
La recta, desprenderá de sí todo contacto con la tierra.

Con violencia desúnete para volver a ti más congregada,  
Para volver a ti en ti multiplicada.

Decreta ya tu clima pasando por el aire.

Asciende a tu acto espacial,

¡[L]ánzate!<sup>2</sup>

Veamos cómo el dinamismo y la movilidad del aire se instauran en esas líneas arquitectónicas que se levantan desde los cimientos del lenguaje y están acompañados por las curvas de sonidos que se elevan por el espacio. De esta manera, como si fuera un arquitecto que traza el plano del edificio por venir, Ion se vale de rectas y curvas para conjurar, en ese acto poético, la magia de la creación. Vemos, entonces, surgir hacia arriba, puesto que la verticalidad domina en unos versos que, por su misma distribución tipográfica en una libre extensión de las líneas, invitan a una progresión; se trata de sugerir “el énfasis, la velocidad de lectura y la situación de las pausas [...] más adecuadas a la elocución del poema” (Martínez Fernández, 1996: 57) para lograr ese clímax de los dos últimos verbos en imperativo: “Asciende” y “¡[L]ánzate!” Así, del plano orgánico del edificio pasamos a la cantera donde se encuentra la obra en construcción, por medio de columnas, arcos y bóvedas que montan pieza a pieza esta catedral de lenguaje que se nos representa con volumen verbal y cromatismo poético. Pero para que suceda este acto fundador, el poeta Ion debe pasar por una metamorfosis/transfiguración que se relata en la tercera parte del poema, cuyo título es sintomático de esta perspectiva genésica, “Proyecto de los frutos”, concretamente en las secciones VII a IX. A analizar este proceso del nuevo nacimiento de Ion dedicaremos este trabajo con un análisis detenido de la sección VII.

Rafael Lara-Martínez ha subrayado, con gran acierto, la raigambre filosófica de la creación del mundo en Eunice Odio, por cuanto solamente los seres que tienen conciencia y capacidad para renacer pueden crear (Lara-Martínez, 2001: 177). Este proceso desemboca en una suerte de autoengendramiento, solamente capaz de llevarse a cabo para quien pueda regenerarse; de esta manera, el ser humano adquiere las cuali-

<sup>2</sup> Corrijo lo que me parece una errata en la edición de las *Obras completas de Eunice Odio*.



<sup>1</sup> En un nota del periódico *Excelsior*, con el título “Recital de Eunice Odio”, se indica que el jueves anterior la poeta había dado un recital en Galerías Excelsior de la larga sección “Los trabajos de la catedral”: “El poema es una exploración dinámica por el conjunto de la catedral gótica, la que, según Eunice, es piedra miliar de la civilización del Renacimiento. En dicho poema hablan personajes entregados a la tarea de construir la aérea catedral.” *Excelsior*, sección 2-B, México, 1 de marzo de 1958.

dades de la *physis*, de la naturaleza, para procrear y regenerarse. A esta conclusión llega Lara-Martínez al revisar el final de *El tránsito de fuego*, “el poeta ha recibido la gracia del idioma y se sirve de la lengua para crear el mundo y recrearse a sí mismo, su cualidad de engendrar y de “nacerse” lo calificarán como poseedor de las cualidades de la *physis*” (*op. cit.*: 177). Pero, ¿cómo llega a autoengendrarse Ion? Al detenernos en la sección VII observamos cómo Ion invierte el orden del linaje y de la genealogía para subrayar el nuevo comienzo:

ION

Ahora ha llegado el momento de que me sobrevengas,  
para que de nuevo nacerte y vulnerarte en mi nombre  
y en el nombre del cuerpo que te nombro.



Padre,  
abuelo,  
hijo de mi tamaño melancólico

La distribución estrófica se fragmenta y las líneas poéticas (versos) permiten la introducción de un ritmo ascendente; “impone un ritmo de lectura que da relieve a unas palabras frente a otras” (*op. cit.*: 56). Ion se dirige a Dédalo para otorgarle en este momento su bendición y su reconocimiento; lo unge como el bienacido cuya tarea será la construcción de la catedral; Dédalo, artífice y maestro inventor en el sentido que trabaja con sus manos (Pérez Martín, 2001: 105), desempeñará el oficio de mensajero y ejecutor de los diseños del creador. Para que esto suceda, las palabras de Ion anuncian aquí la acendrada tarea de quien se reconoce en su misión y vocación; con sus palabras, Ion performa el nacimiento de Dédalo, renacidos y, de este modo, es ungido para que lleve a cabo la gran tarea; razón por la cual entran en una equivalencia total los verbos “nacerte y vulnerarte” en tanto proceso de integración/posesión. La transferencia simbólica de la herencia en el nombre cumple la misma función que tiene en el relato del Génesis, cuando Isaac bendice a Jacob y otorga las heredas transmitidas de generación en generación;<sup>3</sup> así, cuando Ion lo nombra de nuevo gracias al poder de sus palabras, Dédalo renace para hacerse acreedor del título de “hijo de sus obras”, en quien las maravillas del poder génesis (y cósmico) se manifiestan en un nuevo comienzo que trastoca el orden convencional de la genealogía:

<sup>3</sup> Véase Génesis 27, donde se relata este episodio bíblico.

Abuelo —> Padre —> Hijo en Padre —> abuelo —> hijo

La inversión del linaje no es inocente; obedece a la necesidad de subrayar la nueva realidad en la que se deroga la secuencialidad de la estirpe y la transmisión hereditaria clásica de la consaguinidad, con el fin de que Dédalo pueda heredar los dones divinos por un lado y, por otro, que Ion se constituya en demiurgo capaz de renacer en otros con esta capacidad intrínseca y centrípeta de regenerarse. Precisamente, lo que presenciamos en esta sección VII es una suerte de transfiguración gracias a la cual en Ion, ahora, se renuevan las bendiciones del Padre; no se trata de una simple rememoración, el “te recuerdo” es un acto de trascendencia por el cual la posesión religiosa/poética se canaliza haciendo ahora que el iniciado se aproxime y experimente las glorias de la divinidad:

Y me asomo a tu frente.

Hecha de la materia que yo amo,  
era estación de gozo,  
y distaba de mí lo que mis brazos.

Y tu ojo presidiendo el color y navegando  
junto a los infantiles aromas preferidos,  
como cuando a la par del viento tus manadas  
cabían y pastaban asidas a tu huella.

Ahora ha llegado el momento de que me sobrevengas  
y por tus huesos insondables camino  
hacia el primer sonido de mi cuerpo.

La transfiguración —etimológicamente una metamorfosis— se logra en esa convocatoria de rostros. Domina, en esta sección, una sistemática de la percepción; ojos y mirada son aquí partícipes de una simbología que pone su acento en la capacidad cognoscitiva pero también unitiva de la gnosis. Ello no es casual en una poesía que se plantea como conocimiento puro y hace del ojo el “símbolo de la percepción intelectual” (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 770). En tanto “símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender” (Cirlot, 1994: 339). Por esta razón, podemos caracterizar los acciones verbales de este hablante lírico: a) desde el nivel de lo cognitivo, pues “lo indentificamos por lo que sabe y hace saber, por lo que interpreta”, y b) desde el nivel de lo perceptivo, “por lo que ve, oye, siente, etc.”. Así, Ion nos invita a compartir, a través del acto poético, el proceso propio de quien se une en erótico conocimiento con el otro; el rostro, en las metonimias “tu frente” y “tu ojo”, responden a ese contacto y al acercamiento producido gracias a los “brazos”, hasta el punto de que permiten dibujar esa transformación que se produce en el poemario.

En ello radica la más pura concreción del acto poético, en donde el acento es puesto en el viaje de exploración del lenguaje y de la realidad, nunca completo y singular (Debicki, 1987: 26);<sup>4</sup> por ello, el poeta solamente puede captar la realidad a través de las transformaciones que se producen en su realidad exterior/interior y es su *conditio sine qua non*. La singularidad de la creación poética es del orden de un proceso de conocimiento; de ahí “su irreductibilidad a otros modos de conocer y decir” (*op. cit.*: 25). Eunice Odio apela a ese “ojo interior”, que es del dominio de la observación y del autoconocimiento. Se trata de una de las cuestiones fundamentales de la filosofía occidental. En efecto, desde Sócrates, el problema estriba en diferenciar aquello que separa las bestias del hombre; de ahí la distinción entre el “ojo del cuerpo” y el “ojo interior” (ojo de la Mente) para identificar este último con el intelecto, la razón o la perspicacia. La metáfora de lo ocular se transforma en la base de todo nuestro sistema de percepción: “La idea de la ‘contemplación’, del conocimiento de los conceptos o verdades universales [...], convierte al Ojo de la Mente en el modelo inevitable de la forma superior de conocimiento” (Rorty, 1989: 44).

Este ojo interior examina y escruta, de manera que pasa revista a las sensaciones y a los conceptos aclarándolos y distinguiéndolos; es decir, ese espacio interior clarifica y ordena el proceso la vía unitiva hacia el otro, dentro de un movimiento que se profundiza en lo corporal: del “tu ojo” pasando por “tus huesos” hacia “mi cuerpo”. La expansión de esa energía transformadora metamorfosea los límites del sujeto, que el juego de los adjetivos posesivos traduce a la perfección. La transformación unitiva sobreviene y la repetición de nuevo de las promesas de heredad lo confirma:

Padre,  
cómo te recuerdo cayendo sonrosado de tu muerte.  
Padre,  
abuelo,  
hijo de mi tamaño melancólico,  
oh niño en tierra, en propiedad caído.

Dos cosas se subrayan en este momento: la “muerte” y el nuevo nacimiento en la sinécdoque “niño en tierra”, con el fin de subrayar el principio de regeneración, concomitante a la transfiguración del poeta/constructor. De esta manera, Ion adviene como padre fundador de un nuevo linaje en Dédalo; se constituye en principio creador (ligado en el texto a la voz y a la música primordial) que destruye la lógica del nacimiento biológico para acompañarlo en esta gestación tan *sui generis*:

Yo era tu color, tu paso venidero,  
y el trino presintiéndote el oído.

Estaba ahí cerca, a tu lado,  
al lado de tus piernas, a la par de tu vientre,  
pensándote los miembros encendidos,  
más allá de tu pie sobreviviéndote [...].

Al intuir a Dédalo, al pensarlo gracias a ese proceso interior de desdoblamiento en el que la imaginación creadora metamorfosea y corporiza, el nacimiento se produce. Con su poder demiúrgico, Ion performa en una suerte de instanciación del lenguaje poético, pues sus palabras enuncian pero al realizarlo crean; la capacidad del verbo se dibuja en esa potencialidad que el verbo “inaugurar” traduce por medio de la voz, en la sinécdoque “lengua”:

Cómo no inaugurate ahora que acudes a la lengua  
y eres un fruto recobrado;  
ahora que viajo por tus cosas desnudas y atisbo,

<sup>4</sup> En ello coincide Eunice Odio con otra poeta centroamericana, la nicaragüense Mariana Sansón Argüello, y otras generaciones de poetas en lengua española, quienes plantean un concepto de creación poética como una forma de conocimiento; ejemplo de ello lo encontramos en la Generación de los 50 española, cuyos representantes más conspicuos son José Ángel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez. En su ensayo “Conocimiento y comunicación”, publicado por Francisco Ribes (*Poesía última: selección*, Taurus, Madrid, 1963), José Ángel Valente afirmaba: “La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético” (cit. en Debicki, 1987: 10).

con tu párpado nuevo,  
 (mi párpado abrasado que es tu cambio),  
 tu benigno color humedecido,  
 tu impartida simiente, tu médula brotando en cada sal,  
 tu cal en todo nuevo movimiento.



Dédalo resurge ahora transmutado bajo el alero y la protección de su mentor y artífice. Pero recordemos que tal renacimiento es sólo posible en esa conjunción que realiza la poesía en tanto gnosis comprensiva y total. Gracias a ello, Ion puede ver “con tu párpado nuevo”; la transfiguración permite esa simbiosis corporal y el sincretismo de la observación dentro de un acto de destrucción/creación: “mi párpado abrasado” constituye esa sinécdoque perfecta para expresar la vía unitiva en la que el fuego destruye lo interior a la vez que se fusiona con lo exterior (Séguin, 2001: 86). Las imágenes asociadas a este renacimiento se suceden para subrayar, en la etapa inicial, el parto y el milagro de la vida fluyendo y en movimiento; continúa, después, con otras imágenes relacionadas, primero con el mundo de la infancia y de la gratificación; el contacto físico y la protección surgen como acciones propias del “brazo”:

Siempre recordaríamos tu brazo  
 y su extensión inexplorable  
 a la hora de los alimentos,

a la hora de la duda infantil que te acogía  
 y terminaba entre tus brazos.

Segundo, con imágenes que, por sus semas negativos, asociaríamos más bien al mundo de la adultez, como etapa posterior al combate, al dolor y a las fatigas que la “mano” encarecen:

Siempre recordaría tu mano  
 en que reposas al fin de tanta tregua,  
 y después de heredarme el aire en guerra,  
 el agua en llanto, y el labio vigilante  
 en recuerdo del pan vasto y sonoro.

*El tránsito de fuego* esboza, apretadamente, no sólo el crecimiento y desarrollo de Dédalo (de la infancia hacia la adultez), sino también el elemento que más lo distingue; la figura del artesano o fabricante surge a través de ese movimiento de brazos y de manos como sinécdoques del trabajo manual (de fabricación gracias al esfuerzo humano). Por otra parte, el acto de rememoración es intrínsecamente equivalente a toda tentativa de conocimiento, pues la persistencia del recuerdo se dirige a materializar esa presencia “*par rapport au rappel en tant que recherche*” (Ricoeur, 2000: 18); la percepción de Ion es sensación de la temporalidad que se actualiza fenomenológicamente hablando, de manera que recordar es tomar conciencia del pasado, tal y como lo plantea Aristóteles:

[...] c’est en percevant le mouvement que nous percevons le temps; mais le temps n’est perçu comme différent du mouvement que si nous le “déterminons (*horizomen*) (*Physique*, 218 b 30), c’est-à-dire si nous pouvons distinguer deux instants, l’une comme antérieur, l’autre comme postérieur. Sur ce point, analyse du temps et analyse de la mémoire se recouvrent (Ricoeur, 2000: 19-20; las cursivas son del texto).

La actualización por medio del acto de la memoria es una imagen mental que se reaviva (trae impresiones), gracias a sensaciones desencadenadoras del recuerdo:

Aún te hallo a distintas alturas  
 con el cabello atravesado a un monte  
 y ahogado de profundas mariposas maternas.

La caricia y olor del cabello se convierten en la expresión máxima del proceso de rememoración al que asistimos en esta parte de la sección VII y es el elemento último que completa el proceso de transfiguración: el Dédalo anterior muere para renacer y revivir en Ion. No es casual, entonces, que en la parte final de esta sección se complete el proceso de simbiosis corporal en el movimiento “brazo” —> “mano” —> “meñique”:

Después de muerto echaste a andar por mi meñique  
 aún desconocido,  
 y sigilosamente armado con tu sangre triunfal,  
 ardiente y dividido por la luz,  
 alzaste y repetiste en él  
 —en mi meñique—  
 tu suelo venerable.

Completada la transformación, Ion traspasa su heredad y sus bendi-

ciones en el hijo encontrado (imaginado); el destello de luz es el signo seleccionado para expresar lo que se ha producido en el poema; la transfiguración se realiza en un clima de júbilo y de dinamismo, que las acciones de los verbos “alzar” y “repetir” traducen; mientras que el dedo “meñique” se empodera como el símbolo de la herencia transmitida en el discípulo/hijo. De la prueba iniciática hacia los nuevos misterios se produce, en *El tránsito de fuego*, la magia de creación en el que el nuevo nacimiento transfigura a quien recibe las heredades del Reino:

Y estás aquí, oh heroico defensor de mi sonrisa,  
vigilante pastor de vena en vena,  
conmemorándote,  
dotándome de vértebras orales  
y de menudas causas espaciales.

Dédalo se erige en paladín y fiel vasallo de su padre y maestro, quien podrá ahora proseguir la obra del Reino, darle continuidad a su proyecto de poesía (“vértebras orales”) y de arquitectura (“causas espaciales”), con la delegación de una misión que Dédalo debe llevar ante la humanidad en tanto ejecutor de su magna obra.

Pero en el final de esta sección VII, *El tránsito de fuego* remata la transfiguración con el recordario de que todo acto poético nace de una fusión, de ese contacto íntimo sin malicie y natural en el que buscamos afecto y compañía:

Ayer noche  
(tal vez no era de noche,  
tal vez era que había pasado el cielo),  
nos besamos como niños que se besan por dentro.

Todo sucede al cabo de tu especie  
y una gota de sangre que me retiene en ti,  
que eres yo mismo  
sin mi gracia.

En primer lugar, la certeza del tiempo de la visión se desvanece frente a la imposibilidad de exactitud (“tal vez”); el estatuto ambiguo de la sacralidad se refuerza para marcar la complejidad de la experiencia poética con el signo de lo sobrenatural (“tal vez era que había pasado el cielo”) y culmina con esa posesión / fusión, que arrastra y saca de sí mismo a Ion para habitar en Dédalo. Eunice Odio pondera el origen trascendental y erótico (en su sentido más prístino) de la creación poética; la simbiosis entre Dédalo e Ion es su origen dentro de una asimilación identitaria que no transforma al hijo en mera copia o trasunto del padre, como lo afirma Ion en la última línea poética (“que eres yo

mismo / sin mi gracia”). En conclusión, identidad y diversidad del ser, transmisión de las heredades, renacimiento gracias a la poesía, Eunice Odio sabe que la creación es un atributo divino de unos seres autoconscientes que constantemente se reinventan y renacen bajo el proyecto de construcción de una identidad gracias y a través del lenguaje. ~

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, 3ª ed., Barcelona, 1994.
- Chen Sham, Jorge. “Arquitectura poética y ascensión musical: Yolanda Oreamuno en concierto con Eunice Odio”, *En la ruta de Yolanda Oreamuno (Actas del Simposio-Homenaje)*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José [en prensa].
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, 5ª ed., Barcelona, 1995.
- Debicki, Andrew P., *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Ediciones Júcar, Gijón, 1987.
- García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso. La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*, Planeta, Barcelona, 1973.
- Lara-Martínez, Rafael, “La identidad del aire. Poesía y filosofía en *El tránsito de fuego*”, en Jorge Chen Sham y Rima de Vallbona (eds.), *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*, Editorial Universidad de Costa Rica/ Instituto Literario y Cultural Hispánico, San José, 2001, pp. 173-205.
- Martínez Fernández, José Enrique, *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, León, 1996.
- Odio, Eunice. *Obras completas*, t. III, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Universidad Nacional, San José, 1996.
- Pérez Martín, Norma, “Lirismo reflexivo y estética de la transfiguración en *El tránsito de fuego*”, en Jorge Chen Sham y Rima de Vallbona (eds.), *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*, Editorial Universidad de Costa Rica/ Instituto Literario y Cultural Hispánico, San José, 2001, pp. 97-119.
- “Recital de Eunice Odio”, *Excelsior*, sección 2-B, México, sábado 1 de marzo de 1958.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, París, 2000.
- Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, 2ª ed., Madrid, 1989.
- Séguin, Marie-Christine, *Des motifs pour dire les quatre éléments dans l'oeuvre poétique de José Lezama Lima*, Presses Universitaire du Septentrion, Ville-neuve d'Ascq, 2001.

**Jorge Chen Sham.** Doctor en literatura por la Universidad Montpellier, Francia. Director del Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado los libros *Fray Gerundio de Campazas o la corrupción del lenguaje*, *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona*, *Radiografías del sujeto agónico*, *Elogios para un caballero derrotado*. *Seis ensayos sobre el Quijote*.

## Otto-Raúl González, 1921-2007 *in memoriam*

Otto-Raúl González. Guatemala, 1921-México, 2007. Nacionalizado mexicano. Poeta, ensayista, prosista. Publicó un promedio de setenta libros, de los cuales citamos: *Voz y voto del geranio* (1943), *A fuego lento* (1946), *Viento claro* (1953), *Hombre en la luna* (1960), *Cuchillo de caza* (1964), *Diez colores nuevos* (1967), *Oratorio del maíz* (1970), *Danzas para Coatlicue* (1983), *Diamante negro* (1990), *Coctel de frutas* (2000), *La vuelta al mundo en ochenta poemas* (2006). Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Jaime Sabines, México, 1989; y el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, Guatemala, 1990, entre otros. Su poesía ha sido traducida al inglés, ruso, chino, francés y checo.

### Colores nuevos

ORJUZ

Anoche soñé que todo era de color orjuz,  
orjuces mis manos y tu piel orjuz,  
mares y frutas, astros y tapices  
de orjuz insobornable,  
y es que, claro, la belleza es de color orjuz.

¡Ah, los soles orjuces del verano violento  
cuyas llamas son lenguas de pecaminoso terciopelo!  
¡Las hojas muertas de los árboles de aluminio  
durante el largo otoño afrodisiaco!

El orjuz le sienta bien a una muchacha  
que tenga ojos de tango

Fotografía de MILMP, 20 de enero de 2007.



como el luto le sentaba bien a Electra,  
porque como lo ha tratado de expresar  
con dulce lengua y delicados dientes la granada  
el orjuz es el nuevo color de la tarde  
y de las amapolas de vidrio  
que poblarán mañana jardines y azoteas.

El orjuz es el primero y el último color del mundo,  
la pincelada precisa de la vida y de la muerte;  
lo saben bien los ahorcados, y las parturientas no lo ignoran.

Todos los días cuando el sol  
es apenas el sapito que va a dar su primer salto  
para caer en la charca del océano,  
el orjuz funda imperio,  
la tierra se estremece y nace el niño día.

En el color orjuz el mundo se contempla  
pues también es el color de la muerte.

#### DUNIA

Dunias son las sonrisas que intercambian,  
bobalicones, los enamorados,  
dunia es la flor que no se mira nunca,  
y es dunia también la primera sonrisa  
de un recién nacido.

Dunia es el color de todo lo inmaterial,  
es el color de la ausencia,  
el color de los adioses  
y el color con que la música y la poesía  
se presentan cuando echan la casa por la ventana.  
La piel de un potrillo o de un becerro  
de tres días es de un dunia intenso,  
lo mismo que las perlas en embrión,  
las estrellas que no se ven desde la Tierra,  
los pétalos no abiertos de las flores

y los ojos de los niños que duermen  
en el claustro materno.

Lo no tocado todavía es dunia,  
como la atmósfera de los espejismos  
y las plumas de los pájaros  
que oímos cantar, pero no vemos.

Los lagos y los ríos que nadie ha descubierto,  
en estas selvas vírgenes de América  
agitan aguas dunias  
que dejarán de serlo en cuanto sean vistas.

Dunia... Dunia... Dunia...

#### GAORÍN

El color gaorín caracteriza  
la luz que esplenden los veranos indios,  
por eso son las gaorinas uvas  
las que producen los mejores vinos.  
Las nubes que adquieren esa coloración  
desatan en el mar las peores tempestades,  
pues son de ese color las hecatombes,  
la faz de las catástrofes  
las letras efes  
y la pierna del huracán.

Las inundaciones y los terremotos,  
y todas las demás cóleras  
de la Naturaleza son de color gaorín:  
desde la carga ciega del rinoceronte  
hasta el sombrero de la bomba atómica.  
En el ojo ciclópeo de toda destrucción  
el color gaorín brilla en silencio  
igual que en un pantano las fosforescencias  
del nunca más y del todo se acabó.

## TUANG

Y son de color tuang las mariposas  
que parpadean sobre el ombligo  
de las guitarras...

Tuang es el color de los viajes  
imprevistos  
a desconocidas tierras  
y a ignotos mundos.

Tuang es el color de las enredaderas  
que escalan los muros  
de la casa del viento.

Tuang el color del estanque  
en donde nos gustaría meter la mano  
como quien no quiere la cosa  
para olvidarnos del estanque,  
de nosotros mismos  
y de la mano inmersa.

