

MUNDO MÁGICO

POETAS HISPANOAMERICANOS
EN EL SIGLO XX
TOMO 2

COLECCIÓN "LIBROS DE LA RED"
AGULHA REVISTA DE CULTURA, REVISTA ACROBATA,
LP5 EDITORA, SOL NEGRO EDIÇÕES



MUNDO MÁGICO

POETAS HISPANOAMERICANOS EN EL SIGLO XX

Tomo 2

Mundo mágico – Poetas hispanoamericanos en el siglo XX. Tomo 2

© Floriano Martins [Org.] – *Agulha Revista de Cultura*, 2023

Colección “Libros de la Red” © *Agulha Revista de Cultura*, revista *Acrobata*, LP5 Editora, Sol Negro Edições

Equipo editorial: Demétrios Galvão, Elys Regina Zils, Floriano Martins, Gladys Mendía, Márcio Simões.

Brasil, Chile © 2023

Ilustración de portada: Floriano Martins

Maquetación y diseño: Gladys Mendía

ENTRADA EN LA MATERIA

Las primeras manifestaciones literarias europeas que desembarcaron en territorio hispanoamericano fueron los ecos distantes del neoclasicismo español del siglo XVIII, a su vez una extensión tardía del clasicismo francés. Sus expresiones de mayor valía son el ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) y el venezolano Andrés Bello (1781-1865), cuya obra testimonia un decidido proceso de emancipación cultural, es decir, de la época en que las nacientes repúblicas ya se mostraban empeñadas en afirmar su propia identidad. El surgimiento, posteriormente, del romanticismo no se caracteriza exactamente como un rompimiento con el periodo anterior, sino como una ampliación de su aspecto primordial, el de la afirmación nacional de las jóvenes repúblicas. Innumerables aspectos contribuirán, en mayor o menor escala, en la formación de una identidad propia y enteramente peculiar a nivel internacional, en lo que se refiere a la cultura hispanoamericana, a saber, la de aquellos países del continente americano que se encontraban vinculados entre sí en torno a la lengua española – por el imperativo de la colonización española–, aunque en mucho esa vinculación idiomática no sea la clave de la citada identidad, como podría parecer y así lo pretenda cierto sector de la crítica, la presencia múltiple, simultánea y sobre todo espontánea de diversas culturas en una determinada circunstancia histórica.

En este sentido, también contribuyó de forma esencial la efectiva participación de Simón Bolívar (1783-1830), una de las marcas capitales de la independencia cultural hispanoamericana. Algo decisivo fue, también, la resistencia del idioma guaraní en tierras paraguayas, cuando se instalaron las misiones catequísticas de la Compañía de Jesús, ya en el siglo XVIII, dando lugar al único caso de bilingüismo en toda la América española, aspecto éste que resultó de importancia extrema en la percepción de una cultura mestiza en el continente. Lo mismo se podría decir, un siglo antes, de la presencia esencial de la mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695), cuya poesía revela no solamente el desbordamiento de las imágenes del barroco cuanto la voraz inquietud de las indagaciones relativas al ser, la búsqueda de un conocimiento de sí mismo, de nuestra existencia abierta al mundo, sino además en que de forma intrigante e instigadora anticipa un linaje notable de la poesía hispanoamericana, a saber, el de las mujeres que reflejarán e interferirán en su propio destino y en el curso de la época que les tocó vivir, como la uruguaya Amanda Berenguer (1921-2010), la argentina Olga Orozco (1920-1999), la venezolana Ida Gramcko (1924-1994), la costarricense Eunice Odio (1922-1974), la salvadoreña Claribel Alegria (1924-2018), entre muchas otras, todas ellas de algún modo pioneras en variados aspectos de la poética que introdujeron en este ambiente lírico.

Cabe recordar que el colombiano Carlos Martín (1914-2008), en su libro *Hispanoamérica: mito y surrealismo* (Bogotá: ProCultura, 1986) comprende acertadamente el mestizaje como la constante más determinante del espíritu y de la inteligencia de este aparente nuevo continente que se formaba. Mestizaje que explica la condición aluvial de la literatura hispanoamericana, en cuyas obras capitales se advierte mezcla e impureza, superposición y fusión de innumerables elementos y tendencias, procedentes de distintas latitudes y tiempos. Aunque ya en Andrés Bello (1781-1865) se encontraran señales de una defensa del pensamiento mestizo, la contribución más preciosa se encuentra determinada por la poesía gauchesca del argentino José Hernández (1834-1886), quien, a partir de mediado del siglo XIX, con su *Martín Fierro*, da el ejemplo más fecundo y difundido. El paso siguiente sería dado por el Modernismo, que eclosiona en diversos rincones del continente, aunque en Buenos Aires se localiza una especie de epicentro suyo, por las propias características cosmopolitas de la capital argentina. Siguiendo al chileno Alberto Baeza Flores (1914-1998), en su libro *La poesía dominicana en el siglo XX* (Santo Domingo: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976), la más importante contribución del Modernismo para nuestra poesía consiste en el ambiente poético que crea, en el espíritu lírico que comunica y en el contenido de la imagen poética (de la metáfora y del símbolo).

En los poetas del Modernismo era tan importante la herencia del pasado, la asimilación de otras culturas – sea el ambiente europeo, sea el rescate de sus antepasados pré-hispánicos–, como el sentido intenso de búsqueda,

de expresión de las experiencias literarias hasta entonces alcanzadas. En tales circunstancias, cuidaban tanto de mantener un diálogo –entendido en el sentido de un rico tejido de ideas formado a partir de la mezcla, del involucramiento de innumerables fuentes– con los clásicos del parnasianismo y el simbolismo franceses y los poetas del barroco español, como de iluminar sensible y críticamente el escenario de la literatura de su propio tiempo, seguros de que así se consolidaría la modernidad de modo más fecundo y duradero. El periodo de las vanguardias, a su vez, fertilísimo sea en la formación de grupos o en la publicación de revistas y manifiestos, tiene inicio con una polémica en torno al Futurismo, justamente a partir de un artículo firmado por Rubén Darío (“Marinetti y el futurismo”, Buenos Aires: *La Nación*, 05/04/1909), que desencadenaría una serie de discusiones acerca de la escuela europea, entre las cuales merecen destacarse las ponderaciones del mexicano Amado Nervo (1870-1919) y del venezolano Henrique Soublette (1886-1912). El primero censuraba la vanidad entusiasta del manifiesto y su desdén a los valores del pasado, en tanto el segundo, en tono discordante pero más polémico, recordaba que, si Europa ya creía poseer un mundo digno de ser destruido, los hispanoamericanos, por el contrario, encontraban delante de sí una vastedad virginal para ser explorada y fundada.

Si así pensaban los modernistas, por otro lado los jóvenes poetas también se manifestaron respecto de la polémica generada por Darío, como fue el caso de Huidobro que, en un artículo fechado en 1914, hacía coro a las palabras del nicaragüense, llegando incluso a ironizar las declaraciones futuristas y sus proclamas en torno de lo inmediato. Aunque Europa se encontrara, en instancias sucesivas, con denominaciones como Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dada y otros focos de la vanguardia, como el realismo socialista, el neorrealismo, el realismo mágico etc., el hecho es que Hispanoamérica recibía tales movimientos sin sujetarse demasiado a ellos, tratando naturalmente de redimensionarlos según la realidad de cada ambiente. De esta forma, surgirán movimientos fundamentales, entre los cuales cabe mencionar el Ultraísmo argentino, el Creacionismo chileno, el Estridentismo mexicano y el Postumismo dominicano, todos con sus manifiestos firmados a partir de 1921. En la raíz de esas inquietudes estéticas, sumadas a las reflexiones críticas, sociales, psicológicas y existenciales del periodo modernista, encontramos una comprensible reacción crítica del formalismo de los años 1910, expresada mediante recursos tales como el humor, la ironía, el coloquialismo y la erróneamente denominada poesía pura.

En lo que se refiere a la poesía que viene justo después, creo que es legítimo observar las características que resaltan los chilenos Pedro Lastra (1932) y Luis Eyzaguirre en el libro *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* (Rhode Island: Providence College, 1984): el surgimiento de un personaje, imprimiéndole una connotación dramática, y los recursos de narrativa e intertextualidad. Tales aspectos vendrían a enriquecer de manera expresiva la poesía que hasta hoy se sigue realizando en Hispanoamérica, pudiendo ser observados, en cualquier grado, en todas sus voces de comprobada consistencia. Como testimonio imperativo del pasaje de una generación a otra –Octavio Paz ya advirtió, en su momento, que la poesía hispanoamericana es *una unidad viviente y elástica, un tejido de sucesivas negaciones y afirmaciones*–, vale recorrer las palabras del crítico español Jorge Rodríguez Padrón: A la síntesis abarcadora de Lezama Lima, Octavio Paz o Nicanor Parra sucederá una clara divergencia, y en tanto unos poetas (es el caso, por ejemplo, del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra) continúan sintiendo la poesía como proceso vital y no como medio de comunicación; otros (y el ejemplo típico sería el también nicaragüense Ernesto Cardenal) buscarán la anécdota como médula del poema, otorgarán importancia, tal vez excesiva, a la temática y a la localización del acto poético; y otros, finalmente, abordarán su trabajo a partir de una perspectiva irónica, superadora de dicotomías simplistas, estableciéndose en la tesitura de la burla corrosiva, no por esto menos dramática.

Posteriormente, algunos poetas insisten en la existencia de otro movimiento, más reciente, que clasifican de neobarroco, situado como una reacción *tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido*, según lo afirma el uruguayo Roberto Echavarrén (1944), añadiendo que los *neobarrocos conciben su poesía como aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia*, así como es posible decir de ellos –concluye el poeta– que los mismos *no tienen estilo, ya que, al contrario, se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento*. No me parece, sin embargo, que tengan cabida en nuestro tiempo las denominaciones restrictivas, desgastado rol de clasificaciones, sea en lo tocante a grupos, generaciones, escuelas o cualquiera otras tentativas, que serán siempre apelativas en cierto territorio sociocultural afectado por ocasionales lagunas de memoria, la memoria cultural de la que nos alimentamos y a partir de la cual ininterrumpidamente resurge en nosotros la perspectiva del futuro –no sería impropio recordar que el origen del barroco hispanoamericano se encuentra íntimamente vinculado a un sentido de mestizaje que

es su propia esencia de ser, tanto más que Lezama Lima ya definió de forma brillante las referencias de la lengua poética en tal ámbito.

En líneas generales, sin correr el riesgo de groseras simplificaciones, la poesía hispanoamericana se manifiesta en dos fases o periodos históricos distintos, amplios y abarcadores de su dinámica complejidad, de su inestimable espíritu renovador y fundacional: el del modernismo (que encuentra su ápice en las tres primeras décadas del siglo XX) y la poesía contemporánea, sin olvidarnos que los límites que unen y distinguen ambos periodos van pautados por los años 1920 y 1930, no solamente en función del surgimiento de los innumerables focos de la vanguardia, como también, y sobre todo, por el apareamiento de libros como *Trilce* (1922), de Vallejo; *Altazor* (1931), de Huidobro; *Residencia en la tierra* (1933 y 1935), de Neruda; *Abolición de la muerte* (1935), de Emilio Adolfo Westphalen; *Muerte de Narciso* (1937), de Lezama Lima, entre otros. Es natural que los movimientos artísticos acostumbren a invadir cronológicamente los límites de su sucedáneo, y mucho más tratándose –como es el caso del Modernismo– de una de las más altas hazañas realizadas por Hispanoamérica en el decurso de su historia, de modo que todavía por muchas décadas adentro se escuchan los ecos de tal conquista. Y habrá siempre, dentro de esa cuestión, la ocurrencia de excepciones: el mexicano José Juan Tablada (1871-1945) publica su *LiPo y otros poemas* en 1920, reclamando su presencia en el periodo contemporáneo y no en el modernista, en el que se sitúan sus libros anteriores; otro ejemplo sería el de *En la masmédula*, de Gironde, que aparece recién en 1956, luego de un decisivo periodo de la poesía hispanoamericana influenciado por el surrealismo y la publicación de innumerables obras indiscutiblemente innovadoras –*Luna Park* (1924), de Luis Cardoza y Aragón; *Biografía para uso de los pájaros* (1937), de Jorge Carrera Andrade; *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza; *Biografía de un silencio* (1940), de Manuel del Cabral; *Pasiones terrestres* (1946), de Enrique Molina; *La miseria del hombre* (1948), de Gonzalo Rojas–, sin que ello venga a perjudicar su recepción y el gran respeto crítico de que goza hasta hoy el poeta argentino, autor también de otro libro valioso, aunque menos mencionado, *Persuasión de los días* (1942), dentro del derrotero poético de la gran aventura del lenguaje que emprendió y que, incluso, anticipa el propio *En la masmédula*.

En el recorrido de todos estos paisajes generacionales siempre se destacarán algunos poetas que, además de su propia obra, atenderán, de diversas formas, a la difusión/revisión de la obra de otros autores. En este sentido, podemos pensar en aquellos que tejieran obra crítica, notable diálogo que es siempre un rescate y una ampliación de horizontes, tanto como los traductores, que abrirán para el lector infinitas posibilidades de relación con la poesía de otros idiomas, responsables de entrelazar el flujo de las culturas de su país y del resto del mundo, de la misma forma que aquellos que contribuyeron en un sentido promocional, es decir, por medio de la dirección de editoriales, periódicos y revistas, además de la organización de antologías y de encuentros, exposiciones, conferencias etc. En tal abordaje no se puede nunca dejar de mencionar algunos nombres, entre los cuales figuran imprescindiblemente los argentinos Aldo Pellegrini (1903-1973) y Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983). El primero fue responsable de una pionera afirmación del surrealismo en tierras hispanoamericanas, en tanto el segundo estuvo al frente de una de las más destacadas revistas literarias del continente: *Poesía-Buenos Aires*. Al lado de ambos, se sitúan expresiones de igual importancia, como las del colombiano Jorge Gaitán Durán –principal articulador del grupo Mito, que influyó acentuadamente en el escenario cultural de la Bogotá de los años 1950, también responsable de la dirección de la revista homónima–, el cubano José Lezama Lima –en torno de cuya iluminadora presencia se articularon los meandros literarios de La Habana, concentrados en gran parte en las páginas de la revista *Orígenes*, por él fundada y dirigida–, el mexicano Octavio Paz –fundador entusiasta de publicaciones como *Taller* (1938), *El hijo pródigo* (1943), *Plural* (1971-76) y *Vuelta* (1976)–, el venezolano Juan Liscano (1915-2001) –por las destacadas acciones como director de la revista *Zona Franca* y de la editorial Monte Ávila–, entre muchos otros cuya enumeración se tornaría exhaustiva, lo que viene a comprobar que el poeta hispanoamericano, en mayor o menor grado, siempre estuvo activamente involucrado en la tarea de difusión de la cultura de su país, al mismo tiempo que empeñado en el propio enriquecimiento permanente de su visión crítica del mundo.

Una tradición poética no radica en el servilismo u oportunismo. Es trazada a duras penas. Igual delante de un cuadro de aparente mundialización, no se puede aceptar como dispensable el valor intrínseco de cada circunstancia, el modo peculiar de cada ser y estar en el mundo. Si en un segundo me comunico al otro lado de la tierra, que eso nos lleve la felicidad de poder conversar, y no a un primario vicio excluyente. Aún más, un factor bastante perjudicial debe ser finalmente eliminado para que podamos comprender la poesía que se realiza en Hispanoamérica: su entendimiento como un área única, desprovista de singularidades. A pesar del equívoco de tal óptica, se ha mantenido abierta al diálogo, lo que comprueba su desdoblamiento estético, además de los

encuentros realizados sistemáticamente en varios países, y el fortalecimiento del intercambio de acción entre varias revistas literarias. Lo que se podría tener como previsible, una actitud institucional, fomentando el diálogo, no se realiza. Se da de otra forma. Editores de revistas cuidan de fundar y firmar el diálogo posible, y a ellos se debe la parcela mayoritaria de la difusión internacional que esta poesía ha alcanzado a lo largo del siglo XX. Así recordemos las palabras del venezolano Guillermo Sucre, al referirse a la universalidad, hoy un hecho incuestionable, de la poesía hispanoamericana como siendo *signo de autenticidad de toda poesía: no un modo de ser, sino un modo del ser.*

Floriano Martins

NOTA EDITORIAL

En el segundo semestre de 2023, *Agulha Revista de Cultura* realizó una serie que reunió 100 ensayos dedicados a algunos de los nombres seminales de la tradición lírica hispanoamericana del siglo XX. Se trata de 10 números que circularon cada 10 días y que ofrecen una rara visión de esta tradición, confirmando su valor estético y su heterogeneidad. Muchos de estos ensayos fueron escritos específicamente para la serie, así como otros fueron revisados y actualizados, manteniéndose el texto original publicado en otras publicaciones periódicas. Al crear la Red de Aproximaciones Líricas, buscamos concentrar fuerzas en la difusión de nuestros proyectos, junto con *Agulha Revista de Cultura*, la revista *Acrobata*, *Sol Negro Edições*, y pronto comenzamos a contar también con el apoyo de LP5 Editora, en Chile. A la idea original sumamos la creación de una colección de libros virtuales, que reunirán en un mismo volumen, siempre de visita gratuita, temas fundamentales relacionados con este mismo entorno poético. El primero de ellos es este *Mundo Mágico – Poetas hispanoamericanos en el siglo XX*. El título “Mundo Mágico” rinde homenaje al proyecto homónimo creado por Floriano Martins y Lucila Nogueira (1950-2016), que implicó la publicación de 19 antologías bilingües dedicadas a los países hispanoamericanos. Ante la muerte prematura de Lucila, el único volumen publicado estuvo dedicado a Colombia. La Red Aproximaciones Líricas está compuesta por los poetas Demetrios Galvão, Elys Regina Zils, Floriano Martins, Gladys Mendía y Márcio Simões.

ADRIANO CORRALES ARIAS
Acercamientos a la vida y obra de Yolanda Oreamuno

Según datos del historiador Mauricio Meléndez (ver nota al final), Yolanda Oreamuno Unger nació en el barrio Aranjuez, en San José, a las 3 p.m. del 8 de abril de 1916 y fue bautizada en la parroquia de El Carmen, en San José, el 3 de mayo del mismo año. Sus padrinos fueron su abuelo paterno, Francisco José Oreamuno, y su abuela materna, Eudoxia Saborío de Unger. Fue hija única de Carlos Oreamuno Pacheco y Margarita Unger Saborío, quienes habían casado en la capilla episcopal de la capital el 17 de julio de 1915. Su padre murió cuando ella tenía apenas 9 meses, por lo que creció amparada al calor de su abuela materna. Con su madre nunca tuvo una buena relación, según afirma Rima de Valbona.

Estudió en el Colegio Superior de Señoritas (1929-1934), donde mostró tempranamente su agudeza crítica ante un medio hostil y mediocre. Prueba de ello es el ensayo *¿Qué hora es?* (1933). También realizó estudios secretariales, gracias a los cuales se pudo desempeñar como burócrata. Según Meléndez Obando, la ascendencia de Yolanda es el resultado de la mezcla del español con indígena durante la Colonia, en algunos casos; en otros, sus antepasados eran criollos españoles que se mantuvieron sin mezcla en el citado periodo, con la inclusión posterior de nueva sangre europea, como la de su abuelo materno.

Lo cierto es que Yolanda Oreamuno nació y creció en una época conflictiva. Su nacimiento se produce en plena Primera Guerra Mundial y un año antes de la férrea dictadura de los hermanos Tinoco quienes habían depuesto al presidente Alfredo González Flores en 1917. Posteriormente, ocurre la gran crisis mundial de 1929, de severas repercusiones en la economía dependiente de Costa Rica, que se prolongan a lo largo de las décadas siguientes. El país soporta intensos cambios que se reflejan en varios acontecimientos: la reforma tributaria efectuada por el presidente González Flores; desaparición de la pequeña propiedad privada y la concentración de la propiedad en pocas manos; desocupación y aumento de trabajadores sujetos al patrón o gamonal; explotación bananera de la United Fruit Company, contra la que se levanta la gran huelga de 1934; despertar de la conciencia antiimperialista del pueblo costarricense; fundación del Partido Comunista en 1931 como instrumento para impulsar la organización de los sectores populares y su participación en la vida política del país.

Este proceso histórico desemboca en la promulgación de las Garantías Sociales para la clase trabajadora del país y la guerra civil de 1948, a partir de la cual se produce un ascenso de sectores medios de la sociedad costarricense con nuevos proyectos y orientaciones económicas a través de la intervención directa del Estado en la economía. En el campo cultural se genera un movimiento cuyos representantes, más críticos, experimentan con nuevas formas de expresión artística. Entre otros destacan, Max Jiménez, Carlos Luis Fallas, Manuel de la Cruz González, Francisco "Paco" Zúñiga, Francisco "Paco" Amighetti, Joaquín Gutiérrez, Fabián Dobles, Emilia Prieto Tugores y Eunice Odio. En literatura se le conoce como la generación del 40.

Como explica Rima de Valbona:

*Las letras se vieron favorecidas al fundarse la Editorial Costa Rica y la Universidad de Costa Rica, órganos del aparato ideológico estatal. Además, el concurso que promovió en 1940 la editorial norteamericana Farrar & Reinhart para premiar la mejor novela de Latinoamérica, representó un gran estímulo para los escritores, los cuales integraron la "generación del 40". Esta tiene dos vertientes: la primera, la de la novela del agro y denuncia, la representan Carlos Luis Fallas (1909-1966), Fabián Dobles (1918), Joaquín Gutiérrez (1918) y Carlos Salazar Herrera (1906). La segunda, que corresponde a la llamada novela introspectiva o experimental, la encabeza Yolanda Oreamuno (1916-1956). Un caso especial, porque participa de ambas corrientes, es José Marín Cañas (1904-1980), reconocido en el extranjero sobre todo por su *Infierno verde* (1935), novela que desarrolla el tema de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia.*

Luego Valbona explica:

La novela del agro y denuncia está íntimamente ligada al realismo propio de las tendencias criollistas de Latinoamérica y responde a los esquemas de la ideología marxista a la que pertenecen los integrantes del grupo. Representa un esfuerzo por concientizar a los lectores respecto a los múltiples problemas del proletariado y de las clases poco privilegiadas. Se trata de relatos en los que la colectividad, y no el individuo, es protagonista.

*La novela introspectiva o experimental, representada por *La ruta de su evasión* (1948) de Yolanda Oreamuno, no participa de los principios ideológico-estéticos de la denuncia. Tampoco se interesa por el espacio sociogeográfico del relato. En cambio se concentra en la psique de los personajes y en el medio ambiente urbano donde empieza a definirse la angustia existencial. El relato abierto utiliza innovadores recursos narrativos.*

Después de terminar sus estudios secundarios, de mecanografía y secretariado y de perito contable, labora en el edificio de Correos y Telégrafos, donde entonces estaba ubicada la antigua Secretaría de Hacienda. Su gracia y belleza le permiten disfrutar de gran cantidad de amistades, así como de paseos, deportes y un gusto exclusivo por actividades artísticas y culturales íntimas y de alto contenido estético. Se convierte en una de las jóvenes más admiradas y pretendidas de la capital.

A los 20 años de edad, en 1936, publica su primer cuento *La lagartija de la panza blanca*, y también *Para Revenar, no para Max Jiménez*. En la embajada de Chile, donde logra colocarse como secretaria, conoce al diplomático Jorge Molina Wood, con quien se casa y se va a vivir al país austral. Allí escribe los relatos *La mareas vuelven de noche* y *Don Junvencio*, que quedarían en manos de Hernán Max y que no sería publicados hasta 1971. Pero a finales de 1936 regresa a Costa Rica: su marido, víctima de una enfermedad incurable, se había suicidado y la familia de este, sin ninguna consideración, prácticamente la desconoce y la expulsa de su ámbito.

Al año siguiente contrae matrimonio con Óscar Barahona Streber, abogado simpatizante del Partido Comunista Costarricense, de esa manera entra en contacto con las ideas socialistas y marxistas y participa en actividades antifranquistas y de solidaridad por la defensa de la República Española. Literariamente, es ése uno de sus años más prolíficos: sus obras aparecen en el Repertorio Americano, revista que publica Joaquín García Monge, quien se convertirá en su maestro, editor y amigo. Entre los cuentos que vieron la luz entonces figuran *40º sobre cero*, *18 de setiembre*, *Misa de ocho*, *Vela urbana*, *El espíritu de mi tierra*, *Insomnio* y *El negro, sentido de la alegría*.

Su primera novela, *Por tierra firme*, la comienza a escribir en 1938 y en 1940 la envía a un certamen (Concurso de Escritores Hispanoamericanos de la Editorial Farrar & Rinehart) en el que compartió el primer premio con otros dos escritores nacionales. Descontenta con esta decisión, se negó a enviar el manuscrito para su publicación en Nueva York y finalmente el texto de la obra, lastimosamente, se perdió. El 21 de septiembre de 1942 nace su único hijo, Sergio Simeón Barahona Oreamuno, y ese mismo año comienza a deteriorarse la relación con su marido, la cual terminará en divorcio en 1945, perdiendo la custodia de su hijo, hecho que la deprimirá para siempre.

Debido al desdén y la incompreensión, Yolanda Oreamuno se autoexilia en los años 40, primero en Guatemala y luego en México, donde finalmente fallece. La Guatemala de los 40 se caracterizó, en lo político, por la imposición del poder militar, la censura de prensa, el exilio y cárcel para los opositores, burocracia estatal reducida y dócil, amplio control policial, asuntos de hacienda y de finanzas en manos de familias cafetaleras, y trato preferencial a las compañías extranjeras. Hubo algunos cambios, en cuanto a las libertades, luego de la caída del dictador Ubico en 1944, una suerte de primavera con los gobiernos de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz, quien es derrocado por la CIA usamericana en 1954.

Yolanda parte entonces a México donde encontrará un campo sociocultural mucho más amplio y en plena ebullición. Para los años 30 se había instaurado el PRI y ocurren grandes cambios: reforma agraria, nacionalización de los recursos naturales, auge del sindicalismo, formación de un laicismo antirreligioso que logra la prohibición de la enseñanza católica. Estas medidas las aplicó el general Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien atenuó la represión contra el clero. Se nacionaliza el petróleo, pero decae su producción; Cárdenas impulsa entonces la industrialización y reparte tierras a campesinos.

La revolución fundó un México nuevo bajo el control de un solo partido y del ejército, todo ello enmarcado dentro de una dinámica social y económica que hace de ese país una nación de fuertes contrastes. La cultura de los años 30 en México estuvo impregnada por un afán desmedido de industrialización, urbanización y progreso, dogmas primarios de la conceptualización de la modernidad liberal en América Latina, entendida la modernidad no únicamente en los planos artísticos sino también en los económicos, políticos y sociales.

El norte en la vanguardia artística mexicana lo marcan los muralistas (Rivera, Orozco, Siqueiros), quienes rescataban valores fundamentales de las culturas populares, especialmente indígenas (el indigenismo), y de la misma revolución mexicana; la principal característica del muralismo va a ser su afán didáctico para educar ideológicamente al pueblo a través del rescate de los valores indigenistas, históricos y nacionalistas por medio de un arte monumental y público.

Ya para los años 40 hay un cuestionamiento del discurso de los muralistas pues los intelectuales consideran que este tipo de expresión artística se ha tornado elitista, olvidando su génesis y los valores que la sustentaban; de ahí la necesidad de nuevas corrientes que abrieran el espectro cultural hacia lo universal. Estas búsquedas de nuevas tendencias artístico/culturales se debieron en gran medida a los conflictos bélicos mundiales que

propiciaron la salida de estudiosos, filósofos y artistas de Europa hacia México; es el caso de Wolfgang Paalen, Leonor Carrington, Marcel Duchamp y Luis Buñuel, entre otros.

Además, para este momento, México sufre cambios dramáticos de infraestructura con el crecimiento de las ciudades, el culto por lo fabril y la producción automatizada. Todo esto propició una corriente y lenguaje universales, mejor dicho, una asimilación de lo proveniente de las metrópolis. Los filósofos Samuel Ramos y Leopoldo Zea buscarán la identidad a través de una mexicanidad sin ninguna máscara cultural, al igual que el premio nóbel Octavio Paz.

Por si fuera poco, se asiste a la transformación de la Ciudad de México en una meca del cine y la música en español que irradia toda su influencia hacia el resto de Latinoamérica, con sus respectivos ídolos de masas como María Felix, Dolores del Río, Agustín Lara, Libertad Lamarque, Antonio y Luis Aguilar, Jorge Negrete, Yolanda Montes "Tongolele", entre otros. Todo esto creó un campo de cultivo justo para una nueva generación de artistas como Frida Kahlo, Remedios Baro, Leonora Carrington, Sofia Bazi y Tina Modotti. Este es el México que hallará Yolanda Oreamuno y que la verá morir un 8 de julio de 1956.

Es importante transcribir aquí el análisis que hace Rima de Valbona sobre los contenidos del trabajo literario de Yolanda Oreamuno y sobre sus varias obras extraviadas.

El fenómeno de Yolanda Oreamuno es desconcertante en el mundo peque burgués costarricense: no sólo rompe con la literatura del país y centroamericana al atacar abierta y continuamente el "folklore" que estaba en su apogeo, sino que además se niega a seguir el camino de la novela de protesta hispanoamericana que ella considera muy trillado porque persigue "lo socialmente conmovedor" para privarse en "lo conmovedoramente social" que ella rechaza en nuestra literatura.

Críticas acerbas llovieron contra su actitud revolucionaria y moderna, pero Yolanda Oreamuno, indiferente, continuó abriendo el camino a una nueva, rica y profunda literatura en la que el hombre moderno iba a estar presente con sus inquietudes y circunstancias vitales. Ensayos, comentarios y cartas se dirigían a eso; su obra de ficción iba dando forma a sus anhelos, se abría como flor primeriza de ejemplo. La suya es "una búsqueda de valores trascendentales que excluye esos aspavientos mojigatos de escuela rural" como escribió ella en una ocasión. Un querer darle a Costa Rica lugar en la cultura universal, sacarla de su pequeñez espiritual, comprometerla artísticamente con el mundo.

Sólo quienes han vivido en una sociedad gazmoña, provinciana, conservadora y llena de prejuicios de toda clase como la nuestra, podrán apreciar y comprender el fenómeno que fue Yolanda Oreamuno en nuestras letras. Ella se abrió a todas las corrientes de su época, asimiló de ellas lo bueno y hasta lo malo que le proporcionaban, criticó con fundamento errores nuestros, tanto literarios como sociales y vitales. Sobre todo, en sus novelas y relatos comenzó a tratar con honda verdad artística lo que antes no se hablaba, y a descubrir zonas sagradas, "tabúes" de nuestra sociedad, en el amor, en la institución de la familia, del matrimonio, en el hombre, en la mujer. Problemas universales que transcurren en un ambiente latinoamericano son los que ella plantea.

Hable de algo tan nuestro como del artista y escritor Max Jiménez o del panorama poético colombiano, o de la pintura del cubano Abela, o de la necesidad de volver en arte a los lugares comunes como medida saludable, o del conflicto entre el hombre y la mujer, su obra interesa porque siempre trasciende la limitación fronteriza, horada la epidermis y penetra en lo más hondo de la realidad que es la médula de lo universal.

Milagro sorprendente de nuestro mundo comprimido, Yolanda Oreamuno se dilata más allá de las fronteras de Costa Rica por su dominio de los medios expresivos; por su conocimiento de técnicas aprendidas de otros, nacidas también de la necesidad que tiene todo creador de hallar nuevos senderos; porque cultivó la novela psicológica en tiempos en que comenzaba en Hispanoamérica a dar primeros y pocos frutos, y en esto no se queda a la zaga de las conocidas María Luisa Bombal y Marta Brunet.

Valbona ha logrado identificar cinco novelas extraviadas de la autora. Solo una novela suya fue publicada, *La ruta de su evasión* (1948). Su obra consta de cuentos, relatos, ensayos, epístolas y comentarios, publicados en distintas revistas y periódicos. Las cinco novelas extraviadas son: *Por tierra firme* (1936), *Dos tormentas y una aurora* (¿1944?), *Casta sombría* (1944), *Nuestro silencio* (1947) y *José de la Cruz recoge su muerte*. Otros relatos y ensayos han sido localizados en publicaciones especializadas, pero, lamentablemente, no podría decirse que todos.

Los textos de Yolanda fueron clasificados por Rima de Valbona en su libro *La narrativa de Yolanda Oreamuno* en:

Relatos

Las mareas vuelven de noche 1936

Don Juvenio 1936

Valle alto 1946

Un regalo 1948

Harry Campbel Pall 1949

De su obscura familia 1951

Cuentos infantiles

La lagartija de la panza blanca 1936

Textos líricos

El espíritu de mi tierra 1937

Apología del limón dulce ... 1944

México es mío 1945

Manzurur, el pez 1952

Scheherezada, la pez 1952

Apuntes y cuadros de costumbres

Vela urbana 1937

18 de Septiembre 1937

Pasajeros al norte 1944

Gentes de café en el México de 1945 1945

Divagaciones introspectivas

Insomnio 1937

Misa de ocho 1937

40º sobre cero 1937

Ensayo

¿Qué hora es? 1933

Novela

La ruta de su evasión 1948

Yolanda Oreamuno, como todo escritor, escribió siempre con el ánimo de ser leída y comprendida en su medio; sin embargo, en Costa Rica solo encontró críticas en privado y un silencio sepulcral y acongojante en cuanto a publicaciones críticas. Esta indiferencia la lastimó hondamente y por eso escribió a su amigo y editor Joaquín García Monge:

Quiero que, si algo de valor hago yo en el ramo literario, mi trabajo pertenezca a Guatemala, donde he tenido estímulo y afecto, y no a Costa Rica donde, fuera de usted, todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos. Deseo que nunca se me incluya en nada que tenga que ver con Costa Rica y que mi nombre no figure en ninguna lista de escritores ticos, porque mi trabajo y yo pertenecemos a Guatemala.

Más tarde le dice al mismo García Monge:

Creo que con Ricardo Jiménez y usted firmamos la trilogía de “mitos” populares costarricenses. Yo cada vez, allá [en Costa Rica], era más leyenda y menos una persona (...) Allí actuaba en Yolanda Oreamuno, aquí [en Guatemala] comienzo a vivir en mujer. Había llegado a tanto el asunto, que temía defraudarlos, e inconscientemente hacía todas aquellas cosas absurdas y descabelladas que ellos me criticaban, pero que ellos de mí esperaban para redondear su mito (...) Les dejo la leyenda para que se distraigan, pero me vengo yo.

Yolanda Oreamuno comprendió e interpretó estupendamente a la sociedad literaria e intelectual costarricense y a un pueblo desinformado y mal agradecido que hoy, efectivamente, la recuerda como un pilar de la narrativa contemporánea de Costa Rica, pero sin reconocer a cabalidad el daño moral y afectivo que se le causara entonces.

Como afirma Valbona:

Yolanda Oreamuno hubo de esperar la muerte para recoger el reconocimiento póstumo de este pueblo desdeñoso y pasivo como ella misma lo acusó en el caso de otro magnífico escritor tico, Max Jiménez.

A pesar de que muchos intelectuales y estudiosos se han preocupado por la vida y obra de Yolanda Oreamuno (debe destacarse el trabajo de doña Rima de Valbona, Victoria Urbano y del periodista e investigador Alfredo Gonzalez Chaves –inédito–, entre otros), no existe todavía un corpus definitivo que nos permita ubicarla como la gran escritora que fue, aunque la mayoría de su labor se haya perdido o extraviado. Precisamos de un grupo de investigación inter y transdisciplinario que dé cuenta de una de las mujeres más representativas de las

letras costarricenses y centroamericanas con sus mitos fundacionales y su problemática existencial. Yolanda es todavía una nebulosa en la corta historia literaria de nuestro país, se hace necesario ubicarla en su contexto y en el itinerario de sus viajes interiores y exteriores, sus inquietudes, pasiones, afectos, sufrimientos, críticas y creaciones. Es importante delimitar su vida, su obra y su legado, así como la forma en que estos tres apartados se intersectan, se funden y se expresan históricamente hasta nuestros días.

SANTIAGO CASTRO VENTURA

Carmen Natalia y el antitrujillismo vibrante, sin miedo

*¡Oh no, Carmen Natalia, no es momento
de meditar ¿Tú quieres compañera,
que intente una metáfora? ¿O un cuento
de lobos y una ciudad de madera?*

PEDRO MIR

Carmen Natalia Martínez Bonilla y Josefina Padilla Deschamps constituyeron parte esencial de la vanguardia en la lucha interna de la juventud antitrujillista en la década del cuarenta. Carmen Natalia poetisa y ensayista petromacorisanas, muy notoria en la literatura, publicó su libro de poesía *Alma adentro* en 1939. Hasta esos momentos brillaba en el parnaso criollo, su lira romántica se hacía sentir con vigor y plena hermosura. No obstante, su sensibilidad social no le permitía mantenerse indiferente ante la lobreguez política que abatía al país. Sin arredrarse, se integró a una inolvidable jornada épica por la restauración de las libertades públicas. El horrible vendaval dominante no pudo doblegarla.

En aquellos instantes harto tormentosos, el crítico literario Pedro René Contín Aybar en su celebrada *Antología poética dominicana*, editada en 1943, sin imaginárselo integraba a dos poetisas petromacorisanas que poco tiempo después se convertirían en opositores radicales a la tiranía: Pedro Mir y Carmen Natalia. Contín Aybar comentó que la poetisa tenía un sello personal como Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Gabriela Mistral, colocándola en un plano semejante a la poesía de los hombres, proclamando:

Vale decir, que su feminidad se universaliza, desentendiéndose del círculo familiar para expresarse, humanamente, con voz de Hadas. Es la más poeta de nuestras mujeres escritoras. Y la más personal. A los titubeos del comienzo, opone ya, atrevidamente, la independencia de su alto sentido poético. (Pedro René Contín Aybar. *Antología poética dominicana*. Editorial El Diario. Santiago, 1943).