El color de cuando todo va muy bien  
y hemos matado las penas de una en una  
y nos sentimos como el espejo del charco  
que en la tarde (él solito) contiene  
toda la inmensidad del cielo.

Todo lo inesperadamente maravilloso  
es tuang...

Mil estrellas juntas,  
una sola flor en el desierto,  
el hilo del agua para la sed,  
el pan siempre,  
la felicidad.

## YEMALOR

El color yemalor aguanta pianos,  
pianos que tocan fantasmales dedos  
en las heladas tardes quejumbrosas  
cuando las hojas vuelan y los ciegos  
miran.

El color yemalor mana ternura  
cuando en el patio tose y tose otoño  
y la pequeña cicatriz del sol  
se abre en el crepúsculo y el cielo  
duele.

Este color es lánguido y matiza  
con el agua de lluvia y el olvido.  
Los vales que danzaron los abuelos  
fueron de este color inmensamente  
viejo.

El moho y la pátina del tiempo  
se le parecen mucho y asimismo  
la sangre coagulada en los puñales  
y las lágrimas secas por las novias  
idas.

El color yemalor huele a alhucema,  
tiene ese tinte el pétalo guardado  
en las páginas de los libros viejos;  
así el daguerrotipo y la victrola  
muda.

De color yemalor son los recuerdos  
y los días últimos del año,  
el zapatito de los niños muertos,  
los vinos antañones y las fuentes  
rotas.

## Osario

*¿Serán éstos los 206 aristocráticos huesos de mi padre?*

R. R.

I

Rodolfo Hinostrosa habla de los huesos de su padre y yo pienso en los tuyos. Y de pronto quisiera verlos.

¿Habrán resistido este cuarto de siglo enterrados bajo tan drásticos, insolentes cambios de clima?

Dicen los estudiosos en tales menesteres que uno —o mejor dicho, nuestros huesos— pueden sobrevivir miles de años sepultados en las arenas del Sahara.

Pero tú no estás enterrado directamente en la arena.

Ni siquiera sé qué tipo de ataúd eligieron para ti, en todo caso no creo que fuera una vasija de barro.

II

¿Se moverán, cambiarán de sitio cráneo, húmeros y fémures? ¿Un omóplato sobre un peroné o una tibia?

¿Buscarán los huesos el rumbo de los huesos una vez amados, los huesos queridos más allá de toda piel?

¿En qué soñaran, de qué canción se acordarán? ¿Qué nombre querrán nombrar los huesos en su oscuridad?

Tal vez cuando llueve es cuando se dispersan.

III

Una vez, de niño, vi los restos de unos féretros y en ellos los restos de cabellos y ropas ungidos a unos huesos.

Habían removido todo un camposanto para en su lugar construir un parque infantil. Nunca jugamos ahí: era tanta su aridez que lo cruzábamos en silencio.

Hace un par de años una noche pasé por tu última zapatería, aquella cerca del ahora extinto canal de tu Villa de Seris. Las puertas de la zapatería estaban abiertas de par en par. Y el resto de la vieja casona de los Gómez más destruida que viva.

Ahora pienso que ése sería el lugar ideal para tus huesos. Ahí, a un lado del canal, cerca del puente donde chicos y grandes al pasar te saludaban con tanto respeto: don Ventura.

## Pipo y mi padre

Estoy en el rincón de una cantina era la canción favorita de mi padre.

Allá íbamos nosotros a buscarlo —según contaba nuestra madre— acompañados de Pipo, el pastor alemán blanco que sin ladrar empujaba las puertas abatibles —estilo viejo oeste— y con sus colmillos jalaba a don Ventura de sus pantalones.

Yo de Pipo ni en sueños me acuerdo (a veces pienso que era un cuento más de los que contaba mi madre), pero ella decía: “es el perro más listo del mundo, pregúntenselo al tendero, no se va hasta que le dan el cambio”.



Qué curioso —me dije en la cantina  
esta mañana—, sin pensarlo canto  
la canción favorita de mi padre mientras bebo  
mi cerveza, hoy en nuestro día.

Cuando me acuerdo de él casi lo veo:  
o reclinado en el puente del canal o  
hablando con la boca llena de clavos.  
Muchos lo llamaban así: el zapatero.

Cuando lo sueño no lo veo. Está como  
entre sombras, como en un rincón...

## Lectura pública

Esta noche no leeré  
ninguno de mis poemas.

Esta noche quiero solamente dar gracias,  
gracias a la poesía y a una banda de poetas.

A la poesía misma porque me ha dado  
otra voz,  
otra voz con la que puedo hablar  
con los árboles y las piedras y los pájaros.

Quiero dar gracias al poeta azteca  
Ayocuan Cuetzpatzin  
por su vasto conocimiento del corazón humano.  
A san Juan de la Cruz  
por enseñarme cómo hacer el amor  
con mi alma.

Y gracias a Dante Alighieri y Arthur Rimbaud por  
darme tan buenas instrucciones para entrar y salir  
de los infiernos.

A la poesía otra vez por darme unas manos  
con las que puedo saludar al viento y tocar  
el rostro de mis queridos muertos.  
A Walt Whitman y Federico García Lorca  
por la profunda resonancia de sus cantos y por  
lo tanto que el segundo amó al primero.

A Vicente Huidobro y Nicanor Parra por  
haberle quitado el vestido tan solemne  
con el que Pablo Neruda vistió a la poesía,  
y porque el primero me enseñó a caer  
de abajo hacia arriba.

Gracias a Jorge Luis Borges porque  
en su noble ceguera confundió  
el paraíso con una biblioteca.  
Y gracias a César Vallejo por toda su tristeza  
y todas sus soledades  
y toda su bravura de poeta.

## Los cuervos

1  
Ausentes todo el día.  
un día todo pleno  
de silencios.

2  
Los cuervos de mí país graznan roncamente,  
éstos de aquí emiten largos y densos lamentos—  
casi humanos de tan dolientes.

3  
Me gusta el peso de su flapeo:  
como el sordo rumor de la hélice  
de un avión diminuto  
de espeso plumaje negro.



# Los poetas somos servidores del lenguaje poético

[Una conversación con Félix Grande]

**F**élix Grande es poeta, prosista, ensayista y crítico. Nació en Mérida, Badajoz, España, en 1937. Está considerado como uno de los renovadores de la lírica española de la década de 1960. Ha obtenido, entre otros, los premios de poesía Adonais (por su libro *Las piedras*, 1964), *Alcavarán* (1963), *Eugenio d'Ors* (1965), *Casa de las Américas* (1968), *Nacional de Poesía* (por *Los rubaiyatas* de Horacio Martín, 1978), *Barcarola* (1989) y el *Premio Nacional de las Letras Españolas* (2004). De su obra deben destacarse los siguientes títulos: *Música amenazada* (1966), *Blanco Spirituals* (1967). Como narrador, publicó, entre otros, *Doscientos* (1968), *Lugar siniestro este mundo*, *caballeros* (1980), *Decepción* (1994) y *La balada del abuelo Palancas* (2003). Entre su obra crítica se encuentra *Apuntes de poesía española de posguerra* (1970) y *Federico García Lorca y el flamenco* (1992). Es un conocedor y crítico del flamenco, tema sobre el que ha escrito *Agenda flamenca* (1987), *Memoria del flamenco* (1995) y *Paco de Lucía y Camarón de la Isla* (2000).

Me gustaría empezar por su poemario *Taranto*. ¿Cómo surge?

Conocí la poesía de César Vallejo en 1961. En esa época estaba prohibido en España; durante una tertulia en la que estábamos reunidos varios jóvenes escritores, un poeta de Valencia, Carlos Sahagún, se dio cuenta de que yo no conocía a Vallejo. Primero se indignó y luego me dijo: “Ven, acompáñame, voy a un sitio que se encuentra a unos cinco kilómetros de aquí.” Nos fuimos caminando y durante el trayecto me fue recitando varios poemas de Vallejo hasta que quedaron impresos en mi memoria. Luego yo hice lo mismo con otros escritores que lo desconocían. De manera que, durante un tiempo y a causa de la censura del franquismo, Vallejo fue en

España un poeta conocido por tradición oral. Poco después encontré sus libros en aquellas primeras ediciones de Argentina (en cuatro tomos estaba toda su poesía). Desde ese momento me ocurrió un fenómeno de esos que a veces le ocurren a los poetas adolescentes, a los poetas muy jóvenes, y es que el lenguaje de Vallejo despertó en mí unos cuantos millones de neuronas dormidas que estaban como esperando aquella voz, esperando aquella manera de manejar el idioma español. De pronto supe que yo tenía muchísimo que ver con Vallejo, salvando la distancia entre un aprendiz de discípulo y un genio. Lo que yo tenía en común era el amor a los animales domésticos —por entonces yo había dejado de ser cabrero—, el amor incluso a los trastos de la casa como “aquel sillonallo de inástico cuero”, la cobertura emocional absoluta de la familia. Recordemos la manera en que Vallejo habla de o con su madre, de o con su padre. Aquel verso que dice: “mi padre saca sus setenta y ocho ramos de invierno a asolear”. Descubrí que había en la poesía de Vallejo una especie de cristianismo de pobres, de cristianismo original que estaba también en el pueblo donde yo vivía, y en mi familia. Entonces, durante una temporada, fui una especie de hermano menor, infinitamente menor, pero hermano de Vallejo. Por lo mismo, durante un tiempo no pude escribir sin la influencia de Vallejo, sin que se notase su presencia constante. En vez de tratar de huir de esa influencia, hice lo contrario: traté de escribir unos cuantos poemas imitándolo. En esa época yo era joven y tenía la jactancia de creer que se podía imitar a Vallejo. Ahora ya no tengo esa jactancia y sé que nunca conseguí ni siquiera imitarlo, pero sí acercarme todo lo





posible a él; sí, abrazarme a su prodigioso idioma español, y el resultado de aquel abrazo, que por otra parte todavía dura y durará para siempre, es ese librito, ese cuaderno al que llamé *Taranto* en homenaje a César Vallejo, y en el que trataba de imitar su estilo.

*A usted le tocó ser poeta en la época de Franco. ¿Qué significó escribir bajo las condiciones del franquismo y cómo ubica a su generación dentro de ese contexto?*

Empecé a escribir a final de la década de 1950. En aquel tiempo, todos, prácticamente todos los poetas estábamos en el bando de los vencidos y, en consecuencia, en contra de la dictadura. Unos con más coraje, otros con menos; unos con mayor militancia, otros con menos, pero todos estábamos unidos en la aventura común de apartar la dictadura de nuestras conciencias y de nuestra comunidad. Eran muy pocos los que no sentían que el deber de un poeta, además de expresar la inocencia que queda en su conciencia, consistía en expresar las preocupaciones colectivas de nuestro tiempo. De hecho, se ha dicho muchas veces que la patria de un poeta es su idioma, esto es cierto. También se ha dicho que la patria de un poeta, de un escritor, es su infancia, lo que también es cierto. Los de mi generación y algunos de la generación anterior nos dimos cuenta de que la patria

de un poeta, de un escritor, es también la moral, es también la ética, la solidaridad con los sufrimientos colectivos. De hecho, quizá no se pueda recordar ningún hombre de genio en el mundo de la literatura que, aun cuando haya sido conservador, no haya contado los sufrimientos de sus contemporáneos. Por ejemplo, Balzac era monárquico porque era católico, y sin embargo, si se desea conocer cómo era la Francia del siglo XIX, hay que leer a Balzac. Dostoievsky era zarista, excepto en aquella etapa de su juventud en que fue revolucionario, toda su vida fue zarista. Fue un hombre muy adversario de la modernidad que entonces irradiaba desde Francia. Fue incluso antisemita; y sin embargo, si uno quiere saber de verdad cómo era socialmente la época rusa en la que él vivió, hay que leer a Dostoievsky. Con esto quiero decir que hay algo, incluso inconsciente en los escritores que nos tiene que hacer pensar, que una de las formas de nuestra patria es la moral, es la vinculación con los sufrimientos contemporáneos.

*¿Cómo funcionaban en ese entonces las posibilidades editoriales, si tomamos en cuenta que se vivía en un régimen de censura?*

Era muy difícil. Había muy pocas editoriales, muy poca circulación de libros porque, entre otras cosas, había mucha censura y, además, mucha pobreza. Quien venga a España ahora, quien desde fuera visite España, se asombrará; incluso nosotros nos asombramos de que cada año se publiquen cincuenta o sesenta mil títulos distintos. Esto quizá sea un disparate, pero en cualquier caso es un hecho. Por aquél en-

tonces no. En la década de 1950 y principios de la de 1960 las editoriales eran muy pocas. Pero había otra cosa: había un departamento de censura al que llamaron con un eufemismo (cosa muy propia de las dictaduras): “departamento de orientación bibliográfica”. En una ocasión fui a esa oficina para tratar de que me autorizaran la publicación de un libro; no mío, sino de una editorial en la que yo trabajaba. Entré y gastando una broma dije: “Ave María Purísima, es aquí la censura.” Y me echaron fuera, no a patadas, pero me echaron. Bueno, pero a pesar de que la aplicación de la censura era muy férrea, los movimientos editoriales, los movimientos de impresión y distribución de libros eran de izquierda. De manera que aunque tuviéramos censores, estábamos también abrigados. Con respecto a los libros de poesía levantaban un poco más la mano los de la censura porque sabían que se hacían ediciones de quinientos o, máximo, mil ejemplares, y eso no les preocupaba gran cosa. Les preocupaban las incipientes huelgas obreras, las incipientes huelgas estudiantiles. Esto les preocupaba más. A los intelectuales (por lo menos a nuestros productos, a nuestros libritos, a nuestras paginitas) no nos hacían demasiado caso, y a veces dejaban pasar algunos poemas que, obviamente, no eran franquistas o eran antifranquistas. Luego, los intelectuales empezamos a estar un poco más en la mira porque de pronto se dieron cuenta de que junto con las primeras huelgas obreras, la primera formación del sindicato de los obreros, del sindicato comunista y las primeras huelgas estudiantiles, los intelectuales también estábamos allí. Entonces empezaron a tomar nota de nosotros, así como de los chicos que se movían por la universidad. Esto duró tiempo, años. Se fue formando lo que sería la resistencia. Llegó el momento en que no solamente había libritos de poesía que tenían poca circulación, sino que también empezaba a salir una revista, un semanario. Salió una revista espléndida que se llamó *Cuadernos para el Diálogo*, en la que colaboraba todo el mundo excepto la extrema derecha porque no querían; pero desde la derecha, los conservadores cristianos, hasta la izquierda cristiana y la izquierda política socialista o comunista colaborábamos ahí. Era el momento en que el franquismo ya tenía grietas dentro de su propio edificio. Había ya guerras de poder entre los restos de una especie de cuadrante (falange) desnaturalizada o llena de franquismo por un lado, y el Opus Dei por el otro. Fueron los momentos en que la economía española empezó a abrirse a Europa porque lo necesitaba, porque si no, se les hundía el negocio. Entonces, lógicamente, los escritores nos aprovechamos de eso y echábamos toda la arena que podíamos.

*En el panorama de represión que me describe usted, dígame cómo surge ese extraordinario poemario que es Blanco Spirituals.*

Tuve la fortuna de que me dieran el Premio Casa de las Américas; era la primera o única vez que se dio ese premio a un escritor español, a un no latinoamericano. Y una vez que me dieron ese premio, además de la edición cubana que venía y se filtraba por donde podía, casi enseguida hicimos una edición en España, y se pudo distribuir y se pudo leer. Incluso, en aquella época muchos chicos de la universidad hacían copias a máquina y las distribuían. Una aventura muy emocionante. En la primera edición que se hizo en España se autorizó su difusión con un requisito que en ese tiempo llamaban “silencio administrativo”, lo que significaba que no estaba

autorizado ni desautorizado, sino que estaba entre paréntesis, y la policía —digamos de la censura—, si en un determinado momento consideraba que el libro era hostil al sistema, pues entonces podían retirarlo, podían multar al editor, etc. El editor se arriesgó, yo también, y luego ya empezaron a hacer una edición y otra y otra, y con el silencio administrativo todavía duramos. Aunque ahora ya no hay censura, ese libro sigue dentro de un silencio administrativo admirable porque se aleja mucho. En efecto, era un libro descaradamente de izquierda, descaradamente vinculado a la dimensión social de la palabra poética. Ese libro me dio mucha fortuna, me dio muchos lectores, muchos lectores jóvenes, me dio mucho consuelo. Uno escribe para ser consolado por sus lectores.

*Blanco Spirituals tiene un tono conversacional. Está también implícita la cotidianidad, la nota periodística. ¿Cómo se eleva lo cotidiano y lo ordinario a la poesía?*

No sé cómo se hizo. Sé que escribí ese libro en quince días. Es una cosa muy rara. Uno puede pasarse mucho tiempo sin poder escribir poemas, y de pronto entran los aviones-poemas, es decir, viene la palabra poética a tu casa. Cierras por dentro para que no se escape y, a lo mejor, en poco tiempo sale un libro. A propósito de tardar mucho tiempo en escribir poesía, hay una frase maravillosa de José Hierro. Hace varios años él publicó el *Libro de las alucinaciones*; veintisiete años después publicó el poemario *Agenda*, y ocho años más tarde *Cuadernos de Nueva York*. Un joven periodista le preguntó que cómo dejaba tanto tiempo entre un libro y otro, y José Hierro respondió con una frase que parece una broma pero que no lo es, dijo: “Pues tardo tanto entre un libro y otro porque cuando no tengo nada que decir, no lo digo; y cuando tengo algo que decir y no sé cómo decirlo, tampoco lo digo.”

Creo que los poetas o los aprendices de poetas —que es lo que somos todos—, si pensamos en los grandes capitanes de la poesía no somos más que servidores del lenguaje poético. Las palabras no son seres inertes, criaturas que están ahí sobre la mesa esperando a que las tomemos y las usemos. Las palabras españolas, con las que estamos hablando en este momento, tienen mil años de edad, y esos mil años significan que son criaturas vivas que tienen canas de mil años de longitud, y entonces hay que acercarse a ellas con muchísimo respeto, como si nos acercásemos a ancianos y a ancianas milenarios sabiendo, además, que ellas cargan sobre sus espaldas y sobre su enorme edad una cantidad de inocencia, de autenticidad, de verdad humana mucho mayor que la nuestra. Nosotros estamos aquí para ser servidores de las palabras. Desde esta perspectiva, es lógico que se pase uno mucho tiempo sin escribir, y es lógico que de pronto vengan las palabras a tu casa quizá cuando menos lo esperas y entonces hay que aprovecharlo, hay que agradecerle a las palabras que hayan venido y escribir luego el libro mejor o peor, eso no importa. Lo que importa es la actitud de saber que las palabras son más viejas que nosotros, saben más que nosotros, nos preceden ilimitadamente, y que cuando hayamos muerto y estemos olvidados, las palabras continuarán ahí para que los futuros poetas las sirvan a ellas.

Y esto también es una actitud civil frente al lenguaje, una actitud de profundo respeto ontológico. Si no fuésemos seres hablantes no es que no seríamos poetas, es que no seríamos personas; luego, si somos seres hablantes y somos personas es porque las palabras nos preceden. Cada palabra que yo pronuncio en este momento



ha sido pronunciada alguna vez en un lugar muy exquisito, en un lugar muy acertado por un gran poeta, digamos por cuatrocientos o quinientos grandes poetas de la historia del castellano y, por billones de seres humanos que, durante su vida anónima, lamieron las palabras con su saliva, luego murieron y fueron enterrados. No sabemos quiénes son, pero toda esa palpitación de la tribu está en cada palabra, y tenemos que saberlo.

*¿Cuál considera que ha sido la obra que más le ha representado dentro de su producción literaria?*

Yo mencionaría un libro que es el último que he publicado hasta ahora; se llama *La balada del abuelo Palancas*. Es una especie de memoria novelada en la que todo lo que cuento es cierto y es el libro más hermoso que he escrito en mi vida. Creo que no voy a poder escribir más. Quienes lean este texto no me estarán viendo ni oyendo la voz, esto lo digo con toda humildad, serenidad, tranquilidad. Tengo la fortuna de tener un pasado, una infancia, unos familiares prodigiosos, y entonces, pues he podido escribir ese libro al final de mi vida, un poco en la vejez. Creo que ese es el mejor libro que he escrito. De los muchos libros que he publicado está ése que tu mencionas, *Blanco Spirituals*, que fue, digamos, una renovación del lenguaje de la poesía social de nuestra época incluso en España, una renovación que, por otra parte, también yo estaba recogiendo en algunos poetas americanos a los que yo tenía acceso por el lugar donde trabajaba. Un libro de poesía amorosa que se llama *Las*

*rubayatas de García Martín*, que creo que salió bien, y un libro que se llama *Memoria del flamenco*, que salió hace más de veinte años; lleva bastantes ediciones, y le dediqué cinco años de trabajo. Salió con cierta solidez, con cierta plataforma de erudición y de mucha pasión, porque entre las pocas cosas que dan consuelo a mis viejas llagas que no se cierran nunca, es el flamenco .

*A propósito del flamenco, sabemos que usted está muy vinculado con la música, a ritmos distintos como éste de raíz española, o al jazz, por ejemplo. ¿Qué le han aportado el jazz y el flamenco a su poesía y, en general, a su literatura?*

Es muy difícil cortar ese paño por su sitio correcto, muy difícil saber qué le aporta la poesía a los músicos, y qué le aporta la música a los poetas o a los escritores en general. Creo que entre esas dos formas de lenguaje, entre esos dos códigos de expresión, hay una familiaridad, una hermandad que, aun inconscientemente, se funde siempre en la conciencia del escritor que escucha música, o del músico que lee literatura. Mi caso lo tengo muy claro, yo empecé tratando de ser músico y he llegado a ser un maravilloso guitarrista flamenco fracasado. Es un maravilloso fracaso porque yo querría haber sido un buen guitarrista flamenco y estuve a punto de empezar a serlo, pero entonces ya estaba instalado viviendo con la literatura. No me cabe duda de que la música, en general, ha sido importante para que mi vida encuentre consuelo, y en ocasiones hasta encuentre sentido, incluso para la propia relación de muchos de mis libros. Las páginas en prosa se las debo a la música, a esa espina dorsal de la música que es el flamenco. No es posible usar la palabra ritmo sin acercarnos a ella. Ritmo es lo que contiene el vientre de las mujeres embarazadas para que a los nueve meses en punto nazca una criatura con salud y bienestar. Rit-



mo es lo que tiene nuestro corazón para que no se pare, para que continúe latiendo hasta que se desgaste. Ritmo es lo que tienen las ojivas de las catedrales para no caerse. Ritmo tienen las órbitas de los astros. Hay miles de millones de galaxias, lo que es casi imposible de concebir. Bueno, pues si uno solo de los astros, de los millones de astros, perdiese su órbita, interrumpiese el ritmo de su órbita, el Universo sería una catástrofe absolutamente inimaginable. De manera que si nos acercamos a la palabra ritmo encontramos que tiene una carga simbólica y una carga real infinita. Entonces, cómo no vamos a tener una vida mucho más solemne, más profunda, más grave si somos melómanos. . . pues claro que sí. Y cómo no vamos a tener una vida más solemne, más grave, más profunda, aunque sea dolorida, si vivimos con el ritmo de las palabras, pues claro que sí. Hay escritores que se saben melómanos, o músicos fracasados (como es mi caso), y sabemos perfectamente lo que le debemos a la música en tanto que escritores, ya no en tanto que melómanos. En mi caso, además de la música clásica, he tenido y tengo una frecuentación constante con el jazz, con el tango argentino y, en general, con el folclor de toda Latinoamérica y con el flamenco.

Es curioso que todo lo que he mencionado son músicas que han nacido en la pobreza, incluso en la esclavitud, en la desesperación, en la humillación, en la explotación, y se han convertido en códigos expresivos absolutamente impensados. Esto, desde el punto de vista académico, sería un milagro. Desde el punto de vista de los hechos es un milagro, sí, pero como tantos otros milagros. Hay que verlo como el milagro de unas cuantas criaturas, gitanos y no gitanos de mitad del siglo XVIII, que empezaron a emitir unos soniditos que se llamaban corridos, y luego se llamaban tonás y martinets y débulas. Después empezaron a cantarlos por Sevilla, por ahí en unas cuantas localidades de cantaores (cantaoras) en Andalucía y en media docena de sitios, y esas músicas desamparadas, desesperadas, desconsoladas (y, por lo tanto, muy consoladoras) se diseminaron y crearon sus propios espacios de música, y todo eso se extendió por toda España. Que hoy esté por todo el mundo es realmente un prodigio. Visto desde la universidad es algo inexplicable. Visto desde la comprensión del dolor de la conciencia humana no es inexplicable; es fatal, es obligatorio que sea así, la gente tiene que protestar, la gente protesta y cuando ya no puede más, canta, pero canta de esa manera.

*En este concierto de ritmos que comenta y desde la conciencia del dolor, ¿qué significa para usted la poesía en este tiempo?*

La poesía significa lo que ha significado siempre. Octavio Paz dijo que en los tiempos primitivos la poesía servía para llorar y celebrar (creo que son palabras textuales), y él quería decir con esto que desde entonces la poesía servía para celebrar la salida del sol, la victoria sobre una tribu adversaria, el nacimiento de un miembro de la tribu, la floración de una cosecha, y para lamentar la puesta del sol porque entonces, en aquellos tiempos primitivos, parecía que la noche era el final del mundo; y luego para celebrar el encuentro del fuego, para lamentar que se apagase la hoguera, para lamentar la muerte de algún miembro de la tribu, para lamentar una derrota. Seguimos viviendo en tiempos primitivos. No creo que la conciencia del ser humano haya avanzado demasiado entre las sombras y hacia la felicidad desde aquellos tiempos hasta

hoy. El sueño de justicia está tan vivo como entonces. La necesidad de alcanzar una relación serena con la muerte es importante. De manera que si la poesía, la palabra poética, servía, en tiempos primitivos, para celebrar el mundo y para llorar por sus infortunios, entonces seguimos siendo seres primitivos. La poesía sigue sirviendo para lo mismo, para consolarnos de todas las llagas motivadas por vivir, y para celebrar el hecho de que, al despertar, vemos cómo estamos respirando, cómo seguimos vivos. Para darnos cuenta de que la vida es un prodigio, un milagro de la materia, milagro inexplicable y maravilloso de la materia. Las leyes de la materia han decidido que hace unos millones de años, unos bichitos unicelulares —lo que ya era una gran avance en la historia de la materia— se convirtieran en el reino animal y finalmente llegasen a esta especie que tiene conciencia de que existe, de que muere, que sabe llorar, reír, rezar y ser fraternal. En el momento de saber que somos mortales volvemos a estar tan huérfanos como lo estábamos en la caverna o alrededor de la hoguera. De manera que la poesía sigue siendo una necesidad de la cultura, de nuestra conciencia, una necesidad de nuestra condición de seres fortuitos destinados a vivir poco tiempo: nacer, morir y ser olvidados. Nada más que para eso, o nada menos que para eso, para consolarnos de eso nos sirve la palabra poética.

*¿Cuál ha sido la actitud ética de los poetas de su generación, en términos de cultivar la poesía, ante las consecuencias de la guerra civil?*

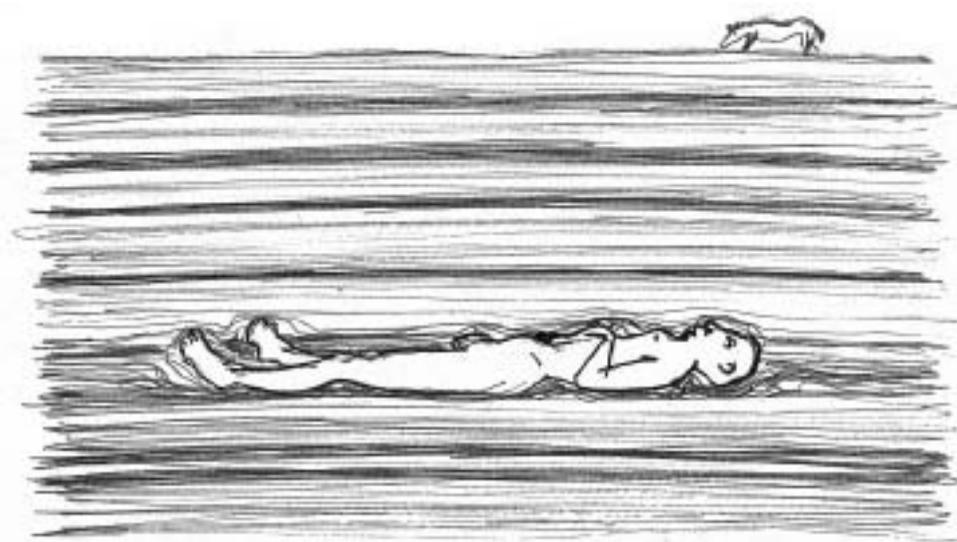
Las palabras transportan toda la carga de moral que es capaz de transportar una conciencia humana. Los seres humanos somos los beneficiarios, los herederos de la riqueza que nos da el lenguaje desde milenios atrás. Hay algunos poetas a quienes se les nota más eso que llamamos solidaridad. Pero verás, la solidaridad tampoco es algo que uno tenga que presumir. La solidaridad no es una decisión que uno toma para ayudar a sus semejantes, a sus vecinos o a su comunidad, no. La solidaridad es también una necesidad de la conciencia. Y concretamente, mi generación, la que nació en la guerra, la que conoció la posguerra (conoció la posguerra no sólo como vencidos, incluso como vencedores), los que tuvimos que vivir el terremoto de una guerra civil, un terremoto que dura mucho tiempo... La Guerra Civil Española no ha terminado. Todos los viejos dicen que las guerras civiles duran cien años y es cierto. Pero quienes hemos vivido ese sobresalto, ese sismo aterrador que es una guerra civil en la que los seres humanos —o muchos de los seres humanos— son capaces de sacar fuera lo peor de lo que tienen dentro, entonces, generalmente, tendemos a ser más fraternales, pero no porque seamos bondadosos sino por pura táctica, por pura necesidad, porque si no lo somos nos sentimos infinitamente más solos y porque tenemos miedo de que se repita lo que ya hemos vivido con horror. Entonces nos convertimos en seres solidarios, incluso politizados, pero no porque tengamos más valentía ni más bondad, sino porque tenemos la memoria de que si no vivimos juntos, entonces vivimos separados; si no vivimos juntos nos exterminamos, y yo creo que ése es el fondo de lo que llamamos solidaridad, ése es el motivo. No queremos vivir separados, queremos vivir juntos pero tampoco porque sea una elección libre, sino porque sabemos ya, en la propia carne, en la propia destilación de la memoria, que vivir separados significa matarnos unos a otros, exterminarnos y dejar de ser seres humanos.

*¿Cómo percibe la poesía que se genera actualmente en España, confrontándola con la que se produjo en la época de su generación?*

En aquella época la mayoría de nosotros no éramos exclusivamente poetas sociales porque tuviéramos conciencia de que las palabras son sociales. Somos los servidores de esa dimensión solidaria que tiene el lenguaje. Pero en aquel tiempo casi todos escribíamos sabiendo que teníamos una cosa urgente que hacer: estar en desacuerdo con la dictadura, con la tiranía. Ahora que vivimos en democracia la poesía no ha disminuido, la fuerza poética no ha disminuido. Conviene que sepamos siempre que los avances que se hacen en la democracia no son más que esfuerzos para mover el mundo un centímetro, pero ése es nuestro centímetro, y ese centímetro nos costará toda una vida, pero hay que hacerlo. La democracia es perfectible. En la democracia la poesía se abrió como un abanico y a la palabra poética le apareció una cantidad de registros, de calidades, como le llaman los pintores, de tonalidades que la han hecho muchísimo más variada, más rica, más estéticamente aventurera de lo que era en el franquismo. Ahora es libre, y la libertad no es un lugar en el que todo se petrifica. Al contrario, se moviliza en cuanto una conciencia tiene la capacidad de moverse libremente. En este momento en España, poetas muchísimo más jóvenes que yo están escribiendo una poética de una extraordinaria variedad, de una gran riqueza formal, aventurera, de una gran riqueza cromática, con muchas tonalidades distintas.

*¿Qué significó para usted su viaje a México en aquella ocasión en que fue a presentar su libro Blanco Spirituals?*

Fue mi primer viaje a la ciudad de México, luego he ido otras veces. Siempre he tenido ahí amigos y maestros que han alimentado mi conciencia y mi alegría. En aquel primer viaje, a principios de 1968, una mañana decidí visitar el Museo de Antropo-



logía; pensaba estar ahí un par de horas para luego marcharme a hacer miles de cosas en una ciudad que entonces tenía nada menos que ¡seis millones de habitantes! (para mí eso era una maravilla, pues Madrid tenía dos millones y medio). Bueno, llegué al Museo de Antropología y creo que, por primera vez en la vida, me di cuenta de lo que es tener el vértigo del tiempo. Entré en una sala, y luego en otra y en otra. Veía cómo los siglos retrocedían pero estaban siempre palpantes, incluso, cuanto más atrás llegábamos, más palpaban aquellos siglos, más vivos estaban. Una cultura y otra cultura, otra cultura y las más antiguas seguían palpitando. Al entrar en una sala fijé la mirada en unas figuras de barro. Había una música que correspondía a esa cultura y esa música me sonaba a tiempo, estaban los siglos en esas músicas. Tengo que decirte que (de eso hablo en las primeras páginas de mi libro sobre el flamenco) en una de aquellas salas —no era la de Teotihuacan, sino de una cultura anterior— oí una voz de mujer mayor que cantaba algo para mí ininteligible porque no conocía esas palabras, pero en cuya modulación había un desgarramiento, una llamada, una llamada desde el fondo de la caverna más antigua, y esa llamada me hizo recordar el cante flamenco, un canto que se cantaba originariamente sin guitarra. Un año después fui a Rumania y visité el Museo de Folclor Rumano, pedí que me pusieran músicas antiguas y de pronto, en un canto del norte rumano, escuché una voz que fulminantemente me recordó aquélla de México y la de los cantaores que cantaban los cante sin guitarra. Me di cuenta de que, sin haberse conocido, todas esas músicas transmitían una misma emoción y apuntaban al mismo lugar de mis neuronas. Todo eso había ocurrido en México, cuando México y Europa se desconocían. Y sin embargo, lo que me decían estas músicas era lo mismo que me dice un cantaor del cante actual flamenco hablando en nombre de los siglos anteriores, una voz maltrecha de hombre rumano de la época cuando no se sabía de la existencia de América. Había una especie de fraternidad, de abrazo de culturas que se daba en el tiempo, en el desconocimiento mutuo, era la angustia común. Ésa fue una de las experiencias que tuve en mi primer viaje a México.

*Para concluir: ¿se podría decir que su poesía se aproxima a la llama sagrada, a la espiritualidad, al elemento sagrado transformado en palabras?*

Efectivamente, trata de serlo. Teniendo en cuenta lo que ya he dicho a lo largo de esta conversación, esa llama que calificas de sagrada —y que obviamente lo es—, en este caso podemos llamarla lenguaje o palabras; en otros sería la música. Esa llama está ahí para calentarnos y conviene que sepamos que no somos sus creadores sino los beneficiarios de ese calor que nos quita el frío de las manos y el miedo de la conciencia. No se puede vivir sin amor, no se puede amar a nadie sin amar a la vida, y no se puede amar a la vida sin saber que la vida es más importante que todo. ~

**Aglæ Margalli.** Villahermosa, Tabasco, México, 1961. Poeta. Premio Nacional de Poesía Enriqueta Ochoa, 1995; Premio Estatal de Literatura de Baja California, 1998. Ha publicado cinco poemarios; su obra forma parte de antologías nacionales y extranjeras. Presidenta del Seminario de Cultura Mexicana, 2002-2007.

## Dos poemas de *Blanco Spirituals*

### Recuerdo de infancia

Hoy el periódico traía sangre igual que de costumbre  
venía chorreando como la tráquea de un ternero sacrificado  
he visto chotos cabras vacas durante su degüello  
bajo el agujero del cuello una orza se va llenando de sangre  
los animales se contraen en sacudidas cada vez más nimias  
de pronto ya no respiran por la nariz ni por la boca  
sino por la abertura que la navaja hizo en la tráquea  
en la cual aparecen burbujas a cada nueva respiración  
a menudo parece que están completamente muertos  
y no obstante aún se agitan una o dos veces suavemente  
ahora sus ojos ya no miran tienen como una niebla  
un teloncillo de color indeterminado que recuerda al ceniza  
entonces el carnicero se incorpora con las manos manchadas  
y procede a desollar y trocear al animal cadáver  
para después pesarlo venderlo en porciones hacer su negocio

hoy el periódico traía sangre lo mismo que otros días  
acaso unos cuantos estertores más que de hábito  
pero cómo saberlo hay países que no especifican  
por ejemplo el departamento de estado no da las cifras de sus bajas  
únicamente les agrega apellidos  
bajas insignificantes bajas ligeras bajas moderadas

hoy el periódico traía sangre en volumen considerable  
y mientras leo pacientemente civilizadamente el intento  
de justificación de esos destrozos escrito de sutil manera  
recuerdo vacas cabras chotos la gran orza en el suelo  
y recuerdo imagino pienso que unos cuantos carniceros  
continúan desollando troceando pesando en sus básculas  
haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados.

## Concepción Oconto

HABÍA MUERTO ANTES CUATRO VECES. MATA A SU MARIDO

—ENFERMO DE CATALEPSIA— A HACHAZOS

Lima, 29. – Harta de ver a su marido “resucitar” constantemente, Concepción Oconto, una india de los alrededores de El Cuzco, lo ha matado a hachazos. Había recibido la “aprobación de un consejo de familia”. El marido sufría catalepsia y había “muerto” cuatro veces y resucitado otras cuatro. Cada vez que esto sucedía, la familia preparaba un entierro que tenía que ser suspendido en el último momento. Concepción, convencida de que su esposo padecía de alguna maldición, decidió finalmente, “ayudarlo a morir”.

Alp-Efe. Diario *Pueblo*.  
Diciembre, 1964.

*Volvamos a la realidad.*  
JOSÉ HIERRO

Qué nombre el tuyo, Concepción Oconto.  
Sonoro y misterioso, claro y noble,  
tan labial, tan esférico. Qué nombre.  
Pudiera haberlo usado una cantante extraordinaria,  
lanzarse desde él al “Himno a la alegría” de Beethoven,  
cantando. Pudiera haberlo usado  
algún líder de la justicia, de esos que entre pocas palabras  
vierten un caudaloso borbotón de conducta.

Volvamos a la realidad.  
No fuiste un líder, no fuiste una artista.  
Fuiste tan sólo una mujer se supone que pobre,  
ignorante, supersticiosa. Enlolada en espanto  
y habitando a varios siglos de distancia  
del nacimiento de la ciencia y del año en decurso.  
Fuiste una desplazada de la historia,  
una india retenida en el pozo de su atavismo,  
cuando la horda lloraba de miedo a la puesta del sol.

Volvamos a la realidad. ¿A quién tenemos que culpar  
de ese hachazo famélico? “La familia preparaba

un entierro que tenía que ser suspendido...”  
Sí, todo cuesta caro, sobre todo a una india  
“de los alrededores de Cuzco”. ¿Cómo era tu vivienda?  
¿chabola? ¿cueva? No hagamos especulaciones,  
volvamos a la realidad.

Volvamos a la realidad: imaginad  
ese consejo de familia deliberando, exorcizando  
(¿sentados en sillas? ¿en piedras?)  
decidiendo —entre miradas temerosas  
a un pobre cataléptico— en el cercén, la sangría,  
y que los dioses nos liberen de este excesivo, sordo horror,  
y libere también el alma del cadáver descuartizado.

Cuzqueña, Concepción Oconto: y luego te detienen,  
te juzgan, te condenan (“¿qué ocurre?”).  
Te encierran en una prisión sin que comprendas nada.  
Y sigue la civilización su curso. Se explotan los inventos  
como canteras de metales preciosos, entre avaricia legendaria  
y laboriosos, escondidos crímenes.  
Mientras, los rotativos circundan las naciones  
depositando en una gacetilla, al descuido, de modo  
somero, negligente, un acontecimiento  
banal, que alguna vez, en el principio de los siglos  
y en la era atómica, salpicó el edificio  
del avance del mundo y del hombre. Volvamos,  
volvamos a la realidad:  
se supone que ella (¿qué edad tendrá?) se encuentra  
en una cárcel, masticando en silencio  
los alimentos presidiarios,  
meditando en lo oscuro sobre todo esto que le hacen,  
incomprensible; acaso hablando, suplicando a sus dioses  
y viendo en sueños la cabeza cercenada de su marido.

No fuiste un líder, Concepción Oconto,  
no lo fuiste, cuzqueña, no lo fuiste.

# Odia Ofeimun

Hijo de un granjero mecánico y de una costurera, nieto de un príncipe patriarca de la iglesia anglicana, Odia Ofeimun nació en Nigeria en 1950. Trabajó como obrero de una fábrica y como reportero antes de estudiar ciencias políticas en la Universidad de Ibadán, donde ganó el primer premio de poesía por su libro *The poet lied* en 1975. Desde sus poemas, Ofeimun ha logrado conservar su marginalidad literaria siempre fiel a su propia vida y a la de su país, por lo que toda su experiencia personal se cristaliza en el espacio del poema. Más que tratarse de una poesía social, la suya habla de un compromiso de vida llevado hasta sus últimas consecuencias, logrando así una comprensión única de su tiempo. Lejos

de la nostalgia y de la desesperación, su poesía acepta el sufrimiento como condición de la existencia, y el dolor como la íntima conexión entre la realidad y los sueños. En cada uno de sus libros, Ofeimun nos da una visión contemporánea de su mundo: el que soporta la fortuna, la desdicha y la trascendencia del hombre en su propia revelación de vida. Su mirada es la del profeta que delimita el sufrimiento de su pueblo en el lugar de la palabra con una fusión de ironía y desolación. Lector de Rilke, de W. B. Yeats y de T. S. Eliot, su poesía establece también una constante reflexión entre lo religioso y lo sagrado, aunque en Ofeimun el fervor esté puesto en lo plenamente visible. Su lenguaje siempre directo tiende puentes con el territorio de sombras de la mitología africana y de la religión judeo cristiana. De la nitidez al hermetismo, el poeta escribe con la conciencia de ensanchar la oscura y múltiple realidad que lo rodea. En sus poemas se congregan personajes y lugares donde el lector puede transitar o abismarse en las imágenes que esbozan un mundo tan personal como verdadero.

Odia Ofeimun, además de poeta, ensayista, maestro, líder político y periodista, ha sido presidente de la Asociación de Autores Nigierianos y del comité editorial de los semanarios *The News* y *Tempo*, y miembro del comité editorial de *The Guardian*, en Lagos, ciudad en la que vive desde hace años. Entre sus libros de poesía están *A handle for the flutist*, *Under African skies* / *A feast of return*, *London letters and other poems*, *Dreams at work*, *Go tell the generals*, *I will ask questions with stones* y *A boling Caracas*. En breve saldrá en México su libro *Niños del estero y otros poemas*, publicado por la revista *Mala Vida*. ~



## Los profetas

entonces tuvimos profetas que no sabían mentir  
y las noches eran más largas que nuestros años  
y las linternas de parafina no duraban  
el tiempo de un parpadeo  
y los agricultores del cacahuete perdían  
sus pirámides con los jeques del petróleo  
que trajeron la salvación del ocio  
a los patriarcas del engaño

entonces refunfuñaban los agricultores del cacao  
por su pase de rapé en la noche  
mientras descifraban temblorosos cientos de cargas  
a través de fronteras cerradas  
y los canoeros, regateando por aceite de palma en los esteros  
regresaban al día de los príncipes mercaderes  
exiliados en las Seycheles

era entonces cuando volvimos a destilar  
ginebra ilícita para mantener templado nuestro espíritu  
y le dábamos la bienvenida a la laboriosidad de las hormigas  
cuando teníamos profetas sin capacidad para el asombro  
y cuando éramos los últimos en saber que teníamos hambre  
y nadie podía decirnos cuándo nuestros vientres estaban satisfechos  
ni siquiera los viejos camaleones que tejieron  
un laberinto de palabras para vaticinar la forma de nuestra dicha

fue entonces cuando nuestras caras rompieron a reír  
más allá de la tintura del hierro y de los ojos salpicados  
sabíamos que habíamos encontrado el secreto del siglo:  
podíamos hablar a los ancestros como a vecinos de al lado;  
podíamos desencadenar a la almizclada moza de la siega

cuyos pies, lavados por el rocío para la danza  
traerían la buena fiesta a nuestro sitio

fue entonces cuando supimos que nuestros profetas podían ver  
pero no podían romper el molde de las cosas  
No, nadie nos dijo entonces que nuestros oídos habían encontrado  
la música de la obstinación por la que nuestras vidas se alargaron  
sabíamos que habíamos encontrado nuestro yunque  
contra la omnipotencia de los videntes  
que conocían y medían los caminos del mal  
pero no podían hacer nada al respecto

[De *I will ask questions with stones*]

## Laguna

Dejo que la laguna hable en mi recuerdo  
aunque esté ofendida por el jacinto de agua  
el desperdicio y el estiércol...

Todavía permito que la laguna reclame  
la seducción de una tierra en movimiento  
con el deseo de un barco de vela  
persiguiendo una estrella conocida

La laguna habla  
Como un feto recuerda el futuro  
Oyendo de lo hondo una canción aún no formada  
Por las palabras que se rompen  
En los viajes del descubrimiento  
En el descubrimiento de los viajes

¡Mi laguna habla!  
Puerta y depósito: nunca seca,  
Jalando en las regatas las estaciones épicas  
En las inundaciones que se apropian  
De la basura señorial de nuestras calles

Después de que la lluvia  
Ha examinado sus penas

Dejo que la laguna hable en mi recuerdo  
Para que me enseñe a burlarme  
De las líneas trazadas en el agua  
Que dividen la tierra

Dejo que la laguna me enseñe  
Ha olvidar los nombres de la calle  
Para engullir ciudades enteras  
Como un vaso de vino Kola

[De *A handle for the flutist*]

## Gorrión

Vuela. Desata tus alas  
del oscuro follaje, marea lunar del silencio  
Deja que tus rayas conversen con el aire libre  
donde todos los colores hablan hacia el cielo de los arco iris

No mires atrás en tu vuelo de garza  
vuela donde los poemas le escriben al viento  
como las piedras pierden su pedregal  
y las cenizas se vuelven lluvia

Deseo que el cielo alcance  
ciudades interestelares de aventura  
jardines virginales más eléctricos que los sueños  
para tu placer

No mires atrás. Vuela desde el rumor de las jaulas  
deja que el pasado que no podemos compartir  
devore sus entrañas  
mientras buscas...

Pero ¿qué podrías buscar,  
qué rama intocada  
hay para ver  
en el pasado que no podemos compartir?

[De *London letters and other poems*]

## Poema Bantu

Hemos viajado lejos  
en las entrañas del tiempo  
con pies de millones de años  
abatiendo las venas de las montañas,  
sosteniendo valles contra mares de arena  
que todavía persiguen la fértil cima  
de nuestra tierra. Preguntamos  
como el primer pájaro volando sobre el agua  
pregunta a las olas por la sal  
Preguntamos, nosotros que viajamos,  
¿cuándo llegaremos?

¿Cuándo,  
llegando de donde salimos?  
Renovamos nuestros ojos en frescas leyendas  
contra las tormentas de arena que cubren las nubes  
donde no hay lluvia que empape las arenas ardientes  
Preguntamos: nosotros que hemos cruzado golfos y acantilados  
buscando siempre grandes mesetas  
y mayores libertades para encontrar el cielo más grande  
bajo cuyo sol nuestros brazos se abren  
para abrazar el sueño más grande  
Preguntamos: nosotros que viajamos  
¿cuándo llegaremos?