No se imaginaba el antologista que además de su independencia lírica, la poetisa estaba henchida de una emancipación social que le permitiría no apocarse ante el entonces vigente reino de las tinieblas. En la segunda edición de la *Antología Poética Dominicana* en 1951 de modo obvio Carmen Natalia fue segregada, para reaparecer en la antología intitulada *Poesía Dominicana* del referido autor en la época post-Trujillo en 1969. Alberto Baeza Flores, poeta y antologista chileno muy vinculado a los dominicanos, anotó que su correspondencia desde el exterior con la poetisa rebelde para evadir la censura tenía que ser en clave, dado la peligrosa participación política de esta. (Alberto Baeza Flores. *La poesía dominicana en el siglo XX*. Biblioteca Nacional. Santo Domingo, 1986. p. 202). Joaquín Balaguer por “precaución” también asumió a la poetisa en la época post-Trujillo, manifestando que:

Sus versos llamaron poderosamente la atención no sólo por el sabor de protesta que contenían contra el estado de cosas entonces reinante en el país, sino también por cierto acento inconfundible que quita a esos poemas lo que pudieran tener como expresión de desahogos ocasionales. (Joaquín Balaguer. *Historia de la literatura dominicana*. Editorial Liberia Dominicana. Tercera edición. Santo Domingo, 1965).

De manera hipócrita Balaguer acentuaba que su composición a las hermanas Mirabal debía permanecer como imprecadera. No obstante, le atribuía una actitud vengadora en sus versos políticos. Su lira solo procuraba justicia social, naturalmente muy temida por los panegiristas del régimen, como era el caso del antologista. La denomina Corina dominicana, en alusión a la poetisa griega caracterizada por sus odas o poemas largos encantadores y su gran belleza. Corina le ganó a Píndaro en varias competencias poéticas.

José Rafael Sosa en uno de esos penetrantes reportajes que lo caracterizan, ha advertido sobre la poetisa: “No es una poeta romántica como dicen algunas biografías y como se ha estado publicando en redes sociales”. (José Rafael Sosa. ¿Una película sobre la novela *La Victoria*, de Carmen Natalia, honrada por la Feria del Libro? *Acento*. Santo Domingo, 16 de abril 2022). Ciertamente, fue de modo primordial una combatiente en las primeras filas en la rebelión contra la opresión. El reconocido intelectual Virgilio Díaz Grullón, de los dirigentes de la Juventud Democrática, al esbozar como su actitud de poetisa romántica se transformó en social, enfatizó que en su inspiración fue:

[...] extendiendo su temática hacia los problemas sociales y haciéndola más recia y combativa, pero sin caer en lo panfletario ni en el lugar común porque su verso conservó siempre su altura, sin concesiones a la banalidad ni a la demagogia
Recuerdo de esa época su poema "La Miseria está en mi Pueblo" que marcó su rompimiento con el romanticismo y fue la primera muestra de su nueva poesía. (Virgilio Díaz Grullón. *Antinostalgia de una Era*. Fundación Cultural Dominicana. Tercera edición. Santo Domingo, 1992).

De su amplia inspiración social, veamos una de las estrofas más significativas de "La Miseria está de ronda":

*Los ojos de la Miseria son áridos y profundos
como los pozos vacíos. Sus lagrimales de fuego
queman lágrimas de sangre en la pira del silencio.
Las manos de la Miseria son frías y descarnadas.
Tantean el viento espeso buscando el pan escondido.
Y volviendo sólo devuelve el hambre de su vacío.*

(Inés Díaz Soñé. *Antología biográfica de poetas petromacorisanos*. Universidad Central del Este. San Pedro de Macorís, 1982)

Cuando la juventud criolla asumió las movilizaciones patrióticas con fuerza a partir de 1945 tras la caída del imperio nazi, Carmen Natalia estaba en la vanguardia. Vinculada al grupo opositor alrededor de los hermanos Viriato y Antinoe Fiallo, también con la Juventud Democrática, donde participaba su hermano José Rolando. Al romper con arrojo el pánico institucionalizado, de inmediato la arrojó la severa reprimenda oficial. Se cabildeó su cancelación del Circuito Rialto donde laboraba, fueron prohibidos sus artículos en el periódico *La Opinión*, fue suspendida de sus estudios universitarios, y proscrita del ámbito literario de la época.

Gabriela Mistral en 1945 recibió el primer Premio Nobel de Literatura de América. Trujillo quiso asociarse a los diferentes homenajes que en el continente se le ofrecieron. El 4 de mayo de 1946 sería recibida por Harry Truman presidente de Estados Unidos, Trujillo pretendió incorporarse al festejo y se organizaron actos públicos en homenaje a la poetisa que coincidieran con la fecha que sería recibida por Truman. Llegado el momento, Gabriela Mistral al saludar al presidente Truman le dijo de modo público: "Señor Presidente ¿no le parece una vergüenza que siga gobernando en la República Dominicana un dictador tan cruel y sanguinario como Trujillo?". El presidente atónito no logró responder la inesperada pregunta de la poetisa, la reunión terminó de inmediato. La noticia se regó en toda América de inmediato y Trujillo ordenó la suspensión de los actos en honor a la Premio Nobel. (Santiago Castro Ventura. *La intelectualidad de América un tormento para Trujillo*. Editora Manatí. Santo Domingo, 2012). Carmen Natalia el año anterior le había enviado una comunicación a la poetisa chilena denunciando la tiranía criolla, solicitando su solidaridad con la lucha de los dominicanos, proclamando a la Mistral como una "voz de todas las patrias". Al escribirle de nuevo para felicitarla por su valiente actitud ante Truman, le decía en otra misiva:

Su voz nos ha llegado, no en la bella forma del verso, sino en la pura forma de la sentencia ética. Nuestro pueblo ha sentido en carne viva el grato escozor de esa voz suya, que ha venido a decirle "Estoy contigo" y ha sido como un dulce despertar la vida. (Colección Archivo del Escritor/Gabriela Mistral. Biblioteca Nacional de Chile).

La poetisa rebelde y su familia residían en la calle Arzobispo Nouel próximo a la 19 de Marzo, de C.T. (Santo Domingo), donde luego funcionó el cine Leonor. Encabezaba allí la Librería Vidamar, que era la sede primero secreta y luego abierta de la Juventud Democrática. (Juan J. Cruz Segura. *Bajo la barbarie. La Juventud Democrática Clandestina 1947-1959. Testimonio de un protagonista*. Editora Taller. Santo Domingo, 1997. Alejandro Paulino Ramos. *La dictadura de Trujillo. Vigilancia, tortura y control político*. Impresora Soto Castillo S. A. Santo Domingo, 2020).

Virgilio Díaz Grullón explicó en torno a ese histórico centro de desahogo político y social: "En fin, todas nuestras actividades giraban alrededor de aquella casa que nos brindaba una hospitalidad generosa y sin límites". Estableció en torno a su valor político:

Y Carmen Natalia era el centro de todo, ofreciendo su entusiasmo, su inagotable capacidad de trabajo y su fe en el futuro democrático de nuestro pueblo. La verdad es que no podríamos imaginar que lo que hicimos entonces hubiera podido hacerse sin ella, sin el ejemplo permanente de su firmeza, de su valor, de su abnegación. (Virgilio Díaz Grullón. Obra citada).

Hans Wiese Delgado, comentó que en sus años juveniles también asistía a ese domicilio a conspirar contra la tiranía, luego sería importante funcionario muy cercano a Trujillo. Alegó que la casa estaba al lado del local que sería el cine (inaugurado en 1955), en realidad el cine ocupó los terrenos de varias viviendas. (Hans Paul Wiese Delgado. *Trujillo amado por muchos, odiado por otros, temido por todos*. Editorial Letra Gráfica. Tercera edición. Santo Domingo, 2000).

Juan J. Cruz Segura en sus memorias de joven opositor militante, nos dice que una de las labores del grupo era la redacción y distribución de un periódico clandestino, luego público, pero con alto riesgo, manifestando que:

En estas faenas de ventas de periódicos en las calles veo en mi memoria a Rafael Valera (Fefé), Vinicio Echavarría, Rafael Mieses (Cocuyo) y otros compañeros universitarios o normalistas, catalizados generalmente por Carmen Natalia Martínez B. Recuerdo esas para mí extrañas acciones (porque en las calles nunca se sabía lo que podía ocurrir), [...]. (Juan J. Cruz Segura. Obra citada).

Trujillo en cierto momento temeroso que la derrota del nazismo lo arrastrara, permitió en 1946 las actividades públicas de las organizaciones antitrujillistas clandestinas. Una prueba de laboratorio político que rápidamente debió clausurar, cuando la juventud opositora se lanzó de modo abierto y masivo a luchar contra su tiranía en las calles. La represión se hizo sentir con toda la rudeza que caracterizaba al régimen. El intelectual y maestro de sociología Dato Pagán Perdomo, de los jóvenes que participaron en la jornada, apuntó para la historia sobre este inusitado movimiento:

Mientras tanto una amplia campaña nacional de agitación en torno a las consignas del movimiento democrático general conmovió al país. Grandes manifestaciones de masas en las principales ciudades y en los centros industriales azucareros movilizaron a los grupos estudiantiles, a los trabajadores, al campesinado y a todo el pueblo. (Dato Pagán Perdomo. *¿Por qué lucha el pueblo dominicano? Imperialismo y dictadura en América Latina*. Archivo General de la Nación. Santo Domingo, 2012).

Porfirio Herrera Báez de los apologistas del régimen, al acusar de “comunistas” a todos los integrantes de esta imprevista oleada de oposición pública, manifestó en defensa del status quo trujillista:

La campaña sistemática, de proporciones orgiásticas, a que se dio este partido, en su empeño de trastornar el orden social imperante en el país, conmovió la opinión pública del país. Obedeciendo consignas traídas desde el exterior por las estafetas del partido, el propósito ostensible de la incipiente agrupación comunista dominicana no consistía en llevar a la práctica un programa de reivindicaciones sociales características. Su obsesión táctica era el descrédito del Partido de Gobierno y de sus líderes, su palabra de orden era provocar el mayor número posible de catástrofe públicas con el objeto deliberado de aterrorizar la ciudadanía o conmovierla por el espectáculo de un melodramático automartirologio. (Porfirio Herrera Báez. *Dogmática anticomunista de Trujillo. Renovación*. Organó del Instituto Trujilloniano. C. T. 1953. Núm. 2).

Porfirio Herrera Báez desde la óptica gubernamental, admitía que la movilización juvenil antitrujillista conmovió el país. Si el ambiente era tan “democrático” no hubiesen logrado la opción los opositores de presentarse en condición de mártires, como insistía el distinguido funcionario.

José Antonio Bonilla Atilés exvicerrector de la universidad, se había opuesto de modo público a la continuidad de Trujillo. En mayo de 1946 fue golpeado por un esbirro al salir del cine Rialto, cerca de la calle Del Conde, le dejó la cabeza sangrante. Carmen Natalia era su sobrina y junto a la esposa e hija del agredido, visitaron la embajada norteamericana para solicitar al embajador que diligenciara con su homólogo de México el asilo de este ciudadano que su vida corría grave peligro. (Bernardo Vega. *Los Estados Unidos y Trujillo. Colección documentos del Departamento de Estado y de las Fuerzas Armadas Norteamericanas. Año 1946*. Fundación Cultural Dominicana. Santo Domingo, 1982. T. I). (Bonilla Atilés tras superarse la tiranía, fue delegado ante la O.E.A. del Gobierno golpista del Triunvirato y votó por la ocupación militar extranjera en 1965).

Entretanto en el exilio se preparaba una invasión patriótica que tentativamente debía llegar en diciembre de 1946, Juan Bosch envió un emisario secreto chileno de nombre Freire a contactar el frente interno antitrujillista para las acciones de apoyo, se destaca entre sus relacionados con la misión a Antinoe Fiallo y Carmen Natalia, desde el domicilio de ella, el enviado salió a entrevistarse con Mauricio Báez y Justino del Orbe, para coordinar una huelga de los trabajadores azucareros en apoyo a la acción armada que se proyectaba. (Bernardo Vega. *Un interludio de tolerancia. El acuerdo de Trujillo con los comunistas en 1946*. Fundación Cultural Dominicana. Santo Domingo, 1987). La repatriación armada fue pospuesta para el año siguiente y finalmente se frustró y solo quedó

para la historia como la “Intentona de Cayo Confites”, en Cuba. Chito Henríquez exiliado en Cuba también se refirió al mensajero que ubicaba como Freides. Señalando que fue enviado donde una persona de:

[...] absoluta confianza, porque era muy amiga de los Fiallo, de Viriato Fiallo y Antinoe Fiallo; es decir, fue siempre del grupo de ellos, Carmen Natalia Martínez, antitrujillista, yo tenía ese punto de referencia para cualquier cosa... (Relatos biográficos de Francisco Alberto Henríquez Vásquez. Archivo General de la Nación. Pastor de la Rosa, editor. Santo Domingo, 2017).

Cuando Trujillo ordenó embestir las manifestaciones públicas de la juventud opositora en octubre de 1946, los domicilios de Josefina Padilla y Carmen Natalia fueron los primeros en ser allanados por la policía política en horas de la madrugada. (Félix A. Mejía. *Viacrucis de un pueblo. Relato sinóptico de la tragedia dominicana bajo la férula de Trujillo*. Jus. S. A. Segunda edición. México, 1960).

El capitán del Ejército Eugenio de Marchena había planificado un atentado patriótico contra Trujillo que fracasó, fue trasladado a la cárcel de La Vega con el propósito de ejecutarlo. Poncio Pou Saleta, futuro héroe de la raza inmortal, en sus memorias anotó que Marchena logró enviarle un mensaje secreto, para que fuera entregado al cónsul norteamericano informándole sobre la necesidad que lo visitara un funcionario de ese país. Poncio Pou estaba fichado como antiguo preso político, se trasladó a Santo Domingo a cumplir la misión. Destacó no tenía medios para llegar a los diplomáticos, le informaron que Carmen Natalia podía cumplir esa misión y la delegó en ella. Luego enfatizó que, aunque mataron a Marchena, se enteró que un funcionario de la embajada de Estados Unidos lo había visitado, se cumplió la misión. De nuevo Carmen Natalia se involucraba en otra tarea muy peligrosa. (Poncio Pou Saleta. *En busca de la liberad. Mi lucha contra la tiranía trujillista*. Editora Lozano. Santo Domingo, 1998).

Carmen Natalia el 28 de febrero de 1947 le envió una valiente carta a Trujillo enrostrándole la represión contra su familia, la cancelación de sus hermanos, su padre y ella de empleos privados por presión del inefable funcionario Paíno Pichardo y la solicitud del propietario de la vivienda que era su lugar de residencia (José Elmúdesi) para que la desocupara por las presiones del susodicho funcionario. Le reclamaba que en virtud de la libertad de tránsito establecida en la Constitución, se le permitiera pasaporte a ella y su familia para abandonar el país, con valor le manifestaba al “Jefe”:

Llevadas las cosas a ese extremo, no podemos sino entender que nuestra familia constituye un estorbo para su gobierno, ya que son altos funcionarios de su gobierno y de su partido quienes, de manera sistemática, ejercen las medidas coactivas. Siendo así, invalidados de ejercer libremente el justo derecho de trabajar honestamente y de vivir dentro de una casa -a lo que aspiran todas las personas en cualquier región del globo, por incivilizada e inculta que sea esa región.

Comprendemos que la única solución posible está en abandonar nuestro país, en procura de ese medio de subsistencia a que toda persona tiene derecho en todas partes del mundo. (Documentos. Cuatro cartas de Carmen Natalia a Trujillo. Ecos. Instituto de Historia UASD. Santo Domingo, enero-junio 2017).

La comunicación le fue respondida una semana después, por Telésforo Calderón, otro de los enigmáticos funcionarios de la época, quien le manifestaba no presentaría su comunicación al “señor presidente”. Le participaba la misiva debía ser dirigida a los empleadores privados de ella y sus familiares. Sobre el casero la refería al control de alquileres, el pasaporte al secretario de Relaciones Exteriores. Sentenciaba de modo demagógico no consideraba que su familia fuera un estorbo para el Gobierno, alegando:

[...] valga, el ejemplo, hasta las propias autoridades policiales se desentendieron de la denuncia que se les hizo de que el padre de Ud., valiéndose de su posición en la Compañía de Teléfono, se daba a la tarea de interceptar las conversaciones telefónicas de los más altos funcionarios del Estado. (Documentos. Cuatro cartas de Carmen Natalia a Trujillo).

Ni el propio Telésforo Calderón se creía esa patraña. La represión aumentó contra todos los participantes en la oposición activa, el 15 de abril en el periódico *El Caribe*, las jóvenes Carmen Natalia, Josefina Padilla y su hermana fueron imputadas de fabricar bombas en horas de la noche. Ante el recrudecimiento de la hostilidad gubernamental, dirigentes y militantes de la Juventud Democrática buscaron refugio en embajadas latinoamericanas. Carmen Natalia ingresó a la embajada del Perú, pero luego la abandonó para continuar sus ajetreos en la lucha por las libertades, aun en medio de la represión política. Jesús de Galíndez en su famosa tesis doctoral, se refirió a esta represión dirigida principalmente hacia Josefina Padilla y Carmen Natalia:

[...] “LA NACION” del 15 de abril menciona por sus nombres a tres señoritas estudiantes, y una de ellas es atacada en la calle por una mujerzuela. En las semanas sucesivas son detenidos todos los miembros del Partido Socialista Popular y Juventud Democrática

que no consiguen asilarse a tiempo. (Jesús de Galíndez. *La Era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Editorial Americana. Buenos Aires, 1962).

La embajada de Estados Unidos seguía de cerca los difíciles sucesos políticos criollos, enviaba un informe al Departamento de Estado el 21 de abril, informando:

El fin de semana transcurrió tranquilamente. Las hermanas Martínez Bonilla (EMBTel 81) abandonaron la Embajada peruana voluntariamente porque no deseaban estar más seguras que la familia y amigos y desean unirse a los mártires si realmente comienzan los arrestos. Se cree que las dos hermanas Padilla están aun en la Embajada mexicana. Aparentemente el Gobierno está empleando un método de embestida y retirada para atemorizar a los pocos elementos de la oposición con valor que quedan. La frecuencia y la violencia de las embestidas probablemente dependerán de la rapidez con que la oposición se atemorice. (Bernardo Vega. *Los Estados Unidos y Trujillo. Colección documentos del Departamento de Estado y de las Fuerzas Armadas Norteamericanas. Año 1947*. Fundación Cultural Dominicana. Santo Domingo, 1984. T. I).

Solo de pensar la crítica situación que se vivía se puede medir el valor de las Martínez Bonilla de salir del resguardo en la embajada peruana. Josefina Padilla y su hermana también abandonaron la embajada de México. Todas volvieron al activismo antitrujillista.

Las viviendas de estas damas eran vigiladas por los servicios secretos del régimen. En diciembre de 1946 uno de ellos informaba que una guagua de la Pan-American (compañía norteamericana de aviación) visitó la casa de la poetisa, también un carro placa diplomática en que viajaban dos jóvenes rubios y blancos, aparentemente de Estados Unidos, entregaron un sobre y pasaron a la librería, decía pudo notar todo porque pasó varias veces por la puerta del mencionado lugar. También reportaba las visitas de los opositores Roberto Sánchez Sanlley y uno de los hermanos Fiallo, y Manuel Eduardo Cordero, de Santiago. Se llevaba un estricto control de todo el que pasaba por ese hogar, donde Trujillo no era el "Jefe". (Bernardo Vega. *Un interludio de tolerancia...*).

Juan Ducodray Mansfield de la dirección de la Juventud Democrática, relató los vínculos de Minerva Mirabal con Carmen Natalia como parte de los ajetreos de la lucha antitrujillista, Ducodray destacó que conoció a la heroína de Salcedo:

[...] en la calle 19 de Marzo esquina El Conde. Ella venía de ver a Carmen Natalia Martínez Bonilla, en cuya casa de familia estaba el local de la Juventud Democrática. Apenas conversamos un par de minutos, pues la persona que la acompañaba la urgía a seguir caminando (pienso que a ello debe haber contribuido el hecho de que Olivita, uno de los jefes del espionaje trujillista, se había parado a nuestro lado para tratar de escuchar lo que decíamos). (Juan Ducodray. *Réquiem por la utopía y otras saudades*. Editora Nomara, S. A. Santo Domingo, 2000).

Este espía sin ropaje era César Oliva García, que alcanzó el grado de general de los agresivos servicios de inteligencia. El espionaje fue constante, por ejemplo el 15 abril de 1947, Paíno Pichardo en esos momentos secretario de la presidencia, le informaba al secretario de Guerra y Marina:

Para su conocimiento y fines de vigilancia, se informa a usted que la señorita María Mercedes Rodríguez Vásquez, graduada de Medicina sin haber presentado su tesis, residente en la calle Padre Billini No. 19, de esta ciudad, y quien es hija de Juancito Rodríguez, visita con marcada frecuencia la casa de la nombrada Carmen Natalia Martínez Aybar. (Bernardo Vega. *Un interludio de tolerancia...*).

Juancito Rodríguez de los principales opositores al régimen en el exilio. María Mercedes Rodríguez Vásquez en sus testimonios históricos publicados el pasado año, confirma que ciertamente Carmen Natalia era el contacto para ellos tener noticias de su padre Juancito Rodríguez, principal líder de la invasión patriótica que se organizaba en Cayo Confites. María Mercedes señaló como "Blondí" el nombre de guerra de la poetisa, indicando que, tras el fracaso de Cayo Confites, Blondí a través de Ana Emilia Lara le informó que su papá estaba en Guatemala y la lucha seguía. (Jeanne Marion-Landais. *María Mercedes Rodríguez Vásquez. Testimonio de acoso y resistencia durante la tiranía*. Colección del Banco Central de la República Dominicana. Santo Domingo, 2021).

Como se observa con el seguimiento a Minerva Mirabal y Mercedes Rodríguez, todo el que visitaba la Librería Vidamar era chequeado por los organismos de espionaje gubernamental. Ellos sabían desde allí se manejaban importantes secretos de la resistencia interna y externa.

En enero de 1947, Benjamín Cohén, secretario general adjunto de las Naciones Unidas, dictó una conferencia en el Paraninfo de la Facultad de Ciencias Médicas. El informante identificado como No. 12, reportó que un grupo de afiliados a la Juventud Democrática al terminar la actividad abordó al conferenciante y le solicitaron una entrevista que accedió, se ubicaba entre los solicitantes a las dos hermanas Padilla Deschamps y Carmen Natalia Martínez B. (Bernardo Vega. *Un interludio de tolerancia...*).

En abril uno de sus hermanos fue apresado junto a otros opositores en Santiago, imputados de “atentado contra la paz pública y el orden del Estado”. Fueron “juzgados” y el fiscal le envió un informe directo a Trujillo, expresándole que entre el numeroso público que asistió a la audiencia mencionada, se encontraban miembros del Partido Socialista Popular y la Juventud Democrática, como Carmen Natalia y su madre. El fiscal aceptaba la asistencia de “numeroso público a la audiencia”, quizás le falló el subconsciente o quiso ser muy sincero con el “Jefe”. (Bernardo Vega. *Un interludio de tolerancia...* p. 392). En junio se publicaba en el exterior un aviso de Carmen Natalia sobre la represión contra sus familiares, el telegrama de denuncia llegó hasta el presidente de Estados Unidos Harry Truman:

MI PADRE ENCARCELADO HOY STOP MIS HERMANOS JOSE ANTONIO Y ANDRESITO SIGUEN PRESOS IGNORANDOSE SU PARADERO STOP ABRIGAMOS SERIOS TEMORES. (Bernardo Vega. *Los Estados Unidos y Trujillo. Colección documentos... Año 1947. T. I*).

Al mismo tiempo un grupo de mujeres familiares de los presos políticos, entre ellas Carmen Natalia su madre y hermanas, manifestaron ante el embajador norteamericano, que éstos estaban siendo torturados y trasladados a cárceles en la frontera, mientras a ellas se les había prohibido visitarlos. (Bernardo Vega. *Los Estados Unidos y Trujillo. Colección documentos... Año 1947. T. I*). Para la época Spruille Braden, enemigo declarado de la tiranía de Trujillo se desempeñaba como subsecretario de Estado para asuntos latinoamericanos.

Cuando se organizó la expedición patriótica que llegó a luchar contra Trujillo en junio de 1949 en Luperón, José Rolando Martínez Bonilla fue uno de los sobrevivientes apresados. El comandante Horacio Ornes apuntó para la historia que ellos en calidad de prisioneros de guerra en la fortaleza San Luis de Santiago, exigieron que el propio Trujillo fuera quien los interrogara, indicando que este se presentó a investigarlos, añadiendo:

En el interrogatorio a Martínez Bonilla hubo incidentes particulares de tipo personal, debido a que su familia en los últimos años ha sido una de las más distinguidas en la lucha contra la tiranía. El dictador se interesó en sus relaciones de amistad con varias personas y no dejó también de considerarlo traidor a su Gobierno, por aquello de la renuncia de un cargo en el servicio consular. (Horacio Ornes. *Desembarco Luperón. Episodio de la lucha por la democracia en la República Dominicana.* Gráfica Itesa. Santo Domingo, 1999)

Trujillo tenía muy presente la oposición a su tiranía de Carmen Natalia y su familia. Ornes refirió que los domingos les permitían visitas por 5 minutos de sus familiares, indicando que siempre asistían Carmen Natalia y su madre. (Horacio Ornes. *Obra citada*). Durante este lapso, se ordenó enviar al Instituto de Anatomía de la Universidad de Santo Domingo los cadáveres de cuatro de los combatientes caídos en la repatriación patriótica de Luperón. El ilustre anatomista Alejandro Capellán, jefe del departamento de morfología, asumió la peligrosa responsabilidad de no exponer para los fines de disección esos cadáveres, sino conservarlos de modo secreto en una de las piscinas de formol, para ser devueltos a sus familiares en el futuro. Cruz Segura en sus memorias, apuntó se enteraron a través de Carmen Natalia, que los cadáveres estaban en ese lugar. Dice que al final de la tiranía pudo comprobar: “Era cierta la confianza que habíamos recibido en la librería Vidamar de la Arzobispo Nouel # 33, hogar de la familia Martínez Bonilla y sede histórica de la Juventud Democrática”. (Juan J. Cruz Segura. *Obra citada*).

Carmen Natalia y su familia asediadas por la política de cerco y aniquilamiento salieron del país en 1950. El espionaje trujillista le dio seguimiento estricto en Puerto Rico. Allí trabajó en la sección de promoción de la Seguridad en el Departamento de Trabajo, una labor de prevención de accidentes y un programa de radio. Además, con la también exiliada Maricusa Ornes, tenía una academia de artes. Dirigió la revista *Ventanas*.

El consulado trujillista en San Juan era el centro de espionaje de las actividades de los exiliados. El 28 de abril se enviaba a los organismos de persecución política, un memorándum confidencial que establecía:

Después de más de dos meses de silencio, los enemigos de la República han vuelto a dar manifestaciones de vida con la aparición del periodicocho libeloso que sirve de órgano al llamado Comité Puertorriqueño Pro Democracia Dominicana. en este último Boletín se

pueden señalar los siguientes hechos: la incorporación de Carmen Natalia Martínez entre los colaboradores del *periodicucho*; [...]. (Mu-Kien Adriana Sang. *La política exterior dominicana 1844-1961*. Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores. Santo Domingo, 2000. T. II).

Carmen Natalia recién llegaba a Puerto Rico, de inmediato asumía un rol en la redacción del periódico de los exiliados dada su experiencia como antigua columnista de *La Opinión* y redactora del periódico de la Juventud Democrática. Díaz Grullón manifestó que todo lo hacía a la perfección: [...] hasta redactar y mecanografiar un artículo para nuestro periódico “Juventud Democrática”. (Virgilio Díaz Grullón. Obra citada).

El 4 de octubre, desde el consulado se enviaba otro memorándum confidencial, notificando que el informante de esa entidad Freddy Martínez había conversado con la familia Martínez Bonilla, y que siguiendo sus advertencias se encontraba tranquila. El cónsul lo refutó y puso como ejemplo la colaboración de Carmen Natalia con el periódico de los exiliados. El informante replicó que supuestamente ella había escrito ese artículo por insistencia de algunos enemigos, indicando que esta abandonaría la política. (Mu-Kien Adriana Sang. Obra citada). Sin embargo, la labor de espionaje sobre la poetisa rebelde continuó dado que nunca se desvinculó del movimiento antitrujillista.

En La Habana del 19 al 23 de junio de 1951 se desarrollaron actos en recordación al segundo aniversario de la invasión patriótica de Luperón. Se hizo un opúsculo con las diferentes actividades desarrolladas, se insertó un poema de Carmen Natalia dedicado a su compañero de la Juventud Democrática, Salvador Reyes Valdez, de los caídos en la jornada, intitulado: “Poema recóndito para un mártir de la libertad”, que lo diseñó en julio del 1949, viviendo aún bajo las garras del terror en la entonces “Ciudad Trujillo”. (*Luperón símbolo de libertad y de heroísmo. Homenaje en el segundo aniversario de la tragedia y el martirologio*. F. Fernández y Cía. La Habana, 1949).

El 7 de noviembre de 1953, el consulado de San Juan en su labor de espionaje informaba:

Desde hace aproximadamente como un año las desafectas Maricusa Ornes y Carmen Natalia Martínez Bonilla, tienen una Academia de Arte Escénico con el nombre de “Santo Domingo”, de la cual obtienen su sustento. Como esta es la única escuela de su género en Puerto Rico, la misma tiene una matrícula numerosa. Se me ha dicho que en ningún momento se ha hecho propaganda política dentro de la escuela ya que de hacerlo muchos de los que tienen sus hijos en la mencionada escuela los retirarían. La noche del jueves que fue la primera presentación en el Teatro Tapia, en donde estarán actuando esta mañana domingo, la concurrencia no fue la que ellas esperaban, a pesar de que tenían y tiene la cooperación de las sabandijas exiliados. Hasta ahora no ha ocurrido nada contra nuestra política en estas presentaciones y si lo hubiera la comunicaré con toda oportunidad a esa Cancillería, además de que ellas no pueden usar el Teatro Municipal Tapara fines políticos. (Mu-Kien Adriana Sang. Obra citada).

Habían discurrido cerca de tres años desde la comunicación que se establecía Carmen Natalia había abandonado la oposición al régimen, sin embargo, todavía la tildaban de desafecta, lo que significaba que persistía en sus posiciones políticas, respaldada por los que ellos denominaban “sabandijas exiliados”.

El Gobierno trujillista publicó en 1956 el tristemente célebre *Libro blanco del comunismo en la República Dominicana*, fue encargado un párrafo a los jóvenes del partido de Gobierno, criticando el manifiesto lanzado por la Juventud Democrática en su accionar público diez años atrás, entre otros cargos destacaban:

[...] y la poetisa Carmen Natalia Martínez Bonilla -parienta y producto político de J. A. Bonilla Atilés- se consideró en el deber, y así lo hizo, de dirigir un llamado a la conciencia de las mujeres dominicanas, para mostrarles el rojo fondo que había a través de la floresta palabarrera del manifiesto del citado grupo. (*Libro blanco del comunismo en la República Dominicana*. Secretaría de Estado de lo Interior. C. T. 1956).

En otro apartado del *Libro blanco del comunismo*, se imputa a Carmen Natalia, Juan Bosch, Pedro Mir y Corpito Pérez Cabral, el “grave delito” de comunistas:

Los literatos son los primeros en dejarse seducir. Pedro Mir, a quien Boch bautiza con la significativa frase de “poeta socialista dominicano”, Pérez Cabral y Carmen Natalia Martínez Bonilla son tres poetas que apuran sus primeras lecciones marxistas junto al autor de la “Mañosa”. (*Libro blanco del comunismo en la República Dominicana*).

La poetisa continuará insurrecta contra el horror de Estado, con su lira encendida persistió en el tableteo sin tregua procurando extirpar el eclipse social y político, de ahí la: “Elegía a los mártires de Constanza, Maimón y Estero Hondo”, y “Réquiem para un cadáver desterrado”, hasta llegar a su vibrante “Oda heroica a la hermanas Mirabal”. Sobre este potente poema, la muy ilustre historiadora Carmen Duran ha comentado:

La Oda heroica a las Mirabal eleva el sentido estético de la poeta, se transmuta, crece, se deshace en ternura para describir el trágico episodio de violencia que segó el vuelo hacia lo eterno de las tres mariposas (Carmen Durán. Escritos de ocasión y otros temas. Archivo General de la Nación. Santo Domingo, 2021).

En enero de 1976 partía hacia el infinito la combatiente contra el deshonor. Fernando Amiama Tió, vinculado al tiranicidio, apuntó para la historia en torno a su funeral:

Cuando murió la poetisa Carmen Natalia Martínez Bonilla, Félix Servio me ayudó a colocar sobre el sarcófago una bandera nacional que me facilitó mi siempre amigo Francisco José Nadal Rincón. En el entierro de la insigne poetisa, Pedro Mir dijo unos versos que, sin dudas, le fueron dictados desde el cielo. Yo iba a leer unos versos míos, pero me los guardé después de oír los de Pedro. El inmenso e intenso poeta que era Pedro Mir, dejó ese día las entrañas en el cementerio. Lo mejor, después de oír a Pedro, era guardar silencio. Claro. (Fernando Amiama Tió. Ayer, el 30 de mayo y después, vivencias y recuerdos. Comisión Permanente de Efemérides Patrias. Santo Domingo, 2012).

Totalmente de acuerdo con Amiama Tió, se trataba de don Pedro Mir, el colosal vate que junto a la grandiosa poetisa los panegiristas del régimen de manera soez pretendieron extirpar del parnaso criollo. Félix Servio Ducodray fue de los principales compañeros de la poetisa en la lucha antitrujillista. Nadal Rincón, el especialista por muchos años en los protocolos oficiales. Luego Amiama Tió publicó su poema a Carmen Natalia intitulado "Definitivamente", en su poemario *Lejanía*.

La incansable poetisa e historiadora de la cultura Ylonka Nacidit-Perdomo, ha interpretado para nosotros el paradójico momento aflitivo y elegante en que el poeta nacional con un susurro que le dictaba el alma, atribulado se despedía de la poetisa:

Pedro Mir al leer ante la tumba de Carmen Natalia el Panegírico, el poema que le escribiera "Despedida", también hizo una segunda premonición sobre su alma, le dijo entonces a la amiga-poeta que se desprendía a solas de la danza de la vida, estas estrofas: "Ahora nosotros vámonos. La historia triste, lejos de ti, tal vez nos junte/ Y entre tanto la vida que pregunte/ y tú sola contéstale a la gloria. (Ylonka Nacidit-Perdomo. Encuentro a solas con Carmen Natalia. Acento. Santo Domingo, 10 de julio 2017).

Cerca de la mitad de la obra poética de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) ha sido calificada de hermética y, con ese adjetivo, marginada del canon de la poesía ecuatoriana: de un conjunto total conformado por 170 poemas conocidos, 69 constan en las últimas cuatro colecciones (los denominados libros herméticos). A estos textos se pueden sumar otros 19 anteriores (que conforman el libro *Arco de instantes*, de 1959), porque prefiguran la poética hermetizante y han sido objeto de similar indiferencia: no existen artículos o ensayos dedicados exclusivamente a ellos, como sí existen (aunque no en abundancia) trabajos interpretativos sobre *Boletín y elegía de las mitas* (1959) o *Catedral salvaje* (1951), pertenecientes a etapas anteriores de su poesía. Incluso algunos de los primeros poemas (si es que no muchos de ellos) podrían entrar en el corpus hermético, debido a sus características textuales. Casi la mitad de la poesía completa de este autor continúa en la penumbra, a la espera de lectores generosos y severos que la saquen a la luz. Salvo unos cuantos poemas consagrados por los comentaristas y críticos (*Oda al arquitecto. Canción a Teresita*, de 1946 y *Catedral...*, *Boletín...*, entre otros), la obra poética de Dávila Andrade sigue siendo tarea pendiente para la crítica literaria, sobre todo, ecuatoriana.

Hermes inventó la lira, no Apolo

Cuando la poesía hermética de Dávila Andrade no suscita la mudez del lector estupefacto, motiva la desaprobación de quien se siente decepcionado frente a una poesía que no le ha brindado lo que esperaba: luz, reposo, calma... No ha faltado el crítico que asegure que la última lírica de Dávila Andrade es poesía menor, obra de decadencia o mera antesala del suicidio. Incluso este breve ensayo es poco más que una peroración (quizás en su acepción más patética). Acaso el destino de la palabra hermética del gran poeta cuencano sea el olvido, iniciado el día en que se quitó la vida y dejó de escribir. Con todo, y a pesar de su cariz heterogéneo, el abandono que padece la poesía hermética de Dávila Andrade emana de un continuo de pocas ideas: se ha dicho que esta última obra lírica no se puede interpretar, debido a su contenido esotérico, su constitución textual disparatada y sus referencias confusas o dislocadas. Si a un pensamiento débil o inconsistente correspondiera, sin excepción, un lenguaje subitáneo u oscuro, no habría nada más que decir acerca de la poesía hermética de César Dávila Andrade. Pero no es así. Estoy convencido de que este hermetismo proviene, en gran medida, de lecturas mendaces, que ocultan detrás de supuestas incompetencias, intereses y posturas ideológicas, muchas veces ajenas a la poesía de Dávila Andrade.