¿Cuándo acogeremos el cálido  
regreso a casa? Nosotros

que hemos seguido el rastro eterno  
—orgullo de los uBantu— desde la costa de Guinea  
y los tantos ríos debidos  
al Futa Jallon y al Kilimanjaro,  
nosotros que hemos unido los grandes flujos de las eras—  
el Nilo y el Níger,  
el Zambezi, el Mjoloji y el Congo  
Nosotros que hemos seguido al antiguo conocedor  
que pidió sitio para la danza  
antes de que ellos levantaran sus pies  
Nosotros no deseamos ofender la tierra  
en cuyo pecho debemos descansar,  
Preguntamos: ¿cómo llegaremos?  
¿Cuáles vientos  
cuáles silbidos  
cuáles canciones?

¿Cuáles las flautas, las sonajas, los fuetes  
cuáles las baquetas  
para llevar a nuestros guías a la arboleda  
donde los ancestros de todos los climas  
todos los clanes y las naciones a la vez  
juntaron su sangre con el juramento  
de la esencia de la tierra?

Nosotros que viajamos: en nuestras muchas idas  
y nuestros regresos sin fin  
preguntamos: ¿cuándo llegaremos?  
donde el mundo comienza  
en la palma de la mano  
donde los conocedores desearon que terminara  
con el lirismo puro del grito de amor de la mujer  
encrestando la vacilante virilidad de la soledad  
para juntar a todos los niños bajo el sol,  
en un solo pecho, una canción de muchas voces  
atravesando desde el centro de la tierra  
hasta la estrella más lejana

[De *The feast of return*]

## Menudencias

La muerte afila un palo,  
una daga de palo, un palo de tambor, un caballo de palo,  
una cuchara.

La muerte, trabaja a la vista de todo el mundo.

La vida afila un palo,  
un bastón, una vara, una cruz.  
La vida trabaja a la vista de todo el mundo.

¿Qué diferencias hay entre las dos?

La vida fabrica huesos con los huesos.  
La muerte fabrica huesos con los huesos.

## Tareas

La nada tiene un pie en el todo.  
La puntera, el talón, el meñique en un todo.  
La ilusión junta cielo en la calle sin nadie  
y lo vende por kilo.  
Otros trabajan en el engorde de la pesadilla.

Empiernadas la vida con la muerte, viven juntas,  
dormitan bajo frazadas viejas, pero ninguna saca  
la cara por la otra.  
No intercambian azúcar, no se prestan aceite.

Cada quien, cada día, amansa su animal.

## Monólogo del necio

¿Quién escribe? El hambre. La voracidad escarba,  
agita un esperpento con los ojos vacíos. No hay letra,  
hay dentellada. Lo que repuja y muerde.

Feroz el escribir:

cada tecla un muñón, clavo  
que raya el muslo del silencio.

¿Quién responde? Una voz corroída. Punta  
de un corazón mellado que va sobre su presa  
respirando preguntas.

Eso se come. Gula del vacío.

## El desespero

*a Juan Gelman*

Hay un universo callado en el agua arremolinada  
de la espera.

Afanes del plantón. Anhele en la aridez.  
La garra de escarbar habita en los apremios  
de una estaca.

Un vacío-recodo donde el ansia se crispa.  
¿Toda una vida, espera de la muerte?  
¿Toda la muerte, insistencias de vida?  
La espera, es mano de obra esclava.

La falsedad  
mete su pico largo en la fe del que aguarda,  
mastica sus deseos, roba las mantas del dormir.

Cruda es la violencia  
en los trabajos del mientras tanto.

## Reloj

Inmóvil, inmutable,  
sedentario,  
fijo el cuadrante,  
atónito  
y estático.

También en él  
la procesión va por dentro.

## Hablan los ojos de Nazim Hikmet

Sobre mi mano,  
la mitad de una manzana brilla.  
La otra mitad está sobre una mesa a miles de  
kilómetros de aquí.  
Es imposible morder esta mitad  
sin que duela el vacío.



MILTON MEDELLÍN ÁLVAREZ

## Loa a Edgar Allan Poe

Viva Poe en el firmamento del infierno  
Oscuro de poesía y brillante de enferma permanencia  
Dejará sus huellas en corazones delatores de mentiras metafísicas  
Sumos bienes platónicos estetizantes  
Y la masturbación teológica  
De un Santo Tomás quedará ensombrecida  
Por el canto de un cadáver  
Ateizante por místico  
Y místico por aterrorizado

(el tiempo emparedado en los muros del destino  
rasgará las paredes para arrancarnos la cabeza  
de la locura)

Viva el cuervo de la poesía  
Ennegrecido de tristeza  
Graznante de pensamiento  
Y ciencia poética  
La razón como un soneto trazado  
Por un arquitecto de las letras  
Resucitaremos muertas  
Patearemos a los suicidas  
Sin nombre y sin estilo  
Y lloraremos la eterna agonía  
De saber todas las razones  
Del universo inútilmente

Viva  
Poe  
Viva  
Desde el tiempo

Podremos  
Ostentar  
Eternidad.

**Milton Medellín.** San Luis Potosí, 1979. Licenciado en filosofía por la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Ha publicado en los fanzines *Quiero con el Cerdo*, *Nadie me piensa con Barba* y *Tensión Crítica*, entre otros. Asistió a los talleres de José Vicente Anaya y Mario Bojórquez en la Casa del Escritor de Puebla. Actualmente prepara su primer libro de poemas *El éxtasis sombrío*.

## Clemencia

Las noches largas golpean mi ventana

los muertos recorren este barrio  
la tormenta no calla sus voces

sueñan estar vivos y se marchan

en casa un niño le pide limosna a la muerte

amanece



## Sólo costumbres mexicanas

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

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

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

La una  
un joven veloz en su auto busca la muerte

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

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

A esta ciudad sólo le falta que dios la escupa

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

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

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

# Memorias

## Ernesto Cardenal en persona y palabra

Los tres tomos de memorias de Ernesto Cardenal (Granada, Nicaragua, 1925) conllevan, en sus más de mil páginas conjuntas, la inquietante responsabilidad de resguardar el habla pronunciada a través de la escritura de un poeta consciente de que ha vivido mucho, pero dudoso de su trascendencia personal en aquello que sabe que ha vivido. Digo habla escrita porque la prosa de Cardenal —llana, ajena a la retórica, exaltada a ratos, aunque las más de las veces hecha de una flexibilidad que cotidianiza los hechos más singulares—, en el caso de las memorias devela, en la mejor tradición conversacional, los entretelones de una vida acarreada, por la voluntad y por el azar, de las pasiones amorosas a la fe en la literatura, de la vocación religiosa a la acción política, de las reservas ante las pócimas ideológicas a la abierta convicción humanista. Todo un periplo vital que se desgrana en vidas e incluso se dispersa pero en el que algo permanece unitario: Ernesto Cardenal en persona y palabra. Polémicas y cuestionables, como suele suceder con las memorias que merecen tal nombre, las de Ernesto Cardenal atraen y desconciertan por la carga de ironía, locuacidad, humor negro e indiscreción con que se desenvuelven, lindantes en algunos momentos con la nostalgia cursi, en otros con un cinismo no exento de descarnado escepticismo.

Divididas en tres libros, las memorias cardenalianas declaran la intimidad de la vida privada de una persona y, al tiempo, la vida colectiva de un país en sus intimidades, por lo que no es de extrañar que, en más de una ocasión, Cardenal no parezca el protagonista de sus memorias, sino un observador privilegiado, acucioso intérprete de todo lo que ve, de lo que piensa y siente, de lo que a su alrededor se piensa y siente.

El primer tomo, *Vida perdida* (col. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 440 pp.) gira en torno a dos pasiones: la erótica y la religiosa; el segundo, *Las insulas extrañas* (col. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 478 pp.) versa sobre la conversión del poeta a la teología de la liberación y su adhesión a la izquierda; *La revolución perdida* (col. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, 456 pp.) devela el doloroso tránsito de la utopía revolucionaria a la aridez de la praxis, y el lento proceso de reconciliación del escritor con sus convicciones y consigo mismo. Tres tomos de confesiones en la mejor tradición cristiano-católica, pero a la vez, en la mejor tradición de las confesiones enciclopédicas. Cardenal se reconoce perteneciente a estas dos tradiciones, y sus *Memorias* entremezclan sin fal-

los pudores los apremios del libertino con las congojas del creyente, la disciplina del revolucionario con las reticencias del intelectual libre pensador.

Ernesto Cardenal en memoria y en duda. Las memorias cardenalianas son precisamente memoria, no autobiografía; son deconstrucción, no reconstrucción. En efecto, los tres tomos, aunque ordenados, no siguen un lineamiento cronológico, sino más bien la intercomunicación de hechos relacionados.

*Vida perdida* principia con la reseña del viaje de Cardenal a Estados Unidos para entrar a la orden trapense. Las palabras con que arranca no podrían ser más simples y al tiempo exaltadas:



Cuando yo volé de Nicaragua a Estados Unidos para ingresar al monasterio trapense de Gethsemani, Kentucky, iba conmigo en el avión un tío mío; él bajó en El Salvador para cambiar de avión, y cuando yo me despedí de él me despedí de lo último que me ligaba con el mundo, y ya quedé a solas con Dios.

El último capítulo de *La revolución perdida* concluye con una oración en prosa —las oraciones, hay que tener presente, se hacen en verso—: “Toda revolución nos acerca a ese Reino, aun una revolución perdida. Habrá más revoluciones. Pidamos a Dios que se haga su revolución en la tierra como en el cielo.”

Las *Memorias* cardenalianas abren con una duda respecto de la vocación religiosa, y cierran su ciclo con una duda respecto de la convicción política. Sin embargo, la apertura y la clausura en realidad reafirman la vocación y la convicción, aun en las dudas y los miedos. Sin temor a exponer sus debilidades morales, Cardenal realiza un *tour de force* por sus titubeos intelectuales, sus apasionamientos políticos y sus encaprichamientos amorosos, *tour de force* que no se aparta del retrato de los otros Ernesto Cardenal; al contrario, ahonda en la fisonomía íntima del niño de familia económicamente acomodada, del incipiente escritor y escultor, del revolucionario cristiano y del sacerdote socialista.

De los tres tomos de las *Memorias* el más apreciable es, para mí, *Las ínsulas extrañas*, quizá porque es el que tiene mayor entraña poética. Sin duda hay más pasión —en su doble significado: sufrimiento y gozo, dolor y placer— en *Vida perdida*, y a todas luces hay mayor militancia revolucionaria y ánimo insurreccional en *La revolución perdida*, pero en ninguna de las dos se halla tan a flor de palabra el espíritu rebelde, voluntarioso, alegre e imaginativo que campea en *Las ínsulas extrañas*.

*Vida perdida* revela tres iniciaciones y las consecuencias de las tres en la existencia de Cardenal, quien, como en el versículo de san Lucas que le sirve de epígrafe, intuye que en las cosas del amor humano y del amor religioso, “el que pierda su vida por mí, la salvará”. La vida de Cardenal es una vida perdida porque en su infancia presente la vocación religiosa, pero ésta se diluye entre las costumbres recatadas y sosegadas de Granada, su ciudad natal, y la modernidad a caballo en las calles empedradas de León, su ciudad adoptiva, y de nuevo la Granada conservadora, ciudad del adolescente.



En el diseño y la ilustración que realizaron Vicente Rojo Cama y Teresa Guzmán para la edición del Fondo de Cultura Económica —las *Memorias* se editaron en Nicaragua bajo el sello Anamá y en España bajo el sello de Trotta—, la portada de *Vida perdida* es un inmenso follaje de palmeras y acacias verdosas movidas por el viento, que apenas dejan parajes claros. Una selva en que se pierde la vida pero en la que también se la reencuentra, se la recupera.

*Vida perdida* es un tomo en que Cardenal se pierde y se encuentra entre el follaje de una infancia privilegiada que le permitió observar el advenimiento de las grandes fortunas económicas nicaragüenses en su cotidianidad, así como en el follaje de los devaneos amorosos de la adolescencia y la juventud, algunos logrados y otros malogrados, pero que para él culminan con un amor deshabitado, el que cultivó profunda y profusamente por una muchacha, también de la clase alta, amor que no se consumó, pues ella no le correspondió, pero que tampoco se consumió, pues él continuó su amor a través de la poesía y aun de los votos religiosos.

Como otros personajes que han abrazado la religiosidad, Cardenal tuvo una etapa mundana —según lo que es mundano para los cánones eclesiásticos—, pero su religiosidad no alcanza la mística tradicional porque está apegada a las cosas, las personas, la labranza y la vida diaria. Más bien, el Cardenal anterior al ingreso en la trampa de Getshemani pareciera en cierto momento haber dado proporciones místicas al erotismo y a las comodidades económicas, no como el Cardenal religioso que llevaría su poesía a lo conversacional y al exteriorismo, de tan notoria influencia en la literatura hispanoamericana, y que procuraría hacer de la religión algo comunitario, es decir, incorporada a la comunidad, lejos de los modelos medievales que tanto atraen a otros religiosos, sino dinámica, entendida de las necesidades de los creyentes contemporáneos, como lo deseaba Thomas Merton, monje trapense, místico del siglo XX aún no bien comprendido y menos estudiado, de quien Cardenal recibió tantas enseñanzas en el monasterio de Kentucky.

*Vida perdida* es la memoria de las iniciaciones. *La revolución perdida* es la memoria de la desilusión y la disolución, pero también del reencuentro y la introspección. En la portada de Rojo Cama y Guzmán, la ribera de un río, amenazada por el avance de árboles y plantas acuáticas, encubre la figura de un guerrillero que lanza lo que tal vez sea una bomba de contacto. La imagen del guerrillero que irrumpe en el ambiente selvático es una realidad que se exilia en el sueño —de hecho, el combatiente fue fotografiado en plena refriega urbana por la fotorreportera Susan Meiselas—. Las palabras de Cardenal, en contraste, provienen de la realidad exiliada del sueño.

Hay emoción en *La revolución perdida*, así como hay un exaltado entusiasmo juvenil, y utopía y convicciones. Pero no hay idilios o idealizaciones. En abril de 1954, un grupo de disidentes de la dictadura de Anastasio Somoza García, entre los que se hallaban militares, empresarios, exiliados políticos, todos jóvenes, intentó, con más entusiasmo que organización, propiciar un golpe de Estado contra el tirano, intento fallido que desembocó en la feroz represión de los involucrados, reales o supuestos. Cardenal participó en la “rebelión de abril”, como lo relata en el primer capítulo de *La revolución perdida*, y así también participó en otras revoluciones perdidas, con sus vidas y amores y esfuerzos perdidos, lo que, sin embargo, no le hizo perder su fe en las revoluciones.

*La revolución perdida* testimonia el camino de sangre y fuego que dio paso al triunfo del Frente Sandinista en 1979 sobre la dictadura de Anastasio Somoza Debayle, hijo de Somoza García, al tiempo que testimonia la caída de aquella revolución debido a las corruptelas, los protagonismos, las cerrazones ideológicas de varios de los líderes, y por la sangría provocada por la guerra de “baja intensidad” impuesta por el entonces presidente de Estados Unidos, Ronald Reagan, durante buena parte de la década de 1980 en la frontera hondureño-nicaragüense.

Hay pasajes bellos e inspirados en el tercer tomo de las *Memorias*, como “La ofensiva final” o “Viviendo en la casa de Somoza”, pero los más son capítulos en los que la realidad desequilibra al mito, en los que los rasgos de carácter de varios de los revolucionarios implican su desmitificación, sea a través del apunte humorístico, sea a través de las descripciones, algunas de éstas aventajadas herederas del realismo y el costumbrismo españoles.

Entre las décadas de 1960 y 1970, Ernesto Cardenal, ordenado sacerdote en el Seminario para Vocaciones Tardías de Cristo Sacerdote, en Antioquia, Colombia, fundó en Solentiname, isleta del lago Cocibolca en Nicaragua, una comunidad cristiana. Esta experiencia espiritual, cívica, social, aún no se ha valorado con justeza, y hoy en día no faltan los que ven en Solentiname un amasijo de anécdotas más o menos verosímiles, pero siempre superficiales. La teología de la liberación, la poesía *beatnik* y el movimiento *hippie* se dieron cita en la isleta y tuvieron encuentros y desencuentros al parejo. También apareció por ahí, como sello de la casa, la pintura primitivista o *naïf*.

Si tuviera que definir el estilo prosístico de las *Memorias*, diría que es primitivista o *naïf* y no faltaría a la verdad, aunque sería impreciso. En efecto, las *Memorias* son profusas en imágenes inocentes, armoniosas, policromadas y sin aparente estilización. Sin embargo, el *naïf* de la prosa cardenaliana es irónicamente generoso en imágenes cacofónicas, en desasosiegos emocionales y en violentos desequilibrios.

La selva se apropia de los espacios en las portadas diseñadas por Rojo Cama y Guzmán para las *Memorias*. Una selva ambigua, mezcla de realidad y *naïf*, a la vez enraizada y emancipadora, destructiva y fértil. Dos selvas que se acosan y se desdican la realidad que acosa al *naïf* y lo apabulla con su multiplicidad desequilibrada; el *naïf* que hace de la realidad una puesta en escena, una representación idílica, juego de tensiones y distensiones que recorren los tres tomos, pero que en *Las ínsulas extrañas* alcanza su cifra y suma.

Si en *Vida perdida* y en *La revolución perdida* realidad e idilio andan paralelos, en *Las ínsulas extrañas* se bifurcan, se entrometen una en el otro: las plagas de insectos acechan a los misioneros que creen haber hallado en Solentiname una réplica del Paraíso, y la fe cristiana vertical y sincera perturba la violencia sorda de los que la utilizan como medio de avasallamiento.

La realidad desestabilizada por la corrupción, las ambiciones elitistas o los rencores clasistas, pero también la realidad re-evolucionada por la idealización y la armonización que se enuncian en la pintura *naïf*. En la portada de *Las ínsulas extrañas* no se observan islas rodeadas de agua ni mares interrumpidos por las islas, sino las aguas y la tierra rocosa conciliadas.

No hay orden discursivo en *Las ínsulas extrañas*, sino que cada tema, cada evocación, se entrelaza, y así como “Un seminario en los Andes” termina con asesinados

y perseguidos por la ultraderechista oligarquía colombiana, “Mi conversión en Cuba” principia con una inconcesiva crítica a la represión contra los intelectuales desatada sobre todo en la década de 1970. No hay santos o demonios en *Las ínsulas extrañas*, sólo seres humanos llenos de furias malsanas o de amores desatados. Ínsulas hechas de mundo.

La *tau* es la letra del alfabeto griego que en algunas tradiciones católicas medievales —los Caballeros de la Orden del Temple, los Seguidores de San Antonio Abad— representa la cruz sin cabeza en la que probablemente fuera crucificado Jesús. Es también el símbolo de los iniciados en la fe cristiana y de quienes se desprenden de los bienes materiales. La cruz sin cabeza de quienes no tienen dónde recostar la cabeza. En alguna de las pinturas *naïf* de Solentiname he creído advertir la cruz sin cabeza, y no sería una impresión fortuita.

*Vida perdida*, *Las ínsulas extrañas* y *La revolución perdida* son tres lúcidos libros en los que un escritor retorna sobre su memoria para reconocerse en sus dudas, y reconoce sus dudas para saber que tiene memoria, la que únicamente se tiene si en verdad se ha vivido. Las *Memorias* de Cardenal no son estamentales ni testamentales, sino testimoniales y, por lo mismo, susceptibles de ser cuestionadas o rechazadas, pero no borradas, porque son el testimonio sensible y sensitivo de un escritor que se presenta sin más recursos que sus recuerdos vívidos y vividos.

Quienes no tienen dónde recostar sus pensamientos los recuestan en el amor erótico, la religión, la poesía o el compromiso social. El signo que les conviene es la *tau*, que, sin duda, es también el signo que le conviene a Ernesto Cardenal en persona y palabra. ∞



## Sonetos

Hombre que moriré de haber nacido  
como todos los hombres. Eso soy.  
Hombre con el que vengo y el que voy,  
y a ratos mi mayor desconocido.

Hombre día con noche desvivido.  
Hombre que a mí me dieron, que yo doy.  
Hombre roto de ayer, triste de hoy  
y destinado al polvo del olvido.

Hombre pobre y por pobre afortunado.  
Hecho al dolor diario de la vida  
y al misterio diario de la muerte.

Hombre a cárcel de huesos condenado.  
Hombre hermano del sol en sangre herida  
y que al morir en vida se revierte.

\* \* \* \* \*

Digo Guadalquivir y se me llena  
el corazón de espuma enamorada,  
y sangre en vilo y carne arrebatada  
renazco huella a huella por su arena.

Digo Guadalquivir y mi alma estrena  
el sol de Andalucía en alondrada  
hora de azul marzal y flor alada  
y musicales sombras de colmena.

Digo Guadalquivir y un son de azuda  
arrulla —honda emoción— mi pensamiento  
en tanto que mi alma se desnuda.

Digo Guadalquivir y, por el viento,  
vuelve otra vez mi infancia y se me anuda  
a la garganta el pan del sentimiento.

\* \* \* \* \*

¡Oh fatal realidad en que resido  
contra mi voluntad y mi alegría,  
debes saber que vivo todavía  
porque creo en la Quimera y en tu olvido!

Sé que a pesar de todo no he perdido  
la batalla final, y vendrá el día  
en que la libertad será tan mía  
como el sueño que traigo aquí escondido.

¡Oh realidad fatal que paso a paso  
vas dejando en mi alma tu amargura!  
Te he de vencer, seré quien he soñado.

Entraré por la rosa del ocaso  
al centro de la noche más oscura  
y hallaré mi destino confirmado.

\* \* \* \* \*

Este cartel de sangre, desgarrado,  
donde yace frustrada mi alegría  
es, del principio al fin, la vida mía  
que, del principio al fin, viví sitiado.

Este cartel de sangre, maltratado  
por el cierzo y la lluvia, aún envía  
señales al amor y a la poesía  
en un último esfuerzo inconfesado.

Este cartel de sangre, ya ilegible,  
donde gimen mis sueños en derribo  
y a punto de quemar toda su cera.





Este cartel os digo, este increíble  
papel de soledad donde me escribo  
tratando de explicar a Juan Cervera.

\* \* \* \* \*

Por la sed de tus ingles canta el mar.  
Yo naufrago en las islas de tu piel.  
En la luz de tus senos, pulpa y miel,  
el misterio se me hace familiar.

Arde el tiempo en tu ábaco solar.  
En tu espacio, mis alas de papel,  
oh vuelo del amante raudo y fiel,  
inventan y reinventan tu lagar.

Me consumo en el fin de tu universo  
apurando tu copa ciega y muda.  
Un hálito sin nombre me cautiva.

En tu alfalfar, ya verde viento terso,  
descifro al abanico de tu azuda  
y renazco, animal, por su agua viva.

\* \* \* \* \*

Este oficio es de agua en fe de naves  
y a piel de sombra en gozo nos abreva  
en tanto que en silencio nos eleva  
a vívida oblación de tibias aves.

Este oficio del tacto, tú lo sabes,  
que en verbo compartir nos trae y nos lleva  
al fondo espeso y dulce de la cueva,  
es oficio y señor de muchas llaves.

Este oficio nos abre muchas puertas  
y nos lleva a este oficio a muchos cielos;  
que este oficio es temblor de sacerdocio.

Este oficio del tacto, en sombras ciertas,  
nos envuelve en la magia de sus velos  
y torna laboral la flor del ocio.

\* \* \* \* \*

Porque he vivido libre en la alegría  
aunque viviera preso en la tristeza,  
decid que tuve siempre en la cabeza  
el corazón sirviéndome de guía.

Mucho amé y me amaron cada día  
y fui hasta millonario en mi pobreza.  
Decid que la esperanza y la belleza  
las ligué con el pan que yo comía.

Rogad que no me lloren cuando muera,  
y en cambio rían y canten celebrando  
mi deseado encuentro con la muerte.

Yo sé que volverá la primavera,  
que volverán los pájaros cantando,  
y mi vida otra vez, a probar suerte.

**Juan Cervera Sanchís.** Axati (hoy Lora del Río), Sevilla, 1933. Poeta y prosista, ha ejercido el ensayo y el periodismo. Debido a su enfrentamiento con la represión del franquismo, pertenece a la segunda generación de exiliados españoles que llegaron a México, donde se estableció desde 1968. A propósito, en abril de 1968 el poeta León Felipe de él escribió: “[...] como su canto rebelde no cabe en España, donde amordazan a los que cantan y sueñan, se ha venido a México [...]”. El poeta Otto-Raúl González lo incluyó en su notable antología *Galería de gobernadores del soneto* (2002). Ha publicado un promedio de setenta libros, entre los cuales se encuentran *Canciones de un muchacho que veía venir la muerte* (1960), *Desesperado amor* (1961), *Cal viva* (1963), *Extraño amor* (1966), *Por la piel de mi sangre* (1967), *Sobre las piedras* (1980), *Testimonios. Sonetos 1957-1986* (1986), *Claves de invierno* (1986), *Letanía solar* (1998), *Sonetos del amor, de la vida y la muerte* (2005), *Haikus* (2007), *Obra poética (1960-1985)* (t. I, 2007).

## La casa sucia de los pájaros y las palabras

Son aves en el bosque, lo que se le oye decir a las flamas del viento.  
Las hojas no caen en esta región de la noche,  
vuelan hacia abajo y cubren la página del mundo blanco  
al que la poesía convierte en un amarillo mar  
que se mueve contra lo escrito.

¿Y esa voz grave del acantilado?

¿Qué dice el cielo oscurecido ahora que el viento tiembla  
de sólo pasar ante las fauces verdes del ruido de la palabra *bosque*?

Son aves el bosque,  
sílabas plumadas que la noche atesoraba,  
volantes verbos pretéritos, flores de aire alto,  
palabras que aletean, sigilo de garras contra  
el aire mismo, musgo del atardecer perdido...

El bosque es la casa sucia de los pájaros y las palabras.



## Salgo a la montaña

Salgo a la montaña con mis ideas  
vagas tenues etéreas  
Los pájaros gorjean  
el cielo resplandece  
y entre los árboles una presencia  
alivia y se mueve

El aire helado purifica el día  
pero invaden nostalgias  
y aguzo los oídos  
por sentir el espíritu  
de la naturaleza

Y me conmueven me agitan me abrazan  
ah ecos de imágenes esfumadas  
ay los ecos de hileras  
de aullidos de fantasmas  
de experiencias angustias y ansias

Y no puedo creer en las parejas  
soledades coincidiendo en un vértice  
Sólo basta un falso contacto de órbitas  
para llamar Hiroshima  
al mundo subjetivo  
Y luego desconcierto  
ingrávidos espacios  
miedos de hombre salvaje  
un andar a tientas tras de los códigos  
y una imagen rondando el microcosmos.

## Y se vio...

Y se vio la vida en tres niveles:  
hierba arbusto árbol  
lagartijas cocodrilos grandes saurios  
moscas auras terodáctilos  
anacondas coralillos lombrices  
tiburones robalos pececillos  
y si ahora existen pigmeos  
¿antes de variar la gravedad  
habrían hombres gigantescos?

## Romanticismo

El impulso electromagnético  
sentido y nombrado por Maxwell  
y la gente del siglo diecinueve  
es el amor que une  
el hilo narrativo  
y el tono de la novela del mundo.

## Re-cuerdo

Galatea mi amada me susurra en la oreja que duerma el sueño de la vida en sosiego  
que a ella le basta con mi bastimento y los orgasmos que nos sintonizan y enlazan  
en el cinescopio del siglo.

Y la inteligencia de las calles me apacigua, mi cabaña con sus brazos me serena  
y arrulla pero los senos de mi hembra son traviosos y sus nalgas inquietas cautivan.  
Precavido me mantengo re-cuerdo oyendo a Salicio: “que el más seguro tema”.

**Mario Calderón.** El Timbinal, Guanajuato, 1951. Poeta, narrador y ensayista. Estudió la maestría en literatura iberoamericana y el doctorado en pensamiento y cultura en América Latina. Es catedrático en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Algunos de sus libros publicados son *Después del sueño*, *Viaje a la otra parte del mundo*, *Trueno del temporal*, *Naturaleza viva*, *Hálito del origen* y *Vibraciones de la creación*.



## Uno camina por ahí...

Uno camina por ahí entre los escombros  
de su propia memoria,  
uno inventa el paraíso en el ángel negro del poema,  
cuando se entiende que la poesía  
no camina con pasos de paloma,  
como creía Nietzsche,  
sino con el tonelaje ardiente del deseo que se levanta  
del agua metálica y la nube de obsidiana  
que nos recuerda el rostro pálido  
de los niños anaranjados,  
de las señoras con rostro de cobalto,  
la soledad del hombre de la calle  
que carga en sus espaldas las garras de un cuervo  
que se llama sorpresa, cotidianidad,  
trabajo y un sueño infinito  
donde cabe toda la historia de un país hecho persona,  
el andamiaje sonoro de una lucha que es el nacer,  
recobrar la inocencia en el nocturno secreto del padre,  
para volver a ser el partícipe de una historia mítica,  
un abreviar de pequeñas y grandes galaxias,  
que contienen el todo que contienen.  
Es el estallar del logos en la intemperie de lo real,  
ese rostro transparente que refleja  
el abarcar de una pregunta que nace del dolor,  
de la pérdida, la pugna entre la palabra  
y la resistencia de la cosa física,  
el objeto que no es más que el objeto,  
pero que nos obliga volver a él para transformarlo y así,  
cubrirnos de palabras, aquél lugar donde nace el entendimiento,  
la sorpresa del amor y su fantasma,  
su posibilidad de ser o desistir.  
Hay triunfos que duran lo que dura la palabra  
que se nos dedica con cuidado o con amor,  
el reconocimiento y la confirmación de ser y estar hechos

de algo más que un intento  
y una perseverancia: eso, es acariciar la magia,  
la presencia, la importancia que no está convencida de sí misma,  
sino la importancia que llega a su cita  
y se alza en el oleaje de una guitarra,  
que triunfa en el desafío que no es sino una nueva pregunta,  
un carruaje y caballos entre siete montañas,  
una tranquilidad que pretende indagar,  
hablando en plata, en estas pupilas que me miran  
diciéndote toda esta tontería, para comprobar  
que la construcción del hombre puede ser  
la pared de lo grotesco, o simplemente un flor  
de cristal o papiroflexia,  
para que tú sientas como corre por tu pierna,  
lo que yo entiendo por la palabra amor.

## ¡Mi femme!

Mi femme,  
buenos días oh tardes también  
y cielo tostado para el amor  
esta noche.  
Siento en mí vibrar los sonoros tambores  
de mi vejez, mi muerte toda y absoluta  
que se me descubre hecha vida a través de tu mirada,  
¿tengo algo para ti?  
Una mandarina, una cereza y mucho camino,  
el camino eres tú cuando te pienso, ya salí ya todo entero de mi edad de sombra,  
ya me despecué el prejuicio que me atormentaba,  
yo seré la ballesta, el colibrí, el sonido de la fiesta,  
tu porvenir en mi memoria, la paz del final de la tristeza,  
la imperturbable sombra que acaricia tu luna y tu ventana,  
exacto, tú lo has dicho: desde allá hasta Asia y África,  
más de Mozart, Eric Clapton o Cortázar o Saramago o quien quieras:  
la calle sola con su tremendo pavimento naranja  
y sus soledades, y nada de eso nos merecemos ni nada de eso queremos,  
pero no tiembles porque mis brazos te hundan en mi pecho,

oh, mi femme, mi idolatría, mi fratría,  
mi impostergable cisne de navidad  
y los campanazos y cohetones de año nuevo  
como tu toda es de ti la cristalina esencia del lenguaje que nos decimos  
y ¡ay! gritamos también. En medio de la revolución y la corrupción,  
del subcomandante Marcos o George W Bush,  
de la tormenta y el vendaval.  
Solo una ardilla o un tigre y luego la ontología y la literatura y el viaje,  
para, por medio del mundo, llegues tú a mí y yo a ti  
y mis besos te llenen toda de lágrimas blancas  
que en realidad son carcajadas dichas por nosotros  
y por los que se nos parecen.  
Oh mi femme, te veo vestida del color de mis deseos,  
amo tanto el sabor de tu risa en mi sombra y sobre mis cejas  
y hasta la oigo donde yo no estoy y quisiera estar presente,  
dame una carta de amor, dame toda tu presencia para que me coma  
yo solito toda tu ausencia en tu cuerpo visto y desvestido  
por el gusto y la trampa de no desearnos tanto,  
porque hay que trabajar y hay que aprender a morir  
y sonreír a quien uno no quisiera,  
¡Pero eso ya lo sabíamos!  
¿Acaso no sabíamos que el amor es diminuto y fugaz y se renuncia?  
¿Acaso no sabíamos que nuestro destino precisamente no era destino  
porque estamos juntos?  
Vaya pues, vaya pues entonces,  
el caminito ontológico para rascar en las raíces de barro  
de la pirámide que llevamos dentro,  
vaya pues, quítate la ropa,  
no me dejes seguir diciendo pendejadas,  
no quiero morirme con toda mi poesía,  
quiero morirme con todo mi coraje y antes ver  
que de tu boca salga la bendita palabra: tú, a ti te quiero, a ti te escojo, entre todo  
por ti discierno, por ti lo hago.

22 de febrero 2004

**Marcos García Caballero.** 1973. Ha publicado el poemario *Infinitos dispersos* (Ediciones Alforja, 2001). Recibió el premio Salvador Gallardo Dávalos 2002 por su novela *Edad en el alba*. Es representante de *alforja* en la ciudad de Aguascalientes.

## El oscurecimiento de la luz

*a la memoria de mi hermano Amadeo*

Fueron testigos los muros de la casa  
de las tardes en que cincelaste tu niñez  
y pusiste en tus ojos los colores  
que habrían de teñir, indelebles, tu destino.  
No tuviste que emprender los viajes  
que nos impone el desamparo, tu mirada  
alcanzó todas las distancias, adentro  
de esos muros comenzaba el mundo.  
Allí te vimos sostener el tiempo  
metido en un frasco de cristal,  
en las vibrantes alas de una mariposa.  
Éramos los huéspedes de la posibilidad,  
obreros de nuestra memoria  
trazamos un cingulo de sangre  
intentando resguardar a la inocencia:  
gotas de agua sobre un columpio en el estío.  
Tránsfugas del orden, una noche  
llevamos nuestros diez años a dormir  
al lugar de los arroyos, tendidos  
en el vientre de una hamaca nos hallaron  
y volvimos, simples y felices,  
a la casa de todos, a jugar con los duendes  
que en el rostro de mamá se dibujaban.  
Rígida la memoria se detiene en esos días  
cuando tú eras el héroe,  
príncipe de las canchas y los llanos,  
siempre corrí para alcanzarte y nunca pude.  
Nunca gané, nunca pude tocarte  
y testificar tu encantamiento,  
tal vez porque no eras de este mundo,  
de haberlo conseguido  
me hubiera vuelto estatua, grano de sal, azogue.



Verte correr, mirar tus pies alados por la dicha  
es suficiente ahora. Esa niña te amó tanto  
como yo, que ahora destejo los recuerdos.  
Quiero contarte que la casa de la infancia  
es demasiado grande, no sé dónde buscar  
tu rifle de madera para dispararle a la estupidez,  
al horror de ser hombres:  
aunque a veces hay luciérnagas  
que alumbran el jardín,  
ya no preside la veranda  
el sagrado corazón que nos cuidaba,  
se nos rompió a fuerza de golpearlo,  
muchos años después las manos de tu hijo  
intentan darle forma. Nuestro perro está muerto  
y no encuentro el cofre donde guardaste  
el silencio con que conversaron.  
Se entretajan allí otros silencios  
y otras voluntades. Ya no nos pertenecen la casa  
ni sus huéspedes, las hormigas devoraron  
la belleza. Ahora tenemos deudas,  
enfermedades, hijos que no son nuestros,  
el tiempo circular toca sus puntas  
y anuda definitivamente en su incomprensible redondez.  
Yo te ofrezco mis brazos para cuidar tu sueño.  
Dios estuvo buscándote, te encontró  
donde habías estado siempre: contigo,  
desprevenido acaso, sabiendo que tu dios  
alguna vez vendría.

El mundo entero se cubrió de polvo,  
en los ojos de los niños, polvo;  
en la baba del demonio, polvo;  
en el sol que se caía, polvo.  
Tú, el despierto, te diste tiempo de soñar,  
te ibas, la ceremonia de morirte duró poco,  
¿quién sabe cuánto?, el tiempo  
es una espada en las entrañas.  
¿Por qué sacrificarte? El silencio  
es cielo que me aplasta. Se asfixia

en un instante el universo y se rompe  
para dejarnos ver el rostro del infierno.

¿Por qué no me deja el amor reconocerte  
en la respiración del aire, en las violentas  
flores del sepulcro que te ciñe?

Hace falta que nombres las cosas esenciales,  
repetirlas mil veces, aprendernos tus gestos  
de memoria, darle al vacío tu rostro  
y tu voz a la noche, que se está devorando  
la esperanza. Hace falta que seas como fuiste:  
un hombre bueno.

¿Cómo será morir, desprenderse  
del invento que somos, dejaremos  
de amar, perdonaremos?

La palabra, la dulcísima tez de la palabra  
nunca sabrá del júbilo con que el silencio  
te acaricia. No puedo resignarme.

Quiero atarme al relámpago,  
hundirme en la ceniza,  
beberme el agua de tu muerte,  
morirme de tu muerte.

¿Por qué no pudimos detener  
a las hormigas?

## La verdad interior

Mi hermana soñó con un delfín  
agonizando en un huevo de vidrio.  
Esa noche el relámpago fue una interminable  
dentellada sobre el viscoso cuerpo  
de un delfín grisáceo. Un gesto,  
el gesto grávido de la violencia.

Mi alma, donde nos hincábamos de amor  
atendiendo otra voz, conocimiento de un cielo  
sin atributos, las formas suaves con que la niñez  
nos embiste y desprotege y nos obliga

a buscarla en cada nuevo relámpago.  
Buscarla como buscamos en el patio  
del almendro la última gota de lluvia,  
la más reciente gota que chupamos  
como tiernos vampiros, en la punta del dedo.

Tu corazón se ha roto, está hecho pedazos,  
como el mundo.

¿A qué se sobrevive? Uno termina siendo  
el que no quiere, el que odia y se acostumbra  
a escupir sobre los otros, el que grita y precisa  
del orden para ejercer su poderío y su asco.  
Ya no soy yo, ¡ah! en la era de Narciso  
el espejo se ha roto, tenemos sólo fragmentos  
de la gran caricatura.

Ven, le digo a Narciso, invoco al placer,  
convoco a los demonios para que jugueteen  
sobre mi cuerpo, hay que vivir sin ataduras,  
revolcarnos una vez y otra vez  
sobre la piel pantanosa de la felicidad.

El mundo es un bello adolescente  
restregando una fresa sobre una pantera,  
al fondo anuncios de ecología,  
regresiones, partos en agua. Ya no soy yo  
y mi dolor no es mío. ¿Es importante  
que haya alguien, que sea yo?  
Mi hijo toca la puerta de mi banalidad,  
de mi placer con precauciones,  
de mis lecturas del I Ching;  
quiero abrirte, le digo, pero no hay nadie  
y abro, tengo sólo en la manos  
el sueño de mi hermana:  
un delfín moribundo.

[De *Las ocho casas*, 1998]

**Rocío González.** Juchitán, Oaxaca, México, 1962. Es doctora en letras por la UNAM. Ha recibido los premios de poesía Benemérito de América (1998) y Enriqueta Ochoa (2002). Libros más recientes: *Azar que danza* y *Lunacero* (2006).





*El hombre cambia de gustos  
cuando cambia de lugar*

NÁZIN HIKMET

PARTE II

**Uno**

He visto que llueve porque hay cartas sobre la mesa  
y tu cuerpo junto a la ventana diciendo adiós.

Es tarde y han avisado que el clima no cambiará.  
La vida es crónica  
duerme como un delgado gato bocabajo  
Alguna vez soñamos con amar lo suficiente

Me dices que vaya bajo la sombra  
que encontraré algo distinto  
entre el mar y el acantilado.

Más tus ojos, convulsos como roca  
no recuerdan mi antigua belleza

Me dices que había una muchacha  
oculta en los abedules, sorprendida  
por el ruido de las hojas secas, adorada  
por tus poemas de tristes meandros

He visto que llueve porque las calles  
lloran como una profunda brisa submarina.

No eres tú  
es la calma del mediodía  
el viento que espera helado mi partida.

**Dos**

Ayer me dijiste que esta tarde llovería  
porque el gato se recostó bajo tu silla.

Me dijiste que el tren era propicio para ir por unos panecillos  
y utilizar tu bufanda roja que teji hace algún tiempo

Yo no te escuché  
mis ojos miraban  
mientras decías que la lluvia llegaría  
a remediarlo todo.

En el apartado de la indolencia  
tenemos la ventaja del agua  
que siempre vuelve como arena al alba

Ayer dijiste que llovería  
sólo que te equivocaste de cuerpo y de ciudad



## Tres

Una vez me dijiste que el pecho  
de los hombres es suficientemente amplio  
para contener a más de dos corazones  
descompuestos.

Me lo dijiste un día lluvioso  
mientras dormías al gato

Ese día sentí de cerca la nostalgia  
La ventana era fría como una escalera de silencios.

Ahora te veo ahí con la espalda descompuesta  
sin poder salir bajo la lluvia

Te veo ahí y te recuestas junto a mi cuerpo  
mientras sus senos más pequeños que los míos  
se convierten en tu sueño de la noche

[De *Mutaciones nosotros*]



**Citlali Guerrero.** Copala, Guerrero, México, 1971. Estudió el diplomado en creación literaria en la SOGEM (1997). Ha publicado los libros de poesía *Llorando el naufragio* (2001), *Los pantanos son algo verde como el deseo* (2003) y *Todas las horas alumbran*. En 2001 obtuvo el Premio Estatal de Poesía María Luisa Ocampo.

CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE

## Irse

En la penumbra de un día brillante  
como suelen ser aquí los días  
y con la mirada sobre una hormiga  
—porque hay que fumigar, está claro—  
hizo minutos atrás un té  
para regresar al mismo ángulo de la cama  
y pensó en las palmeras de ese país lejano  
que le proponen.

Cerca de la estufa, dos piñas con todo y tallo  
evocan jardines del Oriente;  
sus tocados no se mueven ni un ápice  
cuando una música comienza a entrar  
por las ventanas abiertas.

Piñas en caoba y de oro; piñas de bronce  
en columnas, escaleras y cúpulas:  
esas piñas de ornato de allá, que aquí se comen.

Con las manos sobre el pantalón  
y el aire que entra levantando las cortinas,  
ayer estuvo en un patio colonial,  
como lo es en esta ciudad cualquier mañana,  
y tras regar el balcón  
—porque no ha llovido en semanas y el menta del parque  
cambió a un paja de establo sin caballos—  
vuelve a pensar en las palmeras más espigadas  
de ese país distante que les proponen.

Escucha subir el café junto a las frutas.  
En la esquina de su habitación,  
un sillón blanco parece también otro país;  
un país que apenas dejó, donde los niños jugaban sin gritar

y donde los perros nunca ladraban;  
 un país donde no rechinan los columpios  
 y los pies son libres durante un verano escaso.  
 Allá donde hablaban igual que aquí, las copas de los árboles  
 cuando en julio y en agosto la humedad recorría los parques  
 y con viento y sin lluvia se parecía, por momentos,  
 del otro lado del mar, el mundo.

Cuando aquí comienza a bastar el aire fresco  
 que corta el calor  
 —como basta la plaza de un parque  
 donde gente y palomas, perros y catedral  
 deambulan el agua y el tiempo  
 como si el hemisferio se concentrara todo bajo sus árboles—  
 ¿comienza a bastar la idea de quedarse?  
 Cuando al despertar de madrugada  
 se mueve la gasa del mosquitero  
 como si fuera un oráculo del sueño,  
 quedarse en la otra brisa,  
 similar, digamos, a un limón fresco;  
 cuando en la mañana la luz exprime  
 sus rayos agudos  
 y la noche parece no haber sido,  
 quedarse en el estupor del mar tan cerca,  
 mirando su gloria y su cansancio  
 en ninguna otra cosa que no sea  
 la acechanza de algo insólito:  
 las aletas de un buzo  
 una yola que regresa  
 o la formación de una nube anterior a las otras.

**Claudia Hernández de Valle-Arizpe.** Ciudad de México, 1963. Estudió lengua y literatura hispánicas; gestora cultural y maestra de literatura iberoamericana. Es autora de seis libros de poesía y dos de ensayo (uno de ellos, *El corazón en la mira*, 1997, es sobre la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño). Ha sido becaria del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en varias ocasiones. En 1997 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta por su libro *Deshielo*. Su libro más recientes es *Sin biografía*. Poemas suyos han sido traducidos al inglés y al chino.

## A la memoria de Dmitri Aleksandrovich Prígov\*

Traducción de Ludmila Biriukova

En la poesía rusa de finales del siglo XX, asombrosamente rica en nombres brillantes, Dmitri Aleksandrovich Prígov fue en realidad el único —además, claro está, de Brodsky— indiscutiblemente clásico. Sus escritos han podido gustar o ser odiados, aceptados o rechazados, pero su estatus era evidente: el nombre Prígov hace mucho tiempo que se había erigido en palabra, ha sido desprendido de textos convirtiéndose en expresión simbólica de una tendencia artística, escuela, corriente, época.

Para alcanzar un estatus como éste, aparte de talento e intuición se necesitan otras cualidades que, parece, acercaban a Prígov con Brodsky, tan distinto a él: una poderosa voluntad creativa y el impecable sentido del estilo que Dmitri Aleksandrovich ha poseído plenamente. Hay una peculiaridad más, que ciertamente emparentaba a estos dos autores: una firme convicción de su predestinación, o dicho de otro modo, de su misión y de su disposición de servirle hasta el final. Estas palabras algo enfáticas, en realidad, no le quedan a la imagen de Prígov, tan lleno de ironía. No obstante, sin esa cualidad tan suya no es posible comprender su trayectoria como creador ni el arte contemporáneo en su totalidad.



\* Fragmento del texto de Andrei Zorin publicado el 17 de julio a la memoria de D. A. Prígov. La información ha sido tomada de la página: [Polit.ru/2007/07/17].

## *In memoriam*

*Traducciones y nota de Ludmila Biriukova*

\* \* \* 1

Pasé toda mi vida lavando trastes  
Y componiendo versos sublimes  
De ahí la sabiduría vital que tengo  
Y el temperamento firme, pero no severo

Veo correr el agua, la trato de comprender  
Tras la ventana abajo, el poder y el pueblo  
Lo que no me satisface simplemente lo suprimo  
Y aquello que me gusta, nos rodea, para mí existe

**Dmitri Aleksandrovich Prígov.** Moscú, 1940-2007. Poeta, narrador, escultor y pintor. Estudió en la Escuela Superior de Artes e Industrias “Stróganov” de Moscú. Trabajó como arquitecto y pintor. Publicó en el extranjero desde 1975, y en Rusia a partir de 1989. En 1986 fue sometido a un “tratamiento” psiquiátrico forzado, del cual fue liberado gracias a las protestas de la sociedad civil. Tomó parte en numerosas exposiciones de obra plástica y *performances*; publicó más de una docena de libros de poesía, tres de prosa y ensayos. Entre algunos de los temas de su atención se encuentran “Rusia, gatos, conceptualismo, Pushkin y algunas otras cosas importantes”, que se mencionan en una de las entrevistas realizada por el escritor y periodista Slava Serguéiev para *Novoe Vremia*. (Información tomada de la revista electrónica moscovita: [vavilon.ru], cuyo director es Dmitri Kuzmin, y de la página [prigov.ru/bukva/], en ruso).