Es por esto que, para valorar la lírica hermética daviliana, urge describir un proceso histórico, compuesto de al menos tres estadios: génesis, recepción y proyección. Esta línea causal comprende, respectivamente: ubicar los orígenes textuales y contextuales de la obra hermética daviliana; agrupar y analizar las lecturas de la crítica, conforme preferencias epistemológicas; y, a partir de este último examen, proponer vías de interpretación, que permitan disipar el silencio que han dejado otras lecturas. De estas tres faenas pendientes, la segunda (el análisis de la recepción) es la más complicada, porque el acceso a las fuentes supone un trabajo minucioso, que no le corresponde al lector promedio; en el presente ensayo, ofrezco un brevísimo resumen. [1] La primera tarea (el análisis del origen del hermetismo) es más sencilla, aunque más extensa: a las relaciones inter-textuales e intra-textuales de la obra daviliana se puede acceder con relativa facilidad, pues, apenas se requiere de herramientas filológicas elementales; plantearé sólo el más obvio de los innumerables caminos posibles. La tercera actividad (la proyección de futuras lecturas) se desprende del contraste entre las dos anteriores e informa el objetivo central de la presente propuesta.

El hermetismo daviliano se ha entendido de varias maneras: como producto de un orientalismo, cuyos referentes enrarecen el contenido temático de los poemas a los ojos de un lector occidental no iniciado, hasta el punto de volverlos crípticos (Jorge Dávila Vázquez); [2] como resultado de un lenguaje “diacrítico” motivado, en parte, por intereses esotéricos, que con frecuencia termina en aparentes dislates (Gustavo Alfredo Jácome); [3] como manifestación de una circunstancia psíquica, transida por el alcoholismo, que terminaría poco después con el suicidio (Gonzalo Ramón); [4] como consecuencia de la mala lectura de ciertos poetas hispanoamericanos, de dudosa trascendencia (G. H. Mata); [5] como la transubstanciación poética de ciertos postulados filosóficos y religiosos, ajenos al entorno social e histórico ecuatoriano (Gonzalo Ramón, María Rosa Crespo, [6] Xavier Michelena); [7] o como la combinación inextricable de varios o todos estos factores, en una suerte de tejido fragmentario y, en ocasiones, contradictorio. Sin embargo, todas estas explicaciones comparten la noción de que

el hermetismo daviliano es menos una secuela de las búsquedas estéticas del poeta, que un efecto de agentes externos a la poesía misma.

Y todas ellas podrían tener parte de razón, si no se negaran a valorar estos poemas de Dávila Andrade y, en vez de pretextos, hubieran brindado lecturas desprejuiciadas, aun con el riesgo de rozar la arbitrariedad interpretativa, porque este es el máximo peligro de toda exégesis: caer en el equívoco. La mayoría de comentaristas y lectores se ha lavado las manos y ha evitado el problema. Para ellos, no se puede decir nada definitivo acerca de los poemas herméticos davilianos, sin antes instruirse en artes ocultas o disciplinas misteriosas, que les doten de herramientas hermenéuticas adecuadas. Para estos lectores, hermético es sinónimo de esotérico. Sabiéndolo o ignorándolo, todos recuerdan a Hermes Trismegisto, nombre griego de la divinidad egipcia Tot, a quien se le atribuyó poderes mágicos y conocimientos de ultratumba (asequibles solo para los iniciados). Pero, ante todo, Hermes es el mensajero de los dioses, la divinidad de los viajeros, los comerciantes y los ladrones. Es el dios de las fronteras: habita las lindes de cualquier espacio que se delimite; invita a disolver la univocidad de significados y sentidos. Hermes también es el dios de la comunicación: tiene la responsabilidad de revelar los secretos y la facultad de ocultarlos.

Es Hermes quien inventa la lira y se la cede a Apolo, a cambio del cayado de oro, que luego se transformará en el caduceo. La lírica fue primero hermética y después, y solo después de un intercambio divino, apolínea. Quizá, por esta razón, César Dávila se remita con sus versos a este sentido primitivo (hermético) de la poesía. Un poema no tiene por qué ser necesariamente diáfano y fácilmente inteligible (apolíneo). Pero siempre debe apelar a cierto sentido oculto para el sentido común: su significado último es siempre patético, emocional, afectivo. Aquellos lectores que reclaman claridad de los poemas últimos de César Dávila olvidaron que durante las fiestas en honor a Hermes (que se celebraban en la Antigüedad europea en Argólide y Creta), los papeles entre amos y esclavos se intercambiaban. En aquellos rituales de carácter saturnal, seguramente era difícil reconocer quién estaba originalmente al mando (¿el poema o el lector?). No hay lecturas seguras ni definitivas para los textos herméticos (para casi ningún poema importante). No existe criterio de autoridad al que se pueda acudir fácilmente, cuando se lee los desconcertantes versos de Dávila Andrade. La poesía daviliana es hermética por estas razones, no porque las escribiera un suicida desesperado (encima alcohólico), lleno de ideas religiosas orientales. Si algún raptó místico existe en los poemas de Dávila Andrade (emanado de sus intereses religiosos), es aquel que invita a la "Consagración de los instantes", como sugiere el título de uno de sus poemas.

Quienes aseguran que el sentido de la poesía hermética daviliana es inexpugnable y quienes proponen que sobre un poema se puede decir casi cualquier cosa confiesan exactamente el mismo principio: el significado de la poesía es etéreo e inaprensible. Pero el sentido y significado de toda poesía son humanos, aunque la fe los contamine con divinidad. La indiferencia de la crítica hacia la poesía hermética es tan irresponsable como la invitación a la infinita deriva interpretativa. El origen del hermetismo daviliano empieza y termina en la poesía que escribió su autor, aunque posea conexiones literarias e ideológicas que, por otro lado, son inevitables y constituyen indicios de cierta salud creativa: Dávila era un poeta muy culto, consciente de su peculiar situación histórica y, ante todo, comprometido con su labor de poeta; por estas razones escribió poesía hermética, y no por ingenuidades evasivas o egotistas.

El hermetismo daviliano es centrífugo

Con excepción de ciertos poemas canónicos, la poesía de Dávila Andrade resulta hermética para la mayor parte de comentaristas, porque su constitución es excéntrica: fuga de dos de los centros articuladores del discurso de la crítica ecuatoriana dedicada a la lírica: cierta idea de nacionalidad y cierta noción decimonónica de poesía. La lírica daviliana fuga del primero de estos centros de sentido, porque no contiene argumentos que se ajusten al discurso de la nación (la construcción de un canon literario nacional), como sí lo tuvieron, en su momento, poemas como "Canto a Guayaquil", *Catedral salvaje* o *Boletín y elegía de las mitas* (enfocados en la historia y la geografía del país). Incluso cuando el interés sobre estos temas (la geografía nacional, por ejemplo) se vuelve el centro del discurso poético de Dávila Andrade, se enrarecen tanto que apenas se pueden reconocer: si *Catedral salvaje* no empezara con ese famoso verso ("Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida"), ¿se podría decir que su tema poético es exclusivamente telúrico? ¿Acaso las referencias nacionales no son lo menos importante de este poema? La poesía daviliana fuga del segundo centro de sentido que he nombrado, porque no responde al estatuto (apolíneo) de poesía lírica que manejan sus críticos: unidad, equilibrio, coherencia... Los exegetas que esperaban encontrar poemas que restituyeran las diferencias y contrariedades de la vida cotidiana, mediante la anulación metafórica, encontraron la fragmentariedad, las contradicciones y aporías propias de la poesía

occidental contemporánea (no solamente la hermética), posterior al simbolismo francés. El hermetismo daviliano empieza por esta doble fuga de los centros articuladores del discurso crítico literario ecuatoriano.

El primer núcleo del que fuga la poesía de César Dávila es el discurso de la nación. Se ha visto en *Catedral salvaje* un interés del poeta sobre la geografía y en *Boletín y elegía de las mitas*, similar actitud sobre la historia del Ecuador. Quienes han escrito sobre estos libros desconocen deliberadamente que la *poeticidad* del discurso lírico daviliano niega el determinismo de los referentes nacionales. No son grandes poemas, precisamente porque hablen del país. El principio de totalización del lenguaje de la poesía la diferencia de la simple prosa: la Tomebamba de *Catedral salvaje* es, en ese específico poema, toda la tierra conocida por el hombre que habla en el texto, quien es el único habitante de ese mundo lírico: la voz poética. No se trata de la geografía nacional (no solamente, y solo de forma tangencial), sino de una visión sublime, similar a la que Juan el evangelista (uno de los vocativos del narrador lírico) padeció en Patmos (el lugar del destierro, la utopía del poema), donde escribió el libro del *Apocalipsis*. *Catedral salvaje* se encuentra más cerca de referentes bíblicos que de las tan mentadas “Alturas de Macchu Picchu”, célebre poema del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda (Parral, 1904-Santiago, 1973). Pero esta vía de lectura requiere de muchos matices y es muy compleja para explicarla aquí.

Por el momento, llamo la atención sobre el facilismo de ciertas lecturas: se han conformado con parafrasear el sentido de estos poemas, reduciéndolos a la ubicación de contenidos geográficos e históricos. Pero el sentido de lo poético no es *parafraseable*; el poema no se puede decir de otro modo del que está dicho en el poema mismo. Cuando los versos davilianos se han podido comentar en relación con sus referentes históricos y geográficos (o incluso biográficos), han sido aceptados y celebrados por la crítica. Cuando los referentes se han extrañado en el poema, de forma tal que no se han podido parafrasear, han perdido validez para los comentaristas, porque “no se entienden”. ¿Pero esta presunta incompetencia de los lectores es honesta o pretende justificar su postura ideológica? ¿No es todo entendimiento, en mayor o menor medida, resultado de una ubicación ideológica? En todo caso, parece que el hermetismo daviliano resulta inconveniente, precisamente porque no se ajusta a determinadas líneas discursivas de la historia de la literatura ecuatoriana.

El segundo núcleo del que fuga la poesía daviliana es la noción cuyos lectores parecen compartir sobre lo que debe ser un poema lírico. Si estas condiciones no se cumplen, el texto en cuestión parece perder validez frente a sus ojos. Se trata nuevamente de una mirada interesada en establecer pautas y construir cánones. Mientras la poesía de César Dávila se manifiesta en imágenes decodificables, mediante las herramientas estilísticas, biografistas o historicistas que utilizan los exegetas, merece largos y minuciosos comentarios. En cuanto fuga de estas formas metafóricas, estróficas y temáticas, los críticos esgrimen un doble argumento para evadir el asunto: aquellos poemas no se pueden leer sin un aparato crítico construido sobre la base del conocimiento de los referentes puestos en juego, a saber: orientalismos y esoterismos diversos. Este argumento sintetiza una doble proposición: el poema no se puede leer, porque sus temas son desconocidos para un lector occidental; el poema no se puede leer, porque su estructura lingüística no se puede deconstruir. Sin embargo, estos mismos lectores sugieren con frecuencia una solución para entender el hermetismo daviliano: intentan reconocer en el intrincado tejido de imágenes desconcertantes, la constitución de un mundo simbólico de matices mágicos y místéricos. Buena sugerencia, excepto porque sigue siendo, en el fondo, la misma excusa: los poemas herméticos se podrían parafrasear, si el lector fuera un iniciado en artes ocultas, y, por lo tanto, conocedor de los códigos fuente puestos en movimiento.

A pesar de todo lo dicho, el lector contemporáneo se puede acercar a la poesía hermética de Dávila Andrade teniendo en cuenta este mismo movimiento excéntrico, que podría describirse brevemente del siguiente modo. César Dávila empieza escribiendo poemas influidos por una doble vertiente literaria (el modernismo y las vanguardias). Esta influencia es simultánea, aunque en principio sea evidente el mayor peso de la escuela de Rubén Darío. Los temas y formas de espíritu modernista van cediendo paso a los procedimientos vanguardistas, presentes incluso en poemas tan tempranos como “Oda al Arquitecto” y “Canción a Teresita”. De las metáforas tradicionales y sinestesias, el poeta pasa a las imágenes visionarias y, de éstas, a las imágenes oníricas (estas últimas dos no son lo mismo, a pesar de lo que digan algunos lectores despistados). El crecimiento de la arbitrariedad imaginaria es inversamente proporcional al grado de referencialidad. Cuanto más avanza Dávila Andrade en su aventura poética, más arriesgadas son sus realizaciones morfológicas y sintácticas y, por lo tanto, sus valores semánticos se van ampliando. De los símbolos de valor monosémico y disémico, pasa a los símbolos autárquicos y, con ellos, a la polisemia infinita. Este movimiento resulta excéntrico, porque la crítica ha pretendido encontrar una línea de continuidad histórica desde el llamado modernismo ecuatoriano, hasta la poesía de fines del siglo XX. La poesía hermética de Dávila no se articula en torno a este centro. Está dislocada

históricamente, respecto de la tradición poética ecuatoriana y respecto de los afanes de la crítica de crear una tradición literaria nacional.

Esa solución de continuidad que buscan los historiadores de la literatura ecuatoriana puede resultar artificiosa, al menos en el caso de la poesía: a diferencia de los narradores, los mejores poetas ecuatorianos son excéntricos, en su mayoría. No existe una línea literaria que siga los tempranísimos balbuceos vanguardistas de Hugo Mayo, por ejemplo, pues él mismo prefirió callar toda su vida y publicar sus únicos dos libros apenas unos años antes de su muerte; Gonzalo Escudero escribió una poesía pretendidamente pura, después de haber sido adalid de las vanguardias y atrevido innovador... Sus fórmulas poéticas se repiten durante más de veinte años: sus últimos poemas son la realización repetitiva de una poética virtuosa, pero monocorde, redundante. El hermetismo daviliano es parte de este ambiente de poetas que se aíslan y no hallan eco en sus contemporáneos ni en sus generaciones sucesoras. En contraste, Jorge Carrera Andrade representa otra línea, esta sí, de epígonos inmediatos y tardíos (Dávila Andrade fugó temprano de su égida). Así, el tránsito del trabajo imaginario de César Dávila va de la imagen a la visión y de ella, al símbolo. No es raro que se haya visto en este desplazamiento de lo imaginario a lo conceptual, la manifestación de una renuncia vital del poeta: el desarraigo que lo llevó a radicarse en Caracas, donde escribió la mayor parte del corpus hermético. En este desplazamiento geográfico sí se puede encontrar un paralelismo o correlato biográfico. Como se ve, no deslegitimo las herramientas de los críticos de Dávila Andrade, pero pretendo llamar la atención sobre determinados usos políticos de la producción literaria y sus implicaciones históricas.

El hermetismo daviliano es también centripeto

Ahora bien: toda fuga de un centro supone la trayectoria hacia otra dirección. En el caso de Dávila Andrade, la excentricidad proviene también del ensimismamiento. Su poesía se vuelve paulatinamente autorreferente. Si bien abandona los temas nacionales y ciertos motivos típicamente líricos, su hermetismo no consiste en la mera adopción de referentes exóticos. Cualquier símbolo de tono religioso o metafísico de los últimos poemas está prefigurado ya en textos considerados no herméticos (sobre todo en el libro *Arco de instantes*). La poesía daviliana se concentra paulatinamente en un conjunto limitado de temas, que se expresan con un grupo recurrente de motivos. Para entender los poemas herméticos de Dávila Andrade, es indispensable realizar una lectura retrospectiva, que ponga en relación los símbolos supuestamente esotéricos de los últimos libros con otros, posiblemente, más legibles. Esta progresiva concentración, que inicia con *Arco de instantes*, engendra abundantes poemas dedicados a la reflexión sobre el sentido y significado de la escritura lírica. Pero la última lírica daviliana no es puramente metapoética. Dávila Andrade define sus intereses sobre tres núcleos principales: la búsqueda y encuentro con el Absoluto, el significado de la vida y la inminencia de la muerte, y, por supuesto, el sentido de la escritura misma. Esta obcecación domina la mitad de su obra lírica (por lo menos 88 de 170 poemas). Desde este punto de vista, no existe un cambio abrupto, sino una decisión valiente y definitiva, anunciada incluso en *Catedral salvaje* y prefigurada en "Oda al Arquitecto". Así, *Boletín y elegía de las mitas* y otros poemas anteriores informan una primera etapa poética de aprendizaje, brillante y valiosa; en tanto *Arco de instantes*, y los poemas escritos después, constituyen la obra de madurez ideológica, biográfica y estética.

Los metapoemas davilianos empiezan por marcar un distanciamiento respecto de la poética anterior. El poemario *En un lugar no identificado* (1962) determina la decisión del poeta de alejarse de aquellas preocupaciones. Los poemas "Funerales del pez insumergible", "Poesía quemada", "Aquí nomás" y, en especial, "Origen II" y aquel que da título al libro ("En un lugar no identificado") ubican la nueva posición desde la cual la voz lírica enuncia sus inquietudes. Funcionan como los manifiestos del nuevo poeta en el que se convirtió César Dávila después de escribir *Arco de instantes*. La profusión de referencias geográficas e históricas queda relegada definitivamente, como se puede ver en el poema "Origen II", de *Arco de instantes*: "Ya no soy, pues, el que escondíais en el Ovario / de la Gran Estatua Sentada / durante las lluviosas tardes del Sur Ecuatoriano!" [8] Si este poema hermético puede interpretarse con la ayuda de referencias biográficas, como sugiere Dávila Vázquez (1998), también puede leerse a la luz de sus relaciones con otros poemas de la obra daviliana. Si antes era Tomebamba (Ecuador) el sitio referido en el poema daviliano, en tanto lugar desde donde hablaba la voz poética, ahora es el *lugar no identificado* del enunciado lírico el que habita la voz del poeta: "Aquí nomás está todo. Aquí. La extremidad / de cada cosa, unida a su interior, que vuelve / a repetirse" (Dávila Andrade, 2007). De la misma manera que otros temas, esta nueva posición lírica está anunciada ya en *Arco de instantes*, años antes de la publicación de los primeros poemas considerados convencionalmente como herméticos. Aquel libro comienza con un poema titulado, precisamente, "Advertencia del desterrado" (Dávila Andrade, 2007).

La nueva relación que el hablante lírico (imagen del poeta) establece con su propia poesía funciona como base del tratamiento de los otros núcleos temáticos y simbólicos. El lector puede remitirse a la recopilación de los últimos poemas, titulada *Poesía de el Gran Todo en polvo* (1967). En ellos el arte poética postulada en el libro *En un lugar no identificado* y matizada en *Conexiones de tierra* (1964) se resume y completa en cuatro nociones más o menos claras:

1) la escritura poética es un ejercicio tormentoso (similar al sacrificio del mártir), mediante el cual el oficiante pretende alcanzar la sabiduría (“Tarea poética”; “Profesión de fe”);

2) ese conocimiento se alcanza gracias al aislamiento e introspección, que disipa de la conciencia la percepción de los fenómenos de la realidad y la sensación del transcurso del tiempo, como anuncio de la muerte presentida e inminente (“Tarea poética”; “En el fondo de la mano”);

3) en este camino, que es otra forma de la búsqueda del Absoluto, la palabra poética se contamina de todo lo mundano que le rodea y, sin embargo, la Poesía (la Palabra, el Logos) subyace en los versos, incorruptible, porque su esencia no es accesible para nadie, ni siquiera para quien la cultiva y busca obsesivamente, como el poeta (“Tarea poética”; “Profesión de fe”);

y 4) como consecuencia de los anteriores postulados, la palabra poética resulta ser una expresión parcial y sesgada del Absoluto, una manifestación fugaz del Ser que llega como sospecha, y como conexión íntima, individual e incommunicable con la Tierra, cuyo sentido solamente el poeta (y el lector predispuesto) logra vislumbrar, gracias a su ardua voluntad de observación meditativa (“Tarea poética”; “Centinela”; “Profesión de fe”). De este conjunto de premisas se desprenden las demás, referidas a la relación del poeta con la idea de Dios, la búsqueda del sentido de la existencia y la muerte.

Es así que aquel dios organizador del universo presente en “Oda al arquitecto” termina en una idea de divinidad no distinta del Gran Todo de los últimos poemas, pero cuyo contacto y conocimiento se lleva a cabo exclusivamente en el fuero interior del individuo, sin mediación eclesial ni intervención social de otro tipo. Así las cosas, el panteísmo de Dávila Andrade sugiere una idea amorosa de la muerte, cuya función no es otra que la devolución del individuo a su estado original de identificación plena con el Universo. Esta noción panteísta de la vida supone una concepción cíclica del tiempo (presente también en *Arco de instantes*, mediante el símbolo de la serpiente Ouroboros). Para la voz poética, el encuentro místico, la constatación de lo inefable a través de la meditación que brinda el ejercicio de la escritura poética, y la *consagración del instante*, son el entrenamiento idóneo para el encuentro verdadero y definitivo con el Gran Todo: el misterio de la muerte. Estas pocas ideas, extraídas mediante el análisis de referencias internas, cuyos matices y complejidades escapan a los objetivos de este breve ensayo, pueden convertirse en un instrumento de iniciación (tan solicitado por los críticos de Dávila Andrade). Para leer la poesía hermética daviliana, el lector debe estar dispuesto a volver sobre sus pasos: una y otra vez, deberá buscar las conexiones que determinados símbolos e imágenes tienen con otros similares en la misma obra lírica. Solo después de esta lectura detenida, llena de las naturales interferencias de los intereses y competencias particulares de cada lector, cada uno podrá acudir (si le hace falta) a las famosas referencias esotéricas. Pero, para entonces, ningún descubrimiento podrá rebatir de forma categórica las primeras observaciones. La búsqueda del Absoluto, la muerte como retorno a la Nada, y el destino (mortal) del ser humano, que se impone a pesar de su voluntad de trascendencia, componen el núcleo temático del corpus hermético daviliano. No hace falta ser sacerdote ni aprendiz para saberlo. El lector de Dávila Andrade no necesita ser iniciado en ninguna arte esotérica, en ninguna cofradía, en ningún sistema de referencias ajeno a la poesía misma.

Con todo lo dicho se confirma que el desentendimiento de la crítica respecto de la poesía hermética de Dávila Andrade responde a sus preferencias políticas e ideológicas, antes que a su imposibilidad de análisis e interpretación. La excentricidad de la poesía hermética daviliana ha determinado su reclusión y esa condena no se debe directamente a razones lingüísticas ni plenamente estéticas. La actitud de muchos críticos aparece, desde este punto de vista, como una impostura o un ejercicio evasivo, que oculta las verdaderas razones por las cuales no han leído esta poesía. Si en verdad la lírica hermética de Dávila Andrade debe leerse como un fracaso o como un periodo de decadencia de su labor poética, desde los parámetros adoptados por algunos de sus críticos, en esa poesía fracasada se encuentra también el agotamiento de una forma literaria que acompaña la modernidad ecuatoriana y con ella la construcción de un proyecto literario nacional. Acaso aquel proyecto (la nación chica de Benjamín Carrión) llegaba a su final con la poesía hermética de Dávila Andrade. El hermetismo daviliano no se ha leído como un gesto crítico, sino como un ademán de ruptura absolutamente individual y abrupta. Sin embargo, detrás de la decisión del poeta de desmarcarse de todos los referentes contingentes se halla, además de su búsqueda poética personal, una realidad social que lo confinó a ser, ante todo, el poeta que escribió sobre

la geografía y la historia nacionales. La palabra de César Dávila Andrade es, por esta razón, una *palabra perdida*. Sobre todo, aquella consagrada a sus búsquedas postreras, las más intensas, las más consecuentes con su trayectoria poética.

El último poema que consta en la edición de su poesía completa, "Palabra perdida" (Dávila Andrade, 2007) llama la atención sobre un problema de valoración que apenas he pretendido iniciar. Aquel texto señala con precisión, sin mayores ambigüedades que los lectores puedan pretextar, una declaración de principios que se han confirmado como proposiciones centrales de su poética. Si existe el hermetismo en la lírica daviñana, existen también herramientas que el mismo poeta dejó escritas: registro de códigos con los cuales se puede reducir la ininteligibilidad de los últimos poemas escritos por el autor. El poema "Palabra perdida" propone "Embrujar el Poema de modo que todas sus palabras / (...) / se conviertan en la / PALABRA". Dávila Andrade se proponía buscar aquella palabra (total, mística, alquímica) que le posibilitara el acceso al Logos (al conocimiento del Absoluto). Sabía, sin embargo, que sus pretensiones estaban destinadas al fracaso, debido a la cercanía de la muerte. Todo el tiempo no es suficiente para encontrar la PALABRA: "Mas, apenas has escrito la primera palabra / cuando ya sobreviene la muerte de los párpados". El objeto de las búsquedas poéticas de Dávila se esfuma detrás de cada verso: "Pero AQUELLO ha desaparecido / Irremisiblemente". Si el acceso al conocimiento de lo Absoluto se revela parcial, precario, imposible, la labor del poeta consiste, finalmente, en recuperar ese mínimo contacto posible: "el Poema puede estallar al otro lado de su rostro / Procura entonces / retirar delicadamente de entre sus labios / la diminuta flecha envenenada". Esa diminuta flecha envenenada de enigmas seguirá intrigando a los lectores de su poesía lírica. El hermetismo daviñiano continuará invitando al lector avezado a sumergirse en su complicada lírica, para encontrar las formas de pronunciar lo inefable.

NOTAS

Versión corregida y aumentada del ensayo titulado "La palabra perdida de César Dávila Andrade", epílogo a César Dávila Andrade, *César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, y publicada en el libro titulado *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2008.

1. Realizo un examen a fondo de la recepción de la poesía daviñana hasta la primera década del siglo XXI, y a continuación profundizo en el tema de este breve ensayo, en el libro titulado '*La diminuta flecha envenenada*': en torno de la poesía hermética de César Dávila Andrade, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007.
2. Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 1998.
3. Gustavo Alfredo Jácome, "César Dávila Andrade: ¿Luzbel o Lucifer?", en Gustavo Alfredo Jácome, *op. cit.*
4. Gonzalo Ramón, "César Dávila Andrade. Mago de la poesía", en *La poesía ecuatoriana. Ensayos sobre César Dávila Andrade, Miguel Ángel Zambrano y notas sobre varios poetas ecuatorianos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.
5. Gonzalo Humberto Mata, *Psicografía de César Dávila Andrade*, Cuenca, Cénit, 1981.
6. María Rosa Crespo, "El hombre claroscuro de la noche", en *Revista de la Universidad-Verdad* No. 4, Cuenca, 1989.
7. Javier Michelena, "El pez sólo puede salvarse en el relámpago", en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* No. 26, Quito, Banco Central del Ecuador, septiembre-diciembre de 1986.
8. César Dávila Andrade, *César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ
Aída Cartagena Portalatín en el siglo XX

I. Soledad que se hizo canto

Aída Cartagena Portalatín es un hito en la cultura dominicana del siglo XX. Se puede investigar y escribir sobre la Aída viajera, la poeta, la novelista, la editora, la gestora cultural, la profesora; la Aída revolucionaria, la feminista, la creyente; la que dibuja, la interesada por el cine... O sobre el enigma de nacer sin gran fortuna material en una provincia y convertirse en una paseante de antiguas ciudades del mundo; de ser joven mujer cuando las dominicanas carecían de derechos civiles y tomarse la prerrogativa de escribir, disentir, auscultar tanto la luz como las penumbras del alma, tanto lo sencillo como lo laberíntico; de vivir en una atmósfera de opresivas subordinaciones y personificar la libertad individual. Su biografía ofrece excelentes pistas para aproximarse a los extraordinarios cambios que envuelven a las mujeres en el siglo XX, y más específicamente a las dominicanas.

Cultivadora de estrategias novedosas, alcanza cimas en la literatura dominicana, como la novela *Escalera para Electra* y el poema *Una mujer está sola*. Escritora que ejerce la libertad de manifestarse en firme con la palabra; no calificándose feminista, sino de la manera elegida por ella; cristiana leal a su fe, pero nada ortodoxa ni institucional; revolucionaria cuya autonomía debía suscitar irritación en las mentalidades sectarias. Crítica, artista, poeta, amiga, rebelde... cada cosa a su modo. "La Sagitaria Divina", la llamaría Moreno Jimenes, "por su elocuencia revolucionaria", contó Manuel Rueda. Acaso el poeta de la Colina Sacra quisiera aludir a afectación o tal vez no ignorara que en Sagitario, novena Casa del Zodiaco, encajan los viajes, la educación y todo lo relacionado con la religión y la filosofía. El Centauro Sagitario es representado con alas y una doble cabeza. De éstas, una mira hacia delante, o sea hacia el futuro; mientras que la otra mira hacia el pasado. Los entendidos en esta controversial disciplina, destacan comprensión de las cosas trascendentes por parte de quienes pasan por la casa Sagitario. La imagen del centauro, capaz de ver a un tiempo el pretérito y el porvenir, encarna una poética.

Al fin y al cabo, pocas personalidades de nuestra cultura han sido tan curiosas, definidas y abarcadoras, como Aída. Amaba la poesía, el arte, la Arqueología, el cine, a sus parientes y amigos, a París, a Moca. Bebe de la copa universal, adentrándose en sus raíces. Su imaginación tiende elásticas elipses entre Moca y Atenas, entre la antigüedad y el presente, entre el Caribe y el Mediterráneo; entre la plástica y la poesía. Como si esta actividad le resultara completamente natural.

Aída jamás pasa desapercibida. Desde el principio, poetas, narradores, críticos, hombres y mujeres, muchos bajo el influjo fascinante de su bizarra personalidad, no dejarán de referirse a ella. Su obra, es sin lugar a dudas, una de las producciones dominicanas más estudiadas en el extranjero.

El mero contacto personal, la conversación e incluso el trato familiar, revelaba escasamente su compleja y fulgurante vida interior. Sólo en su obra se delata.

Familiar

Olimpia Cartagena, hermana menor de la escritora, nos relata detalles que nos aproximan a una cotidianidad en la que Aída se perfila consciente del valor de los lazos afectivos.

Éramos... Siete hermanos: tres varones y cuatro hembras. Vivimos aún, dos hembras y un varón. Aída era la mayor; yo, la menor. Entre Aída y yo había una diferencia de unos 16 años. Cuando yo nací, ya Aída había venido para la Capital. En ese tiempo, en Moca no había escuela normal. Aída estudió en la Capital. Vivía donde los tíos nuestros, Pedro Pablo Bonilla y Alta Gracia Portalatín de Bonilla. Aquí terminó sus estudios, empezó a trabajar y se quedó en la Capital.

Yo casé con un militar, por lo que vivía de provincia en provincia, de pueblo en pueblo. Por lo que en ese tiempo tampoco estuve cerca de Aída. Hasta que mi esposo y yo venimos a vivir aquí, a la Capital. Y es entonces cuando estamos más cerca.

Aquí, donde estamos ahora, era donde vivía con mi familia. Por esta casa pasaba Aída todos los días. Porque, muy diferente a lo que la gente cree sobre ella, que estaba sola, -por el temperamento tan arrebatado que la distinguía-, Aída nunca estuvo sola. Era muy familiar, muy de su familia. Cuando no estaba aquí, estaba donde una tía nuestra, o donde los hermanos o en casa de las sobrinas que ella crió. Ahora, en su casa sí le gustaba estar sola: tirada en una cama, escuchando a los pajaritos, escribiendo... Así fue hasta el día de su muerte. [1]

La hermana recuerda que Aída manifestó muy temprano sus rasgos característicos e inclinaciones: "muy independiente, toda la vida", "empezó a escribir desde muy joven en un periodiquito llamado *Avance* y en otro".

Posiblemente fue una de las primeras mujeres que manejó su vehículo. “En Moca lo hizo antes que nadie. Aída fue muy independiente, muy independiente...”, acentúa. A seguidas nos pone en conocimiento de la faceta de sentido práctico y espíritu emprendedor en cuestiones materiales.

Papá era notario, creo fue el primer notario que hubo en Moca. Aída, jovencita, era su secretaria. Era quien lo hacía los documentos, quien le hacía todo. Papá solo tenía que firmar. A ella le gustaba producir. Cuando vino a la Capital trabajó en el Seguro Social, en Pidoca... Después se dedicó a la Universidad. A Aída le gustaba manejar su dinero, no estar a expensas de nadie. Siempre estaba haciendo algo. Compraba un solar por aquí, lo vendía; compraba en otro sitio y se ganaba lo suyo. Siempre vivía haciendo sus negocios. Esto era aparte de su literatura. [2]

Qué tan buena podía ser una poeta en los negocios. Olimpia explica: “Ella vivió y se mantuvo en la Capital. Tenía su casa propia. Tenía sus ahorros, no grandes, pero sí suficientes para cubrir sus necesidades. Ella siempre buscaba cómo producir. Hasta que llegaron los años avanzados. Entonces vivía solo escribiendo”.

Olimpia nos retrata una Aída “muy temperamental” y al mismo tiempo persona de consistentes lazos afectivos.

“Todo era cuando ella quería. Pero era la más familiar de todos los hermanos y hermanas. Con papá y con mamá era loca. Con mi hermano Manuel, quien murió en un accidente de aviación, ella llegó a vivir mucho tiempo. Se llevaba muy bien con él. A mi marido ella lo adoraba, mientras conmigo peleaba. Cuando yo vine a vivir a la Capital, yo le decía: “Tú no puedes salir vestida así”, “que tú debes...”. Yo siempre estaba molestándola un poco con su temperamento y con su apariencia. Entre ella y yo había esa disparidad de criterios, por la misma diferencia de edad. Mi marido Joaquín no comía cuentos con ella, la quería mucho. “La primogénita”, la llamaba”.

Sus afectos primarios, sabía conservarlos al margen de literatura o intelecto. Resulta agradable mostrar detalles humanos que nos ayudan a sentirnos más cerca, más amigos, de la escritora.

“Ella editaba un libro. Traía un ejemplar a la casa y le decía a Joaquín: “Mira, este es mi último libro”. Y después que hablaba mucho del libro, cuando lo iba a soltar a quien se lo pasaba era a mí. Me decía: “Toma para que lo guardes. Tú no lo vas a entender”. Yo le respondía: “Si yo no lo voy a entender, entonces, ¿para qué me lo traes?”. “Tú no lo vas a entender, tú no me vas a entender nunca”, decía, pero poníamos el libro en un estante. A los pocos días o a los pocos meses, iba uno a buscar el libro, ¿y libro adónde? Si ella tenía que darle un libro a alguien, venía, lo cogía y lo metía en su cartera y se lo llevaba. Pero, en resumidas cuentas, nos llevábamos muy bien. Nuestra familia es muy unida.

“Mi mamá fue una mujer que adoró a sus hermanos y nosotros adoramos a la familia de mamá. De tal manera que a Altagracita, donde vivió Aída por un tiempo, nosotros la llamábamos Mamá. Para Aída la muerte de Altagracita, unos tres años antes que su propia muerte, fue un golpe mortal. Todas las tardes ella pasaba por donde Altagracita. Lo que viera, una fruta, algo bueno, todo era para Altagracita. Tenía locura con ella.

Por lo mismo de ser una familia unida, aprendimos a entender el temperamento de cada uno para no tener problemas. Yo, a veces, cuando veo a mis hijas con algún problema les digo: “Pero señores, cómo será posible, cuando ustedes ven que Aída tenía un temperamento tan difícil, y nunca tuvimos problemas, nunca surgió una enemistad...”, porque si ella llegaba a esta casa y se sentaba tranquila, todo el mundo la dejaba, lo mismo si se acostaba; si quería comer, comía y si no quería comer, no comía. Todo el mundo la dejaba tranquila.[3]

La poeta viajera, que seguirá siéndolo hasta que no le queden fuerzas, iba de la mano con la mujer práctica con capacidad de ganar dinero:

Aída hacía una maleta como si nada, en cualquier momento. Y eso era en la época en que en República Dominicana se viajaba muy poco. De pronto recibíamos la noticia de Aída, que ando por París, que estoy en Egipto, o en cualquier otro sitio. Regresaba cuando quería o cuando se le acababa el dinero. Para esos viajes usaba el dinero que se ganaba en sus negocios. Una vez hizo una casa lo más graciosa por La Caleta, otra vez construyó en Los Cacaos de San Cristóbal, las vendía y, con esto, mientras le quedara un centavo, por allá, en el extranjero, se quedaba.

Escritora y viajera hasta el final. El movimiento y la palabra escrita formaban parte de su sangre.

Vivía con un viaje y otro viaje. Siempre. Solo los años la sentaron. Viajó hasta lo último, de tal manera que fue a Estados Unidos a buscar un dinero de unos libros, cuando ella ya no estaba en condiciones de viajar; a lo último, no, ya no podía. Y mira lo que hizo. Donde se hospedó, puso el dinero en un lugar debajo de la cama. Al regresar a Santo Domingo, se da cuenta que se le ha olvidado el dinero. ¿Tú sabes lo que hizo? Llegó aquí al mediodía. Y en la noche estaba otra vez para Estados Unidos, buscando el dinero.[4]

La soledad que tanto aparecería en sus poemas, no es de índole física, es algo más complejo y recóndito. Es la soledad de quien se percibe y reconoce distinta. Para escapar de la enajenación no tiene más camino que seguir sus intuiciones, su visión interior. La gente querida es el soporte imprescindible. Con frecuencia el ascenso intelectual o profesional, la fama y el reconocimiento social, llevan a las personas a distanciarse de familiares y amigos que no pertenecen a ese mundo. Aída era distinta.

Yo te puedo decir una cosa, ahora mismo de los tres hermanos que quedamos vivos una vive en Moca, Marina; el varón, que es médico vive en San Juan de la Maguana y yo vivo aquí. A nosotros se nos pasan meses sin vernos, aunque nos llamamos todo el tiempo. Con Aída no hubiera pasado eso. Ella buscaba a la familia. Y, a la vez, la familia estaba cerca de ella.

Tenía su mundo, muy de ella. En cambio, ella se juntaba contigo y era muy amiga de hacerte un chiste, un cuento. A mi casa llegaba y embromaba a mis hijas bárbaramente, hacía chistes. O tal vez actuaba con nosotros de esa manera porque ninguno estaba a la altura de ella y sus conocimientos y su vida literaria.[5]

Ella era “hacia dentro”. Nos decía, me voy a tal viaje, y ya. La noche que se puso mala, en vísperas de su muerte, la llevamos a la clínica. Ella estaba escribiendo un libro, que sería el último y me había dicho que lo terminaba en una semana. Yo me encargué de recoger el manuscrito y guardarlo.