<sup>1</sup> Tomado de la revista electrónica [vavilón.ru].

\* \* \* 2

En un arranque de cólera alguien me dijo:

“Allí está nuestro diputado ruso,  
¡Y bien, acaso sabe decir vulgaridades...!”  
Pero, qué quieres, si todo el mundo decidió  
Que él es listo... y agradable...

\* \* \* 3

¿Pero, se han percatado de que lo más descuidado en esta vida es ser prudente? Bueno, yo tampoco lo advertí.



<sup>2</sup> Tomado de la página [prigov.ru 09.09.2006].

<sup>3</sup> Tomado de la página [prigov.ru 27.12.2005 ].

# La pintura: fuga y refugio

[Conversación con Marcos Límenes]

A partir de nuestro encuentro en la Secretaría de Cultura de la ciudad de México, donde ambos teníamos una mirada cómplice sobre políticas culturales y sobre el quehacer de los gestores culturales en la transformación de la urbe o en su descubrimiento como ente dinámico que genera cambios más allá de la voluntad de los burócratas y los políticos, advertí que, además de su talento artístico, Marcos Límenes es un hombre reflexivo y conceptual. En la curaduría que hizo en el Museo de la Ciudad de México para la exposición “Todo cabe en una cuenca” vertía su propia experiencia como habitante y originario de esta urbe (Ciudad de México, 1957) en tres ejes fundamentales: “permanencia, pertenencia e identidad” de una ciudad de ciudades, de un territorio donde el pasado no yace inerte, sino que vibra en las mismas cuerdas de una modernidad explosiva, estridente, monumental, imaginativa, que la hace tan particular y a la vez tan cosmopolita, donde lo único ilegítimo es el aburrimiento.

La presencia de esta megaurbe en su trayectoria como pintor es parte de su discurso estético. La ciudad como tal funge en su obra como fuerza recurrente que lo empuja hacia un lenguaje en el que dominan las superposiciones, los ensamblajes, la diversidad, lo aparentemente disímil en su unidad de emociones y de enigmas. La ciudad no es sólo un tema, es la lógica del cuadro. Atmosferas y escenografías conversan en un horizonte de ideas y de acciones al servicio de la necesidad expresiva, de la exigencia de la razón y el sentido atemperado.

Límenes es de esos artistas que no sólo tienen un fundamento académico en la plástica, sino que aún defienden a capa y espada la vigencia de la pintura ante la avalancha del arte conceptual y sus efectos mediáticos, siendo él mismo un artista que incursiona en la instalación, en la curaduría y en la museografía. Su formación profesional ha pasado por la academia y el contacto con grupos de creadores en la ciudad de México, París, Israel y Perú. Esta es nuestra conversación.

\*\*\*

¿Cómo fue tu descubrimiento de las artes visuales y de tu vocación hacia éstas?

En un principio, en los años de preparatoria, pretendía ser escritor. En ocasiones sueño con serlo algún día. De hecho, desde hace unos años he incursionado tímidamente en ese territorio. Tengo un pequeño texto que habla precisamente del inicio de mi vocación artística.

*En otros países hay una tradición más profunda en la reflexión sobre el acto creativo entre los artistas. En México eso sucede con escasa frecuencia. Ahora que confiesas ese primer impulso hacia las letras y su continuación, ¿cuánto tuvo que ver la mirada, el ojo, y cuánto el pensamiento en la elección?*

Mi decisión vino por el lado del pensamiento. Soy un pintor quizás muy intelectual. A veces lucho por permitirme pensar con los ojos y desconectar el cerebro. En segunda instancia, me parece que me atrajo la sensación de que a través de la pintura se podía atrapar el tiempo, congelarlo en un instante. Una especie de fuga y refugio en un lugar seguro. En tercer lugar —y eso lo descubrí posteriormente—, vi en la pintura la posibilidad de fijar una idea, producto de mi pensamiento, pero de una manera que me resultaba sorprendente. Esa aventura es suficientemente atractiva como para seguir explorando en este territorio.

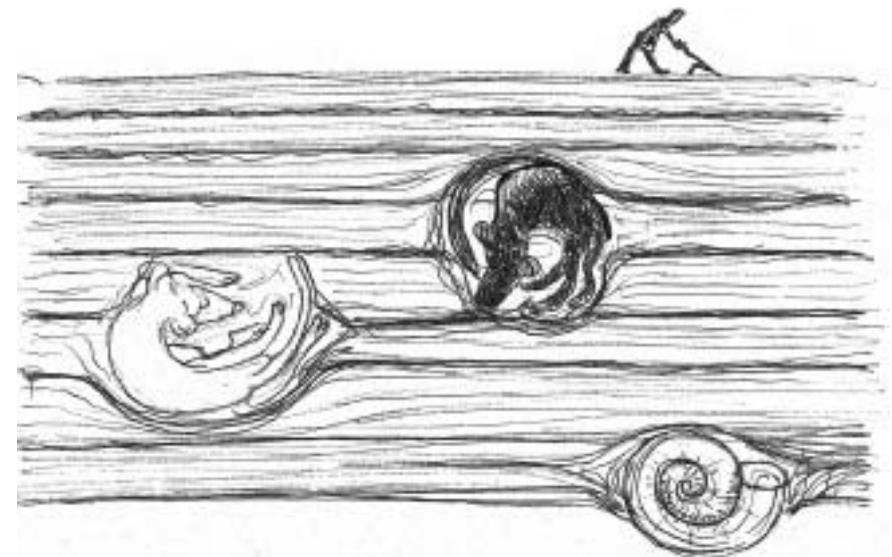
*Pero eso, supongo, repercute en la relación entre tu obra y tus emociones. ¿Crees que las ideas dominan sobre la forma y el color, sobre el significado de tu producto estético? Ideas, forma y color se vuelven uno solo, indisoluble.*

*Este cruce entre el concepto y el instinto creador es parte de una larguísima discusión que se inicia desde la división entre dionisiacos y apolíneos. ¿Crees que aún podemos hablar en esos términos? Si es así, ¿entre cuáles te colocarías?*

Buen dilema. Mis cuadros reflejan la lucha entre ambas posturas, creo que a eso se debe la tensión que se respira en ellos.

*Otro camino que se bifurca. Eres pintor, pero te atrae mucho el arte conceptual, la instalación. Uno tiene deseos, fantasías, pero la pasión y la determinación es lo que nos conduce a lo inevitable. ¿Las artes plásticas son ese lenguaje que te colma o no del todo?*

Podría serlo todo para mí. A veces me siento muy cerca de poder concentrar en ella todo. Detener, literalmente, el tiempo; abrirlo...



*Cuando dices ella, ¿te refieres a la pintura o en general a las artes plásticas o visuales?*

A la pintura. Resulta que con el tiempo me he armado de un lenguaje que da salida a una voz que no deja de sorprenderme. Como tal se va limpiando poco a poco (estoy consciente de ello, lo procuro en cada cuadro), se va acercando a un acorde armónico entre lo que está allá afuera y lo que se gesta aquí adentro.

*La pintura no está de moda en museos y galerías de arte moderno, aunque sigan vendiendo piezas de artistas consagrados, sobre todo ya fallecidos. Me da la impresión que no importa si es figurativa o abstracta; en general, vive una crisis de modernidad que la emparenta ya con lo clásico y, en esa medida, se le ve como un lenguaje cerrado.*

Así es. Pero es una decisión que han tomado los críticos y curadores (ya hablaremos de esta nueva casta en el mundo del arte), no así los pintores. A mí me basta con el espacio determinado por un rectángulo y las herramientas tradicionales para buscar hacer un planteamiento absolutamente contemporáneo. Para mí, la pregunta es: ¿cómo se plantea la pintura en estos tiempos, cómo se engarza con la tradición? O bien, ¿cómo puede uno poner todo de cabeza con un lenguaje simple y llano?

*Un pintor puede disfrutar lo que hace, pero, ¿está haciendo un esfuerzo auténtico por significar el mundo que le toca vivir, por expresarlo?*

Creo que yo no lo hago, al menos no de manera consciente. Es decir, las reglas del juego están establecidas desde hace mucho tiempo en algo que podríamos llamar “el arte de pintar”. Uno está más pendiente de esas reglas que de expresar algo directamente ligado con el mundo “real” o con una intención de significar el mundo.

*Volvamos entonces a la cuestión anterior: ¿te consideras sólo pintor o un artista plástico o visual?*

Soy una persona inquieta, me gusta ponerme a prueba en diferentes ámbitos, pero me he dado cuenta de que siempre lo hago como pintor, aún cuando escribo. Además, el destino me ha llevado a pisar diferentes territorios, porque es verdad que como pintor no he sido muy solicitado. Yo no pienso la pintura en términos de línea, luz, color... más que nada me interesa el planteamiento de un problema estético que se intenta resolver mediante la pintura. Vamos, ni siquiera se trata de un problema de índole estética. Más bien del orden de lo mecánico, a la manera de un Picabia, por ejemplo. Se trata de una pequeña máquina de reflexión autónoma en el ámbito de la tela o cualquier otro soporte.

*En la poesía se habla de un discurso que expresa y comunica, pero puede hacerlo más en beneficio de una u otra, según sea el peso que se le da a al contenido o a la forma. ¿Habrá algo semejante en la pintura?*

Me parece mejor el término *expresar*. Uno aspira a que logre comunicar el resultado de una batalla o concierto o travesía que terminó por quedar plasmada en el cuadro, pero rara vez ocurre y uno se siente frustrado, y al ratito... va de nuevo

*No obstante, en la pintura tuya que yo conozco encuentro un efecto comunicador más que expresivo. Es decir, hay una poética de tocar, de conmover con sus atmósferas*

A un ignoraba que quería ser pintor cuando me dio por mirar a la gente detenidamente, groseramente. Tendría 17 o 18 años y hacía calor. En pleno salón de clases o en el comedor de la escuela fijaba mi atención en el rostro de la compañera de enfrente y lograba abstraerme por completo de todo lo que ocurría a mi alrededor. Lentamente mi mirada recorría el contorno de la oreja, el cuello, la base de la nuca donde nace el cabello. Iniciado el camino ya no podía detenerme. El pequeño valle entre las dos clavículas me conducía irremediamente a la línea virtual que separa los pechos. Podía recorrerlos en todos los sentidos pasando de uno a otro en una línea continua que sólo se interrumpía cuando se posaba en el centro de cada uno de ellos, como si tuviera la certeza de haber encontrado oro bajo la delgada blusa. Podía continuar así por varios minutos; seguir descendiendo, internarme por otros senderos o bien cambiar de sujeto, mujer u hombre, hasta que alguien me pusiera el alto. Por mucho tiempo estuve convencido de la inocencia de mis paseos visuales. No entendía la razón de los reproches de mis amigos: “Ya párale, te van a dar una cachetada.” Y digo de mis amigos porque, hasta donde puedo recordar, las mujeres no se molestaban por aquellos paseos inocentes. De hecho, al rememorar aquellos días creo ubicar mi posterior interés en el dibujo con modelo. Pero la verdad es que mi despertar erótico comenzó por los ojos. Mucha agua ha corrido por el río desde aquellos días; los personajes y las situaciones se confunden en la memoria. Todo esto viene a cuento porque desde hace algunas noches uno de estos rostros se me ha aparecido con insistencia. Ni siquiera sé si se trata de un hombre o una mujer; no veo un rostro sino el fino contorno de la aleta de la nariz. La piel más suave que se pueda imaginar, apenas cubierta por una pelusa que no llega a ser vello. Está iluminada por dentro: piel, sangre, aire. Una maravilla que se me escapa al abrir los ojos. Lo realmente sorprendente, ahora me doy cuenta, es que de alguna manera el ejercicio juvenil se repite en mis sueños. Ya no existe riesgo alguno de reprimendas. En un tiempo irreal —o más bien, en la realidad intemporal de un sueño— soy libre de mirar sin tapujos, de dibujar dormido el mismo paisaje, siempre fiel, mío al fin.



*y situaciones que insinúa o expone, pero también está lo otro, claro. ¿Quiénes serían los artistas que pondrías como ejemplo o paradigmas de lo que pretendes como artista?*

Sí, tal vez. Aspiro quizá a una pintura más fría, menos atmosférica. Una pintura de apariencia cada vez más simple —hablando de apariencias, esa es otra vocación sometida: la de actor— que, sin embargo, exige una lectura más atenta que conduzca a un fondo más rico y complejo.

Va mi *hit parade* de artistas: Jasper Johns, Matisse, Bonard, Picabia, Munch, Piero de la Francesca, Giotto, Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Richter (tres alemanes al hilo).

*¿Cómo te ves en el contexto de los artistas de tu generación, con quiénes has convivido?*

Me atrae mucho el trabajo de Boris Viskin, Germán Venegas, Saúl Villa, así como el de Roberto Turnbull. Con Gabriel Macotela he compartido buena parte de mi vida como pintor y como amigo, es un artista muy completo.

*¿Qué tienen ellos que tú carezcas? Pregunto porque has dicho que no eres un pintor muy solicitado, y ellos sí lo son.*

Soy un pintor solitario, he expuesto poco y me tardo mucho entre una exposición y otra.

*Todo verdadero artista lo es, de otra forma no podría producir. Quizás lo que sucede es que no eres un activista o un buen promotor de tu obra. ¿Qué opinas?*

Además no me he acercado a las personas que toman decisiones en el mundo del arte y, para rematar, creo que los pocos que han visto mi trabajo en los últimos diez años entienden poco de lo que estoy planteando.

*Retornemos a la pintura. ¿Cómo la trabajas?*

Adapto las técnicas a lo que necesito para resolver un cuadro. Llevo años trabajando sobre madera, triplay. Esgrafío, lijo, le pego cosas; aplico temple de huevo, a continuación cera de abeja y remato con óleo.

*¿Y no sucede a la inversa, que el deseo de emplear ciertos materiales y soportes te conduzcan a la idea que determine el cuadro?*

Me atrapaste. A veces ocurre que dentro del plan de trabajo de antemano sé que voy a usar tal o cual material. Mis cuadros se ensamblan como un rompecabezas cuya esencia es que sólo al armarse cobran sentido. De esta forma elaboro cada fragmento, por lo común, con una técnica distinta.

*¿Un poco de collage y de ensamble?*

Más bien ensamblajes, varios cuadros dentro de uno. Varios cuadros al servicio de una sola idea.

*Pero dime, Marcos, ¿por qué si tienes claridad en tu búsqueda alguna vez transitaste por una falta de motivos o motivaciones? ¿Por qué producir con tantas pausas?*

De eso trata esa “maquinista”. No siempre tuve esta claridad. Hace años hubo momentos que empecé a desconfiar de la imagen. Me preguntaba la razón de tanto es-



fuerzo para construir una imagen. Me tardé en comprender que la pintura va más allá de la imagen, de acomodar la pintura como una manifestación poética, de reconciliarme con mi vocación primera (la de escritor) pero con el lenguaje pictórico, que se me revelaba como algo completamente nuevo.

*¿Puedes explicar más sobre este descreimiento de la imagen que nos conduce a preguntarnos por la imaginación? Porque recuerda que la poesía es también imagen.*

Así como la pintura tuvo que modificar su noción de imagen a fines del siglo XIX ante la aparición de la fotografía y dio lugar al impresionismo, expresionismo, etc., ahora nos enfrentamos a un bombardeo de imágenes por medio de la computadora, la televisión, la publicidad, lo que nos obliga (a los pintores), de nueva cuenta, a poner en duda su veracidad. La pintura puede —debe— permitirnos ver, más allá de la simple observación. La poesía se vale de imágenes, pero éstas se hallan al servicio de un fin último, que es el poema...

Como pintor, busco alejarme cada vez más de esos recursos mediáticos. Como dice Jacques Ellul, la verdadera revolución del siglo XXI tiene como objetivo vencer a ese ente autónomo llamado tecnología. La verdad es que para mi trabajo, la internet no me puede ser de mucha ayuda.

*¿Descrees de la imagen mediática pero te aferras a la pictórica?*

Más bien la imagen, en mi caso, no es más que un utensilio, y prefiero construirla a tomarla de aquí o allá.

*En la concurrencia de imágenes, planos, técnicas, formas, materiales en un contexto determinado hay, según mi apreciación, una veta enorme.*

Pero hay que encontrar una forma de plantear esta concurrencia, con independencia de ese bombardeo de imágenes al que estamos sometidos. No voy contra la imagen en sí misma, sino contra la construcción de un imaginario basado exclusivamente en ella, en el caso de la fotografía o el video.

*Estuve ayer en el Centro de Estudios e Investigación de Vlady y hallé que es un artista que hace del dibujo una herramienta fundamental y virtuosa, pero luego uno descubre que su pintura es violencia en sí misma, inconformidad que se vuelve dinámica de color y que rompe con todo el academicismo que lo antecede. Pero es una violencia muy racional. ¿Ves algo parecido en tu trabajo? Uno siempre dice: “es un buen dibujante”, quizás porque, de entrada, es muy difícil asimilar esa violencia.*

Bueno, Vlady fue un gran dibujante y pintor. Siempre figurativo cuando dibujaba y abstracto cuando pintaba (más allá de las apariencias, de la imagen). A diferencia de Vlady, yo no me dejo llevar por el cachondeo de la pintura. Soy, de alguna forma, un arquitecto de la pintura, me interesa la construcción y el cálculo, pero como soy pintor, todo se sale de control.

*Y ¿tu relación con la ciudad de México? Has dedicado tiempo de tu obra a tomar la ciudad como tema.*

Fue a fines de la década de 1980 y principios de la de 1990.

*¿Cómo fue y cómo es?*

En un estado totalmente contemplativo y de pasmo, sentía que me estaba ahogando junto con la ciudad; los temas urbanos dejaron de interesarme para la pintura cuando me metí con los ensamblajes. Sin embargo, la ciudad de México me sigue pareciendo muy atractiva visualmente.

*Es como tu pintura, un conjunto de propuestas que, en apariencia, poco tienen en común, pero lo tienen.*

Vaya, nunca lo había pensado, pero me gusta la idea. En la ciudad de México hay un sedimento cultural muy fuerte, un pasado prehispánico, colonial y los demás, hasta llegar a esta explosión demográfica que no puede borrarlos. Se superponen, como en estratos... o volcanes que emergen aquí o allá. Muchos de mis cuadros están planteados estratigráficamente.

*¿Qué esperas de tu trabajo artístico?*

Necesito más tiempo para pintar, ya no estoy tan jovencito, creo que todavía no he pintado un cuadro que me deje mudo, y a eso aspiro.

*Pero estás en la madurez artística —aunque no estés tan jovencito— y estás en la dirección correcta.*

Eso espero. Soy feliz cuando pinto y cuando lo comparto de esta forma con un amigo y poeta. ~

## CRÍTICA DE LA POESÍA Y DE LOS POETAS



# El trueno: concebidos varón y poesía

Presencia de Nag Hammadi en *La eternidad más breve*, de Jorge Esquinca

La polaridad encierra, por así decirlo, la esencia del pensamiento. Posiblemente sea, además, uno de los elementos preponderantes de la actividad creativa. Si bien no es factible aseverar que la creación artística se dé a partir de la confrontación de opuestos, al menos sí podría arriesgarse que en gran parte de la génesis, no sólo del hecho artístico, sino de un porcentaje significativo de las actividades cotidianas, la dualidad está seriamente involucrada.

La tentación, en este caso particular, cuando se habla de un poeta, es la de contrastar su vida con su obra. Así, por ejemplo, la trayectoria de Kafka se mide en la escala de su desgraciada existencia, al igual que la de Van Gogh o Modigliani, por citar algunos. Pero aquí nos encontramos con el primer escollo, y es que las escalas de vida se instauran a partir de la muerte. Sólo la expiración de una subsistencia da la pauta del criterio que se empleará para medir la actividad que llevó a cabo su protagonista mientras vivió. ¿Nuestra primera paradoja? Pero más lo será con este dato: Jorge Esquinca, el autor que nos ocupa, ni siquiera está muerto, por lo que sería difícil, si no imposible, medir su obra a partir de su vida. Ahora, no por mirar el bosque debemos dejar de prestarle atención al árbol, ¿o sí?

En 1999 se publica en México *La eternidad más breve*, volumen conformado por tres secciones, una de las cuales su autor se encarga de modificar en el futuro hasta dejarla prácticamente mutilada en la publicación que reúne su obra completa, editada en 2004 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) bajo el título de *Región (1982-2002)*. Allí, el fragmento que originalmente ocupaba treinta y un cuartillas, termina abarcando solamente diez. Hasta el epígrafe de Lezama Lima que rezaba:

El árbol bajará dicción hermosa,  
la muerte dejará de ser sonido.  
Tu sombra hará la eternidad más breve.

Acaba sonando apenas como un:

Tu sombra hará la eternidad más breve.

Pero lo que en gran parte aportó a la devastación del fragmento “La eternidad más breve”<sup>1</sup> fue la eliminación de los fragmentos que Esquinca había transcrito de la versión inglesa del tratado “El trueno: intelecto perfecto”,<sup>2</sup> perteneciente a la Biblioteca de Nag Hammadi VI 13, 1-21, 32,<sup>3</sup> y que él mismo tradujo al castellano, con ciertas licencias poéticas.

Así, en su obra reunida, el fragmento que nos ocupa pasa totalmente desapercibido. Es más, las restantes porciones del libro, “Consolament”, “Zenit, nadir” y “La hilandera”<sup>4</sup> —todos incluidos en su título posterior *Vena cava*<sup>5</sup>—, no han tenido modificaciones ostensibles, salvo las que atañen a una sensata reordenación.



<sup>1</sup> El libro *La eternidad más breve* está integrado por tres poemas largos —aunque seccionados—: “Consolament”; “La eternidad más breve”; “Zenit, nadir” y “La hilandera”. Fue editado por Oro de la Noche en México en 1999 con apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Siempre que el título del libro aparezca en cursiva nos estaremos refiriendo al volumen en su totalidad; cuando lo haga entrecomillado, será sólo con relación al fragmento que originalmente ocupa las páginas 23 a 59.

<sup>2</sup> En la página 85 de *La eternidad más breve*, el autor hace constar: “Las líneas que aparecen en itálicas son una versión fragmentaria del tratado ‘Thunder, the perfect mind’ (VI, 2), que forma parte de los manuscritos reunidos en *The Nag Hammadi Library* (Harper & Row, 1981), editado por James M. Robinson. La traducción al inglés de este texto, redactado originalmente en copto, es de George W. MacRae.”

<sup>3</sup> La versión castellana del tratado gnóstico que utilizamos es la de Alberto Quevedo, en A. Piñero, J. Montserrat Torrents y F. García Bazán, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi. I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Trotta, Madrid, 2007, pp. 495-503.

<sup>4</sup> Dice Esquinca en las notas de *Región* que “La hilandera” es “un divertimento a partir de un cuadro de Jan Vermeer”.

<sup>5</sup> *Vena cava* fue publicado en México en 2002.

En total, fueron siete los retazos del códice que, a modo de poemas cortos, Esquinca reprodujo y más tarde se ocupó de eliminar tajantemente de su obra. A saber:

Enviada,



he llegado hasta ti  
que buscas y has de encontrar  
en mí tu propio reflejo.  
Tú que aguardas, esto te pido: llévame a ti.  
No me apartes, no me desprecies.  
Reconóceme en todo tiempo, en todo lugar (p. 30).

Soy la primera y la última.  
La puta y la santa.  
La esposa y la virgen.  
Soy el silencio que no entiendes,  
la idea que te persigue siempre.  
Soy la voz de sonido numeroso,  
la palabra de múltiple apariencia.  
Soy la pronunciación de mi nombre (p. 34).

Escúchame,  
soy el habla que comprende todo  
y el lenguaje incomprensible.  
Soy el nombre del sonido  
y el sonido del nombre.  
Soy el trazo de la letra  
y el signo de su trazo (p. 39).

Perseguida y vislumbrada,  
dispersa y reunida,  
soy la que nada celebra  
y por la que tanto se festeja.  
Soy la que no tiene Dios  
y mi Dios es grande.  
Te encuentro cuando te escondes  
y si me buscas no habrás de hallarme (p. 45).

Soy la insensible, la sabia (p. 47).

Si estás cerca de mí no sabes nada,  
si estás lejos de mí ya me conoces (p. 52).

Con entendimiento y pena,  
apártame de ti.

Con entendimiento y pena,  
llévame a ti.  
Soy la que existe en todo lo que temes  
y soy tu fortaleza en el temor.

Soy la que ha de pronunciar el Nombre.

No me separes: conozco a los primeros  
y los que han de venir ya me conocen (p. 57).

En ellos se expresa, por llamarlo de una manera, el espíritu que recorre todo el tratado: una forma aretalógica del estilo “yo soy” y otra exhortatoria (Torrents, 2007: “Introducción”). Esto, por un lado, se desarrolla como una posible confluencia en un mismo texto de las dos Evas: una celeste y una terrestre —una santa y otra prostituta—, lo que es completamente congruente con el pensamiento gnóstico que es, en esencia, dualista, y se refiere a un sistema de conocimiento —religioso— que permite a los iniciados descubrir la hondura de su propia caída en la materia, superándola a través de un proceso de iluminación y retorno (Pikaza, 1996: 219-229).

La Sofía caída por causa de su curiosidad y jactancia tiene la posibilidad de ascender nuevamente al punto de partida, así como el hombre tiene la opción de recobrar un espacio donde fue más puro, aunque haya sido sólo a efectos de su ingenuidad.

La polaridad, por lo que vemos, se hace patente en el libro de Jorge Esquinca desde al menos tres ópticas: una perspectiva gnóstica de las dos Evas —o, lo que es lo mismo, la Sofía caída y la que permanece junto al Padre—; la elección de un texto atribuido a una corriente filosófica que históricamente ha sido definida como dual; y, por último, un posible paralelismo o cruce entre el momento vivido por el autor y la hechura resultante de la obra: “La eternidad más breve”.

Sería un despropósito intentar explicar aquí la evolución del fenómeno de la polaridad en la historia del hombre y la cultura. Al menos, en lo concerniente al mundo occidental, incluso desde antes de Aristóteles —autor que dio a las antítesis conceptuales una preponderancia que sería fundamental en el desarrollo de las ideas de Occidente a través de la historia—, entre los estudiosos del antiguo pensamiento griego, serán contados los que puedan dejar de sentirse impresionados por la reiterada alusión a pares de opuestos de diversos tipos, tanto en doctrinas cosmológicas generales, como en exposiciones de fenómenos naturales concretos (véase Loyd, 1987, especialmente la “Introducción”).

Sin aventurarnos, entonces, en la tarea de teorizar respecto del devenir de los principios dobles, y circunscribiéndonos exclusivamente al tratado gnóstico y su implicancia en este libro, podremos asegurar que el poema tiene un ritmo netamente pendular, un ritmo de jaculatoria

que tiende a convertirse en cilíndrico, pero que se sostiene, extrañamente, en la continuidad expresiva de los opuestos. Así, en el tercer poema se dice:

Deja que comience lo que no ha terminado. Abre paso en mi voz  
a lo que callas, a lo que viene de antes, como la luz, hacia tu centro.

El orante suplica que se unan los contrarios. Posiblemente para restaurar la línea de un círculo que se ha fracturado, lograr que el silencio se transforme en voz muda. ¿La eternidad? Podría ser. Dice Jorge Esquinca en una de las notas de *Región*: “El escenario de ‘La eternidad más breve’ es una pequeña ermita que mira hacia el mar. Quisiera que fuera leído como un oratorio, a la manera de quien —durante una escasa temporada— estuvo de vuelta en esa zona devocional que suele vincularse con la infancia” (Esquinca, 2004: 388).

Se explica. El poeta, como un exiliado de su libertad primigenia por culpa del paso del tiempo, busca reestablecer la zona donde fue más espontáneo que nunca, una región conectada inevitablemente con la niñez. Siguiendo a Mircea Eliade, podríamos sugerir que aquí emerge la idea del *illud tempus* (Eliade, 1968, 1961), el tiempo idílico donde la conexión del hombre con el universo se encuentra más favorecida que nunca. Este tiempo se vincula casi exclusivamente con los primeros años de



vida del individuo, lapso al que se intenta regresar en rastreo de una avencencia con lo sagrado. El poeta, en esta tarea, intenta desplazarse hacia atrás, hacer un camino inverso, porque lo que está más cerca del origen es también lo más verdadero.

El paisaje externo —las olas, su constante devenir— funciona como la hilera de cuentas que el rezante manosea entre sus dedos. El movimiento persistente del agua en su recarga y descarga —quizás, como un rebote idéntico de la tendencia interna—, confluye en un punto imperceptible de la vivencia creativa, un punto cero en que la traslación al mundo infantil significa localidad de partida, arco desde donde disparar todas las flechas.

Como en la recitación del Nembutsu: en el ritmo y la constancia está el pasaje a la pureza. La salvación. Por eso remarca el poeta:

Devuelta aquí — aparición.

Infancia: ese gallo cardinal, esa puerta que no cierra. (p. 32)

Y más adelante:

Cuando empezaste, Dios, faltabas.  
No decir: ¿nombrar?  
No decir  
es el murmullo. (p. 43)

El murmullo, como el ensalmo monocorde de un rosario dicho por nuestras abuelas, se transforma en melodía, en recuperación de la línea fracturada y restablecimiento de la esfera perdida. Los contrarios —el afuera y el adentro— se hermanan por simpatía. Así, convertidos en siameses, pergeñan un terreno apto para que el poema lance su primer retoño.

El comercio con la polaridad es uno de los rasgos más llamativos del libro —como la ida y la vuelta lo es en las olas—, pero sobre todo, este aspecto resalta en los versos que tocan el tema de la voz. Como anotamos al principio, los textos gnósticos se caracterizan por entranñar el tópico de la dualidad, aunque una de sus peculiaridades es también que la distancia entre lo caído y lo que permanece —como primera pareja de opuestos— reclama una posibilidad de acción que es, en este caso, la del retorno al seno del Padre. Todo par, por consiguiente, exige un tercer componente. En el contexto gnóstico, la idea del número tres es esencialmente activa. La voz, como manifestación del pensamiento, debe volver al origen, o sea, al silencio. La voz, asimismo, es la pronunciación, y la pronunciación regresa sólo bajo la forma de evocación del Nombre. Únicamente la enunciación del “Nombre” opera el retorno al Padre. Pero, ¿cuándo y cómo se pronuncia el nombre con mayúsculas?

Esquinca nos dirá, con buen tino, en la página 49 de *La eternidad más breve*:

¿una lengua vista en el oído?

El mismo cielo devuelto hacia el principio.

La recolección de los desunidos aporta sensiblemente al regreso. Eso dice. O por lo menos, que el reflejo debe volver a la imagen y el sonido al órgano de la voz.

Entonces, el tratado “El trueno: intelecto perfecto”, texto que toma el poeta mexicano como soporte neurálgico de sus versos, no es en realidad un documento que encastre ajustadamente con su poética, sino que poema y tratado están imbricados en un trayecto circular de la palabra que los antecede y los supera. Por fin, al menos en esta sección del libro, el extremo y el comienzo se licuan. No se sabe dónde está la boca, dónde la cola del animal. El fluir del poema rememora —como anhelaba su autor— el movimiento persistente del agua en su ir y venir desde y hacia un centro intangible.

Como se observa en esta somera exploración del escrito de Esquinca, la polaridad se manifiesta por lo menos en tres aspectos, aunque podrían ser muchos más los puntos que tienen el mérito de conseguirlo, porque incluso el hecho de poner entre paréntesis una obra y manipularla como objeto de disección implica un juego doble. En la sola pregunta sobre Jorge Esquinca está planteada la dualidad: Jorge Esquinca y yo.<sup>6</sup> Pero lo cierto es que, además de la evidente influencia del texto gnóstico en el libro, podríamos lanzarnos al quehacer de localizar un rasgo vital en estos versos, un rastro del derrotero interno del poeta que termina siendo, gracias a la concreción de la obra, más verídico incluso que los hechos. En esta línea es muy acertado el párrafo donde Suzuki asegura: “El mito, la leyenda, la tradición (puede que el término tradición no sea el adecuado), y la imaginación poética son mucho más auténticos y reales que eso que llamamos hechos o evidencia histórica (Suzuki, 2001).

El suceso verídico que sirvió como disparador del objeto artístico final termina siendo una anécdota; sin embargo, en el caso de “La eternidad más breve”, pese a que un rasgo común de todo artista es —o debería ser— la innovación, la originalidad del tema y la rareza del producto dejan bastante tela para cortar.

Jorge Esquinca, nacido en la ciudad de México en 1957, es, además de poeta, traductor y ensayista. En 1990 obtuvo el Premio de Poesía Aguascalientes y al año siguiente el Nacional de Traducción de Poesía. Un recorrido por la totalidad de su obra<sup>7</sup> patentiza que existe en su poesía una búsqueda que trasciende lo meramente formal, como así también el ansia de plasmar un tópico social o de actualidad. Una particularidad de la



poética del mexicano consiste en su indagación del afuera —el prójimo, el paisaje, lo ajeno— desde el centro humano particular —él mismo—, para luego devolverlo al mundo objetivo —exterior— transformado, vivificado, humanizado. Pero en este camino que opera su creación, las metas no son jamás triviales. Esquinca, de una manera natural, ilumina el afuera desde sí mismo, aunque lo hace como un Narciso, para observar mejor lo dado y compararlo con lo innato que trae consigo. Sin embargo —y con esto no dejo de lado su inquietante libro *Uccello*, de 2005—, ya desde *El cardo en la voz* (Premios Bellas Artes de Literatura, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1990), se reconoce un ansia de aislamiento que tiene por fin alistar el momento y el lugar adecuados para el alumbramiento —en la doble acepción de nacimiento e iluminación—. El poeta espera la hora del sueño

<sup>6</sup> Así, Taitetsu Unno dice, refiriéndose a la polaridad: “Cuando me pregunto quién es Amida, en la misma pregunta está planteada la dualidad: Amida y yo.” Véase su introducción a *El buda de la luz infinita* (2001), y los trabajos de la profesora Liliana García Daris en *Epimelia*, x, 24-25 (2004) y xi, 26-27 (2005).

<sup>7</sup> Será útil en este caso acercarse a *Región* (1982-2002). El único libro de poemas posterior a la publicación de su obra reunida es *Uccello*, editado por Bonobos, México, 2005.

ajeno, trabaja en las madrugadas, se separa de los grupos y describe sanguíneamente lo que ve. Pero, ¿aquello que ve es el mundo o es, al fin y al cabo, su propio corazón?

Se trate de lo que se trate, él lo vigila con ojo múltiple: pasión, intelecto, memoria y prudencia. De la concentración de esta mirada nace el poema.

Cuando Jorge Esquinca toma como vértebra de su trabajo el tratado VI 13, 1-21, 32 de la Biblioteca de Nag Hammadi, sin duda lo hace porque algo en él cree haber reconocido una condición más elevada o, para no sonar tan místicos, una realidad que no concuerda con el transcurrir corporal de su existencia. Esa realidad —que para los gnósticos será el tizón iluminado que cada uno lleva en sí—, se revela en él gracias a la observación paciente del ritmo pareado del mar. Beneficiado por la constancia del silencio y el exilio absoluto que exige un ejercicio de observación como éste —que, más que observación debería definirse como “entendimiento” con la potencia creadora de la naturaleza<sup>8</sup>—, el poeta retorna a un estado primigenio de su duración y lo nombra con el poder de una divinidad. El paralelo que tiende entre su “caída” particular y la de Sofía-sabiduría —una de las dos Evas—, aporta al poema un sustento profundamente arraigado con la naturaleza moral de los hombres: el dilema de la oposición entre los valores terrenos y los celestiales.

De esta manera, el poema deviene en una catarsis hacia adentro: depuración que intenta obtener la anulación de los contrarios mediante su enfrentamiento, aunque los contrarios se hayan atravesado por causa de la simpatía entre los órdenes que los contienen: el ritmo idéntico del mar y la búsqueda circular hacia la infancia.

Es así que el fenómeno poético —la obra acabada—, al fin y al cabo separado de la vivencia que fue su disparador, aparentemente no puede servir de escala para medir el grado de incumbencia de los hechos experimentados en el quehacer estrictamente artístico. Sin embargo, otra pista viene en nuestra ayuda: Esquinca tiene por costumbre incluir viejos libros en ediciones recientes. O sea: él suma —es el caso de *Vena cava* o *Paso de ciervo*<sup>9</sup>—, porque quizás ésa sea la forma de convertir en cilíndrico su propio trabajo. Aportando un hueso más al animal, pero sin zanjar los anteriores, acerca más la cola a los dientes. Al parecer, ésa es su tarea.

La aparición de Nag Hammadi en su poética, si bien ha sido menospreciada con el pasar del tiempo por el propio Esquinca, contribuyó sin lugar a dudas a que se diera un punto de inflexión en su obra, donde —quizás por primera vez— se patentizó el mecanismo desgarrador de su escritura, una escritura que parece limpia y cristalina si se la mira con superficialidad.

Tal vez por eso el autor se haya ocupado de cercenar su texto, porque mientras estuvo completo lo exhibió completamente y mostró algo más aterrador todavía que su imagen desnuda: la posibilidad de que en el

aislamiento cupiera una pista para reinventarse hacia la libertad primera. Ya Orígenes dice en el *Contra Celso* que:

Lo que queremos demostrar es que nuestros profetas pensaron cosas más altas que las que escribieron. Así Ezequiel recibe el rollo de un libro, “escrito por delante y por detrás, en que había lamentaciones, cantos y ayas” y, por mandato de la palabra divina, se come el libro para no escribirlo y entregarlo a los indignos (Ez 2, 9-10, 3, 1) (Orígenes, 1997).

Queda la presunción de que en esta poda operada por el poeta con su libro haya un sentido más profundo que el que se detecta a simple vista. Siguiendo la coherencia del poeta en sus conductas, damos por descontado que el texto “La eternidad más breve” volverá algún día a publicarse íntegro, porque si no, ¿cómo podría cerrarse el círculo?, ¿cómo haría Jorge Esquinca para recobrar a sí mismo completamente? ∞

#### BIBLIOGRAFÍA

- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Fabril, Buenos Aires, 1961.  
—, *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires, 1968.  
Esquinca, Jorge, *El cardo en la voz*, Premios Bellas Artes de Literatura, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1990.  
—, *Paso de ciervo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.  
—, *La eternidad más breve*, Oro de la noche, México, 1999.  
—, *Región (1982-2002)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.  
—, *Uccello*, Bonobos, México, 2005.  
Loyd, G. E. R., *Polaridad y analogía*, Taurus, Madrid, 1987.  
Orígenes, *Contra Celso*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1967.  
Pikaza, Xabier, *Hombre y mujer en las religiones*, EVD, Estella, 1996.  
Piñero, Antonio, Francisco García Bazán, y José Montserrat Torrents, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi. I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Trotta, 3ª ed., Madrid, 2007.  
Plotino, *Enéadas I-III*, introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1982.  
Suzuki, D. T., *El buda de la luz infinita*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

**Cecilia Romana.** Buenos Aires, 1975. Es licenciada en Artes y Ciencias del Teatro. Colabora con varias revistas nacionales y extranjeras. Ha publicado *Flota, hangares y otros trabajos mecánicos* (2004), *Duelo* (junto con Mercedes Araujo y Carolina Esses, 2005), *Aviso de obra* (en prensa en México, VIII Premio de Poesía Iberoamericana Sor Juana Inés de la Cruz, 2006), *No lo conozcas* (2007, Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2006). Bajo su curaduría, el sello Sigamos Enamoradas, del que es editora, publicó la antología de poesía argentina *Hotel Quequén*, en 2006. Poemas suyos han sido traducidos al francés.

<sup>8</sup> El filósofo neoplatónico Plotino sostenía que un artista era, finalmente, el ser capaz de observar en las obras del mundo la raíz de la potencia creadora de la naturaleza. Las *Enéadas* de Plotino fue editado por Gredos, con traducción, introducción y notas de Jesús Igal. La *Enéada sobre la belleza* es la 1, 6.

<sup>9</sup> Editado en 1998 por el Fondo de Cultura Económica de México y que incluye *Alianza de los reinos* y *El cardo en la voz*.

# FRONTERA de los besos

(Noticias poéticas)

Dos nuevos títulos de poesía en la colección Azor de *alforja* empiezan a circular: *Peregrino*, de **José Vicente Anaya**, en cuyo prólogo Heriberto Yépez comenta: “*Peregrino* es el recorrido por una nueva geografía sagrada mexicana”; y *Los poemas de Tsin Pau*, de **Carlos Montemayor**, con prólogo del italiano Tito Maniaco, quien nos dice: “Carlos Montemayor alias Tsin Pau se vuelve un poeta chino, tal vez uno de tantos diseminados en la vieja antología [...] *Las trescientas poesías Tang* [...]”. Ambos libros están coeditados con el Instituto Chihuahuense de la Cultura y el Conaculta.

También como labor de *alforja* están en circulación ocho nuevas antologías de la colección **Poesía en el Andén**, con las muy atractivas y hermosas portadas del pintor Benjamín Domínguez. Títulos y compiladores: *El viaje en la poesía*, José Vicente Anaya; *Poemas de las cosas que no sucedieron*, Mariángeles Comesaña; *Versos puercos*, Grissel Gómez Estrada; *Poemas de ángeles caídos* y *Beso a verso. Besos, besos, besos...*, José Ángel Leyva; *Poesía del tiempo*, María Luisa Martínez Passarge; *El reflejo del ser. Poemas de espejos*, Begoña Pulido Herráez; y *Poemas de brujas y duendes*, H. Pascal. De venta en estaciones del metro capitalino y librerías Gandhi.

Ediciones Arlequín, en su colección Canto de Sátiro, acaba de sacar a luz el nuevo poemario de **Carlos Reyes Ávila** titulado *Arthasastra*. En la contraportada se comenta: “En *Arthasastra*, la luz es vista desde las sombras y viceversa; desde las tinieblas aparece la luz, en ellas se construye, se crea y se recrea el mundo de lo etéreo, religioso y divino. Los dioses se van creando en la medida en que el poemario avanza.”



La Editorial Ponciano Arriaga del Gobierno del Estado de San Luis Potosí ha editado *Diaria poesía*, de **Ignacio Bécancourt**, libro del que Eduardo Vázquez Martín comenta: “*Diaria poesía* reivindica el hecho poético en el polvo acumulado de los días. Polvo quevediano, finalmente, hecho de la nimia acumulación de milagros imperceptibles que el poeta rescata como un coleccionista indisciplinado, pero fiel, y atento a su tarea.”

*Preludio hacia ninguna parte (cuatro movimientos)* es el libro de **J. A. Sánchez** que ha publicado el Fondo Editorial Tierra Adentro, con el número 318 de esa serie. El poeta Francisco Hernández ha escrito: “[...] me gusta que J. A. Sánchez sea un poeta de pocas palabras, lo que no es ninguna sorpresa, viniendo sus influencias de quien vienen. Conoce (intuye) bien sus objetivos y sospecha que la madera del corazón es la mejor para fabricar ataúdes, que el humo es comestible entre las dictaduras de las ruinas y que la poesía escurre porque es un reloj de pulsera y una plomada que a la vez es curry.”

Una nueva recopilación de poetas colombianos es la realizada por **Omar Ortiz Forero** con el título de *Luna nueva. Once miradas a la poesía colombiana*, publicada en Cali por la editorial Tulá. Los once poetas que ahí aparecen son Víctor López Rache, Juan Manuel Roca, Orietta Lozano, Jaime Echeverri, Santiago Mutis, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Julián Malatesta, Rómulo Bustos Aguirre, Álvaro Marín, Lucía Estrada y Samuel Vázquez. Se publicó esta antolo-

gía para celebrar los veinte años de vida de la revista colombiana de poesía *Luna Nueva*.

**Elsa Cross** y **Mario Bojórquez** recopilaron lo que ellos consideraron *Los mejores poemas mexicanos* que encontraron en revistas y suplementos culturales durante el año 2006, y con ese título fue publicado el libro por la editorial Joaquín Mortiz y la Fundación para las Letras Mexicanas.

El poeta andaluz **Juan Cervera Sánchez**, perteneciente al segundo exilio español, radica en México desde 1968; ahora en su tierra natal están dedicados a publicar su obra completa. Este año 2007 apareció el primer volumen de 554 páginas con el título *Obra poética (1960-1985). Tomo I*, publicado por la Asociación Cultural Bohodón. Se anuncia que entre agosto o septiembre próximos aparecerá el segundo tomo.

El poeta **Héctor Carreto** ha hecho un excelente trabajo que era necesario: mostrar el ejercicio del **epigrama en lengua castellana**, y bajo el título de *Vigencia del epigrama* ha recopilado obras de 58 poetas de países como México, Colombia, Cuba, Argentina, Uruguay, Perú, Nicaragua, Ecuador, España, Chile, El Salvador, Guatemala. Uno de esos libros necesarios que vienen a llenar un vacío.

Bellísimos ejemplos de **poesía visual** que también puede interpretarse como arte plástico los encontramos en el libro *De acá para allá* (2007) de **Antonio Gómez**, publicado por la Universidad de León, España, bajo el sello de la colección Plástica & Palabra. Dicho autor es uno de los poetas experimentales con más obra y reconocimiento en España.



Se cumplió el aniversario del último viaje del poeta y cantante rockero **Jim Morrison**. El 19 de julio pasado se organizó un homenaje en su memoria con música y poesía en el centro contracultural **Foro Alicia** de la ciudad de México, en el que participaron el grupo musical **The Crystal Ship Band** con su cantante **Roberto Eslava**, interpretando las canciones emblemáticas de **The Doors** alternadas con los poemas de Morrison que leyó su traductor, el poeta **José Vicente Anaya**. El mismo homenaje se repitió el 3 de agosto en **El Circo Volador**.



*Para cantar después de la derrota* es el nuevo poemario de **Gabriela Borunda**, publicado por el Instituto Chihuahuense de la Cultura, en su colección Solar. En la Universidad Autónoma de Chihuahua, colección Flor de Arena, salió publicado su primer libro: *Biografía de la luz*. La poesía de Gabriela Borunda se caracteriza por un muy buen manejo del género conversacional.



**Jaime Velasco Luján** vuelve a darnos la lluvia de estrellas que son sus poemas breves que antes le conocimos en *Cua-*

*derno* (Verdehalago) y *El ojo de la gaviota* (Conaculta, colección Práctica Mortal); ahora, bajo el título de *Luna bajo el árbol* (Fondo de Cultura Económica, colección Centzontle). En el prólogo, Germán Dehesa dice: “Pocos libros como éste pueden demostrar que escribir no consiste en acumular palabras, sino en restar todas esas palabras que hacen de lo vivido un estrépito ilegible [...]”.



El poemario *Remedio para heridas sin remedio*, de **Jorge Souza Jauffred**, fue publicado por la Universidad Veracruzana en su colección Ficción. En la contraportada leemos: “Lírica del hombre que sabe, en la hora otoñal, hacer un necesario y feliz recuento de su estar en el mundo, en condición de asombro permanente. Y también, como exigiéndose la pródiga fidelidad ‘de parte de las cosas’, los poemas de *Remedio para heridas sin remedio* de Jorge Souza Jauffred (Guadalajara, Jalisco, 1950) ofrecen ese otro mirar donde la materia, libre de la costumbre y la producción, expone su fulgor más acabado.”

## La vuelta al mundo en 80 poemas de Otto-Raúl González

José Vicente Anaya

Si en 1873 la novela de Julio Verne (que sugiere el título del poemario aquí comentado) levantó revuelo y se pensó en un largo viaje extraordinario, con este libro de Otto-Raúl González, por vía del poema nos involucra en lo que con sus ojos y experiencia revive de múltiples lugares del mundo.