Ha llamado la atención, y generado especulaciones, que muchas de nuestras escritoras notables no contrajeran matrimonio ni tuvieran descendencia (Carmen Natalia Martínez, Hilma Contreras, Aída Cartagena...), viéndose este hecho asociado a la dificultad de encontrar pareja estable por parte de mujeres con personalidades, intelecto y decisiones muy definidos. En el caso de Aída, su hermana tiene un enfoque donde la tradición familiar parece estar en primer orden.

A veces me he dicho, ¡caramba! eso de casarse o no parece hereditario. De mis tías, en La Vega, hubo unas tres que nunca se casaron. En mi casa, de nosotras cuatro, dos nos casamos y dos se quedaron solteras. De mis hijas, dos se casaron y dos no. Tú vas donde mi hermano Felipe, dos de sus hijas son casadas, una se ha quedado soltera. Entonces, son mujeres muy de adelante, que saben lo que es un hogar, sin embargo no todas se casan. Las que se quedan solteras, a veces, son las más amantes de las cosas de la casa. Creo que en lo del matrimonio tiene mucho que ver la suerte.[6]

En sus últimos años, aquejada de distintas dolencias, Aída seguía conservando su espíritu independiente y su carácter. Visitaba regularmente a sus familiares y amigos, seguía escribiendo y continuaba manejando su carro por las calles de Santo Domingo y por la Autopista Duarte:

Nosotros tratábamos, un poco inútilmente, de que dejara de manejar, porque a cada rato le chocaban el carro. Por ejemplo, le daba un carro en la San Martín y, en vez de pararse, venía enseguida para acá a refugiarse; como, primero, estaba aquí mi marido y, después, los guardianes, ya tenía su protección.

Dos veces le robaron el carro. En la primera ocasión, lleva el carro a arreglar por la mañana y en la noche se lo roban. Joaquincito, mi hijo, le hizo todas las diligencias con la Policía. Esa vez, el carro apareció en La Romana. Yo era la que tenía que resolver el problema, porque no es que ella buscara cómo o con qué resolverlo. Se hacía “la chiva loca”. La segunda vez que le robaron el carro, éste apareció bastante deteriorado. Quisimos que saliera del carro. Ella no quería admitir que era la culpable. No estaba en condiciones de manejar un carro, pero insistía. Nunca se quiso poner espejuelos.[7]

Figura ineludible

Veamos, de entrada, su figura, a través de quienes tuvieron amistad o contacto directo con ella. Veámosla también a través de sus propias palabras, que revelan mucho más que cualquier reflexión que pudiésemos hacer.

Manuel Rueda, su amigo de largos años y a quien ella le profesara un afecto especial, hace una de las mejores descripciones de la escritora:

Sin altisonancias, porque era mesurada de movimientos y hablaba en voz baja, la fuerza de su personalidad se manifestaba a contra corriente, subrayando los puntos de mayor énfasis con un evasivo molín de boca, o con un brusco silencio que era como el summum. A primera vista parecían técnicas para llamar la atención, pero según se le conocía más a fondo, uno llegaba al convencimiento de que todo ello formaba parte de su propia naturaleza, entre provinciana y exótica, en que la simbiosis de Moca y París había tenido mucho que ver.

Podemos decir que ella era un ser a la vez cotidiano y misterioso, que sabía moverse tanto en el ámbito patriótico como en el partidista, en el de la cultura universal como en los percances de los corrillos ciudadanos; de ambos poseía claves muy personales que solo ella lograba entender. [8]

El escritor José Alcántara Almánzar, con agudeza de crítico y sensibilidad de creador, hace un juicio valorativo que abarca, en pocas palabras, los motivos y alcance en la obra de Aída, como si pudiera comprender a la perfección lo complicado que puede ser “un corazón de poeta en una mujer”:

Aída fue una escritora de planteamientos audaces que cuestionó siempre los valores establecidos de una sociedad hecha a imagen y semejanza del hombre. Si ansiosa de originalidad, no fue sino por su afán de construir un espacio propio, consciente de sus desventajas en un mundo regido por la autoridad masculina. A su tenacidad de hormiga se unía un carácter contestatario que no hacía concesiones ante la apatía y la mediocridad de un medio asfixiante. Debió de ser muy agudo el drama interior de una escritora tan lúcida, tan consciente de su condición de mujer, de escritora y de mulata, en un país atrasado como el nuestro. Supo luchar con valentía, enfrentándose a prejuicios culturales inveterados e imposiciones patriarcales.

Es innegable que Aída es un caso excepcional de las letras dominicanas de este siglo, no solo por la importancia de su mejor poesía, sino por la amplitud, la variedad de su obra, y la constancia de una vocación literaria que no conoció el desmayo ni el abatimiento y que supo enfrentarse a los obstáculos que entorpecían su desarrollo personal...

De ella conservaré la imagen de una escritora en cuyo espíritu se renovaban cada día el humor y la esperanza, y sobre todo un obstinado amor por la justicia.[9]

Ya en 1971 había observado este escritor:

Aída es así: controversial, contradictoria, impredecible, pero tenaz como una hormiga, infatigable, con los ojos abiertos a los cambios.

Quien no la conoce bien suele sentirse algo sorprendido por las palabras cortantes y de perfiles definidos que emplea para comunicar sus ideas, expresar su concepción del mundo y el arte, o esa tendencia, tan natural en ella, a convertirse en el centro indiscutible de su propio discurso. Pero después que uno ha logrado penetrar la corteza con que se protege de los demás, descubre a una mujer soñadora...

Aída ha conformado un mundo que gira a su alrededor y que ella, con infinita paciencia, mueve sin cesar, tirando de unos hilos delgados y fuertes. [10]

Un periodista que la entrevistara en 1991, describe la primera impresión que le produjo la poeta:

La encontramos en medio de la galería, trabajando a mano sobre algunas hojas de papel. Luego nos informa que se trata de un libro. Nos ofrece un asiento y se queda en silencio. Al cabo de un instante logramos comunicarnos: a veces se torna fría, cortante, mas no prescinde de la cortesía suficiente para hacer el diálogo.[11]

Es la impresión típica que produce Aída en quien no la conoce y la trata por primera vez. Puede, incluso, sentirse como intimidante. Pero luego, a este mismo periodista va a contarle sus proyectos, animándose cuando entra de lleno a hablar de sí misma y su obra, lo que le permite a éste hacer un rápido retrato de esta escritora.

Aída se nos presenta como una mujer del arte, incapaz de precisar su predilección entre las manifestaciones artísticas. Además de hacer literatura, ha trabajado cine y ha enseñado cultura por más de 15 años: se dice seguidora fiel de la música clásica, también de la popular, así como del teatro y la pintura. Es poseedora de una de las colecciones pictóricas “más ricas” del país y de colecciones de relojes, lanzas y objetos arqueológicos

La licenciada Cartagena Portalatín se ha desempeñado como encargada del Laboratorio Antropológico y profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Además, en el 1963 fue secretaria general del capítulo dominicano de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y en 1977 formó parte del jurado de los premios literarios de Casa de las Américas, En la Habana, Cuba.

También ha publicado monografías, investigaciones históricas, ensayos... algunas antologías de escritores dominicanos y trabajos de crítica literaria. Ha dirigido publicaciones como “Brigadas Dominicanas”, coediciones La Isla Necesaria...

En el séptimo arte también ha incursionado, una afición que la asaltó durante sus estudios en la Escuela del Louvre... [12]

Ahora el periodista, al final de la entrevista, tiene otra impresión, tal vez con mayor desconcierto. Ahora sabe que el silencio de Aída, esperando que fuera él quien comenzara el diálogo, preguntándole, era significativo y apoyado en una seguridad que le venía del carácter y de una hoja de vida fructífera. En algún momento ella le hizo notar que había nacido en un pueblo del interior, sus obras habían nacido desnudas, “como nació yo”, le diría, sin que el prestigio ganado por otro influya en su destino.

Un detalle, que se podrá observar una y otra vez, es que Aída siente devoción por su país, la historia de su país, sus personas y personajes. Sin embargo, con la política guardaba sus reservas, aunque hace notar su satisfacción por haber tenido la oportunidad de participar en calidad de consejera en una reunión de “consultas de secretarios” de la UNESCO: [13]

*No me gusta particularmente la política. Yo podría haber sido una ministra o cualquier otra cosa que yo hubiera querido.
... Cuando yo llegué a París para la reunión anual de la UNESCO en 1965, yo era, como Le Monde dijo, la “vedette” de la reunión.
Todo el mundo quería saber acerca de la República Dominicana por la Revolución que había tenido lugar. [14]*

Premios

En febrero de 1990 se dio a conocer al país la creación del Premio Nacional de Literatura dedicado a “reconocer la obra a lo largo de una vida”. Para la ocasión, Manuel Rueda escribió:

Los grandes escritores son las voces más fieles de nuestra realidad histórica y social, y al exaltarlos en su justa medida nos reconocemos en lo que han producido, integrándonos al mismo tiempo a un concepto vivo de identidad nacional. [15]

Doce fueron los escritores nominados. Once hombres y una mujer, Aída Cartagena Portalatín. Tal vez para ir cerrando su prolífica y notable vida cultural con uno de sus versos más citados: “Aquí hace falta una mujer y esa mujer soy yo”. Falleció cuatro años después, siendo la única de los doce nominados que no llegó a recibir el trascendente premio. De hecho, creo que nunca fue premiada, aunque sí ampliamente reconocida. Estuvo cerca, del prestigioso premio Seix Barral (1969).

¿Feminista?

AÑO 1931

– Ataques a las feministas en la prensa. Ellas responden.

Aparece un artículo titulado: “¿Conquistará la mujer dominicana sus derechos?” (*Listín Diario*, 9 de junio de 1931), firmado por: “Aída Cartagena, Moca”, quien con el tiempo se convertiría en una escritora fundamental. Las opiniones que expresa muestran que nuestra autora, aunque debía ser muy joven por entonces, no estuvo ajena al movimiento feminista.

– El Manifiesto de la recién formada Acción Feminista, dirigido a todas las mujeres, es incluyente y posee fuerza persuasiva. La lista de firmantes del documento está encabezada por la profesora Abigaíl Mejía de Fernández y concluye con Ayda (sic) Cartagena Portalatín. Otras destacadas mujeres, reconocidas por su aporte a la educación, las letras y las artes, firmantes del Manifiesto, son: Dra. Gladys de los Santos Noboa, Prof. Celeste Woss y Gil, Prof. Mercedes Laura Aguiar, Prof. Eva María Pellerano, Prof. Josefa Amiama, Prof. Patria Mella, Prof. Ana Josefa Puello y Br. Consuelo Nívar.

En este importante documento, poco citado por historiadores de la sociedad y la cultura dominicanas, se establece:

Frente a la realidad del feminismo mundial –ya por algunas de nuestras mujeres predicado y ensalzado en la tribuna y en las letras de molde– hemos querido unirnos y formar un solo cuerpo de batalla, pero de batalla de paz. Nuestra bandera es blanca y de progreso: queremos exhortar a todas las que sientan esto a unirse con nosotras para robustecer una Asociación que, a la sombra del tantas veces aplaudido Club Nosotras, hemos formado un núcleo de sus socias. El Club Nosotras es precisamente una demostración de la capacidad femenina: hay en él profesionales de todos los matices, madres de familia –abejas y reinas–; allí se han dado conferencias, exposiciones artísticas, conciertos, manifestaciones culturales de toda especie; su misión ha sido preparar los espíritus, enseñando lo que la mujer sabe y puede. No ha sido sociedad feminista, no lo pretendió y, sin embargo, todo el mundo lo juzga así; prueba de que el feminismo es cosa buena, es el confundir las labores del Club con las labores feministas.

Pues bien, a su sombra, sin desgarrarnos de la rama, un grupo de sus socias hemos formado esta junta de acción feminista, cuyo objetivo es favorecer a todas las mujeres. Nuestros ideales serán luchar por la reivindicación de los derechos femeniles, pedir leyes nuevas que protejan el trabajo de las obreras, de las maestras, de las mujeres que trabajan en general; la protección del niño, etc. En lugar de combatir al hombre ayudarle en su mejoramiento social e individual (...). [16].

Aunque la autoría del referido Manifiesto se le ha atribuido siempre a Abigaíl Mejía, es razonable pensar que las integrantes principales del Club Nosotras hicieron sus aportes. Livia Veloz refiere que en los salones del Club “se desarrollaron los planes y reglamentos” y se dio vida a la idea, “y se proclamó con orgullo y decisión el nacimiento de la acción feminista dominicana, dando cuenta, al mismo tiempo, de los fines que perseguía y de la fe que reinaba en el ánimo de sus fundadoras”. [17]

AÑO 1961

Se constituye la Federación de Mujeres Dominicanas.

Las principales líderes de la FMD responden en su mayoría al Catorce de Junio, al Partido Socialista Popular y al Movimiento Popular Dominicano.

La primera directiva [18] estuvo constituida de la siguiente manera:

Dra. Ligia Echavarría de Sánchez (PSP), Presidenta.

Dra. María Elena Muñoz (Catorce de Junio), Secretaria General.

Dra. Ana Silvia Reynoso (Catorce de Junio), Secretaria de Organización.

Dra. Aída Cartagena Portalatín (independiente), Secretaria de Relaciones Públicas.

Xiomara Saladín Defilló (Catorce de Junio), Secretaria de Propaganda y Difusión Cultural.

Soucy de Pellerano (independiente), Secretaria de Propaganda y Difusión.

(Notemos que los nombres de las dos independientes corresponden a una escritora, Aída Cartagena Portalatín, y a una artista plástica, Soucy de Pellerano; ambas gozan de reconocimiento social).

La nueva organización diseñó sus objetivos en niveles táctico y estratégico. En cuanto al nivel táctico, “se trataba de despertar y luego fortalecer en la mujer dominicana la conciencia democrática dormida, aletargada, en los largos años de oscurantismo y marginalidad política, para que en una segunda instancia, pudiera estar en condiciones de participar en los procesos políticos que habían de producirse”. [19]

Los comunicados de prensa y las noticias aparecidas en los periódicos de la época, permiten observar el grado de compromiso político de esta estructura femenina.

El 28 de diciembre de 1961, la FMD exige al Poder Ejecutivo: “La inmediata repatriación de todos y cada uno de los dominicanos que fueron ilegalmente expulsados del país”, así como “la inmediata suspensión de estos procedimientos ilegales y dictatoriales”. (Firman la Dra. Ligia E. de Sánchez, Presidenta, y Dra. María Elena Muñoz M., Secretaria General).

A lo largo de todo el año 1962 la FMD muestra como motivo de sus principales preocupaciones y tareas la derogación de la Ley de Emergencia y el regreso de todos los exiliados y deportados antitrujillistas.]

¿Conquistará la mujer dominicana sus derechos? Evidentemente que sí. Porque ella luchará para ello, a sabiendas de que no busca nada que en sentido alguno, pueda mermar los derechos del hombre.

Ella, igual que las otras mujeres del globo, irá a reclamar lo que le pertenece, pues ya nos sentimos capacitadas para administrar la gran herencia que nos legó la Naturaleza y que a su antojo ha sido administrada por el hombre, creyéndonos niños, incapaces aún de razonar.

¿Conquistará la mujer dominicana sus derechos? Sí. Tarde o temprano, no importa. Pues pedimos justamente, la protección legal de nuestra persona y bienes; el reconocimiento de la maternal potestad en el mismo plano jurídico que la paterna; el derecho a disponer de lo suyo y actuar en las relaciones civiles en el pleno ejercicio de la Ciudadanía, sin verse supeditada a la autoridad del hombre.

¿Qué derechos hay para negarle a una mujer ilustrada los derechos que una legislación injusta concede al más alto safo y ruín analfabeto? [20]

Los párrafos anteriores corresponden a un artículo aparecido en el Listín Diario el 9 de junio de 1931, firmado por “Aída Cartagena. Moca, RD) y evidencian que nuestra autora, aunque debía ser muy joven por entonces, 13 ó 15 años, se relacionó con el movimiento feminista protagonizado por las maestras, artistas, escritoras y otras profesionales que desarrollaron sus actividades en el Club Nosotras y fundaron, precisamente en el 1931, la Acción Feminista Dominicana.

Aída estaba muy consciente de su condición de mujer, y lo estaría cada vez más, no podía ser de otra manera. No porque ella lo quisiera o buscara, sino porque el entorno se lo haría sentir continuamente. A su inteligencia y sensibilidad no le podían ser indiferentes las ideas prevalecientes con respecto a las ocupaciones de las mujeres. Ella miraría hacia atrás buscando referentes femeninos en el conocimiento, el arte, la poesía. Encontraría las conocidas excepciones. Disponer de referentes culturales es una necesidad del espíritu para confirmarse acompañado en su camino, en su vocación.

A comienzo de los noventa me tocó escribir un artículo sobre las pioneras del feminismo en República Dominicana para una edición especial de la revista latinoamericana Fempress. Pensé en tres mujeres: Salomé Ureña, Abigail Mejía y Aída Cartagena Portalatín. Cuando quise entrevistar a Aída, ésta me dijo que no entendía mi intención de incluirla en el artículo. De todas maneras, accedió a la entrevista. Al indagar sobre las condiciones en que se desenvolvía una mujer que en los años cuarenta quisiera abrirse camino como poeta e intelectual, su escueta respuesta fue: “Había que tener las espaldas de bronce para resistir los embates”. Le pregunté a quemarropa si era feminista. Rió abiertamente, y respondió con un rotundo NO, pero a continuación añadió: “Hay que buscar al hombre capaz de aguantar a una mujer inteligente”. En otro momento de la

conversación opinó que es en la literatura donde el machismo dominicano se expresa más acentuadamente. “Las mujeres son más humildes –dijo–, ostentan menos sus triunfos”.

En París, según sus propias palabras, nuestra poeta conoció a Aimé Césaire, Marguerite Duras y Paul Valéry. Entusiasmada y absorta en sus recuerdos me contó: “Estaba el existencialismo en pie. Yo me quedaba sin cenar por estar escuchando a Simone y a Sartre en el Café de Flores”, e introduciendo un gesto malicioso comenta: “Simone era superior a Sartre. Muy superior. Era una mujer de una cultura vastísima.

Aunque aún desconocía los vínculos de la poeta con la AFD y la FMD, consideraba a Aída era pionera de los derechos de la mujer en cuanto a conocimientos, arte y creación; incluso ella no compartiera la idea.

Conociendo el poder apabullante de los prejuicios antifeministas, por un lado, y el celo con la independencia y libertad personal propios de intelectuales y escritores, podía entender la posición de mi entrevistada. Un rótulo es siempre limitante. Si eres escritora, te leen a través de la etiqueta.

Manuel Rueda, a raíz del fallecimiento de Aída, contó:

Tal vez todas las mujeres ilustres de una época le servían como modelos para desenvolver sus actitudes; de ahí su apasionamiento por Gertrude Stein, por Simona de Beauvoir, por Marguerite Duras, por Marguerite Yourcenar, nombres que al ser pronunciados por ella, parecían teñirla de policromías de su propia imaginación.[21]

El significado de Aída Cartagena para las dominicanas queda bien definido por la académica Daisy Cocco de Filippis, pionera en la aplicación de la crítica feminista en el país, quien la llama “la madre de la poesía de la mujer dominicana en el siglo XX” y dice que con ella empieza la desmitificación de la mujer.[22]

La poeta y dramaturga Chiqui Vicioso, coincidiendo con Cocco de Filippis llama a Aída Cartagena “piedra fundacional de lo que luego se convertiría en la poesía femenina dominicana”. Asimismo, destaca una vertiente de la poesía de Aída, la negroide, muy poco estudiada. Y dice que en el poema “Memorias negras”, abarca “no solo la realidad de los negros y negras en nuestra isla, sino también la de la población negra en los Estados Unidos”. En el poema “Mi madre fue una de las grandes mamás del mundo”, Aída se reconoce mulata.[23]

Por conveniencia, por soberanía intelectual o por convicción, Aída no deseaba ser nombrada feminista. Quizás su actitud se debía al halo demasiado transgresor, agresivo para muchos, que rodeaba el término. Sin embargo, la vocación de justicia en Aída se muestra a lo largo de su obra.

En 1981, manifestó que Yania Tierra era “un viejo compromiso que se materializaba en un Poema Documento, homenaje a las mujeres que a través de un lapso de casi cinco siglos fueron ultimadas o se sacrificaron por su pueblo”. Yania Tierra, aclara Aída, “no es un simple juego poético, sino que, conscientemente, me nutro de las fuentes de la misma historia. Tengo mucho respeto, tanto por los hombres como por las mujeres que dicen “presente” en los momentos aciagos de nuestro país”. [24]

A la pregunta de que si lo consideraba un libro feminista, respondió:

Una persona sin prejuicios pensaría que es un libro en el cual se hace justicia, es decir, un justificado reconocimiento. No se me ocurre pensar en “machismo literario” cuando tantos y tantos escritores investigan o exaltan los grandes hombres de la patria. Tengo para mí que el “feminismo” revela una lucha de discriminaciones, prejuicios y de injusticias entre géneros. En ningún momento se produce esa lucha a lo largo del contexto de Yania. Particularmente sólo veo la lucha de alcanzar su meta por medio de la superación y el respeto.[25]

Respuesta que deja entrever una noción sobre los derechos de la mujer, coincidente con la de Salomé Ureña y otras precursoras del feminismo en RD, en la cual la educación era el medio idóneo para la mujer conquistar un cambio de posición en la sociedad.

Esta Aída, en su plenitud, es poseedora de un fuerte sentido de justicia social. La rebela la pobreza, la iniquidad social. Ha vivido, observado y comprendido lo suficiente como para tener una postura muy propia. También ha pasado por una dura prueba de salud, ha conocido a fondo el dolor, se ha desprendido de todo resto de vanidad.

A todas luces, tenía conciencia de lo que significan las jerarquías y valoraciones diferentes de acuerdo al género. Por su inteligencia y el tiempo que le tocó era imposible que no la tuviera. Debía conocer la inutilidad del sacrificio romántico de muchas grandes poetas latinoamericanas. Debía admirar a Gabriela Mistral, aunque no fueran afines en estética, esa chilena que cortó por lo sano con la romántica que amenazaba con mermar y destruir sus energías vitales, y que después de escribir unos poemas al hombre que antes de suicidarse se paseó frente a ella con otra, escribiría: Una en mí maté, esa no la quería. Aída debió leer, cómo no, a Sor Juana Inés de

la Cruz, a Virginia Woolf y a tantas brillantes escritoras en cuyas vicisitudes y triunfos ella, de alguna manera, debía verse retratada.

Parte de su mejor poesía, sus novelas y narraciones breves dan cuenta de que Aída le dedicaba largo tiempo a las cavilaciones sobre el desasosiego de ser mujer en el siglo XX, el heroísmo, la inteligencia, la productividad de muchas mujeres. Posiblemente no le interesara el aspecto ideológico, pero sí, y en profundidad, el aspecto humano; su sensibilidad captaba la violencia síquica, social y emocional que perturbaba el universo femenino.

Lo interesante, atribuible al genio de la escritora, es que nunca hace concesiones al estereotipo. La mujer, aunque esté sola, aunque sea la única en el grupo, incluso cuando su vida está marcada por la violencia, o sea una mártir, nunca es débil, desamparada o lastimosa. Es siempre una figura plena de poderes germinativos, de cambios.

¿Un destino solitario?

La evolución, el salto, en la poesía de Aída, desde la década de los treinta a los años cincuenta, y su posterior desarrollo como narradora y ensayista, se deben, en primer lugar, a su determinación, a la influencia de La Poesía Sorprendida, a la apertura y curiosidad de su espíritu, a su calidad de observadora alerta y a sus viajes por el mundo.

Y, a propósito de actitud, de ese saber lo que quiere y sin ningún género de dudas marchar en pos de ello, cabría preguntarse: ¿debió pagar Aída algún precio oneroso? En poemas suyos, que hemos encontrado en el periódico El Caribe, 1948, -no incluido en ninguno de sus libros- la poeta dice: “sueño mi patria el mundo” y en los títulos, “Solitario Destino”, “Desnuda soledad del llanto”, parece vislumbrar la trayectoria de su vida, como si percibiera lo que significaría permanecer leal a las más esenciales inclinaciones de su alma.

SOLITARIO DESTINO

*Al color de la brisa no le puso Dios nombre.
Sueño mi patria el mundo.
El hombre que no escucha se deshace en la nada;
y la tierra se crece con un aliento rojo,
y las aguas se ahogan con un temblor de carne!*

*Amor: Hazte blanco, hazte blanco como la luna mansa!
Haz trilla de ciclámenes a las rutas soñadas;
haz una llamarada!
Bosque no se levanta sin que un hacha lo abrace,
vida no se hace vida sin que un beso la hiera.*

*Dicha se hacía flor y me sabía más viva
cuando al pasar
los símbolos
dormíanse como hojas detrás de las pupilas.
Olas hacen sudario en la arena lejana.
La mirada se pierde como un amor muy vago;
y un sollozo sin ojos,
y un habla que no es habla,
sube del fondo oscuro, donde sueñan calladas,
sobre caracolas,
corales y algas,
almas, que no quisieron tierra
y suspiraron agua! [26]*

En el poema “Desnuda soledad del llanto” [27], dice:

*Soy de mundo que crece
tengo los cansancios del que calla
y se pierde a su voz de así callarla*

Antes, en “Poema”[28], expresó:

*Yo poeta de la voz callada,
prendida a la última espina
por la olvidada rosa
en el milagro abril.*

*Sin voces
y hablándome pensamientos*

“En un cáliz doblado”, [29] también publicada en 1944, podemos leer lo siguiente:

*Desde esta soledad que se hizo canto.
Apagará mi noche en la quietud de un alba.
Cortaré tus palabras. Sin la música eterna sentiré la mía...*

II. El concepto de Aída sobre la escritura, escritores y escritoras

Literatura y testimonio

En 1981, durante entrevista que le hiciera José Alcántara Almánzar, Aída desarrolló su concepto sobre la literatura como testimonio, describiendo la transformación que experimentó su visión de la literatura con su salida del país hacia Europa. Estas ideas nos muestran a una mujer con inteligencia flexible, observadora, reflexiva y abierta a modificar sus perspectivas de las cosas, siempre que la realidad y los nuevos conocimientos le muestren su pertinencia, la concordancia con el pulso de su propio ser y búsquedas.

Si esta visión cobró forma en la década del cincuenta, debía haberse afianzada y definido más aún con los acontecimientos históricos que acaecerían en el país en la década siguiente, tales como la caída de la dictadura trujillista, la celebración de elecciones libres y la revolución de 1965.

Sí, para mí la literatura debe ser testimonio. Para los que lanzan obras falsas también lo es a su manera. Yo creo en la literatura testimonial. Voy a tratar de definir lo que para mí es testimonio:

a) El que hace una literatura que carece de base real, que evade el compromiso, que nada aporta a la historia aún cuando por su correcta sintaxis e inteligente concepción pueda considerarse obra maestra, queda inmerso en lo fantástico, y lo irreal no es testimonial.

b) Tengo para mí que el testimonio auténtico es la transcripción de hechos reales que obligan al autor a revestirse de coraje para el enfrentamiento. Los momentos históricos que nos ha tocado vivir deben ser enfocados desde todos los ángulos en que se mueve nuestra vida política, económica y social. Esa sinceridad contribuyó a que Zola y Balzac sean además de literatos, parte de la historia social de Francia.

(...)

*Debo confesarte que sólo aprendí esto luego de viajar y de vivir en países avanzados donde se respetan la dignidad humana y el derecho total a la comunicación. Entonces comencé a establecer paralelismos entre aquello y lo que pasaba en una sociedad amordazada, de mudos y ciegos como era la nuestra durante la tiranía. Nadie me daba la respuesta frente a fenómenos graves que sucedían. Conocí a mi país bajo el nefasto régimen del “benefactor” fuera de mi país. Entonces sin que nadie me empujara me lancé de la torre de marfil. Y dentro del contexto de mi libro *La Voz Desatada* incluí mi poema “Canto para el Hombre Nuevo”. Y como no iba a continuar engañada ni engañando, continué escribiendo como lo hago en *La Tierra Escrita*, *Escalera para Electra*, *Tablero*, *Yania Tierra*, *La tarde en que murió Estefanía* (inédita) y muchísimos poemas publicados en revistas, cuadernos y suplementos. Me siento cómoda escribiendo así porque por sangre corre un recuerdo amargo de injusticia. Papaviejo –mi abuelo- contaba que su padre negaba al régimen de y Lili lo mandó a fusilar en la plaza del pueblo para dar un ejemplo.[30]*

Para Aída la escritura es un compromiso muy serio. Lamenta que muchos escritores se tomen el oficio con “figureo” y que no pocos utilicen la literatura “para subirse por la escalera”, pasando por alto la seriedad que conlleva hacerla. “Al menos a mí me ha costado mucho trabajo”, [31] insiste.

Las opiniones de Aída sobre escritores y escritoras no podrían calificarse de “complacientes”. Al contrario, cuando se le preguntaba al respecto solía responder con frases escuetas y siempre con una pequeña dosis de ironía y humor. Al parecer, su postura en este sentido fue agudizándose con los años, dando a entender que: o había perdido interés por la literatura local y en consecuencia la leía poco, o tenía la convicción de que la literatura dominicana se hallaba estancada. Lo que siempre queda muy claro es que Aída es exigente consigo

misma y exigente con los demás. Deja la idea de que aquí no se hace el suficiente esfuerzo, a los creadores les falta constancia y dedicación.

“El escritor aquí es muy haragán, la mayoría no trabaja, teniendo muy buena madera”, [32] expresó en entrevista aparecida en *El Caribe*, 1991. Al mismo tiempo, expresó que los estímulos de la sociedad son pocos, y escasa es la importancia que se le da a un escritor: “Tú ves que le dan un premio Nacional a alguien y es como si nada”, dijo.

Para hacer novelas se precisa un buen bagaje:

No, no, no, qué va, el novelista necesita una cantidad de cosas tremendas, y ahora, además, de acuerdo con el tipo de novela que va a hacer; por ejemplo, yo nunca sé el tipo de novela que voy a hacer, se me ocurre y ya, ahí comienzo.

Aquí hay intelectuales como veloz Maggiolo, Manuel Rueda o Fernández Spencer, que son las vacas sagradas de la literatura dominicana. Son gente de muchísimos conocimientos y la novela necesita eso. Aunque sea de campo, aunque sea de vaca, aunque sea de lo que fuere, del corral, tú sabes; pero hay que tener conocimiento. [33]

La amistad era un valor de primer orden en la vida de Aída. En una ocasión la escuché decir que su desarrollo intelectual se debía en buena parte a que elegía amigos de los que pudiera aprender. Creo que subyacía una especie de consejo en sus palabras. No había que perder tiempo con quien no lo mereciera. En la que fuera una de las últimas entrevistas –1993– que diera, posiblemente no hubo otras después, expresó: “Yo insisto en que, aunque yo he tenido que trabajar muy duro sobre mi formación intelectual, yo me he beneficiado (o aprendido más) de las relaciones con los otros”. [34]

Con las mujeres poetas podía ser dura. Pero debe decirse que a pesar de su escepticismo sobre la producción de éstas, nunca dejó de mostrar amabilidad y atención a las mismas.

En 1989, en ocasión de una entrevista, Aída expresó:

La literatura es un problema muy serio y todo el mundo no la aguanta. Por ejemplo, “fulana” es poeta, pero poeta un día, un poema un día, esto y lo otro y un librito. Es una vida muy seria, te das cuenta. Eso no es un juego. La poesía, la literatura en general es una cosa muy seria, muy seria, más seria de lo que uno piensa. [35]

Alrededor del año noventa, cuando el Taller de Mujeres Poetas (Carmen Imbert, Sabrina Román, Dulce Ureña, Miriam Ventura y Carmen Sánchez), liderado por Chiqui Vicioso y el Taller de Mujeres Creadoras (Marianela Medrano, Irene Santos, Ilonka Nacidit, Nelly Ciprián y Aurora Arias), habían generado una cierta resonancia en el país, tuvo lugar un programa en Televisión, conducido por Freddy Beras Goico, en el que participábamos varias poetas jóvenes, Sonia Silvestre cantaba y Aída Cartagena fungía como invitada especial. Las poetas respondimos preguntas, charlando con obvio entusiasmo sobre la poesía, sobre nuestra poesía. Al preguntársele a Aída su opinión sobre las poetas emergentes, ésta empezó con una frase: “Aquí poeta soy yo...” Era como para helar al grupo. Sin embargo, nadie se tomó la declaración a pecho. El respeto reverencial por Aída y la manera, inmutable y algo humorística de decir las cosas, le quitaba carga a sus palabras. A fin de cuentas, lo que decía tenía su fundamento.

Por ese mismo tiempo, se reseñaba en un periódico: “Ella [Aída] piensa que el país tiene muchas escritoras talentosas, pero que “se pierden, porque para tú escribir un libro, tú necesitas de una cultura, no tú no tienes esa cultura no puedes hacer ese libro” (...). Dice (...) que a las jóvenes “les falta coraje para mantenerse”. “Hay mujeres que han escrito cuatro o cinco poemas en diez años”, agrega. También deplora la excesiva afición que presentan algunas por el grupismo. “Yo empecé sola”, indica”. [36]

Sería interesante indagar si las opiniones de Aída sobre la escritura de las dominicanas habían sido distintas en otros tiempos. Es posible que estuviera acostumbrada a ser la única mujer entre los hombres artistas y escritores, que ello le proporcionará algún tipo de seguridad, en un medio en el que debió abrirse camino mediante el lujo de su creación y con una tremenda disciplina intelectual.

III. *La renovación, un imperativo*

Me atrevería a decir que en la década del cuarenta Aída está formando su voz poética, hay agitación en derredor, surgen muchos y buenos poetas, publicaciones, debates. Ella se ahonda en el lenguaje, conoce lo que de antiguo y prometedor comprenden las palabras, piensa este proceso en su poesía. En los años cincuenta, Aída se encuentra a sí misma en su condición de mujer poeta navegando en un mar y un mundo mucho más complejo, sorpresivo, desafiante y esplendoroso que el que jamás soñó. Su poesía cobra definición y fuerza singular. Su

poesía es, de algún modo, un testimonio fehaciente de los caminos que ha recorrido a ese momento y la mirada viva sobre estos caminos.

En “Una mujer está sola”, aparecido en 1955, escribió:

*Es una alegría sentirse amiga de su propia palabra
Y acariciar el corazón de la conciencia.*

...

*Siento la intimidad de conversar conmigo,
de sentarme en otro fondo, sin nada que me espante,
y pensar: que todo seguirá estando aquí.*

...

*Pero es una alegría única
sentirse la amiga de su propio encuentro
y pensar que hay rostros para verlos en la ternura,
en el amor o el odio para conocerlos. [37]*

El valor del pensamiento que necesita liberarse, el sentido íntimo de la escritura, se expresan en “Ahora que aún vivo” (1955). Posiblemente sea la primera vez en la literatura dominicana que una mujer, en primera persona, deja constancia de su conciencia al respecto. Es sin dudas, una mirada moderna y valiente:

*Desde hace tiempo mi vida ha comenzado y no se basta a sí,
y todos mis pensamientos están como en una celda
y hay algunos que llegan a creer quererme
y están más cerca de mí a cada hora.
Pero oídme, yo no me avergüenzo, y quiero
ser procesada para poder revelarlos:
son ellos mis hechos o mi conciencia.*

*Hasta ahora los llevo con la cara sonreída,
con la cara tonta de los que se contentan
con la rutina de esta estación de tránsito.
Mas, yo no soy esa cara,
ni quiero la felicidad común
ni estoy hecha para el festín de los profanos.
He descubierto mis propios pensamientos
y he buscado en ellos, y no he encontrado
nada de muelle, ni eso que es la concordia
o la conciliación con la conformidad.*

...

*No quiero otra memoria, ni la razón ajena,
ni la grandeza de alcanzar
las cosas que reposan para otros.*

...

*También yo soy ciertamente una mujer
con todos sus momentos, y si no fuese así
me sentiría hervir a voluntad ajena.*

...

*Todos se han retrasado y aún espera en vigilia
esta mujer que sola
se compromete con sus respetos íntimos*

Entre el 1959 y 1962, la voz poética de Aída va a contener otro salto, es el salto hacia el otro. Sus poemas de este tiempo se adelantan a lo que sería la tónica prevaleciente en los poetas en los años antes y siguientes a la revolución de 1965. Algunos son una suerte de manifiesto invitando a luchar con la palabra. Aída descubre al otro, en su dolor, aislamiento y marginalidad, y desde ahí su mirada se vuelve sobre sí misma en su deseo de ser distinta, de expresar el pulso de la sociedad cambiante. Los años sesenta no solo fueron tiempo de convulsiones, esperanza, rebeldía e intensas emociones para la RD, sino para buena parte del mundo, especialmente en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos y el Caribe.

Aída descubre a los otros en toda su temerosa humanidad, y hacia ellos quiere volcarse, “secando” sus versos para imprimirle otro tipo de poder, efectivo y nada lírico:

*Mi canto es un cesto lleno de buenos deseos para el pobre.
En estos litorales conozco conchoprimos, jíbaros y liborios.
Conozco pobres de New York, Londres, Viena, París...
Todos con las mismas desventuras
destruyéndose como insectos prensados.
Permíteme Poeta que exprese activamente mi nostalgia
porque el Mundo es ancho y estrecho el rincón donde mora el pobre. [38]*

Sus versos se convierten en mandato de cambio:

*Poeta, tira la tradición y el símbolo.
Tira las sensaciones vagas, difusas, nebulosas
y los sentimientos indecibles que perduran en el refugio de los valores formales.*

Poeta, el arte debe cantar del hombre su lucha y su dolor.

Que tu poesía comience cuando comience la lucha. [39]

Aída no es una mujer común, pero quiere serlo. “Bajar de la torre de marfil”, como desea, es reencontrarse con su pueblo. Antes fue “una estrella” porque otras mujeres no tenían la palabra:

*Yo soy como cualquier mujer de la Isla.
Mujer del Éxodo y del Salmo,
...
Cuando la mujer no tenía la palabra
yo era una estrella colgada del cielo,
de un cielo de palomas y de lluvia
donde la mujer es una feliz hormiga inútil
anegada de Dios*

*Ahora soy como cualquier mujer de la isla
Y se puede llamarme con cualquier otro nombre... [40]*

Aída, a finales de los años cincuenta, tuvo una seria crisis de salud. La experiencia de dolor atroz que sufrió debió volverla mucho más sensible y abierta al dolor ajeno.

Fue como en el año 1958 que tuvo una dolencia seria. Estuvo interna mucho tiempo. Le daban unos dolores insoportables, terribles, en toda la cabeza. Los médicos decían que el problema era se origen nervioso. Le daban remedios para los nervios, y qué va. Luego se descubrió que un tiempo atrás, cuando le sacaban una muela, le habían partido un nervio. Le hicieron una operación fuerte, por el ojo... Tuvo mucha suerte porque pudo recuperarse. [41]

En lo adelante, Aída seguiría escribiendo poesía, pero empezaría su época de narradora a la vez que desarrollaba un notable dinamismo cultural, como editora, profesora e investigadora. A finales de los años sesenta produciría su obra narrativa más importante, Escalera para Electra. A mi modo de ver, en esta extraordinaria novela, se asientan en armónica simbiosis todas las nociones sobre la escritura que había acunado su autora en diferentes épocas.

IV. Una mujer sorprende a los sorprendidos

Seguir las pistas y realizaciones de Aída en la década del cuarenta es fundamental para comprender su evolución. En estos años tienen lugar su tránsito desde Moca a la capital, desde su labor solitaria –en el sentido estético- a su participación en La Poesía Sorprendida. Porque Aída, al momento de surgir La Poesía Sorprendida, ya había recorrido un estimable trayecto como creadora y como activista cultural en Moca.

La Aída muy joven muestra visos de ser romántica, feminista y católica militante.

Dos estampas escritas por ella y aparecidas en el Listín Diario, en 1932 y 1939, respectivamente, dan cuenta de una mirada juvenil colmada de jubilosa fe. Debía sentirse participante de la epifanía de la natividad cuando escribió:

La luz del Catolicismo brilla como un sol sin ocaso; de Belén ha soplado una brisa que baña los espíritus educados para el bien. Por esta magnificencia se explica la fuerza misteriosa que ejerce la luz de Belén sobre las complejidades humanas.

Belén es el lugar de la natividad. Allí nació el Niño Dios, como fue humilde entre los humildes, le acostaron sobre el heno de un pesebre. Una irradiación celestial se extendió por el mundo y soplos tibios y perfumados salían de la gruta misteriosa. Los que tenían sed de amor, de fraternidad y de paz, sintieron palpar sus corazones de gozo.

Mil novecientos treinta y dos años. Aún parece que una onda líquida llena de sonoridad melodiosa, se dilata sobre los más apartados rincones de la tierra y semejante repercusión armónica parece decir: _Despierta niña, despierta, no duermas, que esta noche es noche Buena. [42]

Estampas del Congreso” reseña el júbilo en la celebración del “gran Congreso Eucarístico Regional del Cibao” de 1939. Escribe Aída: “Las ciencias, las artes, todo lo que alienta la Naturaleza está sujeto a cambios, ajustándose al ritmo de las épocas. Pero la Cruz de Cristo es la misma que que 1939 años ha, levantaron en el Calvario para crucificar al Rabí de Galilea”. Y más adelante: “Cristo Reina, Cristo Impera, Cristo Vence, porque Cristo es divino. Moca ha gozado el triunfo donde las multitudes proclamaron a Cristo Rey... [43]

Cuenta Olimpia Cartagena que Aída y un grupo de amigos hacían “un periodiquito” y que año tras año era elegida como “la novia del periodismo” en Moca.

Escribe Iván Alfonseca en su Antología Biográfica, [44] publicada en diciembre de 1942, que Aída Cartagena Portalatín, nacida en Moca, según él, el 9 de junio de 1916, dio a luz sus primeros versos a los 15 años de edad. Asimismo nos informa que inicialmente publicaba bajo el seudónimo Lirio del Valle. Al momento de salir publicada la Antología Biográfica, Aída había publicado en “Ecos”, Listín Diario” y “La Nación” (dominicanos); y en periódicos y revistas extranjeros como “Carteles”, “Vanidades”, “Bohemia”, “Guayaquil Literario” y “La Crónica”.

En el 1942, según Alfonseca, Aída es vicepresidenta del Grupo América de Moca. Se le señala también como una de las personas que fundó la sociedad cultural Lumen en la misma ciudad.

Alfonseca califica a Aída de “poetisa modernista”, indicando que sus composiciones “han recibido elogios del gran poeta Carlos Alberto Fonseca”. [45]

El poema de Aída Cartagena Portalatín incluido en esta Antología Biográfica es de corte romántico, poema un tanto ajeno a la Aída más conocida. Vale la pena leerlo para observar cómo en sus libros, posteriormente, se difuminaría ese acento para dar paso a una poesía rica en imágenes sugerentes, en la que el ser se manifiesta con un conocimiento que atenúa o maneja las aristas sentimentales (o también podría interpretarse como paso de una cierta inocencia de los sentidos, hacia una mirada pulida por el intelecto y la experiencia), para ganar profundidad y sustantiva expansión.

POEMA DEL VENCIMIENTO

*Nada importa que aún no me quieras,
¡tú tendrás que quererme!
¡Yo seré afanoso gusanito de seda
en tu vida... y en tu corazón!*

*Nada importa que aún no me quieras,
¡tú tendrás que quererme!
¡Tejeré con mi seda una malla,
donde caerá prisionera
tu altiva pasión!*

Antes y durante la poesía sorprendida

Desde el principio, Aída será una de las figuras importantes de *La Poesía Sorprendida*, ganándose rápidamente el reconocimiento y respeto de los hombres que encabezaban el movimiento. Esto no deja de sorprender si observamos que era de provincia, única mujer en el grupo y, por lo menos hasta que no se documente algo distinto, la primera mujer que se reconoce parte de un movimiento literario.

Es un grupo en el que la escritora mocana parece encontrar las afinidades deseadas en cuanto a curiosidad intelectual, apertura al mundo e innovación. Se trata de coincidencia, alineación, entre escritores que efectivamente están movidos por aspiraciones análogas, ganas de respirar aires renovados, impulso de abrir el alma hacia la totalidad de la cultura, con sus tanteos, rupturas y hallazgos vanguardistas y modernos. Es tal vez el momento en que, por la conmoción de la sensibilidad, la conciencia del agotamiento espiritual y la disposición para la búsqueda, el enlace y la labor exigente, se observa con más claridad el surgimiento de una generación en la poesía dominicana.

Que allí estuviera una mujer no es fortuito, que fuera Aída Cartagena Portalatín, tampoco. Los años treinta fueron de intensa actividad feminista en la República Dominicana. A principios de esa década nació la Acción Feminista Dominicana, que se ramificaría hacia las más importantes provincias. (Como ya hemos visto, Aída no estuvo al margen de estos eventos). Las protagonistas de este movimiento eran maestras, escritoras, pintoras, profesionales de distintas áreas. Puede hablarse, sin lugar a dudas, de que es este el tiempo en que la mujer dominicana despierta a su conciencia humana, compleja y germinativa. Ya se sabe, este movimiento, en sus estructuras y líderes, pasó a ser un elemento más de la propaganda y la acción ultra conservadora de la tiranía trujillista. Pero la conciencia de ser mujer y de las potencialidades reconocidas han cambiado. En el 1942, las dominicanas adquieren sus derechos civiles. Pueden elegir y ser elegidas. Sin embargo, no es esto, a mi modo de ver, lo más relevante. El cambio irreversible ha empezado a producirse en la palabra escrita, en la mirada sobre las cosas, en la percepción de un espíritu rebosado de promesas y poderes. Es ahí, en la rígida cultura, en el ser que ha yacido como una brasa bajo una gruesa capa de cenizas, en la voz habituada a la palabra monótona y sumisa, donde se produce la alteración indetenible. Abigail Mejía, Ercilia Pepín, Evangelina Rodríguez, Celeste Woss y Gil, Delia Weber, son algunos de los nombres que hay que recordar, obligatoriamente. Cada una distinta de la otra en origen social y camino. Todas compartiendo ese viraje epocal experimentado en sí mismas con gozo a veces verdaderamente desgarrador o alucinado.

En los años cuarenta del siglo XX, el feminismo de los años veinte y de los primeros años del treinta está de capa caída. Se ha apagado y sin cesar se diluye en la retórica oficial. No es para nada lo mismo. Lo realizado anteriormente, empero, no dejará de influir.

En años subsiguientes, en la prensa, encontramos noticias de equipos de béisbol femenino, de equipos de softball, una orquesta de mujeres, una reseña que refiere cómo las mujeres están llenando la matrícula de Derecho en la Universidad de Santo Domingo. Encontramos a jóvenes, como Carmen Natalia Martínez, Minerva Mirabal, Josefina Padilla, entre otras, colocadas en la más ardiente y peligrosa resistencia antitrujillista.

Aída Cartagena Portalatín, tal vez por sus condiciones naturales, es una de las más aprovechadas herederas de una nueva actitud de las mujeres ante la libertad y ante el conocimiento. Actitud que promovieron, practicaron y defendieron muchas dominicanas, a un precio altísimo.

Aída es la muestra de la mujer inteligente, aguerrida, laboriosa, con alta definición en sus metas intelectuales, dotada de instinto creativo y gusto por el descubrimiento y la aventura espiritual, cualidades que hallarían cauces en su poesía, en sus viajes, en sus amistades con poetas y pintores. (Una vez la escuché decir que una de las claves de su desarrollo intelectual fue que solo buscaba y sostenía amistad con personas de las que podía aprender. Aunque, como me contaría su hermana Olimpia, esto no era totalmente cierto, pues cultivó y mantuvo hasta la muerte vínculos cuyo valor casi único era el puro afecto).

Entre el 1943 y el 1953 transcurre para la poeta un tiempo decisivo, de intensa labor creativa, difusión y reconocimiento de su obra poética. Los hechos de esta etapa marcarán toda su vida. En esta década traba importantes amistades con intelectuales y artistas. Participa desde los inicios en La Poesía Sorprendida, publica tres de sus libros fundamentales: *Vísperas del Sueño* (1944), *Del Sueño al Mundo* (1945) y *Mi Mundo el Mar* (1953). Publica poemas, de manera regular, en la revista de los sorprendidos y en los periódicos. También, en este lapso viaja a París, donde cursa un postgrado en Museografía y Teoría de las Artes Plásticas en la Universidad Louvre. Se trata de la plenitud de la poeta. Se va descubriendo y viaja más allá del amor, hacia el descubrimiento del mundo.

La poesía sorprendida: un acontecimiento

Es imposible hablar de Aída sin adentrarse en lo que fue el movimiento de La Poesía Sorprendida. La revista *La Poesía Sorprendida*, cuyo surgimiento se ha calificado como “el mayor acontecimiento de este periodo”, se funda en 1943 y estará saliendo hasta el 1947. Sus fundadores se enorgullecen de que “128 firmas de 27 países diferentes” publican en ella. Entre las firmas dominicanas se destacan dos poetas, ya bastante conocidas por

entonces, son la petromacorisana Carmen Natalia Martínez, cuyo vínculo con el movimiento fue esporádico, y la mocana Aída Cartagena Portalatín, que habría de convertirse en una de las voces poéticas más poderosas del grupo.

Los fundadores de la revista son el chileno Alberto Baeza Flores y los dominicanos Franklyn Mieses Burgos, Mariano Lebrón Saviñón y Freddy Gatón Arce. Como artista gráfico, será notoria la colaboración de Fernández Granell.

Del impacto que produjo la poesía sorprendida, Flérida de Nolasco, coetánea de los sorprendidos e influyente ensayista e investigadora, nos ofrece la siguiente visión:

Después del movimiento que se inició hacia 1920 conjuntamente en España y en América, adoptó la poesía una expresión que se colmase en ensartar metáforas sobre metáforas. Con alarde se mantiene este lenguaje entre nosotros con la última renovación de nuestra expresión poética, en el grupo que a sí mismo se dio el nombre de Poesía Sorprendida. ¿Sorprendida? ¿o sorprendente? Porque[46]e en verdad, ella fue la que nos llenó de sorpresa, con expresiones a veces nunca oídas. Pensamiento enmarañado y nebuloso, que fue ventura para nosotros que se aclarara cuando se le metieron, entre las espesas telas de araña, los rayos lumínicos de un sol lejano que no evidenciaba groseramente los objetos; pero que nos los hacía perceptibles. Persistió y persiste todavía el tono grisáceo, el plateado de luna, de luna en creciente luminosidad. Y tenemos a una Aída Cartagena Portalatín, a un Rafael Américo Henríquez, a un Freddy Gatón Arce, a un Fernández Spencer, que inicia resonantes triunfos en Madrid... Y tenemos a un Franklyn Mieses Burgos, cuya obra, ya publicada en manojos de selección, puede ser espaciosamente estudiada.

En el número IV de la revista, Aída publica el poema "Sed del dolor". [47] Sus colaboraciones se hacen regulares.

A ojos vista, este poema guarda una gran diferencia con el publicado en diciembre 1942 en la antología de Iván Alfonseca. Este cambio en Aída la asemeja, en actitud, a Gabriela Mistral, quien escribiera: "Una en mí maté/ esa no la quería", haciendo distancia con el romanticismo y la turbulencia emocional que cobró la vida y la salud de extraordinarias poetisas durante el siglo XX, víctimas de un fatal sentimentalismo enraizado en la educación femenina.

Los años 1944 y 1945 serán decisivos y marcarán la gran poeta en la que se ha convertido Aída. De haberse difundido en la región sus poemarios de estos años, habría sido una de las voces femeninas notables del continente.

Pero hay que señalar que en los poemas de la poeta mocana la soledad y el dolor seguirán siendo temas recurrentes, sólo que éstos no la dominarán a ella, sino que la escritora los someterá a los propósitos de belleza, fuerza y profundidad en su poesía.

La importancia de Aída, solitaria y sagaz mujer en La Poesía Sorprendida, puede medirse en su primer libro, *Vispera del sueño*; el segundo de "Ediciones La Poesía Sorprendida", publicado en 1944 –El primer volumen de estas publicaciones de La Poesía Sorprendida correspondió a Franklyn Mieses Burgos. Al año siguiente, en la Colección "El Desvelado Solitario", también del mismo movimiento literario, apareció el segundo libro de poesía de Aída: *Del sueño al mundo*. Manuel Rueda fue el primero que publicó en esta colección. De manera que, en las publicaciones del movimiento son Franklyn Mieses Burgos, Aída Cartagena Portalatín y Manuel Rueda los poetas privilegiados, inicialmente; lo cual no me parece que fuera casualidad, sino que de algún modo era una muestra de la valoración que había de estos poetas. Y, si lo vemos desde aquí, podríamos decir que no se equivocaban.

La revista *La Poesía Sorprendida* era dirigida por una Junta de directores y editora, a la que se agregaba una Junta de Colaboración. En 1945, Aída Cartagena es incluida en esta última.

Valoración de Aída

En la introducción a *Vispera del sueño*, firmada por La Poesía Sorprendida, o sea que es un juicio del grupo, se supone, se establece:

La Poesía Sorprendida, al iniciar sus ediciones, entrega el primer libro de Aída Cartagena Portalatín, sabiendo que aporta a la lírica femenina dominicana contemporánea una voz de indudable valor, y el primer ejemplo de una obra poética desvelada y entrañable.

... Su obra actual asigna una libertad a la imagen que va de los clásicos a ciertas zonas oníricas, las primeras que aparecen en la poesía dominicana contemporánea.

La Poesía Sorprendida se enorgullece al entregar "Vispera del sueño" en su colección "El desvelado Solitario", sabiendo que habrá de tomarse en cuenta esta obra en cualquier panorama lírico antillano realizado con verdad seria y poética profunda. [48]

En la mencionada introducción también se dice que la colaboración poética de Aída “ha sido muy parca siempre” y que ella reside en la capital de la República “y actualmente continúa su juventud una soledad, de trabajo poético y de silencio”. Lo cual podemos interpretar como que la poeta no era dada a publicar con frecuencia, situación que variará totalmente con La Poesía Sorprendida.

Vale la pena advertir en los juicios citados, a propósito de este primer libro de Aída, la originalidad y “entrañable” poética que los sorprendidos han visto en la poeta.

En 1945, solo un año después, en la introducción al segundo libro de la poeta mocana, *Del Sueño al Mundo*, “La Poesía Sorprendida”, refiere una obra “crecida, firme”, observando “una rigurosidad que se torna más resuelta, absoluta y pura” que, aunque se alejaba un tanto de “ese candor temblorosamente lírico de sorprendidos milagros de su primer libros”, posee una rigurosidad formal más estricta. “La línea fervorosa es estricta, colorida, diáfana, nada de anecdótica ni fácil y el ímpetu se marca puro, aireado, depurado y sorpresivo, pautando toda una zona de la poesía femenina dominicana”. [49]

De los comentarios anteriores, toca resaltar que las comparaciones de la poesía de Aída tomaban como referencia “la poesía femenina”, “la lírica femenina”, “las poetisas”, aunque, por otro lado, se la destacaba en el panorama antillano. Asimismo, puede notarse que a ella la consideraban una auténtica “sorprendida”.

Sin embargo, a pesar de la notoria presencia de Aída en el medio cultural dominicano –en particular en el movimiento de La Poesía Sorprendida, su revista y otras publicaciones, así como en las publicaciones más o menos frecuente en periódicos, en los años cuarenta- y de la innegable originalidad y valor de su poesía, asombrosamente, es omitida en obras importantes de la época que abordan y enjuician la poesía de ese tiempo.

De paso, así como Aída es una integrante activa y de presencia constante en La Poesía Sorprendida, brilla por su ausencia o parquedad en otras publicaciones de bastante importancia.

Con motivo del Centenario de la República se publica, en 1944, la Antología de la Literatura Dominicana [50]. El primer volumen está dedicado a la poesía, el segundo a la prosa.

Poetas mujeres incluidas son: Josefa Perdomo (1834-1896), Salomé Ureña (1850-1897), Virginia E. Ortea (1866-1903) y Altigracia Saviñón (1866-1942).

La omisión de Aída Cartagena y la de Carmen Natalia Martínez resulta algo muy notorio, que lleva a distintas conjeturas:

a) Aída Cartagena aún no era tan conocida. Hay que tomar en cuenta que la referida antología debió prepararse antes de 1944, ya que salió en febrero de ese año. Todo indica que el ascenso de la poeta mocana, “su salto” se produce a partir del 1944. Sin embargo, ¿por qué no se incluye a Carmen Natalia, cuyos poemas eran frecuentes en las páginas de las publicaciones periódicas, como en La Nación? (pudimos comprobarlo en los años 1941-1942).

b) En los dos casos se trataba de mujeres que, según los criterios políticos prevalecientes, muy bien pudieron ser tildadas de “malcriadas”, debido a su independencia. Carmen Natalia se destacaría como antitrujillista unos años más adelante. Aída era desafiante y afirmada, su vida misma hablaba de libertad. ¿Podían “molestar” los sensibles egos autoritarios?

c) ¿Ignorancia del antologador? O ¿no eran de su gusto los poemas de ellas?

En la revista *Altiplano*, cuyo primer número salió en abril de 1948, dirigida por Iván Alfonseca, Darío Suro, Mario Martínez, Federico Pérez, N.B De Castro Noboa y E. Mejía Arredondo, no aparece Aída en ninguno de los doce números que vieron la luz. Aunque eran públicas las diferencias que sostenían sus fundadores con los sorprendidos, en ella publicaron Franklyn Mieses Burgos, Mariano Lebrón Saviñón y Freddy Gatón Arce. Flérida de Nolasco e Hilma Contreras colaboraron con *Altiplano*.

No es posible establecer si Aída no publicó en *Altiplano* porque no fue invitada a colaborar, o si fue ella quien lo evitó. Dada la manera de Aída, no es descartable que practicara una lealtad un tanto excesiva hacia La Poesía Sorprendida y su revista. Las diferencias entre los sorprendidos y los altiplanistas fueron reseñadas por la prensa de entonces. Mientras que el grupo *Altiplano*, en el primer número de la revista, en lo que se puede leer como una reacción a la estética y conceptos de los sorprendidos, hizo constar que:

no es el órgano de un grupo ególatra o minoritario que pretenda sostener los pilares de la cultura nacional, o la escuela que marque los popes del arte o de la literatura actuales, sino la expresión del ancho sentir de toda actividad espiritual...

Cultura sí con resonancia histórica, pero desde nuestro centro inmanente vital y espiritual.

Creemos en aquel arte que brota de la más oculta arcilla humana, arraigado en su tradición y ambiente naturales, siempre inmerso en los problemas propios del hombre. Odiamos malabarismos artísticos y abstracciones metafísicas, que sólo sirven para “epatar

burgueses y para ocio de filósofos insustanciales... Porque confundir el arte con el artificio, la esencia con el accidente, lo intrínseco con lo extrínseco o, en fin, lo finito con lo infinito, es como querer reducir la cualidad a cantidad...

Arte intelectual, de sentimiento o volición, es pura palabreja escolástica en desuso. [51]

A lo que, a ser interpelado por un periodista, respondió Franklyn Mieses Burgos:

La Poesía Sorprendida surgió en un momento de crisis del espíritu humano, durante la Guerra. En un momento en que parecía que los hombres estaban separados por nacionalismos estéticos, políticos y sociales. En esta isla, la Poesía Sorprendida surgió con un lema que explicaba la razón de su existir: Poesía Universal con el hombre.

Nos proponíamos así, buscar el estado natural del hombre, que es la poesía. Para no desmentir esta norma con que aparecimos, en toda nuestra labor no hicimos distinciones raciales, ni de credos ni de clases, sino de posiciones estéticas, y de rigor en la labor espiritual del hombre, para quien lo importante es su propia creación.

Creemos que esta es la posición que corresponde a toda labor artística que quiera mantenerse dentro del espíritu y las apetencias de nuestro tiempo. Cualquiera otra actitud, deber considerarse como ajena a la verdadera posición que ha de asumir un trabajador del espíritu. [52]

En la Antología Poética Dominicana de Pedro René Contín Aybar, [53] quien hizo un “paréntesis femenino”, que abarcó a: Altigracia Saviñón, Livia Veloz, amada Nivar de Pittaluga, Delia Weber, Concha Benítez de Valera y Martha María Lamarche. También Carmen Natalia Martínez y Aída Cartagena Portalatín fueron inexplicablemente ignoradas.

Aunque pueda calificarse de una conjetura peregrina, no puede una evitar pensar que precisamente esas dos poetisas eran las que tendían a alejarse, de distintas maneras, de los cánones. Más Aída que Carmen Natalia. No producían el tipo de poesía que gustaría a un crítico conservador.

V. Escalera para Electra

Queda pendiente volver a la Aída narradora, con el fin de resaltar lo que a mi modo de ver es su obra mayor, la novela Escalera para Electra. Si entre los cuarenta y el comienzo de los sesenta vislumbramos dos posiciones, percepciones o propuestas en torno a la poesía y literatura (lirismo y realismo social), entre las que oscila la producción de la creadora, en Escalera para Electra la inteligencia su encuentra el centro, que implica todas las demás nociones y exploraciones, logrando una obra extraordinaria.

La académica Linda María Rodríguez Guglielmoni, ha calificado la novela Escalera para Electra como “El texto perdido del Boom latinoamericano”. [54]

Para muchas de las preguntas sobre la poeta y narradora mocana no hay respuestas. Todo tanteo y análisis, como al fin y al cabo debe ser tratándose de una poeta, se vuelve materia de una conversación con el temperamento y las obras que la hicieron famosa, remitiéndonos a un espíritu que desde muy temprano supo lo que quería ser y se dedicó a lograrlo.

NOTAS

[1] Entrevista a Olimpia Cartagena, años 2000. Ángela Hernández.

[2] Ídem.

[3] Entrevista a Olimpia Cartagena. Ángela Hernández. Año 2000.

[4] Ídem.

[5] Entrevista a Olimpia Cartagena. Ángela Hernández. Año 2000.

[6] Ídem.

[7] Ídem.

[8] Manuel Rueda. Isla Abierta, periódico Hoy. 1 de julio de 1994.

[9] José Alcántara Almánzar. Isla Abierta, periódico Hoy. 1 de julio de 1994.

[10] José Alcántara Almánzar. Aída Cartagena Portalatín. “Yania Tierra” y el Testimonio. Revista Ahora No. 930. 21 de septiembre de 1981.

[11] El escritor aquí es muy haragán”. Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por Francisco Ortega. El Caribe, 29 de junio de 1991.

[12] El escritor aquí es muy haragán”. Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por Francisco Ortega. El Caribe, 29 de junio de 1991.

[13] Esta información, la referida a la UNESCO, es imprecisa. Deberá ser mejor establecida en el futuro. ¿Cuál era la función de Aída? ¿Por cuánto tiempo? ¿Cuáles fueron las circunstancias?

[14] Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por Carolina González. Callaloo. Volumen 23, Number 3. Dominican Republic Literature and Culture. The Johns Hopkins University Press. Año 2000.

- [15] Manuel Rueda. *Isla Abierta*, periódico Hoy 2 de febrero 1990.
- [16] Mejía, Abigaíl. *Obras Escogidas* (1).
- [17] Veloz, Livia. *Historia del Feminismo en la República Dominicana*.
- [18] Conferencia ofrecida por María Elena Muñoz en el año 2008: "Propuesta de investigación sobre la Federación de Mujeres Dominicanas y su participación en los procesos de democratización en la RD. 1961-1965".
- [19] María Elena Muñoz en la conferencia citada.
- [20] Aída Cartagena. *Listín Diario* 9 de junio de 1931.
- [21] Manuel Ruedas. *Suplemento Cultural Isla Abierta*. Periódico Hoy. 1 de julio de 1994.
- [22] Daisy Cocco de Filippis. *La mujer dominicana y el quehacer literario*". Coloquio. Periódico El Siglo. Sábado 21 de octubre de 1989.
- [23] <http://www.latinartmuseum.com/portlatin.htm>
- [24] José Alcántara Almánzar. *Revista Ahora* No. 930. 21 de sep. 1981.
- [25] Ídem.
- [26] "Solitario Destino". *El Caribe*. 31 de julio de 1948.
- [27] "Desnuda soledad del llanto". *El Caribe*. 14 de junio de 1948.
- [28] "Poema". *Revista La Poesía Sorprendida*. N° XV, julio de 1945. Publicaciones y Opiniones de La Poesía Sorprendida. Universidad Central del Este. Volumen LXX. San Pedro de Macorís. 1988. Serie Literaria.
- [29] *Revista La Poesía Sorprendida*. No XIII. Oct., nov. y dic. 1944.
- [30] "Yania Tierra" y el Testimonio. Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por José Alcántara Almánzar. *Revista Ahora*, No. 930. 21 de septiembre de 1981. Pags.
- [31] Aída Cartagena Portalatín... por Francisco Ortega. *El Caribe*, 29 de junio de 1991.
- [32] "El escritor aquí es muy haragán". Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por Francisco Ortega. *El Caribe*, 29 de junio de 1991.
- [33] Entrevista con Aída Cartagena. Por Milcíades Frías Jiménez. Coloquio. *El Siglo*. Sábado 25 de noviembre 1989.
- [34] Entrevista a Aída Cartagena Portalatín. Carolina Gonzáles. Callaloo, Volumen 23, Number 3. *Dominican Republic Literature and Culture*. The Johns Hopkins University Press 2000.
- [35] Entrevista a Aída Cartagena. Milcíades Frías Jiménez *Suplemento Coloquio*. Periódico *El Siglo*. Sábado 25 de noviembre 1989.
- [36] "El escritor aquí es muy haragán". Entrevista a Aída Cartagena Portalatín por Francisco Ortega. *El Caribe*, 29 de junio de 1991.
- [37] Aída Cartagena Portalatín. *Obra poética completa (1944-1984)*. Compilador: Miguel Collado. Colección Biblioteca Nacional. Santo Domingo, República Dominicana 2000.
- [38] Aída Cartagena Portalatín. *Obra poética completa (1944-1984)*. (Cantos para el hombre nuevo 1959-1961). Compilador: Miguel Collado. Colección Biblioteca Nacional. Santo Domingo, República Dominicana 2000.
- [39] Aída Cartagena Portalatín. *Obra poética completa (1944-1984)*. Compilador: Miguel Collado. Colección Biblioteca Nacional. Santo Domingo, República Dominicana 2000.
- [40] Aída Cartagena Portalatín. *La Voz Desatada (1960)*. *Obra poética completa (1944-1984)*. Compilador: Miguel Collado. Colección Biblioteca Nacional. Santo Domingo, República Dominicana 2000.
- [41] Entrevista a Olimpia Cartagena. Ángela Hernández. Año 2000.
- [42] Aída Cartagena Portalatín. "Estampas de Navidad". *Listín Diario*. 25 de diciembre de 1932.
- [43] Aída Cartagena Portalatín. "Estampas del Congreso". *Listín Diario* 23 de abril de 1939.
- [44] De la antología que comentamos, nos llamó la atención las mujeres incluidas, además de Aída Cartagena Portalatín, algunas de las cuales desconocemos: Blanca Estela Mejía de Prestol, Dolores B. de Expósito, Carmen Lara Fernández, Carmen Natalia Martínez, Estela Fernández de Simó, Victoria Jimenes Rivera y Ana Quisqueya Sánchez.
- [45] *Antología Biográfica. La juventud de Santo Domingo en la poesía contemporánea. 1924-1942*. Iván Alfonseca. Impreso por la Editorial Claridad. Buenos Aires.
- [46] *Rutas de Nuestra Poesía. Flérida de Nolasco*. Impresora Dominicana. Ciudad Trujillo. 1953.
- [47] *Revista La Poesía Sorprendida*. N° IV. Febrero 1944. *Isla Española*. República Dominicana. Ciudad Trujillo.
- [48] *Víspera del Sueño*. Ediciones "La Poesía Sorprendida". Colección "El Desvelado Solitario". Ciudad Trujillo. República Dominicana. Antillas Mayores. 1944.
- [49] *Del Sueño al Mundo*. Ediciones "La Poesía Sorprendida" Colección "El Desvelado Solitario". Ciudad Trujillo. República Dominicana. Antillas Mayores. 1945.
- [50] *Antología de la Literatura Dominicana*. Colección Trujillo. Centenario de la República 1844-1944. Serie IV Literatura. Volumen I, edición del gobierno dominicano. Impreso en Santiago de los Caballeros. Editorial El Diario. Febrero 1944.
- [51] *Revista Altiplano* N° 1. Abril 1948. Ciudad Trujillo. República Dominicana.
- [52] Poeta Sorprendido Señala Diferencia con "Altiplano". Mieses Burgos Define Ideología De Su Grupo. P.A. Reyes Vargas. *El Caribe*, 8 de junio de 1948.
- [53] *Antología Poética Dominicana*. Pedro René Contín Aybar. Librería Dominicana. Ciudad Trujillo R.D. 1951.
- [54] Linda María Rodríguez Guglielmoni. Estudio incluido en la edición de *Escalera para Electra* de Editorial Letra Gráfica. 2004. Colección *Novelas de Siempre*. Santo Domingo.

MIGUEL MÁRQUEZ

En homenaje renovado a Ana Enriqueta Terán

Lugares para asir letras en cabelleras oscuras.

ANA ENRIQUETA TERÁN

Rara, magnética, extraña, exigente, oracular, heráldica, barroca, densa, deslumbrante, sabia, hechicera, críptica, rítmica, musical, son palabras que le encajan bien a la orfebrería espiritual de Ana Enriqueta Terán (1918-2017) le convienen, y así lo han dicho varios. ¿Y qué se quiere decir con eso?, pues seguramente muchas cosas diversas acerca de varios asuntos neurálgicos. Para dar una idea de estos habría entonces que abrir la lectura, darle cauce a la investigación y navegar por esas sorpresivas páginas suyas, y así avanzar con algunos esbozos de respuesta a su hermoso transcurrir en la poesía.

Apunto que las lecturas de sus versos a través del tiempo coinciden al resaltar el vasto mundo interrogante que nos espera al abrir cualquiera de sus libros, unos más cercanos que otros, ciertamente. Y al mencionar la palabra interrogante quiero también decir mundo incógnito, enigmático, problemático. La claridad no predomina desde el punto de vista de los significados, ni lo unívoco, ni lo tenido por cierto, por sólido, por común, por verdadero. En su poesía vamos, no a la claridad del sentido, sino al esplendor de los hallazgos y también a reconsiderar, a replantear, a darle un sacudón a las cosas, a inventar novedosas aproximaciones al espíritu, a dejar de lado lo previsible, pues algo recomienza desde otra perspectiva o con la vista puesta en otro punto.

Con estas señales previas, me he propuesto escribir algunos comentarios de lectura de un libro de la poetisa que lleva por título *Construcciones sobre basamentos de niebla*, del año 2006, publicado por Monte Ávila Editores Latinoamericana con prólogo de otro gran poeta trujillano: Ramón Palomares, que la quiso y admiró toda la vida (ella vivió 99 años, siempre lúcida y con memoria excepcional).

Este libro es una publicación que incorpora varios de los dibujos que la poeta firmó como hechos por TEA, descolocando y jugando con un nombre al que ella quiso tanto y le dio la vuelta a las letras iniciales; dibujos no solo en sintonía de enigma con el ágil estilo de sus versos, sino también son una especie de prisma para allegarse a estos. Ojalá que un día los tengamos reunidos en un solo texto. Quiero mencionar también que esta elección de libro descansa en lo fortuito, en tanto no planificado; es fruto del encuentro menos previsible y pienso que esto tenía que ocurrir y me parece muy bueno que suceda ahora, cuando entiendo estas palabras a modo de homenaje a la soberbia artista de Valera.

El título de este poemario, *Construcciones sobre basamentos de niebla*, apunta de inmediato a la condición productiva, laboriosa, hacedora de lo específico humano. Especificidad que en ella iba, sobre todo, por el lado destacado de la escritura, pero también era dibujante, orfebre y modista. Es así, era una constructora de muy alto nivel. Los basamentos de niebla vienen a complejizar el asunto del hacer, pues al poco de acercarnos a esas bases de niebla, uno puede asociar esto con espejismos, inconsistencias, debilidades de origen, fracturas, inestabilidades, que además producen incertidumbre, miedo, angustia. Pues eso de niebla es justamente lo que debería ser sólido para sostener, para mantener algo en pie.

Desde un comienzo, desde el título, este libro puede ir en la vía del preguntarse acerca de las mitologías de la personalidad:

*Alguien crece opaco en deslucido pedestal,
Irreconocible propio rostro,*

por la supuesta estabilidad que proporciona la experiencia:

Cansan dados sobre tapetes deslucidos de tanta ofensa,

por la fragmentación del ser y su dispersión congénita:

*secreta y fría, dividida en uno y otro lugar,
Asirse a nada. No saber cómo sostener el espejo. Ni si lluvia
ni si águila extendida en muro profundamente deseado,*

por la angustia que produce el avance de una presencia terrible:

Pero están edad, despego y este sabor a morir a trocitos,

por la sensación de extravío:

Se pierde piso. Mañana o pasado, cal o pensamiento dividido,

por la conciencia de las diarias estrategias para pasar iluminada de cara al público y sin ser vista:

*No plasmar. No encender líneas para dibujo de bestia esencial,
dejarla libre, abrigada de luz para esconder tiniebla de fondo.*

Ramón Palomares describe de forma notable lo que aquí ocurre en términos de experiencia interior:

He aquí un magnífico regalo, un bello enigma, una rara sorpresa. Su metáfora se llama Construcciones sobre basamentos de niebla y su arquitectura se inscribe en la verdad; y esta en el monólogo de quien se resiste hasta el último aliento a desfallecer. La protagonista se retira a un lugar solo y único reconocido por ella –torre de poesía–, y en su sala secreta levanta una hoguera de niebla y se contempla.

Creo también que este es un episodio contemplativo del devenir de alguien que quiere sostenerse en lo más verdadero, en lo más sólido, aunque sea a descampado, pues es un libro de 2006, cuando la escritora tiene para ese momento la edad increíble de ochenta y ocho años, que a primera vista no parece el tiempo ideal para pensar poética y filosóficamente con vigor sobre cuestiones y preguntas tan radicales como esenciales. Y no solo es que lo hizo, sino que lo logró de una manera espléndida. Un Maestra de la vida donde la escritura tiene lugar estelar a partir de la autenticidad y el ir a fondo en lo tocante al saber como privilegio de lo humano.

De casa en casa

Hay como mínimo dos vías para imaginar por dónde puede ir la poeta en estas páginas, uno es el de la arquitectura como diseño de un referente para ella muy importante como “LA CASA” (sabemos de su gusto por el paisaje venezolano y que vivió efectivamente en varias casas y lugares como Valera, Valencia, Jajó, Margarita, Chichiriviche), y también la arquitectura como hacer apropiado para la realización y la contemplación de su arte mayor: la escritura poética, en la que ella trabajó especialmente, rigurosamente. Esta “casa del lenguaje” de Ana Enriqueta se despliega, se desenvuelve, se transmuta en reflexión desde y sobre la materia de sus versos (es importante recordar ese título tan revelador de uno de sus libros: *CASA DE HABLAS*).

Quiero citar de nuevo a Ramón Palomares cuando advierte en el pórtico de *Construcciones...* lo siguiente:

... en este acto de confrontarse con su devenir, estos aconteceres, contruidos en la niebla, constituyen la proposición, muchas veces urgente y compulsiva, de objetivar su propia conciencia.