Viaje es tiempo, puesto que moverse por el espacio es transcurrir. Entonces, viaja el ser que deviene. Va y viene, que es ir por la vida. Y es precisamente vida que se expresa en cosas y lugares lo que el poeta ha captado y ahora nos lo comunica. *La vuelta al mundo en 80 poemas* está compuesto de textos en los que el tiempo pasado está presente en el mismo momento en que lo estamos leyendo. Así, a este libro también lo caracteriza un movimiento por hechos que ya son situaciones de la historia. Además, Otto-Raúl nos estremece porque los hechos pasados de la barbarie nazi nos remiten al presente, como fue la destrucción de Lidice. El poeta dice: “Yo estuve en Lidice después de la matanza / y afirmo que las fosas están frescas / y que aún corre la sangre entre las ruinas, / la sangre de los hombres / sacrificados por ser hombres.”

Cualquier parecido con ciudades de Irak o Palestina no es mera coincidencia. Sin embargo, el anhelo de la esperanza no

está ausente en un poeta profundo como Otto-Raúl, y en el desdoblarse de ese poema en otro, nos dice: “Pero he aquí que lo inmortal no muere / Y Lidice renace hecha una flor del polvo.”

Esta poesía que viaja por la historia y las culturas tiene la capacidad, también, de ser elogiosa, de reconocer bellezas particulares de los conglomerados humanos, ciudades en las que sus constructores han dejado testimonios que el poeta considera dignos de hacer notar. El libro abre con un poema en la ciudad de Tenochtitlan y, más tarde, en Cuernavaca encuentra la belleza en los trinos mecedores de los pájaros: “Todo es jolgorio, frenesí y soltura, / calandrias que con voz estreme-cida / cantan a dúo esta amanecida / y gorriones que agregan su dulzura. // El canto del zensntle se destaca / en esta interminable algarabía.”

En Europa el poeta camina por calles de Praga que lo llevan de la oscuridad a la luz, hasta descubrir que “Ecos medievales de viejos clavecines / resuenan en las piedras de la plaza.” Y en la tan elogiada Florencia, Otto-Raúl recrea vívidamente una atmósfera que nos recuerda “El mundo nace donde dos se besan” del Dante cuando dice: “El crepúsculo es de oro y madreperla, / un profético vuelo de palomas / testifica el éxtasis de Dante / cuan-

## La poesía en la prosa de Jesús Gardea

José Luis Domínguez



do pasa Beatriz frente a sus ojos; / en ese instante todo se estremece: / es el amor que no termina nunca.”

Otras ciudades de Europa paseadas en este poemario son Amberes, Estocolmo, Bergen, Brujas, París, Amsterdam, Ginebra, Oslo... Y por el continente asiático andaremos por Beiyin (antes Pekín), Hangchow, Vietnam, Shangai y los ríos Hoang Ho y Yang Tse Kiang. Del primer río, el poeta capta lo etéreo de los aromas: “huele a huertos en flor, / a perfume concreto de dulces mandarinas”. Los dones de la Naturaleza en diferentes lugares de nuestro mundo no escapan a la celebración y elogio de la palabra poética de Otto-Raúl:

De Cuba: “Me gusta el mar, el brío de las olas / sus corceles de sal que se encabritan / y la alacena móvil de los peces.”

De Belice: “Esta ciudad es un jardín flotante / un alegre mosaico de fragancias / donde el ayer y el hoy tienen instancias / y el futuro se proyecta alucinante.”

De Irlanda: “La verde Erín siembra esmeraldas; / éste era y es un país verde / edificado por los duendes / para vivir en paz y ser amado.”

Aunque en *La vuelta al mundo en 80 poemas* no abundan los sonetos —género del que Otto-Raúl fue uno de sus mejores cultivadores y divulgadores—, encontra-

mos algunos en que la cualidad lúdica se expresa, como en este: “AMBERES // La rubia capital de la cerveza / que en la región planta su pica / con campanas de lúpulo replica / y a todo mundo brinda su riqueza. // Trescientas variedades dan grandeza / al torrente dorado que fabrica / y alegra el corazón cada barrica / pues Baco se sonríe y despereza. // Cubren la ciudad celajes de oro / y en el ocaso Amberes centellea / como un astro que su luz gotea. // En la plaza central hay un sonoro / silencio cuando el río fluye renco / y élévase el espíritu flamenco.”

La extensa obra literaria de Otto-Raúl González abarca poesía, novela, ensayo y cuento. Obtuvo importantes reconocimientos en Guatemala y México. Fue cofundador, con sus paisanos Augusto Monterroso y Carlos Illescas, de la importante revista *Acento*. Con su voz poética, para alegrar la vista y los sentimientos, inventó colores; así está bellamente relatado en su libro *Diez colores nuevos*, de 1967. Otto-Raúl fue también gobernador del palindroma, a él se deben los mejores ejemplos de este juego literario.



OTTO-RAÚL GONZÁLEZ  
*La vuelta al mundo en 80 poemas*  
Instituto Mexiquense de Cultura,  
col. Raíz del Hombre, México, 2006.

**R**eunión de cuentos es un compendio en el que aparecen cinco libros que dan un total de 58 cuentos en casi quinientas páginas. Aunque dichos textos fueron escritos en diferentes tiempos, parecen ser de la misma época, además de que tienen una misma ambientación realista y maravillosa.

Es notable que algunos narradores hayan tenido a la poesía en sus inicios. Los poetas han llegado, por su capacidad de síntesis, a una profundidad tal en el contenido de sus textos que rayan en lo subterráneo y, al mismo tiempo, en lo luminoso. La poesía aporta a la prosa, aparte de la cualidad anterior, otras dos también fundamentales: la música y el ritmo. La mirada y el lenguaje poético influyen de manera importante en el punto de vista manejado en la narración. Daniel Sada, por ejemplo, comenzó su trayectoria como escritor sacando a la luz un libro de poemas que hoy ha pasado a mejor término. Juan Rulfo era un poeta que cobijaba muy bien su estilo poético bajo la intensa sombra de la prosa. José Saramago también publicó un volumen de poesía antes de lanzarse al mar de su prosa espléndida. En 1982 la Universidad Autónoma del Estado de México publicó el poemario de Jesús Gardea titulado *Canciones para una sola cuerda*.

Lo poético en la prosa de Jesús Gardea (Chihuahua, 1939-2000) muestra su personalidad lacónica pero intensa, como el destello del sol sobre el filo de un cuchillo. Tal vez por esta razón es que la narrativa breve de este autor chihuahuense resulta un verdadero mosaico del discurso matizado por una poética de los cinco sentidos. En ella aparecen imágenes inusitadas, como espejismos sobre la arena, sinestesias, comparaciones, personificaciones y símbolos que le otorgan una fuerte carga emotiva, subjetiva, necesaria a las cosas y a los seres que sirven a la escenografía gardeana. Los objetos se convierten en diminutas vías de irradiación lumínica en las “epifanías” que tanto anhelaba James Joyce; objetos plagados de connotaciones densas, enriquecidas por la palabra poética. Aparte de la arena del desierto —figura emblemática—, aparecen otros símbolos que son definitivos y definitorios: la infancia, los libros, la lluvia, los truenos, el espejo. En la ficción breve de Jesús Gardea también se encuentra el sonido entrecortado del poema.

Casi todas las piezas narrativas de Gardea en esta *Reunión de cuentos* son una muestra de lo que Umberto Eco ha llamado “obra abierta”; es decir, que el prosista y poeta chihuahuense hace

de casi todos sus cuentos una serie de sugerencias deliciosas. Más que una invitación, hay en ellos una seducción en el proceso de lectura; no alude en cada una de esas historias al hecho en sí, aunque tampoco es perifrástico; no describe minuciosamente, más bien sugiere, matiza, lanza buscapiés, vituperera y reta al lector para que termine la trama con él en una especie de co-escritura, de co-creación. Historias que van más allá de lo que enuncian; he aquí entonces que lo extraordinario de la narrativa breve de Jesús Gardea se encuentra en todo lo que ésta no dice. Narrativa cuya técnica del *iceberg* —acuñada por Hemingway, en la que la trama visible del cuento oculta lo que verdaderamente subyace detrás de la misma— está perfectamente asimilada por el escritor chihuahuense. Por eso casi todos sus textos muestran cabos sueltos. En el

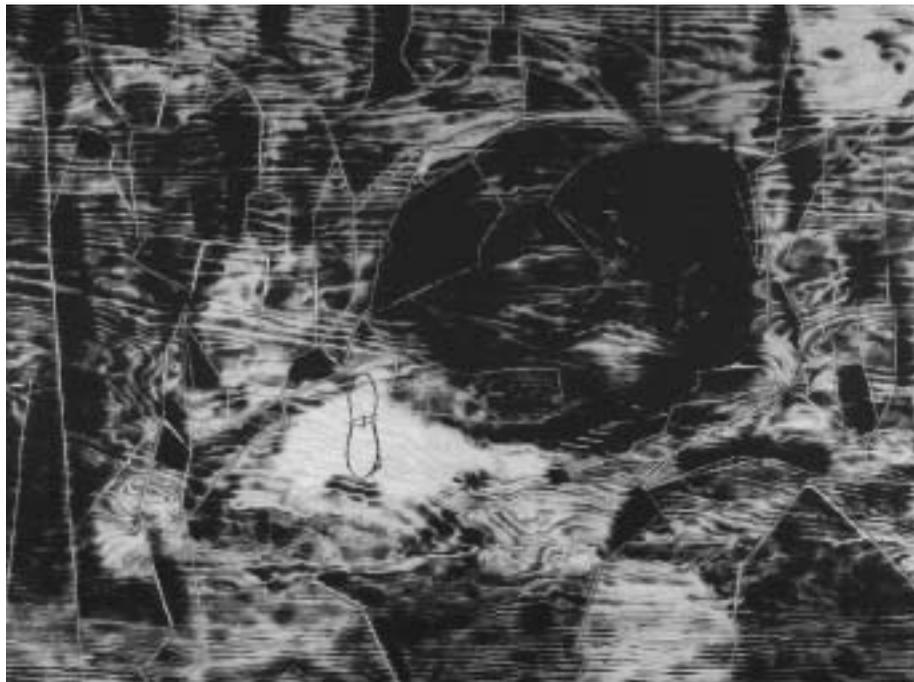
espejo de sus textos cada lector puede adentrarse para reconocerse o desconocerse.

Los personajes de Gardea parecen haber salido de la nada y en ese territorio de la nada conviven, aman, sufren y, en muchos de los casos, mueren. Parecen no tener prisa nunca, ni sentido, ni origen. Los diálogos entre ellos son parcos pero densos. Muchos se alimentan del sol para poder vivir, ya que la acción se desarrolla cuando el sol está en su punto medio, cayendo a plomo.

*Reunión de cuentos* debe ser parte importante de nuestra biblioteca personal.



JESÚS GARDEA  
*Reunión de cuentos*  
Fondo de Cultura Económica,  
México, 1999.



## Volver no siempre es un tango

Rocío González

*Hablar es nacer una segunda vez.*

E. GENOUVRIER

*Los susurros de la memoria*, de Eduardo Mosches, es una composición en dos tiempos: uno, el de su propia experiencia que incluye la infancia, la adolescencia y el momento de desarraigo, cuando abandona su país y se convierte en nómada, y que concluye con un poema del regreso, después de treinta años, donde admite que sólo pudo reconocerse “sentado entre los sentados / bebiendo entre bebedores”. La segunda parte se titula “La memoria entre memorias” y es una entremezcla de hechos vividos con otras personas o recuerdos surgidos a través de otros: especie de fotografías que despliegan la imaginación o llaman a nostalgia. Lo que persiste en estos poemas es un tono reconciliatorio, en el que el autor parece decirnos que está en paz con su pasado, no en la tristeza de la resignación, sino en el sentido nietzscheano de aceptación plena de la vida tal como es.

Esta organización del pasado y su asentimiento en un presente asumido, gozoso a pesar de las pérdidas, más allá de los rencores y el dolor, le dan la posibilidad a los recuerdos de Mosches de hacerse cromáticos. Así, ciertos colores rojizos acompañan ese final de infancia, o bien los

sueños dejan rastros húmedos en la angustia azul del deseo adolescente. Así también la construcción de la memoria: rastros, fugacidades, olores, nimios objetos que devienen en la estructura de una vida, la elección de nuestras pasiones o su olvido, pues las cosas no son tan simples como parecen. Llegar a crear un universo de palabras que sostengan el *corpus* de la memoria elegida implica numerosas renunciaciones, falsas o ciertas proyecciones, andamiajes y pegotes que luego no sabemos cómo quitar, pues el que escribe siempre está en la cuerda floja: cada palabra lo inventa, en un juego de acumulación y susstracción que ni el mismo escritor reconoce, tal vez porque, como sabe bien Deleuze: “Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios. Sucede lo mismo cuando se peca por exceso de realidad o de imaginación: en ambos casos, el eterno papá y mamá, estructura edípica, se proyecta en lo real o se introyecta en lo imaginario.” Por eso no es casual que Eduardo Mosches escriba: “En suma no poseo para expresar mi vida sino mi muerte / la que se va armando instante con instante como una enredadera” (p. 54).

Cada vez que se escribe, se actualiza y combate nuestra “pulsión de muerte”, así, al recordar (tales hechos y no otros, o co-

mo dice Mosches, cuando elegimos una “memoria entre memorias”), le damos un orden simbólico a nuestro yo autobiográfico. Elegimos que lo que nos perturba del exterior nos engendre nuevamente, escribir es regresar a “la noche del mundo” (en el sentido hegeliano) y encontrarnos con nosotros mismos para crear lo que seremos después de cada nueva experiencia. Eso es lo que hace Eduardo al saldar cuentas con su historia en cada uno de los poemas que integran este libro: apela al grado cero de su subjetividad para renacer en la construcción personal del que quiere ser recordado. Lo único que posibilita este renacer es el lenguaje: nombrar lo que somos, lo que hemos sido, lo que aspiramos a ser. En ese nombramiento también hay un ejercicio de resistencia contra lo que nos anula e indigna, contra las formas dadas que se nos imponen, pero en las que no nos reconocemos. Tal vez por eso una de las constantes en este libro es nombrar lo suave, lo sutil, lo más cotidiano y próximo: la presencia simple de la madre con sus olores que serán para siempre la fuente aromática de la infancia, o el momento en que el hijo descubre en una fotografía la niñez del padre, o los primeros escauceos amorosos del adolescente. Aún cuando la memoria se remite a lo cruel, a lo incomprendible, elige recordar, junto a los desaparecidos, las “[...] azucenas olorosas / el ondular de cierta cadera dando forma a una esquina / alguna pasión abrazando la otra espalda / un eucalipto que respira en la flama del beso / charlas nadando en brebaje tibio y verde / también una calavera con residuo de bala en plena frente” (p. 50).

Es en el nombramiento de las pequeñas cosas donde se renace; es en la experiencia singular donde nos volvemos a crear colectivamente, como sociedades, como pueblo, como humanidad. El escritor

sabe que sólo así se escapa del destino edípico impuesto desde siempre por el discurso del orden: crear una fisura que obligue al lenguaje a decir un poco más de lo que sabe; destruir la lengua materna y crear una nueva, hablar de lo que es único en nosotros y, por tanto, único en el mundo. Negarse a repetir el cuento con las mismas palabras, introducir el sesgo, el extrañamiento o el delirio.

Ese retorno a la noche del mundo, que obliga a repensar lo que hemos sido, es —supongo— lo que tuvo que hacer Mosches al escribir este libro: ¿qué susurros escuchar, qué cantos, qué gritos, qué conjuros?, ¿cómo traducir la vida a versos?, ¿reducirla, amplificarla, reinventarla?, ¿qué mandatos o sueños de la madre y el padre olvidar y cuáles sostener? Restitución de la nostalgia; invocar, a fuerza del asedio, con absoluta fidelidad, a los demonios y a los dioses y ser uno mismo, sin ser enteramente el que fuimos, porque esa piel ya fue habitada por el lenguaje, y éste, de algún modo, introdujo sus visiones y oyó decir, por ejemplo: “tengo mi casa, allá lejos, donde nacen los lobos”. La nostalgia implica un regreso, aunque sepamos de antemano que en ese regreso podemos perder cierto hábito que sostuvo nuestro pasado, o —para seguir con la metáfora de Eduardo— podemos ser mordidos por los lobos; se necesita, por ello, coraje, valentía, riesgo. Sin duda, este libro debe ser una celebración para su autor, pues si bien no salió ileso en el viaje de retorno, sus mordeduras, sus tatuajes no fueron de olvido ni de odio, sino de las huellas que otros le dejaron y de vida.



EDUARDO MOSCHES  
*Los susurros de la memoria*  
Consejo Nacional para la Cultura  
y las Artes, col. Práctica Mortal,  
México, 2006.



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Secretaría de Investigación y Estudios de Posgrado  
Maestría en Literatura Mexicana  
Facultad de Filosofía y Letras



CONGRESO INTERNACIONAL DE  
POESÍA Y POÉTICA  
*homenaje a*  
JOSÉ VICENTE ANAYA  
*a 20 años de Hikuri*

**DEL 24 AL 26 DE OCTUBRE DE 2007**

Este año el Congreso Internacional de Poesía y Poética ha decidido homenajear la obra y figura de José Vicente Anaya tomando en cuenta la publicación que hiciera de *Hikuri* hace 20 años en la casa editorial de nuestra universidad así como su dedicación a formar nuevas generaciones de poetas en el Estado de Puebla.

Se hace la atenta invitación a participar mediante ponencias que se sujeten a las siguientes líneas temáticas:

1. Poesía de José Vicente Anaya
2. La poesía y lo sagrado
3. Poesía indígena y etnopoética
4. Poesía latinoamericana y mexicana contemporánea
5. Poesía y erotismo
6. Crítica de la poesía y los poetas
7. Poesía escrita en Puebla

Paralelamente a las mesas de trabajo y como ya es tradición del congreso, habrá lecturas de poesía por poetas extranjeros y nacionales. La lista definitiva de los invitados para este congreso se publicará en una 2ª circular el 9 de agosto de 2007.

Los interesados deberán enviar un resumen de 300 palabras antes del 20 de agosto de 2007 a la siguiente dirección de correo electrónico: [poesiaypoetica2007@gmail.com](mailto:poesiaypoetica2007@gmail.com) incluyendo los siguientes datos: título de la ponencia, nombre del autor, universidad o centro de procedencia y correo electrónico. Cada ponente contará con 15 minutos para su presentación más un periodo, al finalizar la exposición del panel, para preguntas, respuestas y debate.

Así mismo deberá entregarse, en el momento de su acreditación, una copia escrita de su ponencia y una versión en CD en cualquier versión de word 98 o superior con el fin de que sea incluida en las memorias del encuentro.

No se leerán ponencias *in absentia*, y por lo tanto no podrán ser incluidas en las memorias de este congreso.

**Cuotas:**

Ponentes: 300 pesos al momento de su inscripción.  
Asistentes: que deseen constancia con valor curricular: 200 pesos.  
Descuento del 50% a participantes de la BUAP

**La entrada es libre para el público en general.**

**Informes y lugar del congreso:**

Facultad de Filosofía y Letras  
Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 227 altas  
Centros Históricos  
Puebla Pur. C.P. 72000, México.  
Tel./ Fax : (222) 232-3821  
[poesiaypoetica2007@gmail.com](mailto:poesiaypoetica2007@gmail.com)

La Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina  
a través de la Cátedra de Poesía Latinoamericana  
y la revista *nómada* convoca al  
**PREMIO DE POESÍA "OLGA OROZCO" (2007)**

BASES

I. Podrán participar todos los poetas de habla castellana residentes en el país o en el extranjero.

II. Los interesados deberán enviar por triplicado, encuadernado o anillado, un libro inédito de poemas escrito en castellano, de tema y forma libres, que no esté participando simultáneamente en ningún otro concurso. No podrán participar obras que hayan sido premiadas en otro certamen literario o que estén en proceso de publicación.

III. Los trabajos deberán presentarse escritos a máquina mecánica, eléctrica o electrónica (fuente Times New Roman 10/12), por una sola cara, a doble espacio, en formato A4. La extensión será de 50 páginas como mínimo y 120 como máximo. Los trabajos deberán ser firmados con seudónimo.

IV. Los concursantes adjuntarán a sus obras un sobre cerrado, rubricado por fuera con seudónimo y título del libro. En el interior deben constar nombre completo y breve curriculum del autor, domicilio, número telefónico, dirección de e-mail y fotocopia de su documento de identidad. Debe agregarse una declaración escrita y firmada por el autor, donde consta que la obra es inédita y no está participando simultáneamente en otro certamen de poesía.

V. El plazo de admisión inicia el **15 de junio** del corriente año y cierra el **30 de noviembre**. Se aceptarán los trabajos que lleguen con posterioridad a ese límite, siempre y cuando conste en el matasello postal que fueron enviados con anterioridad.

VI. Las obras concursantes deberán enviarse a las oficinas de la revista *nómada*: Bartolomé Mitre 1869 (C1039AAA), Buenos Aires, Argentina. No se devolverán originales ni copias de los trabajos enviados. Para recabar información ingresar a [www.unsam.edu.ar](http://www.unsam.edu.ar) o escribir a [nomada@unsam.edu.ar](mailto:nomada@unsam.edu.ar)

VII. Habrá un premio, único e indivisible, consistente en \$9.000.00 \$ M/N (nueve mil pesos, moneda nacional argentina), que cubre los derechos de publicación parcial en la revista *nómada*.

VIII. El jurado calificador estará integrado por los poetas Antonio Gamoneda, Juan Gelman, Gonzalo Rojas y Jorge Bocanera, y su fallo es inapelable. Es facultad del jurado declarar desierto el premio y resolver cualquier caso no considerado en las bases de la presente convocatoria.

IX. El resultado del PREMIO DE POESÍA "OLGA OROZCO" se dará a conocer a la prensa y en la página web de la UNSAM el día **3 de marzo de 2008**, notificándose de inmediato al concursante que resulte ganador.

**a** alforja ARTE y  
LITERATURA

Colección  
(13 x 20 cm)

azor



Rodolfo Alonso  
Poesía junta [1952-2005]



José Vicente Anaya  
Peregrino



Jotamario Arbeláez  
Paños menores



Régis Bonvicino  
Poemas [1990-2004]



Alfredo Fressia  
Eclipse. Cierta poesía  
[1973-2003]



Jaime Jaramillo Escobar  
Tres libros



Niki Ladaki-Filippou  
Hacia Kerini  
y otros poemas



José Ángel Leyva  
Durangurianos



Floriano Martins  
Tres estudios  
para un amor loco



Carlos Montemayor  
Los poemas de Ts'in Pau



Margaret Randall  
Dentro de otro tiempo:  
reflejos del Gran Cañón



Juan Manuel Roca  
Las hipótesis de Nadie



Máximo Simpson  
A fin de cuentas

## PUNTOS DE VENTA

Librerías Educal en todo el país

*Ciudad de México*

Gandhi | El Sótano | Siglo XXI

Fondo de Cultura Económica

Librería Mascarones de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Fundación Sebastián | Librería Ararat, Coyoacán

Librería Umbral, Miramontes



Para suscripciones a la revista,  
venta de ejemplares,  
libros del acervo editorial  
de Alforja y/o grabados,  
comunicarse con  
MIREYA VARGAS  
5605 6102 | (04455) 3674 2247

...suscríbete...

# alforja

es una revista trimestral de poesía

## alforja

REVISTA DE POESÍA

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_

Correo electrónico \_\_\_\_\_

Ejemplar \$80.00 M.N. Núm. \_\_\_\_\_   
Suscripción anual \$240.00 M.N. (4 números) Ciudad de México

Nacional \$85.00 M.N. ejemplar   
\$320.00 M.N. suscripción anual   
Internacional \$20.00 USD ejemplar   
\$60.00 USD suscripción anual

Suscripción a partir del núm. \_\_\_\_\_

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

Correo electrónico: alforjapoesia@yahoo.com

Página en Internet: www.alforjapoesia.com

### OBRA GRÁFICA

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

*alforja*

REVISTA DE POESÍA

se terminó de imprimir  
en agosto de 2007

El tiro consta de 2 000 ejemplares.