Ella, con máxima atención exploratoria y vivencial, en este poemario le sigue el paso a la respiración, al jadeo de sus palabras, a esa materia a la que le dedicó lo mejor de su existencia, y encuentra estados emocionales muy diversos que pasan de la tristeza a la alegría, o del rumor escéptico al optimismo en un vaivén inseparable. Esto confluye, además, en el deseo de “objetivar su propia conciencia”. Escuchémosla un poco para tener su voz presente. Primero, el poema “Bocas formadas a punta de piel”:

*Estuve cerca de mis edades. Primavera entornó rosas a ras de suelo.
Veranos oficiaron tatuajes de bocas formadas a punta de piel.
Otoño anduvo escueto en cabalgatas sobre endurecidas arenas.
Invierno reconoce daños en fugaces deleites.*

Estas son sus cuatro estaciones. Las rosas de la juventud. Después, las huellas de la vida en la piel, en la boca por donde hablamos, por donde decimos, y esos tatuajes de un lenguaje que debemos interpretar y escuchar siempre y nunca lo haremos del todo. En el otoño, un andar a caballo por terrenos duros y ásperos. Y en el invierno el arte de reconocer los daños, también, como fugaces deleites, y con la constante elaboración verbal como lugar de estar en lo preferible del mundo, de su mundo:

*Deslices, suaves aromas incursos en espacios novísimos,
Apuntalados por años y gestos imperfectos a través de aligerarse, mandar.
Cubrir piel con tatuajes de buen decir.*

Y también oír el poema “Reclamos de tiempo”:

*Qué ramajes incluso sed nubla este instante
coronado de aves nunca vistas,
inobjetables en ritmos,
gracias menores, acompañadas de un no desear,
no acostumbrarse a premuras de viaje último.
Alguien se desliza bajo mantas de miedo.
Alguien quiere salir, asomarse a balcones de humo
y volar en lo escrito.*

Al leer estos poemas uno sabe de inmediato que ha ingresado en un espacio que tiene sus propias reglas, códigos, planos. Es un cosmos particular de imágenes, sonidos, palabras y al leerlos, al entrar con ellos a los pasillos del alma y del cuerpo, nos detenemos en esas aves nunca vistas, las gracias menores, cierta quietud que roza el nirvana en el inminente e inevitable viaje al que se le teme, mantas de miedo, alguien aquí quiere salir volando, alguien que sabe que todo es efímero, e insiste en la escritura como pasaporte a cierta eternidad, por mínima que esta sea.

Construcciones sobre basamentos de niebla es un libro múltiple e inagotable. Y nosotros sabemos que su realidad es un prodigio que nos seduce y nos encanta. Es por esto que iremos poco a poco entre sus versos, para intentar tener una idea inicial, un trazo lumínico de lo que nos atrapa en él, además de la presencia visual y sonora de este organismo.

Escribe Juan Liscano sobre Ana Enriqueta: “tiene una penetrante mirada, es decir, una esclarecida conciencia de la creación”.

Escribe Patricia Guzmán sobre este libro lo siguiente: “libro impactante por cuanto radicaliza la exploración de su subjetividad y de la búsqueda de esa dimensión otra de la palabra”.

José Napoleón Oropeza, que la ha leído tanto, y bien, escribió esta reflexión sobre su obra en general que me gustaría tengamos presente: “Una extraña belleza se apodera de los textos al revestir la imagen de una atmósfera onírica, al oponer, a lo real, las veladuras del sueño. La imagen, su música, las cadencias del ritmo, tienden, esta vez, al tramado de realidad y sueño, fantasía y mundo real en una misma imagen”.

A todas estas, ¿qué es lo que dice Ana Enriqueta en este libro? Menciono algunos títulos de los poemas para buscar orientación:

*Atada a incertidumbres
Ascensos y aun distancias
Desencaje de paso y habla
Bocanada de vacío
Suplicio sin ofensa
Nudos de fuego
Saberse en deuda
Cambios y deudas menores
Rosa abismal
Asumida en propio derrumbe
Extrañezas y duelos*

Selecciono algunas palabras que aparecen en el libro para tenerlas presentes en la lectura:

incertidumbre, distancia, desencaje, vacío, suplicio, nudo, deudas, abismo, derrumbe, extrañeza, duelo...

La poesía misma, con esas síntesis que intentan abreviar o condensar algo significativo en los títulos de los poemas, son pequeños faros que iluminan cierta manera de entender lo que compone la autora, nos ofrece algunas pistas para viajar en este terreno.

Vamos también a sus poemas para agudizar el oído y la mirada. Escojo al azar uno que me gusta mucho:

*Apariencia de mesa servida.
Sobre manteles inauditos, platos, copas voraces, señalando hambre final.
Hambre inmensa como bocanada de vacío.
Alas sin enredo posible en aire inmóvil.
¿Acaso costumbre de inquietud frente al vaso sagrado?*

Ya la frase “Costumbre de inquietud” parece el título de un libro (*Costumbre de sequía* es el nombre de un libro de Luis Alberto Crespo), y ese vaso, ¿cuál será ese vaso sagrado y qué contiene ese vaso?, ¿por qué la inquietud?

En todo caso, este poema es un buen ejemplo para saber que nada podrá suplantar la belleza misteriosa del poema por una especie de respuesta a una adivinanza tentativa. Pareciera que más que respuestas definitivas, nos genera preguntas y dibujos de escenarios existenciales. Y el poema puede ser aquello que queda resonando en la cámara nupcial de la sorpresa y el entusiasmo.

Un respiro en torno a la historia

Leyéndola ahora, escuchándola, tratando de hacer más cercanas sus palabras, quiero hacer un inciso a partir de cómo la recuerdo a ella en lo personal: apasionada, hermosa, orgullosa, devota, despiertísima, femenina, brillante, seductora. Me decía, por ejemplo, “Sol del mundo”, y en momentos de ficciones protectoras me llamaba “arbolón”... Era un verdadero caso. Un caso encantador sin duda alguna, que podía pasar de la mayor inteligencia elaboradora de ideas al susurro del cuento picante entre dos, a la sonrisa, a la complicidad, a la franca sabrosura de vivir, a sus investigaciones, sonetos, dibujos, oraciones; a su altar, sus dibujos, su familia; a la comida, a sus ríos de siempre, a sus paisajes más constantes, a su memoria maravillosa. Ella siempre estuvo rodeada de tantas cosas...

Era un lujo de la vida. Un collar magnífico con formas imposibles. Con trajes que ella misma confeccionaba para que el esplendor llevara la mejor parte. Y claro, mandaba con la tiranía de una reina de pétalos sonrientes. Ana Enriqueta Terán Madrid, decía a veces en voz alta, y era cuando sentía imprescindible recalcar esas palabras en circunstancias especiales. Y por los Madrid es que éramos familia, pues su mamá era Madrid Carrasquero, y mi abuelo era Martín Márquez Carrasquero. Quiso mucho a mi abuela Trina Áñez Bustillos, mujer recia y reconocida maestra de la ciudad portátil (Trujillo, estado Trujillo).

La poeta y quien escribe, además, tenemos en común a un viejo brillante que fue gobernador de Trujillo en 1850: Manuel María Carrasquero Vethencourt, periodista y poeta que goza todavía de mucha estima y consideración en las tierras andinas (Ana Enriqueta me regaló unas cartas preciosas de él a una novia que luego sería su esposa); estima regional que asimismo me la comentó el historiador trujillano, bibliófilo y amigo al que admiré particularmente por su memoria y por el interés por lo que yo escribía, Rafael Ramón Castellanos.

Sin embargo, ¿qué hacen estos dos párrafos de historia en este escrito? Bueno, primero, porque en la elaboración de este escrito en homenaje a ella consideré también incorporar algo de este estilo personal con Ana Enriqueta, pues esa relación es para mí significativa a la hora de pensar en sus versos, al leerlos, al interpretarlos. Y tal vez también porque en esos fragmentos de la memoria leo, me topo, encuentro caminos donde los versos funcionan como configuración de direcciones, de sendas que nos han hecho meditar bastante en esa antigua y no menos complicada historia de vivir.

Y algo muy importante que debo decir acá: ella fue una mujer preciosa, y más que preciosa, bellísima. En este sentido, el tema de los años para ella no era cualquier cosa. Y es una cosa que debe tenerse presente en cierto nivel de lectura, porque lo que va a enfrentar realmente Ana Enriqueta, a esa edad en la que la mayoría está por completo jubilada, son los propios temas de la sustancia y el sentido de la existencia: la poesía, la escritura, Dios, la conciencia, la muerte, el cuerpo, lo estable, lo residual, la verdad, lo auténtico.

De lo que pasa y lo que ocurre

Quiero señalar entonces que en mi aproximación a este libro veo que se activan “vasos comunicantes” con sus letras, y por otro lado, en estos poemas escucho también una demanda, una añoranza, una nostalgia en tono de reclamo, una pasmosa verificación de evidencias anonadantes.

Escuchémosla para tenerla siempre en el punto de mira:

*Sobre manteles inauditos, platos, copas voraces, señalando hambre final.
Hambre inmensa como bocanada de vacío.*

No parece hablar acá de una necesidad fisiológica que puede ser satisfecha con algo de alimento, sino de una fuerza insaciable instalada como apetito casi metafísico. A lo mejor, pienso, intuyo, me parece, por esa ambición de unidad ontológica, de fusión posible con la trascendencia, de completud integradora, pues constata la falta medular, el apetito, y esto como que queda rebotando en el vacío de la boca, en el vacío de la vida; a esa hora en que solo quedan los restos, las sobras y las huellas de ciertas apetencias intactas, abiertas como boquetes de la nada con su grieta disolvente en el centro de la mesa: “copas voraces”, “vaso sagrado”, “hambre final”, “hambre inmensa”.

Selecciono y transcribo algunos versos de distintos poemas para seguir un poco la marca que nos dejan en relación a la inquietud y al fragmento, a la división y el desconcierto:

*Irreconocible propio rostro,
en paso divorciado de lo que afirma centro sin tener centro,
¿Es pues, soledad o nada más usar pañuelos para despedirse de nadie?,
Sometimiento a escalones de humo. Alma en desorden.
Caer de espalda. Solamente caer de espalda,
deudas, irse sin pagos a uno ni otra. SABERSE EN DEUDA.
Contar hasta tres y no borrar la desolación.
Bien persignarse ante miedos de no saber conducir propia alma.
Me absuelvo o aparecen de nuevo culpas.*

Por otro lado, y en un intento de ir dándole la forma a la curva de las ideas en el final, encuentro en la mención del derrumbe una relación importante con los basamentos de niebla. Que lo diga la poetisa:

*No cambiaron modales, ni barajar arreglos frente a dureza única.
Ella deglutía ceniza de rosas pero era ceniza.
Era desgajarse en dos partes para sumergirse en aguas de memorias.
Por último, roca de apoyo. Roca de apoyo que no existió jamás.*

Y comento que, sin esa roca, sin esa dureza en el epicentro que no existió jamás, sin esa fuerza de columna, de sostén, el basamento de niebla se convierte en humo, y la arquitectura tambalea, la casa tiembla física, psíquica y ontológicamente.

Si esta casa es la subjetividad de la que habla Patricia Guzmán o Juan Liscano o Ramón Palomares, lo que está aquí tambaleándose es la conciencia misma, o una manera de entenderla que ahora se percibe desgajada, inquieta, separada, extrañada, distante, incierta, culpable, dubitativa, suplicante, endeudada, y ante esas rosas de cenizas, dice el poema, ante esa división, es posible y a lo mejor preferible hundirse en aguas de memorias, en aguas de la interioridad para ver qué pasa allí, qué se encuentra, quién vive en la cueva, en las grutas que también existen en esta subjetividad.

En este momento me pregunto, ¿será que esa percepción del vacío, del derrumbe, de la fisura, de la niebla, del humo, la llevó a encontrarse y sentirse en la escritura como respuesta útil a la hora de otorgarle sostén a la casa que se sostiene en el aire?, ¿para encontrar un poco de quietud en la niebla de lo incierto?

Centros de luz

El poema con el que finaliza este libro se llama “Ensimismada lucidez”, vale la pena leerlo para constatar que ella sabía muy bien de lo que hablaba. Aquí, esta música tiene una escritura bien trenzada, un pentagrama cruzado por su propia manera de interpretar la vida. El poema dice así:

*Borra símbolos para hallar centro de luz en presencia fija.
Intuye presencia y nunca tanto caracol asfixiado en espirales de nada,
ideando modos, gesto o palabra, para ver, solamente ver...
Nunca tanto implorar por tactos que tropiecen en algo,
alguna señal de textura ardida
para ver, solamente ver.*

Más allá de lo que da a pensar este poema, es interesante esto de que después de mucho escribir, de mucho pensar y sentir, sea la visión aquello que parece tender un puente a ese posible más allá de ella, a esa tal vez

única promesa tangible de novedad que entraña el sentido de la vista bajo la noción del fruto, sin importar ya tanto la nada sino la ideación de aquello que nos descubre lo sensorial subjetivado en voz primera y satisfacción que traspasa e ilumina. La lucidez del poema entendida como descubrimiento de una posibilidad de relacionarse con el mundo a partir de vías inéditas para dar consigo y con lo Otro. Se trata de entender este libro como una experiencia de aprendizaje, como una investigación, como un viaje interior.

Retomo el contexto de casa y conciencia, pues aquí me parece que puede resultar iluminadora una frase de Sigmund Freud que dice así:

El yo no es amo en su propia casa.

Sí, sería interesantísimo hacer una lectura de la poesía de Ana Enriqueta Terán desde la tensión entre la conciencia y lo Otro, que sin duda conoció muy pronto, y tensión de la que aprendió mucho acerca de lo que todavía hay que esclarecer en sus versos, y le da ese registro de grieta, de rajadura, de abismo, de misterio, tan contemporáneo en su obra.

Ana Enriqueta Terán es una escritora que tiene muchas cosas que decirnos. Leerla es entrar en los dilemas propios de la actualidad. Y esto hay que subrayarlo, porque a veces uno encuentra miradas de su obra que por el acercamiento a la poesía clásica española que existe en los versos de la poetisa trujillana, la ubican en una especie de recreadora virtuosa del idioma con tintes arcaizantes, pero en realidad no saben qué hacer con estas letras.

Y en cuanto a:

*Borra símbolos para hallar centro de luz en presencia fija.
Intuye presencia y nunca tanto caracol asfixiado en espirales de nada,
ideando modos, gesto o palabra, para ver, solamente ver...*

Aquí parece que la poeta habla con libertad de esa lucidez especial, la del cuerpo hacia adentro, la de la ensimismada, la metida en sí, en notoria distancia con el Yo. Se trata posiblemente de borrar símbolos (discursos al día) para hallar centros de luz en presencia fija. Una presencia que hay que intuir más abajo y pasando de lado por el lugar preferencial de la sonoridad caracoleada en la escritura (“nunca tanto caracol asfixiado en espirales de nada”) con el objetivo de ver, solamente ver, que es como decir: pensar en claro.

Es entonces, al decir los versos, al hacerlos surgir en el cuarto acústico del alma, el cuarto quizás más humilde y cierto, cuando es posible ver mejor, pensar con menos estorbos. Buscar en uno el centro de lo oscuro y dar con las necesarias fuentes de luz para intuir presencias estables, en tanto que posibles respuestas a una subjetividad que se escucha, se ausculta, se acompaña y se da ánimo, desde visiones especiales, diferenciadas, en la atención mayor a lo más íntimo, a la visión que quiere abrirse paso, que insiste para hacer sentir su voz más auténtica, más vaciada (sin apoyos fantasmáticos), y escribir sobre lo que pasa y lo que no termina de pasar en esta vida, que, efectivamente, dramáticamente, es dura, contradictoria, compleja, dolorosa, hipercostosa en varios sentidos. Y también hermosa.

Así también leo este poemario, desde un lugar necesario para entender y darle algún sentido a la existencia en contacto profundo con las palabras. Esta convocatoria a ver, a pensar en claro, la encuentro en ella, en esta poeta admirada y querida.

Por todo lo dicho hasta acá, resumo: leer a Ana Enriqueta es siempre un trabajo exigente, ya que nos moviliza y nos compromete por entero con su presencia, con ese a través bien trazado y radiante de sus palabras.

A TEA, nuestro mayor cariño por esos dibujos que parecen ser portadores de más de una pequeña lámpara para entrar y disfrutar en estos sitios tan especiales. Son como un oráculo.

JAVIER ALVARADO

Alba, zona poética, amical y testimonial | Acercamiento a la obra de Eunice Odio

En su libro *La herida en la piel de la diosa*, el colombiano William Ospina, en un ensayo dedicado a José Manuel Arango afirma que “es casi una tradición que los mayores poetas de cada época mueran inadvertidos por su pueblo; apenas reconocidos por un círculo de conocedores y de asiduos a la poesía”. Esto puede aplicarse a un gran número de poetas cuyas obras son vistas con años de distancia como precursoras en el estilo, reformadoras o piedras fundacionales de la literatura y que expanden el universo maravilloso de las lenguas en todo su esplendor. Es curioso observar las similitudes con varias poetas del pasado siglo que tuvieron condiciones adversas para la creación. En una Costa Rica poblada de montañas poderosas y de corpulentos guanacastes donde guindan sin cesar las orejas de los indígenas y de los negros según leyendas populares, el paseo del carretón con las frutas de todo el Valle de Talamanca, las esferas de ‘piedra que desde el gran Chiriquí hasta otras geografías vienen rodando, el poder de los terrabos sobre el oro y sobre el mar que fascinaron a los conquistadores y por lo cual dicen se le dio el nombre de la costa rica, en sus playas caribeñas donde pregonan los calipsonians limonenses, en un país tropical y agreste, nos nació un ser pleno de poesía de ojos verdes centelleantes que competirían con los de Julián del Casal, bien descritos por Lezama Lima en su prodigiosa oda. Mi fascinación por Eunice Odio llegó primero por Lil Picado y sus textos titulados *Eunicianas* y por contemplar su belleza sin haberla conocido, en el magistral poema de Carlos Martínez Rivas en *La Insurrección Solitaria*:

*Y sobre la pulida nariz que suele hundirse
Nave en el oleaje de la rosa, buscando
Una exacta respuesta de olor a su pregunta,
Se encienden los dos ojos, desde la telaraña
Redonda, minuciosa y azul del iris.
Y luego, del lecho fresco de los labios, donde tu juventud
Parecía haberse tendido ya a sólo madurar,
De golpe, como el agua en los valles,
Todo se lanza hacia los hombros y los senos...
Después todo es quietud y desnudez sin fin.*

Luego fue la búsqueda en aquellos años de temprana juventud de los libros de Eunice Odio. Pude leerla gracias a la antología que ella misma seleccionó para EDUCA y que prepararía Ítalo López Vallecillos y que se publicaría meses después de su muerte y gracias a los tres tomos de su obra que se publicaron por la Editorial Costa Rica y por esas suertes cibernéticas donde localicé en una librería de viejo en un país sudamericano, las primeras ediciones de *El tránsito de fuego*, su obra cumbre y *El rastro de la mariposa*, texto en prosa y rareza bibliográfica. La fascinación por esta aurora centroamericana ha ido in crescendo con los años y más en este 2019 en particular, rememorando su centenario. Desde el involucramiento con una serie de homenajes radiales, de traducciones, de escritura de poemas a su memoria, el incentivo a otros autores a escribir sobre ella y ver como se concreta un festival dedicado a su vida y obra y a San Juan de la Cruz en Salamanca, son motivos para el regocijo. El ser testigo este año de ver su fotografía en la Feria Internacional de poesía de Costa Rica es también un hito al igual que en el magno evento en el Palacio de Bellas Artes de México; ya que sólo después de su muerte y varias décadas después, su obra está siendo revalorada con estudios, reediciones y demás.

Eunice Odio en vida publicó *Los Elementos Terrestres*, Premio Centroamericano 15 de septiembre y con el cual viaja a Guatemala, siendo uno de los miembros del jurado el futuro Nobel, Miguel Ángel Asturias y allí se establece dejando atrás su natal Costa Rica, donde se sentía menospreciada. Hay otros tres casos similares: el de Carmen Lyra, Yolanda Oreamuno y el de Chavela Vargas. Costarricenses que emigran para poder producir y alcanzar el éxito o el escenario para concretar su obra. *Los Elementos Terrestres* influido por lecturas de la Biblia, *El Cantar de los Cantares* y el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Sorprende este novedoso tratamiento de lo místico y lo erótico:

*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 un crepúsculo enredado entre la lengua,
Con aire de laguna
y ropa de peligro.*

En Guatemala, Eunice Odio accede a círculos literarios e intelectuales de la época y adquiere posteriormente la ciudadanía guatemalteca. Por motivos políticos, según fuentes consultadas, como Alfonso Chase, abandona Guatemala y viaja a México donde reside en la Calle Neva.

Posteriormente le editan en Argentina, un libro en la colección Brigadas Líricas de Mendoza, Zona en Territorio del Alba, que según la autora en una carta al intelectual venezolano, Juan Liscano, son poemas de escritura temprana. Para la década de los 50 y los 60, existió en El Salvador, el premio República de El Salvador, Certamen Nacional de Cultura, el cual obtuvieron poetas de varias nacionalidades como Marco Antonio Flores, Isaac Felipe Azofeifa y que contó con jurados como Pablo Antonio Cuadra, Alfredo Cardona Peña, Carlos Pellicer, Ernesto Cardenal, Fernando Alegría, entre otros. Eunice Odio mandó El tránsito de Fuego, su obra maestra y el mismo según testimonios, no fue retirado del correo por los organizadores y no fue premiado. Dada la calidad de la obra y para resarcir lo ocurrido, el gobierno de El Salvador a través de su Ministerio de Educación y de su Departamento Editorial, publican esta obra que es una piedra fundacional de la poesía latinoamericana. Consta de IV partes, donde los versos se debaten en metáforas originales:

DÉDALO
Tiene forma de cárcel para su cabeza.
ION
*Y tiene la medida del vuelo.
Y es fuerte; más que el ala,
Más unida que el polvo.
Nada habrá que aniquile su suave fortaleza.
Ve a traer al caballo, y al regresar,
Entrégalo al hombre.*
DÉDALO
Pronto volveré.
ION
*Su sexo será un cuerno de la luna,
Su piel, sombra y honor de la azucena;
Piel clara, piel profunda,
Piel de todas las cosas de la mañana.*

Para conocer y escudriñar en la personalidad de Eunice Odio, es necesario leer sus Cartas, las cuales se han estado publicando. Su humanidad y su forma de expresarse en lo coloquial y en lo cotidiano, reposa allí. Sus testimonios sobre luces, experiencias psíquicas, espirituales, clarividentes y extrañas son fascinantes. Repasar su asombro por las legumbres y frutas que pasados los días, en vez de podrirse, cobran vida o exclaman raíces es un ejemplo de ello.

Y creo que es necesario además de honrar su poesía y su nombre, el de reconocer a aquellos seres que estuvieron cerca de ella y a los cuales lo unió la perla de la amistad. La correspondencia fue en ese aspecto ese puente manuscrito de las emociones, las soledades, las sensibilidades, la desnudez de los actos sencillos y complejos. La venezolana Olga Kochen, quien publicó una serie de libros de poesía como Sol en la pena, De azar y soledades, Aya Huesca: imágenes de experiencias en un mundo de percepciones y de quien se decía tenía inclinación por los sucesos paranormales y lo esotérico, una vez le dijo a Eunice que “la poesía la llevaría a la serenidad y al desapasionamiento” y ella le contesta: “Yo, Olga, no quiero la paz ni la serenidad ni mucho menos el desapasionamiento. Si yo encontrara eso que dices, haría una poesía pacífica, serena y desapasionada, que no conseguiría conmover las entrañas del hombre, porque yo misma no estaría conmovida.”

Con el mencionado venezolano, Juan Liscano, son conmovedoras las cartas sobre los sucesos de apariciones de luces y el milagro de las frutas que en vez de podrirse, rejuvenecen en el refrigerador y es por dichas misivas

donde yace el testimonio del proceso de creación y armadura de El tránsito de fuego, el cual estuvo a punto de desquiciarse a Eunice: "... si algo me costó sangre, sudor y lágrimas, fue darle unidad a ese poema que, como creo que te dije ya, es un poema compuesto de varios; y no distintos poemas separados, que no tienen la intención de establecer una forma; aunque algunos, como los que tienes, poseen, en cierto modo, autonomía." Y es Juan Liscano, a quien le debemos un fabuloso libro compilador de homenajes, poemas y cartas alrededor de Eunice Odio, publicado por Monte Ávila en 1975 y donde dice:

gran poeta sin tribuna y sin auditorio: su depurada pasión por la poesía entendida como revelación del mundo y del ser, y sus búsquedas metafísicas en procura de alguna manifestación sobrenatural que confirmara sus ansias de trascendencia, para lo cual conjugaba, con cierta confusión genial de poeta, religión, magia y disciplinas de desarrollo interior.

Y siguen los amigos. De México, los nombres de Efraín Huerta, a cuyas reuniones, Eunice asistía según testimonios de Elsa Cross y de Thelma Nava, el de Amparo Dávila, la narradora a la cual le dedican un premio de cuento fantástico, el cuentista mexicano Raúl Navarrete, el poeta y dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. De otras nacionalidades, el poeta costarricense y radicado en México, Alfredo Cardona Peña, el narrador guatemalteco Augusto Monterroso con su inmortal dinosaurio, el guatemalteco Otto Raúl González y sus nuevos colores, el cubano y radicado en México, Carlos Zener. Con todos ellos, nuestra Eunice sostuvo correspondencia y amistad y de ellos obtuvo homenaje póstumo en el mencionado libro editado por Juan Liscano.

Hay que hacer hincapié que Eunice Odio, en un momento de su vida, se distanció de la izquierda políticamente y cuestionó a escritores y esto provocó en muchos casos, un distanciamiento y un silencio sobre su vida y obra. Tal aislamiento, desembocó en la soledad más austera y magnánima. Eunice Odio expiró en un apartamento de la Calle Neva, con pocas provisiones y hallada diez días después en su bañera. Su historia de vida es una vorágine, desde obnubilar por su belleza antes que por su escritura (algunos escritores confiesan y se arrepienten de esa actitud), hasta ser involucrada y cuestionada por la CIA por el asesinato del presidente John F. Kennedy, ya que uno de los sospechosos fue visto en México y participó de una fiesta donde ella estuvo y demás. Mucho más.

¿Y Panamá?

En el año 2017, tuve el privilegio de investigar y prologar la Obra poética de Stella Sierra en dos ediciones diferentes, una por la Biblioteca Nacional y otra por la Academia Panameña de la Lengua. En su libro Libre y Cautiva, donde nuestra poeta panameña recoge su obra en verso y prosa (Panamá, 1984), recata en un apartado varios comentarios críticos y fue grata mi sorpresa al encontrar una apreciación crítica escrita por Eunice Odio para el libro Libre y Cautiva, publicado en México en 1947. Eunice Odio dice sobre nuestra Stella Sierra:

"Para los que viven en territorio de estrella y signo, "LIBRE Y CAUTIVA", es también un momento sin memoria. Júbilo del viaje que empieza en un río caudaloso, para terminar en hilo de agua limpia y delgada."

Este estudio crítico fue publicado en la Revista Épocas el 25 de diciembre de 1948. Un extenso acercamiento al libro que internacionalizó a nuestra poeta Stella Sierra y quien compartió con Eunice Odio, el ser miembros de la Orden Rosacruz. Un dato interesante que se rescata por biógrafos de Eunice Odio y dato del cual me hizo partícipe la familia de Stella Sierra para su centenario.

Escudriñando en la obra de Eunice Odio, encontré un hermoso poema dedicado a mi patria: "Recepción a un amigo a su llegada a Panamá", el cual dice:

*Lo sigo,
lo precedo en la voz
porque tengo,
como el humo en despoblado,
vocación de acuarela.
Cuénteme
cómo son ahí las cosas de consumo:
Libros,
rosas,
tintineos de golondrina.
aparte de eso
le pregunto*

por los mangos geológicos
bordeándolo de pulpa,
y por un río nuevo,
sin mirarlo,
Con pueblos de sonido
y longitud de Arcángel.
Dígame algo también sobre el pequeño litoral
donde recientemente el día,
como un celeste animal bifronte,
acampó en dos acuarios
y se llenó de peces.
O si lo recibieron unánimes los árboles
como cuando eligieron a la primera alondra del año
y el día de florecer.
Resúmame ahora que tiemblo,
benignamente
detrás de una golondrina,
ahora que me proponen públicamente
para desnudo de mariposa
y estoy como las rosas
desordenando el aire.

Aparece en escena el gran escritor panameño, Rogelio Sinán.

El escritor costarricense, Carlos Cortés, en su escrito Eunice Odio, publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, rescata un testimonio del escritor rumano Stefan Baciu:

En 1956, el escritor rumano Stefan Baciu, la conoce en México y nos deja de ella un retrato inmejorable; "... fuimos invitados por el poeta panameño Rogelio Sinán a su casa. Súbitamente oímos desde abajo, desde el primer piso, la música de un tocadiscos. Mirando desde arriba, vi en el salón, en medio de una rueda formada por los invitados, la cabellera de una mujer que bailaba, haciendo círculos y más círculos en un ritmo cada vez más endiablado con los brazos extendidos y la cabeza vuelta para atrás, mirando hacia el piso de arriba, o, mejor dicho, hacia el cielo. Mirando bailar a la mujer que iba a conocer instantes más tarde, con un vaso de highbal en la mano, sudando, casi transfigurada por el baile, hablando con varias personas al mismo tiempo, mirándonos con sus maravillosos ojos de eurasiática, me di cuenta que así sólo puede bailar la poesía, y la poesía llamábase Eunice Odio.

NOTA

Texto leído en el Palacio de Bellas Artes de México el 15 de octubre de 2019.

Después de haber recorrido las coloridas aguas de un modernismo y simbolismo vernáculos, y, en forma casi contemporánea, los arrebatos de un surrealismo tardío (recién con la posguerra este movimiento llegó a nuestras orillas), no es extraño que una fuerza de signo contrario llevara la poesía argentina al extremo opuesto del distanciamiento objetivo. Este cometido lo cumple Alberto Girri (1919-1991), aunque no en soledad, ya que un aire de época y algunos otros (pocos) poetas de cenáculo lo acompañan en este costado eliotiano de la poesía – crítico, culto, reflexivo–, con tendencia a la impersonalidad y atento a los descubrimientos de la psicología profunda. Corren las décadas del ‘60 y ‘70 y en un marco de austeridad expresiva y de lecturas del budismo y del taoísmo, de P.D.Ouspensky y Krishnamurti, pero también de Thomas Merton, esos cultores abren una ventana a la inflexión esotérica. Baste señalar entre ellos al escritor H. A. Murena (1923-1975), quien también supo hacer de la poesía una escuela de iniciación y un instrumento para pensar. Y no ha de sorprender que esto ocurra en Buenos Aires (con puntuales acólitos en las ciudades de Rosario, La Plata, Córdoba, y no mucho más), pues nos situamos en una época en que el intercambio cultural se daba en los ámbitos universitarios y, principalmente, en torno de las revistas de vanguardia en las que se debatían las nuevas ideas. Este es el espacio en el que ubicamos los desplazamientos de Girri y no distinto es el barrio que también elige para vivir –calle Viamonte casi 25 de Mayo, donde se emplazaba la vieja Facultad de Filosofía y Letras–, zona que hoy parece menos proclive a las expresiones del arte, atravesada –como se encuentra– por su fuerte impronta comercial y bancaria.

Sabemos que un porteño –y Girri lo era, por nacimiento y costumbres: nació en cercanías del parque Centenario, o sea, en el centro geográfico de la ciudad, y vivió toda su vida en la urbe capitalina– es rehén de dos atributos que lo marcan de cuerpo entero: la nostalgia y el extrañamiento. El añorar algo que no se tiene del todo claro y el pertenecer a un lugar al que se lo siente refractario y hasta desconocido. Lo cual lo lleva a vivir en un continuo alerta, en una sumida perplejidad, volviendo de continuo sobre los mismos temas, investigando el *cómo* y los *porqué* de su papel en el mundo. No es extraño, entonces, que atravesado por tales sentimientos y dichas pulsiones, afirmado en su condición de vecino, pero sin dejar de añorar *lo otro* desconocido, tanto sea de orden artístico, metafísico o religioso, y aun antes de haber hecho de la lengua extranjera uno de sus estímulos (tradujo a los principales poetas norteamericanos del siglo XX y a no pocos ingleses), Girri convirtiera el examen y la reflexión en su modo de ser y estar en el mundo. De ahí a darle cabida a todo ello en su poesía fue sólo un paso. Desde su primer libro *Playa sola* (1946), en el que se vale de un lenguaje algo críptico para la época, aunque todavía recorrido por reflejos de la estética neorromántica entonces en boga, se proyectará hacia una poesía de fuerte introspección y decidida tendencia a la abstracción, mediante la cual se dio a la tarea de ir cerrando la construcción idealista de la subjetividad, con miras en alcanzar lo que él daba en llamar “la real realidad”. Es decir, lo que está allí en su inmediatez, pero sin la intervención artificiosa de la costumbre, poblada –como se encuentra– de tropos, ilusionismo y brumas proféticas heredadas de la cultura. De ello dan mérito los sucesivos títulos que, en imperiosa labor, va publicando durante esta primera etapa –*Examen de nuestra causa* (1956), *La penitencia y el mérito* (1957), *Propiedades de la magia* (1959), *La condición necesaria* (1960), *Elegías italianas* (1962), *El ojo* (1963)–, con los que deja en claro la naturaleza especulativa del camino elegido, cuyo principal objetivo es, por un lado, la deconstrucción del yo y de los mecanismos con que este ordena la experiencia y, por otro, la atenuación de los resabios melódicos presentes en la literatura. La poesía será para él universo de palabras y no música verbal, tal como contemporáneamente entroniza Borges luego de apostrofar su anterior “error ultraísta” en favor de la metáfora.

Hay un poema de este último libro que expresa dicho cometido: “Cuando la idea del yo se aleja”. En él señala que se deshace de toda esa rémora recorrida por epítetos y temperaturas emotivas (“De lo que va delante/ y de lo que sigue atrás, /de lo que dura y de lo que cae”), para proyectarse y poder, de este modo, comprender. “Antes hacía, ahora comprendo”, afirma en el verso final, produciendo el reemplazo de la idea del yo por la transparencia de lo que podríamos denominar “la idea del poema”. Extremada objetividad que habrá de recorrer en los libros siguientes, tanto en los de poesía como en los esclarecedores diálogos con quien fuera su *alter ego* en la teoría y, sin duda, su mejor intérprete: Enrique Pezzoni. *Casa de la mente* (1970), *Valores diarios* (1970), *En la letra, ambigua selva* (1972), son otros de sus títulos emblemáticos. ¿Cuál es esa casa de la mente? No sería temerario señalar que es la inteligencia de la poesía en general y de cada poema en particular. En ellos se gesta la verdadera

realidad. Allí se transforman los sucesos interiores en palabras que son fuente de conocimiento y no meros reverberos de episodios personales. Como dice Jorge A. Paita, quien fue otro de los animadores de la estética: "Girri no sólo es un espíritu clásico sino un antirromántico, comparable en otros órdenes a un pintor abstracto de la corriente geométrica o dodecafonista". Precisando, más adelante: "Y qué significa una voz sin inflexiones? Desde luego, una exaltación del objeto. El poeta renuncia a todo ademán elocutivo, a todo comentario exterior. No quiere *decir* el poema; quiere que él se diga" (del prólogo de *Poemas elegidos* (1965).

De esta manera, lejos del canto, más lejos aún de un arte descendido a destreza antes que a indagación de la verdad, la poesía de Girri es la expresión más acabada de una obra realizada a expensas del lenguaje. Desde esta mirada, rinde homenaje y adhiere a los postulados de la "suprema ficción" con que Wallace Stevens define el quehacer poético: una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella. Y más aún: de lo que la imaginación puede agregar a la realidad, ya que las cosas de que habla un poeta son de la clase de cosas que no existen fuera de las palabras (W.S.: "El noble jinete y el sonido de las palabras"). Rota, en estos términos, la distancia entre las palabras y las cosas, vaciadas de gratuidad las imágenes, impensada y sorprendentemente mallameano (por su gusto de sacar las palabras de su circulación ordinaria para hacerlas significar en la dimensión del arte), Girri deja sentado que todo texto importa una finalidad en sí mismo –reafirma con ello la autonomía del hecho estético– y que esto resalta, a su vez, la distancia entre la naturaleza exterior inasible y la empeñosa labor humana de la conciencia. Haciendo propia la apostilla de Octavio Paz que señala que "escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo", la realidad ya no se encuentra en nuestro poeta más allá del lenguaje, sino en el lenguaje mismo: en su irradiación creadora de símbolos, tropos, figuras, luces y sombras, mundos nuevos. A la manera de una antropología, dicha mirada tiende a señalar que el hombre es intento –intención, ansiedad, propósito, deseo– y que la poesía no es otra cosa que el corolario de ese intento. Una constante búsqueda que, volcada al campo de los signos, da cuerpo verbal a la experiencia moral en la que el poeta se mueve. Dicho con sus propias palabras, no libres de velado designio: "Una teología creadora de objetos / que se negarán a ser hostiles a Dios" ("Arte poética").

Poesía no exenta de dificultades. Primero, por la materia sobre la que se aplica: el ancho, inestable, cambiante horizonte de una civilización que de la extremada espiritualidad pasó a la más dura reacción del progresismo industrial y que, durante los años del poeta, comienza a recorrer los estándares de lo líquido, lo leve y lo ingrátido propios de la sociedad de masas. Luego, por la modalidad expresiva adoptada, en la que se vuelven uno lo observado y el observador, confluyendo ambos en la pieza verbal y escrita en un lenguaje austero, meditativo y prosaico, llevado sin concesiones hasta el límite de su elocución. En su ensayo "Alberto Girri, el extranjero", Santiago Sylvester aborda este extremo, señalando, no sin apuntar méritos a la tarea, que los poemas de Girri plantean, ciertamente, un problema de lectura –desde la adhesión incondicional hasta el rechazo más obstinado–, basado en su manera "trabajosa" y de algún modo inédita de hacer avanzar el verso, "que ha resuelto no respetar su prosodia ni su sonoridad" (*Oficio de lector*, 2003). En este último aspecto –el de la sonoridad– me detengo, pues creo que en él reside uno de los aspectos más denunciados de la poesía de Alberto Girri: su deliberada ausencia de musicalidad (al menos, a la entendida como acompañamiento, como adorno). Con ella se inaugura esta modalidad de signo contrario a la tradición poética y que tiende a hacer pie en la seca dicción del lenguaje meramente enunciativo. Girri rechaza el componente musical, y en dicha impugnación reside uno de los aspectos de la dificultad de acceso para el lector. He de decir, no obstante, saliendo en su defensa, que acaso lo que hizo fue dar cabida en la poesía a otra música –tal como lo anticipa Paita en la página recordada–, o que adivinó tempranamente que estábamos a las puertas de una época de poca intensidad melódica para el verso, fruto del barrido que, casi de inmediato, efectuaron las siguientes generaciones respecto de todo aquello que pudiera sonar a preciosismo lexical. Lindante con la actividad más laboriosa de artesanía –"hacedor de poemas", "obrero del arte" se autodenominó–, escribir poesía fue para él una forma de acercarse a un saber más pleno, buscando los ritmos del poema en los ritmos del lenguaje hablado y con una fuerte apuesta al uso común de la palabra. Una estética que bien puede resumirse en una ética ("La Palabra crea, el Pensamiento crea", afirmó en sus variadas notas sobre la experiencia poética). El poema, pues, considerado como conducta y el poeta como custodio de esa conducta.

Hoy, cuando se han cumplido más de treinta años del cierre de esta obra y ha pasado tanta agua bajo los puentes, la poesía de Alberto Girri nos deja una lección: a.-entender el poema como una finalidad y no como un retrato de circunstancias; b.-considerar la actualidad del distanciamiento objetivo entre el acto de crear y lo creado; c.-no confundir sentimiento con realidad, ni idea con arte; d.-cuidarse del abuso de musicalidad y, de su

mano, procurar que ni el ritmo ni las imágenes sean adornos sino lenguajes; e.-al amparo de la noción de cambio, creer en la transformación de las estéticas para un ojo y un oído que sufren cansancio frente a la reiteración estilística; f.-ver en el lector a un partícipe necesario en la hermenéutica del poema; g.-exaltar la belleza autónoma del poema; h.-afirmar la poesía como tensión hacia aquello que se adivina más allá de la cerrada subjetividad; i.-trabajar, examinar, darse cuenta, volver sobre los supuestos y revisarlos, alcanzar el poema como resultado de un proceso que se cumple a través de sucesivas aproximaciones y mediante progresivas e iluminadoras correcciones. En síntesis, reconocer que la poesía no está en el orden natural, realizada y conclusiva, sino en la mesa de trabajo y en el lenguaje que la organiza.

ANTONIO VELÁSQUEZ
Conversando con Matilde Elena López

He recuperado una entrevista que realicé en 1997 a uno de los referentes femeninos más importantes de la cultura de El Salvador en el siglo XX: la multifacética y prolífica Matilde Elena López, fallecida el 11 de marzo de 2010. En honor a su memoria y en conmemoración a cinco años de su partida, he decidido transcribirla para que sirva como fuente a cualquier investigador que en el futuro se interesara en el estudio de su obra. Pionera del género ensayístico en El Salvador, esta gran maestra de las letras salvadoreñas y universales se desempeñó también como poeta, narradora, dramaturga y catedrática de la Universidad Nacional de El Salvador y la Universidad Centroamericana (UCA). Entre su variedad de obras se destacan: Masferrer, alto pensador de Centroamérica (1954), Interpretación social del arte (1965), Balada de Anastasio Aquino (1978), Los sollozos oscuros (1982), La niña del laberinto (1999) y muchas más. Fue merecedora de varios premios y distinciones nacionales e internacionales. El Consejo Nacional para la Cultura y el Arte de El Salvador le otorgó en 2005 el Premio Nacional de Literatura.

Conocí a Matilde Elena López en San Salvador, en las postrimerías de 1997, en la presentación de un libro de la poeta Claribel Alegría. Tuve la oportunidad de conversar con ella brevemente y le propuse hacerle una entrevista que no dudó en concederme, con la condición de que le diera las preguntas por escrito y que ella escribiría las respuestas. Así fue; preparé las preguntas esa misma noche y al día siguiente la llamé para entregárselas. Al final de nuestra reunión en su casa, me indicó que la llamara una semana más tarde, que ya tendría sus respuestas. Dicho y hecho, me entregó 3 páginas mecanografiadas en tamaño carta con sus respuestas y otras 6 tamaño legal que respondían a una pregunta mía sobre la gran poeta y amiga suya Claudia Lars. Éstas últimas las delimitó con el título de: "Claudia Lars a través de las cartas manuscritas de Gabriela Mistral". Incluyo ese material con esta entrevista por considerar de gran valor sus observaciones en torno a una de las voces líricas más brillantes de El Salvador. Además, las cartas de Mistral son de importancia histórica porque revelan el lado más humano y sincero de la poeta solidaria con las voces literarias emergentes en su época. La transcripción es fiel a su escritura y sólo me he limitado a corregir algún errorcito ortográfico sin alterar lo expresado por ella.

AV | Usted es una figura importante en el desarrollo de la literatura en El Salvador, pero antes de entrar en ese tema, ¿por qué no me habla un poco de su trayectoria como escritora y su vocación?

MEL | Mi vocación es temprana, casi en edad escolar. Publico mi primera prosa poética en Diario Nuevo (que después pasa a ser Tribuna Libre). Se intitula: "Renunciación", sentimiento de adolescente que aspira a morir joven. Se me abren las posibilidades en los diarios. La presentación de suyo es un augurio: "La delicada prosa que ahora publicamos sirve para presentar a una exquisita personalidad de escritora. Todavía tímida por la iniciación, pero que revela un hondo sentimiento artístico. Diario Nuevo escoge con singular placer este nuevo acento que en cercano día llenará de prestigio las letras cuzcatlecas". (Manuel Sevilla. Escritor hondureño). Apenas son sentimientos de adolescente. A partir de esa prosa se abren mis posibilidades en los diarios. Todos se imaginan que se trata de una joven ya formada, pero a mí se me ocurre llevar yo misma mis colaboraciones, y subo a la Redacción de Diario Nuevo y me ven llegar sorprendidos, con mis cuadernos de escolar en la mano y de calcetines. Pronto don Napoleón Viera Altamirano, Director del Diario de Hoy, me invita a publicar en sus páginas y empiezo a escribir sobre temas como: Algo sobre Fedor Dostoiewski, Máximo Gorki, El vagabundo del Volga, Gogol, Turguenev Averchenko ... Sigo mis estudios y me reúno con jóvenes poetas que se inician en las letras. Nos agrupamos como "ESCRITORES Y ARTISTAS ANTIFASCISTAS" y nos proponemos combatir a la dictadura que trece años antes se mancha en la sangre de 30,000 campesinos de Occidente. Ya estamos en el ruedo y el 2 de abril de 1944, nos comprometemos en un movimiento reivindicador contra la dictadura. Movimiento que fracasa e inicia fusilamientos entre los comprometidos. El pueblo nos apoya y una huelga de brazos caídos da por tierra el despotismo y Martínez sale del país. Un breve recreo democrático porque el 21 de octubre de ese mismo año, el Coronel Osmín Aguirre y Salinas da un nuevo golpe de Estado.

AV | He leído que se exilia en varios países. ¿Cuándo regresa a El Salvador?

MEL | Debemos salir a Guatemala que, el día 20 de octubre 44, inicia su revolución democrática. Permanecemos en Guatemala 12 años, con mi esposo y mi pequeña hija, Floritchica. Al caer el gobierno de Arbenz, sucesor de Juan José Arévalo, salimos a Quito, Ecuador. Ingreso a la Universidad Central de Quito, y coronó mis estudios de Letras iniciados en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Después salimos a Panamá, donde permanecemos un año. En 1957 regresamos a El Salvador, ya con mi título universitario, ingreso a la Universidad de El Salvador, me incorporo en ella, e inicio mi carrera en la docencia. En 1967 fui elegida como Vice Decana de la Facultad de Humanidades, luego Decana, y siempre en la cátedra universitaria.

AV | Hábleme de su gran interés por nuestro más alto pensador, Alberto Masferrer.

MEL | Anteriormente, en Guatemala me interesé en la obra de Alberto Masferrer, leí todos sus libros y escribí mi primer libro: Masferrer, alto pensador de Centroamérica. Fue publicado por el Ministerio de Educación de Guatemala, Colección Clásicos del Itzmo.

AV | ¿Cómo era el ámbito literario en El Salvador cuando usted entra en la escena? ¿Había muchas mujeres que escribían en ese entonces?

MEL | Cuando “entro en escena” en El Salvador, Claudia Lars era la gran señora de la poesía y Salarrué el clásico del cuento vernáculo. Alberto Guerra Trigueros desarrolla su gran talento artístico en El Salvador; es gran amigo de Claudia, de Salarrué, de Serafín Quiteño. Cercanos a ellos, el gran Julio Fausto Fernández, Pedro Geoffroy Rivas (El Grupo RUMBO). Y luego José María Méndez. Y desde luego, están Vicente Rosales y Rosales, Carlos Bustamante y otros valores líricos, como Lilian Serpas, Julia Van Severán.

AV | Usted es vinculada en muchos estudios como una de las integrantes del famoso “Grupo Seis” que surge en los años 40 y también como miembro fundadora de la Asociación de Escritores y Artistas Antifascistas. ¿Cómo se inician estos grupos y con qué propósitos específicos?

MEL | No pertenezco al GRUPO SEIS, pero siempre se me vincula con ellos. Sí fui miembro fundador de la Asociación de Escritores y Artistas Antifascistas, nombre que nos sirve de bandera en nuestra lucha contra la dictadura. Constituimos un grupo, un movimiento comprometido con el pueblo y dispuesto a derribar la dictadura junto con los estudiantes universitarios, y luego los sectores antimartinistas en el seno mismo de los cafetaleros.

AV | A usted se le conoce más como poeta y ensayista, también como dramaturga. ¿Qué otros géneros literarios le han interesado y ha cultivado en su trayectoria como escritora?

MEL | Como usted puede apreciar, pronto se me considera ensayista. En Guatemala gané certámenes literarios en poesía, en los Juegos Florales de Quetzaltenango y otros. Gané también Paloma de Oro de la Paz en Guatemala. Gané en Ensayo en el Certamen Nacional Permanente de Bellas Artes de Guatemala, con mis ensayos sobre el Realismo. Cartas a Groza, de la Colección Caballito de Mar de la Dirección de Publicaciones, es un conjunto de cuentos, entre ellos uno de antología “Al negro le pagan por bailar”, con ambiente panameño. Una colección de cuentos autobiográficos: La niña del laberinto. En 1976 obtuve segundo lugar en el Certamen de Quetzaltenango con La balada de Anastasio Aquino, libro que lleva ya tres ediciones en El Salvador, edición príncipe en Guatemala. Incluido en obras de teatro latinoamericano, antología editada en Colombia. Sigo escribiendo teatro histórico, pretendo una trilogía con La balada de Anastasio Aquino, “El general” y “Los comandantes” en proceso.

AV | ¿Qué se escribe hoy en día en El Salvador? ¿Quiénes lideran la literatura de estos últimos años en el país?

MEL | Hay escritores apreciables: Miguel Ángel Chinchilla en el teatro histórico. Acaba de publicar Primera llamada, obra desmitificadora de próceres como Arce, etc. Hay poetas jóvenes como Otoniel Guevara, Javier

Alas. Por supuesto la gran poesía de David Escobar Galindo, autor de teatro, de cuento, de novela, etc. Y de su tiempo: Roque Dalton.

AV | ¿Cree usted que hay futuro para la literatura en El Salvador?

MEL | Hoy más que nunca se aprecia un gran futuro para las letras en El Salvador, en los distintos géneros. En la novela: José Roberto Cea con su obra *Sihuapil Taquetsali*, la trilogía de la guerra, su obra poética de *Todo el Códice*, etc. La novela de Manlio Argueta. Grupos de jóvenes escritoras que escriben poesía y cuento. Todo un movimiento de escritores jóvenes: Keny Rodríguez, Amada Libertad, Silvia Regalado, Eva Ortiz.

AV | ¿Cómo fueron los años de la dictadura de Martínez para el desarrollo intelectual y cultural de El Salvador?

MEL | Los años de la dictadura fueron nefastos para el desarrollo de la literatura salvadoreña, sólo se publicaba la obra de los agraciados y adeptos a la teosofía.

AV | ¿Era difícil para una mujer publicar sus obras dentro del país?

MEL | Para la mujer, muy difícil, negativo.

AV | ¿Se considera usted feminista? ¿Ha existido el feminismo en El Salvador?

MEL | No he sido nunca feminista, ni adepta a ese movimiento, cuyas doctrinas no comparto. No sé de feminismo en El Salvador, a menos que se considere a Prudencia Ayala, quien fue una excéntrica como Jorge Sand. En 1917 escribió: "No sólo los hombres titulados llevan bastón. Yo lo llevaré como insignia de valor en el combate contra los ingratos que adversan mi amor, mi ideal, la vida que vivo". Su figura atraviesa el escenario de las guerras contra los Ezetas, el alzamiento de mujeres en Chalchuapa donde Prudencia Ayala alcanzara el grado de Coronela luchando contra la fuerza de los tiranos. Deben huir a Guatemala y fueron apresadas por órdenes de Estrada Cabrera. Ella y otras más exigen el derecho al voto. Compañera de Prudencia es Rosa Amelia Gutiérrez, apresadas ambas, y esta última fichada como "agitadora nicaragüense", "agente internacional" del cabecilla sedicioso Augusto César Sandino. Luchadora contra Estrada Cabrera, de los mensajes de Prudencia y Rosa Amelia a los patriotas que derribaron la dictadura de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala.

AV | ¿Qué significa el feminismo para usted?

MEL | Para mí el feminismo no tiene significado. Creo en la lucha de los pueblos por su propia liberación y su desarrollo democrático pleno de contenido social.

AV | ¿Cómo caracterizaría usted su obra literaria?

MEL | Caracterizo mi creación literaria como Realista, comprometida con la historia.

AV | Usted conoce el trabajo de otra gran poeta salvadoreña, Claribel Alegría. ¿Qué opiniones tiene en torno a lo que ella ha producido como escritora?

MEL | Sobre Claribel Alegría, se nos considera a ella y a mí como "lo más importante de la generación de la dictadura". Claribel es una buena novelista, pero tiene rango de poeta en las letras centroamericanas.

AV | Doctora López, por último, hábleme un poco sobre Claudia Lars, usted que la conoció de cerca ¿Cómo era esa gran figura de nuestras letras latinoamericanas?

MEL | Admiro las letras de Claudia Lars, su gran poesía y he dedicado largos ensayos sobre ella: Obras escogidas de Claudia Lars de la Editorial Universitaria. Esa obra que compila su obra, fue preparada por Claudia y por mi persona. Mi amistad con Claudia fue siempre de admiración y cariño.

CLAUDIA LARS A TRAVÉS DE LAS CARTAS MANUSCRITAS DE GABRIELA MISTRAL | Tengo en mis manos las cartas manuscritas que Gabriela Mistral escribiera a Claudia Lars, la primera de las cuales –con membrete del Consulado de Chile– es un acuse de recibo de Estrellas en el pozo, el primer libro de poesía de nuestra gran lírica. Son siete cartas reveladoras de la profunda amistad entre estas dos mujeres finas y espirituales, creadoras de belleza. ¡Cuánto dicen las cartas y cuánto revelan entre líneas! Aunque no conocemos la otra parte de la historia “las cartas de Claudia a Gabriela perdidas en algún baúl olvidado en su casa de Santa Bárbara, California” a través de las epístolas de Gabriela se descubre un rasgo, el pliegue medio oculto del carácter, el temperamento apenas contenido de aquella Gabriela “de andar reposado y estatura prócer de ascendencia vasca y aymará ...” y de Claudia con su ascendencia irlandesa y salvadoreña. Invitada por Gabriela a su casa de Santa Bárbara, Claudia nos hace vivir aquel verano en su “Evocación de Gabriela Mistral” en sus últimos cantos que ella llamaría “Apuntes”:

*Tu retiro apenas recogía
rumores de la ciudad mecanizada:
isla para viajeros locos,
llena de ciruelas y libros
No olvido nuestras lecturas
bajo una lámpara,
ni las visitas del escritor noruego
que habla de la cuarta dimensión
como si hablara de Oslo.
Fácilmente regreso a los álamos
azules y a ciertos afanes mañaneros
entre remolachas y coles.*

*Mariposas sin rumbo
querían descansar en tu cabeza
y el perro destructor de escarabajos
se transformaba al oír nuestras voces
en cordero de Felpa.*

*Un Buda de marfil tenía asiento
cerca del libro más cristiano entre todos
y el Cristo medioeval en su cruz de viernes
agonizaba encima de la consola.*

*Tu profunda mirada
iba del Tranquilo Compasivo al
Amoroso Sufriente
afirmando que los dos podían
alumbrar la tierra entera
desde un mismo candelabro.*

*Casa tan quieta y limpia
me obligaba a caminar de puntillas
y era dulce recibir, sin perderlo,
el oro de tu palabra.*

*Gocé un verano inmerecido
y rompí noches del corazón
queriendo descubrir ánimos.
Por eso al fin dijiste con voz resignada:
“Amiga curiosísima:
llegas hasta mis huesos para observarme*

y ya ves: me han matado mis muertos"

*... Entonces comprendí las líneas
de un rostro severo
y ahora padezco el largo fuego
de todos tus versos.*

Mas, las cartas de Gabriela son señales al camino de aquella amistad que se mantuvo a lo largo de la vida. La primera carta, sin fecha, escrita en tarjetas con membrete del Consulado de Chile, es breve, casi protocolaria:

Admirada y buena compañera: Con no poca vergüenza vengo acusándole recibo de las Estrellas en el pozo, solamente ahora. Primero fue que dejé en Madrid mis cajones de libros, luego que he tenido un largo tiempo de dolencias. Pero el librito tapas azules lo he leído varias veces, y luego he hallado poemas suyos en el Repertorio. Ud. mejora, se depura y se decanta día a día. Quiero decirle que me gustan mucho, pero mucho, sus temas maternos e infantiles. Bien quisiera yo tener esa limpidez y levedad de verso. La poesía suya comenzó mucho más formada de lo que comenzó la mía. No sé dónde está usted. ¿En Costa Rica? Mando estas palabras a la dirección de don Joaquín. Él se las hará llegar. Reúna usted esos mismos y lindos poemas que le conozco. No deje la poesía por ninguna razón de esas que dan mamá y parientes. Nos faltaría una muy bella hermana en el grupo de las mujeres que hacemos versos. Siéntame siempre su lectora admirativa y su amiga adicta. Y mis recuerdos a los amigos costarricenses. Gabriela.

Como las cartas son intemporales y tampoco se sabe el orden de aquella correspondencia, es de suponer que muchas se perdieron en alguna gaveta o en medio de papeles sin importancia. Cuando Claudia me las dio ni siquiera sabía si estarían completas, más bien las que quedaban las había puesto en una cajita que tampoco daba con ella. Finalmente me hizo el legado precioso para que yo hiciera uso de las cartas en su momento oportuno. También me dio algunas fotos que guardaba y recuerdos suyos.

Las he numerado por darles algún orden y en algunos casos he intentado anotar fechas posibles. La primera carta en respuesta a la enviada por Claudia con su primer libro de poesía, *Estrellas en el pozo*, debemos suponer en 1935, ya que la publicación del libro en Costa Rica, es de 1934, bajo el signo de don Joaquín García Monge, a cuya dirección envía Gabriela su carta.

Desde el Hotel Mocambo, Veracruz, México, envía Gabriela una larga carta de cinco hojitas en papel sencillo, delgado, como tomadas las hojitas de una libreta de apuntes. Seguramente hubo otras intermedias; esta fue guardada, sin duda, por la importancia de los sucesos y personajes a los que alude, así como el bello comentario de Gabriela a la poesía de Claudia, que ya para entonces había escrito *Canción redonda* (1937); *La casa de vidrio* (1942); *Romances de norte y sur* (1946); *Sonetos* (1946); *Ciudad bajo mi voz* (1946).

Dice la carta:

Tan cara, tan pensada Claudia Lars:

Una sola noticia sobre ti, desde hace 15 meses, —desde que llegué a México. Esta decía que estabas en Guatemala. Creí que de allá te pasarías a México. No has venido.

Y no te escribí yo diciéndote algo concreto, porque cuando lo supe ya estaba vencida mi estada aquí. (Las comisiones se dan por un año; yo llevo un año tres meses).

Estoy nombrada para hacer conferencias en toda Italia y quedar en el punto climático que yo escoja. Esto quiere decir que debo quedarme allá en definitiva.

No obedecí, porque era grosería partir cuando acababan de darme una tierra aquí, 60 hectáreas, nada menos. Pero yo no vivo del P. N.; yo vivo de mi sueldo de Cónsul, dear, y tengo que obedecer.

Ayer y hoy he sentido mi corazón muy fatigado y rendido. No sé si sea el calor de Veracruz. Yo creo que es harto difícil que yo tenga fuerzas para la navegación de regreso a México ni a Chile. Es la primera vez que a lo largo de ocho horas mi corazón no vale nada. Ni mi cuerpo. He ido al Hotel vecino en auto, de ida y vuelta: son cuatro calles.

Poca esperanza tengo, pues, de volver a verte. A menos que ese hombre fuerte, corajudo y bueno que es el Presidente de Guatemala [se refiere al Dr. Juan José Arévalo, Presidente de Guatemala 1945-1951] te diese una Comisión para Italia. Cuando yo esté ya posada en algún lugar, voy a ensayar diversos puntos. Por esta fatiga cardíaca.

Yo saldría de aquí en 20 ó 35 días más. Mis señas serán, por mientras, el Consulado de Chile en Génova, Italia.

Yo te habré parecido una ingrata, tal vez nadie ha dicho de mí cosas más bellas que tú —ni tan bellas tampoco. Y tengo, aparte de eso, una admiración muy subida

de tu nueva poesía. Sigue, sigue; no te dejes jamás del derrotismo de nuestra raza. Y lee a tus ingleses sin descanso. Hay en ti, a causa de tus dos sangres, unas virtudes y una profundidad de la entraña espiritual que no tenemos ninguna de las mujeres-poetas del Continente. Sábelo tú y siéntete obligada a escribir más y a vivir mucho.

Para eso, cuídate. De cuerpo y de alma. Libérate de los estados depresivos, no te abandones, querida; ama tu oficio y siéntelo divino.

Ignoro cómo vas viviendo allí. Dile al Sr. Arévalo que haga por ti, antes de irse, lo que iba a hacer por mí. Dile que tú eres una Gabriela joven y a la cual hay que ahorrar miseria y luchas. Porque esto quiebra y daña a una mujer. Yo lo sé por mí.

Si yo no caigo en Brasil y no me matan lo único que quedaba de los míos, yo no estaría en este punto de flaqueza y acabamiento físico. Que él halle para ti algo estable, Claudia. Él que te mande a Europa. Tú podrías llevarme información suficiente de Guatemala y daríamos en Italia unas conferencias –juntas– sobre esa Patria y Centro América además.

Mucho me han cuidado aquí; pero tal vez el calor de Veracruz me haya dañado. Yo te mando un abrazo tierno, mi pena de no volver a verte y mi deseo el más vivo de que nos reencontremos en este mundo. Gabriela Mistral (Hotel Mocambo, Veracruz, México).

La siguiente carta es posiblemente anterior, escrita en el mismo tipo de libreta de papel corriente, tal vez más grueso, y sin anotar lugar ni tiempo. Posible desde Santa Bárbara, y en la época en que Claudia hace un viaje a Estados Unidos, ubicándose en San Francisco. Este viaje es distinto al que realizó la joven Claudia a la casa de las hermanas de su padre, distinto al de su boda con Roy Beers. Ahora Claudia se enfrenta a la vida, la fina alondra –“nerviosa como el primer viaje de la alondra”– en el cantar de César Dávila Andrade, y allá rompe sus alas.

Claudia nos contaba que trabajó en una fábrica de galletas en San Francisco California y que Guzmán Cruchaga, que fue Embajador de Chile en El Salvador, iba a recogerla por la noche, pues él se hallaba por la década de los cuarenta, con su esposa, Raquel, en Estados Unidos. Es el ambiente que enmarca la carta de Gabriela:

Carísima Claudia:

Yo telegrafé a Guzmán Cruchaga porque me pareció cosa seria el que no aprovecharas una ocasión para entrar en la primera Universidad de los Ángeles. Lo principal era la entrada. Ese señor al que tú no has entendido, al Profesor González, más sentido y auditivo que yo, parece que adivinó lo que te pasaba en San Francisco.

Es justo el que yo te digo que se trata de una persona muy delicada, tanto como nuestro Juan, en “las entrañas del alma”. Es un amigo; tiene don de amistad. Pero tú no conoces [tachado: de un lado] al criollo de afuera de Costa Rica. Chilenos, cubanos y dicen que venezolanos también, somos gentes crudas, y chacoteras, o juguetonas. Te ha herido tal vez aquella frase de “humor” que te puso. En La Habana oírías muchas más fuertes. No son fuertes, son habla confanzuda. En fin, ya eso se perdió. Parece que tú deseas quedar en San Francisco. Tienes toda razón por el lado del ambiente. No la tienes en cuanto a clima.

Él sólo quiso aludir al entrenamiento pedagógico. Este es el país donde reina Doña Metodología; y se valorizan los métodos más que la propia materia. Y eso te lo dijo en habanero. No quiero esconderte el que tú has perdido una situación clave. Todo está en que te conozcan, en que entres, lo demás va solo. El Profesor no está lastimado; es hombre con muchas experiencias humanas.

No olvides que yo te ofrecí esta casa [quería decir cuarto y comida]. Es todo lo que podía hacer. A causa del cambio de residencia, yo hice una hipoteca aquí. (Además de que esto es mío sólo a medias).

La hipoteca es dura y ahora casi he arrendado un cuarto. Yo soy Cónsul de 2a clase: de hecho de 4a clase y de 9o grado. Digo que te ofrecí lo que tenía, casa, no dinero.

Pongo mucha fe en tu trato con el personal de “Mills”. Es un colegio fino. L. Mungia y Rotunda –y el Rector– son algo cualitativo y tendrán que darse cuenta de ti, con leerte y con oírte.

Permiteme aconsejarte el que no seas susceptible. Lo digo por lo del Sr. González y por algo mío...

Se trataba de las RC. por ahí, en una mesa. Yo dije que eran (que son) muy jerárquicas y que yo también entiendo eso de la jeraquía. Créste que yo quería imponerte jerarquía: ¡a ti! y me respondiste algo que no contesté. A pesar de mi “cotorismo”, yo me callo como un indio cuando el caso viene.

Dime lo que sale de “Mills” para ti. Y recuerda que en California hay una cantidad loca de empleos en relación con nuestra lengua. Alegría puede darte listas. Si de Mills nada saliese, no te retardes en buscar ¿El muchacho estudia o trabaja? ¿Está contento? No se desalienten. La lucha sólo la comienzan. Pero yo veo que todo el mundo arregla su problema, después de un “tiempcito”, lo arreglan. Hay medio millón de mexicanos y no sé cuántos de nosotros.

Olvidaba: el yanqui también es chacotero. El tuyo era fino, pero los más son bruscos y gruesos. Haz como si no los oyeras. Tu compañera tiene como 26 años de erratismo. Y de ellos 14 con dinero escasisimo, y de estos 14, 6 sin renta ni jubilación. La tierra, el planeta, es duro. Un abrazo de Gabriela.

21 enero de 1949.

Cara Claudia Lars

Me he quedado inquieta de saber, por Palmita, que han llegado a su casa 2 o 3 cartas tuyas. Yo no recibí sino la que acompañaba tu maravilloso recado para mí. Y te escribí sobre él. Las cartas a que alude Palma me las reexpidió hacia Fortín y Mocambo (Veracruz); pero no han llegado a mí.

El mar me está rehaciendo. Mi colapso de Yucatán fue cosa muy grave. Espero quedar aquí un mes más. Tal vez siga a Guatemala, si me siento ya fuerte. No olvido que en tal caso pediré a Arévalo algo para ti. Yo quedaré en alguna aldea a 100 metros de altura, tú irías a verme allí y darías conferencias o lecturas en la capital. Háblame de esto.

Te piensa, y quiere y admira Gabriela.

Al pie de la firma de Gabriela, está anotada la fecha: 21 de enero y la siguiente postdata:

¡Feliz año, querida!

P.S. hacer llegar ese chequecito a D. Joaquín. Es la suscripción del Repertorio por el año antepasado (1947). Pero dile que sólo me mande los números que yo deba leer. Porque la vista me da aún para muy poco.

¡Gracias! Cariños.

Don Joaquín García Monge (1881-1958), a quien alude, fue fundador y director de la revista *Repertorio Americano*, una de las publicaciones más importantes para la cultura latinoamericana. A su muerte, la mantiene la Universidad de Heredia, Costa Rica. En *Repertorio Americano* se publicaron los primeros poemas de Claudia Lars con una presentación de Salomón de la Selva: “Una mágica poetisa de nuestra patria grande”. Vol. II San José de Costa Rica, lunes 30 de mayo de 1921. Número 21. La carta de Salomón de la Selva dirigida a García Monge, fue enviada desde Nueva York, abril 28 de 1921. Es más que una presentación: Salomón de la Selva consagra a Claudia Lars desde sus primeros versos.

Paso a contarle lo más que sé de ella. Nuestra poetisa nació de padre norteamericano radicado en Centro América y de madre netamente salvadoreña, en la villa de Armenia, cerca de Sonsonate.

NOTA

Originalmente publicada en *Repertorio Americano*. Segunda Nueva Época N° 25, Enero/diciembre, 2015.

DELIA QUIÑÓNEZ

Luz Méndez de la Vega: cuando su vida sigue siendo la vida

Hace algunos días (apenas unos cuantos como para no habernos permitido asimilar del todo esa realidad) una de las voces más claras de la literatura centroamericana cambió su tono de permanente y profunda reflexión, para quedarse serenamente lúcida en la plenitud de su obra.

Abarcadora, la palabra de Luz Méndez de la Vega es, justamente, continuidad de vida; fuerza y amarre de todos aquellos mundos que ella aprehendió con inusitada vehemencia, para construir eso que sólo los creadores testimoniales son capaces de levantar, no sólo por la revelación constante de su ser individual –espejo propio y el de todos– sino como testigo de una sociedad en cuyas agitadas aguas les tocó navegar.

Todos esos mundos quedan hoy en su palabra (que es como decir su interrumpida vida) y en la certeza de un cotidiano renacer que ella misma describió así:

*Como el árbol se renueva
en primavera.
Como el río y el lago llenan
su cauce en invierno.
Como el día amanece desde
la noche.
Como el año y el siglo crecen
sobre el tiempo.
Como todo lo fértil renace
desde la muerte.
Así, tú y yo, cantemos
nuestra resurrección
desde la sombra.*

Mujer de múltiples perfiles, fecunda en cuestionamientos precisamente para buscar y encontrar respuestas a las grandes encrucijadas del ser humano, Luz descubrió en el hecho teatral y en los escenarios los primeros espacios para escuchar a los autores y al mismo tiempo para penetrar en los secretos de la vida que arde en la pasión, en la indagación interior y en el pensamiento que nunca, como las aguas de los ríos, no son los mismos que pasan todos los días bajo los puentes.

Ajena a su propia luz, ella iluminó su camino con una inflexible dedicación hacia el estudio; y desde ese mirador se transformó en educadora. Así, su tiempo fue dado en total entrega a numerosas generaciones de estudiantes, tanto de las áreas humanísticas como de otras esferas de aprendizaje. Educó desde la cátedra, pero también desde diferentes tribunas, foros, países y temáticas. Educó también desde su rol de periodista cultural y feminista; tarea encomiable en tanto apartada casi siempre del interés de las empresas periodísticas. Ella hizo de esa opción otra cátedra, otro canal de comunicación con públicos más amplios.

Tuvo un lugar privilegiado en la Academia Guatemalteca de la Lengua; y queda testimonio de su acuciosa actividad investigativa, cuando ante la comisión de lexicografía de la Real Academia, en Madrid, hizo evidente las desigualdades hacia la mujer, que surgen precisamente, desde el diccionario mismo de nuestra lengua.

Quedan entre sus numerosas investigaciones: La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado y Paz, la primera poetisa guatemalteca en el siglo XVII; El amor en la poesía inédita colonial centroamericana; El Señor Presidente y Tirano Banderas; y Apuntes de Literatura, entre otros. A esta dedicación investigativa se une, además, su intensa actividad como crítica de arte, en donde sus apreciaciones –bienvenidas o no– fueron siempre estimadas como una forma de generar debates y propiciar la necesidad del diálogo para enriquecer genuinamente el ambiente de la cultura y en particular, del arte en sus diferentes manifestaciones.

Debemos a Luz Méndez de la Vega, una de las más claras posiciones respecto del feminismo y sus numerosas aristas. A la vanguardia de una temática controversial y utilizada tantas veces en desmedro de la mujer y de sus luchas más genuinas, Luz avanzó con paso seguro y demostró cuán válido es el feminismo en la construcción y reconstrucción de un mundo más digno para todos.

Es en este ámbito de acción donde Luz deja muchos de sus mejores testimonios. Y hablamos de testimonios relacionados con la dignidad del ser humano; de la posibilidad de rebelarse contra las desigualdades y la injusticia

afincada por medio de instituciones represoras; rebelión que exige perseverancia y consecuencia, particularmente cuando se trata de esfuerzos considerados estériles, según conveniencia del orden establecido.

Memorables estudios dan fe de lo anterior, entre ellos: “Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y de la cultura”; y “La mujer en la literatura y en los libros de texto”, además de una dedicación permanente como activista del feminismo.

Sin embargo, en Luz Méndez de la Vega el feminismo es algo más que una posición decidida y contestataria. Es no solo una pasión fruto de análisis y estudios rigurosos. También está presente en gran parte de su obra más representativa como escritora.

Es en esa dimensión, donde Luz teje su palabra para ahondar en la problemática de la mujer. Para trascender lo coloquial o circunstancial, para dar vida plena a la palabra como obra de arte. Así, construye sus Monólogos de Mujer en Soledad, hermosas piezas dramáticas que revelan su impronta como actriz y al mismo tiempo el asedio a temas profundamente vinculados con la condición femenina. Se trata de una escritura susceptible de abarcar fronteras aún más abiertas que las de la poesía o las de ensayo.

Memorable, dentro de su amplia obra poética feminista es su “Eva sin Dios”; y “Las voces silenciadas”. En esta última, ella misma declara que se trata de “poemas con voz de mujer” para hablar de una esclavitud que “es aún más incomprendida cuando más invisible se presenta”.

En esa misma línea testimonial se ubican aquellos cantos de estricta factura poética donde Luz plantea su posición de cara a la injusticia y desigualdad que experimentan amplios grupos de población, así como la crueldad inveterada y el horror de los conflictos entre hermanos. A esa esfera pertenece el poemario Toque de queda – Poesía bajo el terror–. Cabe decir que esta temática también queda incluida en su obra periodística, así como en ensayos y conferencias.

Sin duda alguna, lo esencial del pensamiento de Luz Méndez de la Vega está en su poesía. Todo un hermoso caudal de reflexiones filosófico-existenciales, donde los temas recurrentes son sin duda la vida, la muerte y el amor. Toda una obra reconocida con el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”, de Guatemala; o la medalla Pablo Neruda que le otorgó el gobierno de la República de Chile además de otros importantes premios y distinciones que recibió a lo largo de su intensa proyección humanística.

En la antología Ligera y diáfana se recoge toda la poesía de Luz Méndez de la Vega. Acierto de la Editorial Cultura, donde se concentra la veta más importante de una escritora cuya vida sigue viva y en donde poemarios de extraordinaria calidad como Tríptico, De las palabras y la sombra, Helénicas y Frágil como el amor constituyen obras fundamentales en la poesía guatemalteca.

Como me permití expresar en anterior oportunidad, para Luz esa antigua y renovada voluntad de descubrir el propio mundo interior del creador de poesía tiene la potestad del escalpelo que abre una y otra incisión hasta llegar a la médula y a los centros nerviosos más sensibles. Porque la poesía, “la impúdica” abre “incompartidas regiones” y se adentra en

*Oscuros recuerdos,
perdidos sueños,
olvidados estremecimientos
entre hueso y piel.*

Si la inspiración es la antesala del poema, hay entonces un proceso interno intensamente desgarrador que Luz define como:

*Llama voraz
en gigantesco pulso
que al desbordar
su río de puñales
en la carne
deja
–flor de brasa–
un temblor de palabras
en los labios.*

Por eso, en Luz el poema es posterior a la emoción: la recrea con toda la fuerza transformadora de la palabra; con sus sílabas grises, sus poderosos adjetivos y los nombres donde lo existencial aflora en un juego certero y permanente. Así, el poema es definido por ella como:

*Vida y muerte
incesantes
agonía perenne.
Efímera eternidad
que la polilla
roerá
tenaz
e inexorable.*

Extremos que se tocan para evidenciar la fugacidad de esa eclosión de la palabra que es el poema; de ese rayo que hiere hasta despojarnos de toda vestidura que retenga piadosa la sangre derramada. Luz enfrenta el poema con la vehemente convicción de quien se sabe doblegada por él, en la doble espada del tiempo y de la muerte:

*Arcángel diabólico
feroz e insaciable,
el poema,
nos devora
sangre y tiempo,
mientras
pasamos al olvido
de los muertos.*

Poesía breve e intensa que se adentra, hermosamente reflexiva, en los laberintos existenciales de quien redescubre su vida interior y la ilumina, como Luz, con el esplendor de su palabra. Poesía donde Eros también está presente en el momento de las interrogaciones. Dios poderoso por su fuego devorador, dios frente a la desazón y la desesperanza. Un dios pleno de simbolismos que surge desde la extraordinaria palabra poética de esta escritora.

Para Méndez de la Vega la poesía también rebasó los límites personales: dejó de lado su propia creación para enfocar su visión crítica en otras escritoras. Generoso y solidario gesto que en los años 80 se plasma en la antología Poetisas desmitificadoras de Guatemala; la cual fue corregida y aumentada en el 2002, con el apareamiento de la antología Mujer, desnudez y palabra. A propósito de la poesía guatemalteca escrita por mujeres, Luz afirmó la importancia de la misma, por cuanto

la nueva poesía femenina busca formas expresivas originales, incorpora nuevos objetos antipoéticos, renueva la lírica (...) es la que presenta mayores posibilidades de originalidad, ya que le permite encontrar temas, motivos, metáforas, imágenes totalmente inéditas para la poesía de mujeres... (En la antología *Mujer, cuerpo y palabra*, de Myron Alberto Ávila (1973-2003) Torreozas, Madrid, 2004)

Su interés por la obra de los demás eclipsó muchas veces su propia palabra. De hecho, siendo catedrática de literatura también se preocupó por dar a conocer la voz de sus colegas literatos en la antología Flor de varia poesía. Manera muy suya de compartir espacios para ampliar el panorama de la poesía guatemalteca.

Muchas gracias a Luz Méndez de la Vega por su vida ilimitada; por la vida que nos da hoy la posibilidad de ver el mundo y sus misterios con ojos analíticos; pero sobre todo, con el amor con que sólo es posible acceder a los corazones generosos que, como ella, demuestran que SU vida sigue siendo la vida con voz propia, con nombre de mujer luminosa y esencial como su palabra.

GLADYS MENDÍA

Carlos de Rokha, el visionario de la poesía chilena

Carlos de Rokha nació en Valparaíso con el nombre de Carlos Díaz Anabalón en el año 1920. Hijo mayor de Carlos Díaz Loyola (Pablo de Rokha) y de Luisa Anabalón Sanderson (Winétt de Rokha). Se dedicó a la escritura y a la pintura. Fue asociado por algunos críticos con la Generación Literaria de 1938, sin embargo, fue un poeta de voz única, transitando por diferentes estilos, por lo que no se puede clasificar únicamente en una generación, sino que también, en cierta medida en la generación de 1950. En sus textos se aprecian imágenes surrealistas que sorprendieron en su época y lo incluyeron en la escena literaria de los años cuarenta y cincuenta. Compartió con poetas como Enrique Lihn, Mahfud Massis y con el grupo La Mandrágora (Arenas, Gómez, Cid). Participó también como redactor de la revista "Multitud", dirigida por su padre.

Es importante destacar que, a lo largo de su vida, sufrió de esquizofrenia, por lo que en más de una ocasión fue internado en el Hospital Siquiátrico. Tal vez, esta manera de ser hizo que las personas lo vieran como un poeta atormentado y de tono trágico. Se sabe que las personas con esquizofrenia llevan una vida inmensamente atormentada, por lo cual tiene gran valor la creación literaria y artística que realizó Carlos en semejantes circunstancias vitales.

Ha dicho el poeta Jorge Teillier respecto de Carlos de Rokha:

Llevó una vida totalmente amarga. Un poco también por su condición mortal. Carlos no era de este mundo. No era un enfermo mental sino un visionario, estaba alejado de la realidad. Eso lo refleja muy bien en su poesía que tal vez sea la mejor poesía surrealista chilena, como decía Eduardo Anguita y como también lo decía Teófilo Cid, que era la primera víctima de La Mandrágora, o sea del surrealismo. Carlos de Rokha a los 15 años escribía poemas angélicos.

Lukó de Rokha, su hermana, recuerda a Carlos de la siguiente manera:

Estaba todo el tiempo leyendo y estudiando a los clásicos. Aprendió francés solo, y al final traducía poemas y recitaba en ese idioma. A los trece años empezó a pintar y a los catorce hizo una exposición que fue visitada por escritores y pintores que lo consideraron un verdadero talento. Fue absolutamente autodidacta. Pocas veces he conocido un hombre con más cultura que Carlos, quien habiendo vivido con una personalidad literaria tan avasallante como la de mi padre y con otra muy pura y especial como la de mi madre, nunca se sintió influido por ellos.

Publicó en vida *Canto profético al Primer Mundo* (1944) y *El orden visible* (1956). De manera póstuma se publicó *Memorial y llaves* (1964) y *Pavana del gallo y el arlequín* (1967).

Su poética se caracteriza por una riqueza del lenguaje, profunda musicalidad, visiones alucinadas únicas de extrema belleza. El crítico chileno Ignacio Valente, en un artículo aparecido en el diario El Mercurio (con fecha 19 mayo de 1968) dijo sobre *Pavana del gallo y el arlequín*:

Esta poesía se mueve en círculos de encantamiento, en la más pura magia de la infancia. Parece no haber despertado al mundo de los hombres, a la historia, al intelecto. Se da como rito de la imagen, como una inocencia primera de la fantasía; como una segura libertad de la imaginación creadora. Su mundo, sin embargo, no es un paraíso; está teñido de una esencia trágica, conoce la soledad y la angustia, y contiene a cada paso lo terrible. Es un extraño poder infantil el que convoca a las imágenes, como el poder de un niño que, sin embargo, sólo vive ya en el corazón de un trágico adulto, en "el insomne huésped que soy cuando de noche entro en mi ser visible", niño desterrado por siempre, "solemne, vertical, desterrado, como un águila ebria sobre una isla en llamas"

Quienes le conocieron dicen que emanaba un aire infantil, casi irreal, pero eso se contraponen con sus potentes y cargados versos nutridos de magnas visiones. Una complejidad extraña e inquietante. Me pregunto, ¿cómo experimenta la vida una persona que guarda dentro de sí tan avasallante intensidad?, ¿cómo se puede vivir teniendo esos atisbos de otros planos de existencia? Evidentemente, Carlos de Rokha tenía una naturaleza única, neurodivergente, su constitución mental le brindaba una forma de ser y estar en el mundo con una sensibilidad radical que él supo canalizar en cada una de sus creaciones.

Encuentro en su poética un tono épico, un canto expansivo:

A LA LLEGADA DE LAS HORDAS

*Mi gran furor que os dará la medida de mi cólera.
En fuga al centro de mí y hacia mi ser en lo profético desencadenado.
Mi pasión por la noche, mi clarividencia.
De poseso coronado por Orfeo y la Bella.
Me hacen más libre, y a la vez, más dichoso y más múltiple.
Que vosotros que todo lo tenéis.
Que vosotros oh corsarios blancos.
Oh, hijos de un cielo que habéis adquirido al menor precio.
A quienes nunca he visto jugarse una última carta.
Como quien juega su cabellera a las aguas envenenadas.
En el supremo juego donde el que pierde es el gran victorioso.
¿No os espanta mi lengua de animal solitario?
¿O no es a vosotros a quienes ciega
mi ojo centelleante como un vasto océano?
Temedme. Alejaos de mí.
Soy el monstruo sagrado, el asesino celestial y benigno.
Aquel que jamás tuvo nada, pero aún así
Su inaudita riqueza sobrepasa a la vuestra.
Porque yo hice mío lo desconocido.
Yo he tocado los límites del infinito.
Y, por último, sabedlo!
Vosotros, que alardeáis de santidad y pureza.
Nunca estaréis tan cerca de Dios como yo.
Que soy la otra cara de Él.
Que soy la eternidad que revive en un hombre.
Que soy una edad desconocida.
Avanzando de himno en himno, de conjuro en conjuro.
Hacia el centro de mi corazón.
Hacia los mundos puros, los mundos malditos, los mundos negados.
Donde he llegado a ser
Un titán bronceado por los sueños
Y que marcha, sí, que marcha.
Abrazado a su abismo como a un postrer anhelo.*

En otros textos, una inigualable ternura, como se evidencian en los versos dedicados a su madre fallecida:

15

*He pensado en los ríos que nacen del amor,
Y en las vastas ciudades que se forman a su hondo conjuro.
Cuando el hombre quiere ordenar su visión del abismo,
y todo nos ciega como una luz que volviera de los más lejanos pasos:
porque entre ellos retorna la madre con un infante muerto entre sus brazos.
He pensado en las muchachas de otros días y en el vino de otras tardes,
que ahora me parece más amargo, porque tus manos no lo sirven.
Y una lágrima seca hiere el pan del héroe.
Mientras tus manos se alzan y extienden un mantel sobre la mañana.
(El mantel cae en la silla donde mi padre se ha sentado a esperar tu regreso).
Y también te digo que el pan este año ha tenido otro sabor.
Porque tus manos no cortaron la bíblica medida.*

*(Yo sé que tú rebanas algún pan para "Dios").
Porque tu muerte ha despoblado el mundo.
No duermes: siembras, sin embargo,
La tierra de los sueños. Estás inmóvil, pero avanzas,
De pie como un sacro río contra el muro del tiempo.*

Destacan en sus poemas deslumbrantes imágenes surrealistas, como por ejemplo:

RITO

*En este cielo del sueño te oigo cavar cerca de mí
el puro presagio de una tierra de lámparas.*

*Este génesis dormido, este ensayo en el agua.
Tu júbilo liberador, identidad del asombro
A qué viajeros con dulces óleos baña
Si los alquimistas del mar cierran los libros,
Si niños vitrean conejos de Viernes a Sábado y demás?*

*Yo veo a un malayo asesinar en tus manos perlas líquidas
hojarascas de arpilleras el follaje de un charco quemado por la luna
donde me lava el verde aceite de tu noche bebido en el té de los deudos.*

*Donde te pido yo sino un libro de sueños del mar?
Dame, te digo, un puñal de alabastro para el viaje.*

*Te pido un paseo bajo tus pestañas que imitan las ruedas de un molino
Que se cierran y se abren según el movimiento de las hojas
Pero que se incendian en el germinar de los dorados frutos.*

Tus pestañas sombrean las calles absurdas, abaten los acantilados.

*Tállame, niña, en el calendario de tus ojos egipcios
Espérame, duquesa, a ese mudo presagio de la tierra de los pinos.*

Carlos de Rokha falleció a los 41 años por una sobredosis de fármacos y alcohol. Su muerte afectó profundamente a su padre, Pablo de Rokha, quien nunca pudo recuperarse de la muerte de su hijo. En "Carta perdida a Carlos de Rokha" escribió: "El sello del genio de Winétt te persiguió, como una gran águila de fuego, desde la cuna a la tumba, pero no te influyó, porque no te influyó nadie, encima del mundo. Perdóname el haberte dado la vida."

Mahfúd Massís, cuñado de Carlos, se refirió a su muerte de la siguiente forma:

Carlos fue el ángel sediento, desinteresado, atormentado, que cumplía una sola función en el mundo, una sola función, y ninguna otra, una función principal, impuesta por el destino de su organización psíquica, y hasta física, pues todos sus rasgos acusaban al poeta sin redención posible. Era, así, el poeta irremediable, el poeta sin salvación, condenado desde la partida. Terrible, triste, envidiable destino.

Asimismo, Enrique Lihn le dedicó *Elegía a Carlos de Rokha* en su libro *La pieza oscura* (1963).

Carlos de Rokha, un alma sin precedentes, un ser sintiente extraordinario que siempre tendremos en nuestro corazón:

DE PROFUNDIS

*Desde este amargo té me vuelvo hacia el demonio
apenas entrevisto por el insomne huésped
que soy cuando de noche entro en mí ser visible
cansado de mi viaje y de la larga
locura que hace tiempo absorbe mis dos sienes.
Me vuelvo a la ceniza y al vaso de mi sangre
con las venas ardiendo y el rostro amortajado,
más la espalda llagada, doliéndome el costado,
dando perdón al denodado
enemigo que soy de mí mismo y de mi alma.
Solitario por dentro, fatigado,
sin esperanzas como*

*un Cristo de abismal perspectiva
sobre el madero de mi columna vertebral crucificado
por los días que vivo buscando una respuesta
a la angustia que asalta mis ojos cuando duermo.
Oh deudo, oh desolado
centinela del tiempo, vigía sumergido
en la sangre, en el vino y la tierra: ese soy,
esa es mi sed, esa mi hambre, esa mi soledad, esa mi angustia,
y en mí mismo me acabo
por dentro como un viento que hacia el cielo se impulsa.
Desterrado por siempre, solemne, vertical, desterrado
como un águila ebria sobre una isla en llamas,
ya sin ansias de todo lo vivido
me vuelvo a la vigilia de mi cáliz,
y nada, nada espero de los días que vienen,
sino una azul espada que me destroce el alma.*

Antecedentes del poeta

Para 1943 cuando el hecho poético acontece, Freddy Gatón Arce (1920-1994), es un atlético muchacho que apenas cinco años antes llegó a la capital de la República desde la segunda ciudad del país que había sido bautizada por Eugenio María de Hostos como *la provincia más provincia de todas las provincias*; y allí, diez años antes, de una infancia agresiva en un pueblito llamado Pimentel donde ha llegado recién nacido, y en el cual ha recibido las primeras letras. Sus grandes preocupaciones además de los estudios, hasta ese momento, habían sido los deportes y las lecturas de novelas de aventuras. Fue campeón de patinadores en las calles de Santiago de los Caballeros, jugador agresivo de béisbol donde fue lanzador y receptor, las dos actividades más rudas de ese aguerrido juego, y ya en la adolescencia, un estudiante modelo que concluyó bachillerato en ciencias naturales, porque pensaba estudiar medicina; aunque hijo de un farmacéutico y pertenecer a la clase media, su padre lo preparó para la vida práctica, egresando de la Academia Santiago con un secretariado completo que incluía contabilidad.

En Santo Domingo concluyó bachillerato en ciencias sociales abandonando los estudios médicos para iniciar los de derecho. Trabajó entretanto en una empresa capitalense por sus conocimientos comerciales, y más tarde ejerció como taquígrafo y mecanógrafo para obtener independencia económica. Estábamos en plena Era de Trujillo, bajo una de las más implacables dictaduras que ha conocido la humanidad, y Freddy era, como la mayoría de los jóvenes de entonces, un rebelde contenido.

Esta rebeldía represada exigía encauzar sus energías por algún canal además de la bohemia. Eso explica su abandono de los deportes y su afición por la lectura y la escritura literaria, más en consonancia con su futura profesión y el ambiente capitalense.

Joven, atlético, no mal parecido, en aquel Santo Domingo que no dejaba de ser una gran aldea, había ocurrido un hecho que había enriquecido los estamentos culturales del país. Llegaron unos españoles cultos transformando la enseñanza secundaria y universitaria y modificando, con su sola presencia en los lugares públicos, la percepción que se tenía de España y de Europa de donde emigraban comerciantes y labriegos, salvo contadísimas excepciones. Nos referimos al batallón de exiliados que eran parte de la diáspora republicana en América. Sin duda alguna, si no fuera risiblemente trágica, diríamos que se trataba de una situación política muy surrealista. A pesar de las simpatías personales e ideológicas de Trujillo con las derechas feroces que provocaron las guerras europeas y la Segunda Mundial, su prejuicio racial contra los negros y su preocupación por “mejorar la raza” le inclinaron a recibir personas de pieles claras sin importar sus ideologías, contando con la eficacia de su policía secreta. Así hizo con los judíos que se instalaron en Sosúa en el norte del país.

Además, llegó desde Cuba, justamente entonces, como secretario de la Delegación chilena un inquieto poeta llamado Alberto Baeza Flores nacido en la capital de su país, donde había sido secretario de Neruda, que conocía al dedillo el mundo literario de su patria con un racimo tan grande de poetas, que uno no se imaginaba como no lo habían hundido en la mar con la fuerza de sus metáforas; en Cuba había compartido con José Lezama Lima y los futuros miembros de *Orígenes*. Un hombre al día que se sumaba a los iberos, era la gota que derramaba el vaso. Como era peligro mortal conversar de política, se hablaba de literatura. Quizás eso explique que durante las represiones más terribles (siempre que no se trate de dictaduras donde se persigan las ideas de una forma maniática), suelen surgir movimientos culturales asombrosos.

En el ambiente capitalense se sentía una efervescencia cultural inusitada. Se discutía en las mesas de bohemia de vanguardias, se hablaba en las calles de poesía y se leían los poetas franceses de postguerra y los españoles de la Generación del 27. Se admiraba y respetaba el talento. El dictador sentía debilidad por las personas cultas y los nombraba en altas posiciones si eran capaces de alabarlos. El pueblo llano admiraba a los escritores y distinguía a los poetas. Se acuñaban frases elitistas como *solo creemos en la aristocracia del talento*.

Es en este ambiente donde nuestro poeta, tímido como persona, se convierte en un lector selectivo que poco a poco en las librerías del país y en las bibliotecas de los amigos, en especial la de Baeza tan generoso y efusivo, se fue encontrando en el nuevo mundo con *el regreso de las Carabelas*. Lamentablemente, Pedro Henríquez Ureña cuando dirigió en la década anterior el sistema educativo nacional, comenzó a formar una ecuménica, que no pudo completar por haber tenido que marcharse precipitadamente cuando el Dictador importunó a su esposa.

Ese era el ambiente cultural que se respiraba en la mesa de bohemia, en las calles, en las plazas y hasta en los hogares. La mayoría de estos nuevos y *sorprendidos* poetas continuó la tradición clásica de los nuevos rumbos, pero ninguno quiso aventurarse entonces en lo experimental vanguardista, salvo Freddy con *Vlía* y 5 poemas breves en prosa, y, curiosamente, en cierta forma, Rafael Américo Henríquez el más aferrado a lo clásico hispánico, con su insólito *Rosa de Tierra*, poema parasurrealista.

Freddy Gatón Arce no dejó una autobiografía ni existe una biografía suya hasta la fecha. En la presentación que hicimos de la *Antología* que publicara la entonces Secretaría de Estado de Cultura (actual Ministerio) en 2010 y en la conferencia que ofrecimos antes de la Feria Internacional que le fuera dedicada ese año, expusimos más noticias sobre su vida y de cómo los conocimientos comerciales fueron instrumentos importantes en su vida en la mecanografía y la taquigrafía facilitando en mucho sus labores en la abogacía, en el periodismo y sobre todo en la literatura.

En cuanto a mi relación personal con el poeta, y de cómo llegué a ser su confidente durante más de treinta años, y mi acceso a detalles que nunca he expresado, voy a resumirlo, ya que quizás este sea el más importante aporte que puedo dar sobre *Vlía*. En cuanto a las teorías más actualizadas sobre el poema y el surrealismo aparte de las de Manuel Rueda, me remitiré más adelante a lo que han dicho Cayo Claudio Espinal en la introducción de la citada *Antología*, y el profesor Eugenio García Cuevas de la Universidad de Puerto Rico.

Intimidad familiar con Gatón Arce

Freddy fue engendrado en Pimentel, mi pueblo, en 1919. Con el embarazo ya bastante avanzado, su madre, María Teresa Arce, nativa de Ponce, Puerto Rico, por ser primeriza y no haber clínica ni médico especializado en la aldea, se trasladó a San Pedro de Macorís de donde era oriundo su padre Manuel de la Asención Gatón Richiez, y residían los familiares de ambos.

Mi padre era muy amigo del suyo, al extremo de acompañarlo a llevar a doña María hasta Sánchez para embarcarse en la Bahía de Samaná hacia Macorís del Mar, ya que no había carreteras entonces en el país. Luego fue a buscar al ya bautizado en el tren, a principios de mayo de 1920. De modo que nuestra familia tenía vínculos afectivos con la suya mucho antes de él nacer.

Aunque nuestro encuentro después de adultos ocurrió en 1959, fue en 1961 al tratar asuntos relacionados con la abogacía que entonces ejercíamos, meses antes de la caída de la dictadura, que estrechamos la amistad por la vieja relación familiar y por la afición a la vida bohemia y a la literatura. Puede decirse que a partir de entonces fuimos inseparables, tanto cuando él iba al pueblo donde residían los padres de su esposa, como cuando semanalmente iba a la capital en diligencias profesionales y me hospedaba en su casa; cercanía que se alargó desde 1984 hasta su muerte cuando trasladé mi hogar a la gran ciudad.

Como anduviéramos durante varios lustros por todo el territorio nacional, observaba su manera de trabajar la literatura. Estaba entonces en plena actividad. Publicaba un libro por año. En provincias nos reuníamos con los del Grupo del Cibao y con Cayo Claudio Espinal. Solía retirarse temprano a dormir o a escribir o leer, pero se levantaba siempre de madrugada, aunque casi hubiéramos amanecido en la bohemia. Metódico a su manera, era muy celoso de su creación. A veces mientras transitábamos por el interior del país, se detenía de repente en algunos parajes, tomaba su libreta de taquígrafo que siempre llevaba en la guantera del coche, y al notar que se 'ausentaba' del lugar transcribiendo taquígráficamente algunas palabras, me alejaba pretextando cualquier excusa baladí y lo dejaba ensimismado en esa labor de transcribir con signos extraños lo que pensaba. Retornaba cuando salía a su vez y me llamaba. Nunca tuve la tentación de leer esas notas, pero recuerdo haber visto algunas sin querer al abrir la gaveta, donde estaban entremezcladas palabras y signos taquígráficos. Parece que las ideas aflúan en tropel, a tal velocidad, que era necesario transcribirlas sin demora.

En 1966 fundó el periódico *El Nacional de Ahora*, el cual dirigió hasta 1974, siendo el único diario vespertino que ha perdurado en el país. Esto nos acercó más, porque fui uno de sus colaboradores más asiduos. Durante su gestión escribió los editoriales y mantuvo un suplemento literario semanal. Sus editoriales constituyeron una escuela para las generaciones posteriores, a veces mezclando expresiones poéticas y tropos literarios para atacar las atrocidades que se cometieron durante los doce años de Joaquín Balaguer. Hoy se consideran clásicos. Por ellos fue perseguido y encarcelado.

Los detalles precisos de cómo y cuándo tuvo acceso a los procedimientos surrealistas, siguen siendo un misterio. Pero lo cierto es que se interesó vivamente en el automatismo como medio de expresión estética. Realmente ese es el motivo de nuestra intervención preliminar.

¿Qué cosa es Vlía?

Desde las letras mismas que forman el título de este extraño poema: *VLÍA*, notamos la ausencia de significado de algo existente, aunque se trata de un sustantivo, que por definición es sustancia: ser. Es “algo”. De golpe y porrazo con el solo enunciado de cuatro dígitos estamos en medio de un enredo *surrealista*.

Este artefacto tiene también otra connotación. La simple lectura nos señala que se trata de una extraña mujer capaz de transformarse en muchos otros seres, como ciertas mujeres reales. De ahí sus metamorfosis. Y si es una fémica, importa saber si es un nombre real o una invención poética.

En algo tan determinante como un título, cabeza visible y eterna de la propuesta lírica, todo importa. Mucho más si estamos en un territorio donde lo onírico y lo real andan tomados de la mano como dos amantes o como dos hermanos. Sin embargo, sospechamos que se trata *realmente* del nombre de alguien físico que para el poeta existió y para el lector es *realidad* tangible.

De modo que nos hemos encontrado, nada más y nada menos, que con un *personaje*. En esta materia las fundaciones están en el teatro y en la épica. Con anterioridad en la poesía escrita en Santo Domingo teníamos dos personajes emblemáticos: *Compadre Mon* (1940), de Manuel del Cabral y *Yelidá* (1942) de Tomás Hernández Franco. En 1944 aparecieron *Rosa de Tierra* de Rafael Américo Henríquez y *Vlía* de Freddy Gatón Arce. Los otros tres pudieron ser atrapados por el surrealismo, especialmente Tomás, que residía en París cuando el Manifiesto Surrealista de Breton sacudió el mundo cultural en 1924. Siendo él un poeta rebelde, pudo serlo, y de hecho, hay asomos en algunos poemas del fervor revolucionario que infectaba a Francia desde el *Dadaísmo*.

Sin embargo, los del movimiento de la *Poesía Sorprendida*, a pesar de la modernidad y de tener en sus filas a un militante del surrealismo en la pintura como Eugenio Fernández Granel, autor del relato *El hombre verde* (1944), una extraña narración netamente surrealista, los demás no estuvieron masivamente interesados en los movimientos vanguardistas en sí, sino en seguir los lineamientos actuales por otros derroteros, poniendo en hora los relojes atrasados y dejándose influir de los que como Valéry, Gide, Rilke, Apollinaire etc., habían revolucionado la poesía tanto en la forma como en el fondo; derroteros que más tarde seguiría nuestro poeta.

La creación de estos dos personajes, uno totalmente onírico como *Rosa de Tierra* de Rafael Américo Henríquez y *Vlía* de Freddy Gatón Arce, significaron hitos insuperables en el devenir del movimiento.

Muchas veces le pregunté a Freddy, que siempre había sido muy comunicativo conmigo, quién era *Vlía* realmente. Sólo me dijo *que era nombre de mujer*. Me di cuenta de que podrían ser las iniciales o un extraño apodo. Se lo insinué muchas veces estando bien subidos de tragos, tratando de *sorprender al sorprendido*, y sólo me miraba de soslayo y se reía, queriendo decirme que no le sacaría un secreto que moriría con él.

Vlía según Gatón Arce

A confesión de parte, huelgan comentarios. Después que junto a otros amigos muy cercanos le pedimos que escribiera sus memorias, nos complació en parte en 1983 cuando incluyó en su libro *Cantos comunes* (Editora Taller, Santo Domingo, Ediciones de la Poesía Sorprendida, páginas 12, 13 y 16), *Un borrador para una conversación*, donde por primera vez escribió algo sobre *Vlía*, después de hablar de su poema *Muerte en Blanco* que se publicó en enero de 1944 en el No. IV de la *Poesía Sorprendida* que él dirigió, señalando lo siguiente:

Ya yo tenía escrito a Vlía, el texto de escritura automática que se editó en abril de ese año y que parcialmente habría de marcar mi derrotero en el campo de la poesía.

Abandoné la práctica asidua del automatismo porque Mieses Burgos (Franklin), hábilmente me llevó a ello. Sucedió que una noche, estando solos en su estudio, él me dijo con aparente indiferencia: “¿Y cómo es eso de la escritura automática?, ¿cómo tú la haces?” Y, sin prisa pero yo hoy diría que imperativamente, me cedió el sillón de su escritorio. Hice la exhibición y Franklin pasado un rato que todavía no sé cuánto duró, me aconsejó con cariño: “Deja eso... te vi loco...”

Despedirme del automatismo como base, eje y nervio de mi labor literaria no me fue difícil, porque desde un principio lo utilicé como medio exploratorio de posibilidades poéticas, tal como me insinuara Baeza; y porque en el país se desencadenaron acontecimientos que me forzaron a alejarme de las actividades visibles, por lícitas, aunque de precario ejercicio y nulo efecto, que consintieran el arbitrario poder de turno y esto me condujo a que dedicara más horas a la lectura.

Aprovecho esta coyuntura para referirme a las suposiciones que con frecuencia se formulan las gentes sobre quién o qué es Vlía, cuál personaje o qué cosa. Esas sospechas se han multiplicado desde que el año pasado publiqué mi libro “El poniente” y en el fragmento XII del poema de este mismo título están estos versos:

Oh Vlía

este es tu poema de la reparación.

La explicación de estas dos líneas es que sigo practicando el automatismo, aunque ya éste no sea el centro de mi escritura actual; no quise, pues, eliminar estas líneas ni sustituirlas: "Ahí están, y ahí se quedan", me dije. Y esta frase no es manifestación de voluntad, pues ¿quién que es auténtico suprime espontáneamente las puertas de la inesperada belleza?, y quién niega la intuición?

Esta confesión es suficiente aval para indicar que estamos ante un texto surrealista por la revelación plena de su automatismo.

Más adelante vuelve con el tema:

Ustedes posiblemente cuestionen que una persona que había publicado un solo cuento hasta septiembre de 1943, antes de que terminara ese año ya hubiera escrito poemas como "Muerte en Blanco" y "Vlía", tan disímiles entre sí e insólitos en su obra total. No veo nada extraordinario en ello, y ni siquiera contemplo la posibilidad de que el genio me frecuentara, como atrevió sostener alguien movido por no sé cuáles fuerzas o adivinaciones; en cambio, sí considero que la lectura, la meditación, la inquietud y un travieso afán competitivo continuamente norman mis tareas, que son tareas de amor. Pues se podría sugerir que lectura y reflexión hay en "Muerte en blanco" y que inquietud y diablura recorren a "Vlía". Lo sobradamente racional del primer poema no excluye la emoción, de igual manera que lo desorbitado del segundo no se extravía del pensamiento. La diferencia entre uno y otro texto es de técnica y método de trabajo, más que de temas y un examen de ambos arroja el balance de que los escribió la misma persona en instantes distintos, y eso es lo que importa. Y no es cuestión de estilo ni de individualidad, sino de querer –en intimidad siento que es un querer acendrado y expresión correcta y animada de suyo en los dos textos; luego, búsqueda permanente de la belleza por la exploración de diversos caminos que pueden llevar a la poesía.

Vlía según otros autores

Esa es la opinión personal de Freddy. Nos quedamos, por ahora, con su declaración de que fue un ejercicio de automatismo. Sin embargo, Manuel Rueda en el prólogo a la edición de *Retiro hacia la luz (Poesía 1944-1979)*, Ediciones Siboney, 1980, páginas VII a IX, opina de manera parecida y admite que es surrealista y que es la primera obra importante de la vanguardia en el país. Otros autores, como Stefan Baciu, Alberto Baeza Flores y Ramón Francisco, sembraron la duda. De refutarlos se encargaron dos poetas ensayistas actuales cuyas opiniones aparecen más adelante. Rueda nos señala:

Freddy Gatón Arce con "Vlía", poema antes mencionado y que constituye el primer intento de escritura automática (y tal vez el único) realizado en el país y uno de los más notables que ha producido el surrealismo en América.

Más que admiración, "Vlía" causó estupor, los breves poemas sueltos que le habían precedido, incluyendo pequeños relatos en prosa poética que el autor tituló "biobrevis" y que empezaron a salir en la portada de la revista, no pasaron de considerarse como excentricidades. Otra cosa era el poema largo presentado en un solo cuaderno, huérfano de coherencia o, al menos, de la facilidad de lectura que ofrece el verso, aún cuando este sea libre o igualmente enigmático.

Comenzaron entonces los rastreos en busca de significados comprometedores. Pero el poema luchó contra todo intento de penetración, contra cualquier asalto a su desafiante identidad. Ya hoy podemos comprender el fenómeno. "Vlía: alucinación", dice el autor en el texto, con lo que comprendemos que mecanismo estaba lejos de ser accionado por alguna idea preconcebida. El secreto consistía en saber que "Vlía" era un raro infierno de la palabra sumergida en la noche del subconsciente, palabra que aflora siempre en la superficie en busca de las referencias de la luz.

Vlía: cuerpo lingüístico dual, hecho de los desenfrenos del sueño y el rigor de la razón vigilante. Con la experiencia Gatón Arce no ha perdido el dominio de su pulso creador, sintiéndose solo a ratos el discurrir incontrolable del verdadero automatismo bretoniano.

Nos encontramos entonces frente a un texto cuyas acometidas se presentan en planos disímiles de la experiencia, formando un todo con dos realidades contradictorias. "Vlía" es la criatura verbal que navega entre dos aguas como en un infierno inevitable de indecisiones y de búsquedas, debiendo considerársela, por ello, la primera gran obra de vanguardia escrita en el país.

Llevar al plano de la razón cada uno de sus elementos sería tarea ímproba, buscar significados congruentes en ella, craso error. "Vlía" se resiente a la tiranía de los significados concluyentes. "Vlía" no significa: o cuando más, debemos aceptar que su significado es consecuencia de su existir como puro artefacto verbal. Es la que la convierte en una obra eminentemente subversiva que ha contribuido a la agilización de la actual poesía dominicana, en la que permanece como un verdadero hito.

Como dijimos, hubo algunas contraposiciones sobre si *Vlía* era o no un poema surrealista. Veremos ahora lo que los citados estudiosos de la poesía dominicana –primeramente, Cayo Claudio Espinal en el prólogo a *Freddy Gatón Arce, Antología* (Dirección General de la Feria del Libro, 2010, Santo Domingo, Editora Amigo del Hogar. Selección de Manuel Mora Serrano y Cayo Claudio Espinal), y luego el investigador acucioso, ganador de un premio nacional de ensayo, profesor de letras en la Universidad de Puerto Rico, Eugenio García Cuevas, en su libro *Poesía moderna dominicana del siglo XX y los contextos internacionales Estudio sobre la Poesía Sorprendida* (Editora Nacional, febrero, 2011)– dijeron al respecto de este importante poema.

Sobre Baciu, Baeza Flores y Ramón Francisco, Cayo Claudio expresó, entre otras cosas, las siguientes:

Vlía no sólo es automatismo psíquico puro, sino que también es, al mismo tiempo, un relato de sueños, dos claves de la estética surrealista planteada por André Breton; y, en consecuencia, en lugar de que *Vlía* sea parasurrealizante, como afirma el crítico rumano Stefan Baciú, o, incluso, como parece sugerir Baeza Flores, *Vlía* abarca toda la gama de la ortodoxia surrealista, pues al mismo tiempo es automatismo y sueño, y contiene el tono general de la Revolución Surrealista, incluso en su parte de rebeldía social y política. En consecuencia, el hecho de incluir las dos principales técnicas planteadas y mantenidas por el surrealismo para caracterizar el texto surrealista, en lugar de posibilitar la calificación de parasurrealizante, o surrealizante, lo que debe es liquidar toda duda acerca del carácter profundamente surrealista de *Vlía*, ya que su práctica no se aleja o distancia del surrealismo, sino que lo asume hasta sus máximas posibilidades expresivas, sobre todo que, recordémoslo, *Vlía* está escrito “entre el sueño y la vigilia.

Pero aun así, la afirmación de Baciú es categórica: “La publicación de *La Poesía Sorprendida* no creó poetas surrealistas en Santo Domingo”; (*Antología de la Poesía Latinoamericana*. Edt. Joaquín Mortiz, México, 1974), pero la realidad luminosa de *Banda de Copas*, y de *Vlía*, así como la de otros textos del propio Freddy Gatón Arce, lo contradicen y lo desmienten.

El poeta y crítico chileno Baeza Flores afirma que “*Vlía* es el primer cuaderno donde el surrealismo o el parasurrealismo o la poesía surrealizante, en idioma español, está presente en el anfiteatro del Caribe.” (*La poesía dominicana en el Siglo XX*, tomo III, Edit. Industrial de Artes Gráficas Ril, C. por A., Santo Domingo, 1986). Esa enumeración clasificatoria es la prueba de la duda de Baeza, para quien la filiación estética de *Vlía* es confusa, y no puede sino mantenerla indecisa; sin embargo, de manera contradictoria, afirma que *Vlía* es “una epopeya al revés, de una tremenda desintegración –a través del verbo– de lo que existe y de una intensa integración del yo y del nosotros a través de las imágenes del subconsciente, del automatismo psíquico puro y del rastreo del inconsciente colectivo según la imagen de Jung. Por esto digo que *Vlía* es el anverso de la epopeya-lírica, pero no deja de ser un poema epopéyico del vendaval existencial del ser dominicano contemporáneo, en la Era de Trujillo, y donde el amor y los mitos, la soledad y las transfiguraciones y la ternura, se entrecruzan y complementan.” Es indudable que Freddy Gatón Arce toma rasgos de la *neoépica* y de la lírica para crear a *Vlía*, que es el grito puro de quien se ha extraviado en la noche del inconsciente, y entre el sueño y la vigilia, encuentra los símbolos exactos de su verdad y define su quehacer político ante la vida.

También expresa Baeza Flores: “*Vlía* de Freddy Gatón Arce es un cuaderno maldito, una obra parasurrealista o surrealizante donde los ‘sagrados principios’ de una vida ordenada, católica y burguesa han sido puestos de cabeza, vueltos de revés.” Observamos que, en esta parte, Baeza ya afirma que *Vlía* es únicamente parasurrealista o surrealizante, que es lo mismo que decir que no es surrealista. El poeta Ramón Francisco niega también que en *Vlía* haya escritura automática, en el prólogo del libro *Son Guerra y Amores*, bajo el título *De la Aldea, de los Trenes y del Éxodo o sea, un Análisis (y) una Épica*, expresa: “La verdad es que *Vlía* no fue nunca escritura automática, la cual verdad no invalida la codificación surrealista con que debe reconocerse al poeta Gatón Arce de los primeros años.” (pág. 28). Me parece que estas afirmaciones de Alberto Baeza Flores, y de Ramón Francisco, son erróneas; para confirmarlo, sólo tenemos que leer a *Nadja* de André Breton, que no es escritura automática, sino el relato de un sueño, y, sin embargo, nadie puede decir que, porque no hace escritura automática, ha dejado de ser surrealista, aun habiendo sido escrita por el propio André Breton. Ese razonamiento de Stefan Baciú, aceptado por Baeza, equivale a decir que quien no hace escritura automática, no es surrealista, lo cual, evidentemente, es una equivocación, como lo prueba la historia del surrealismo. Creemos que el automatismo es verificable por la pérdida de sujeción lógica en el orden sintáctico y por las imágenes absurdas y maravillosas que por efecto de ese procedimiento se producen, al conectarse con el funcionamiento del inconsciente, y, acaso, simultáneamente, o no, con las del sueño, para expresar la poesía, la belleza, desde las fuentes irracionales del ser.

En realidad, *Vlía* puede tener tantas interpretaciones como lectores.”

Concluyendo finalmente, al expresar:

Podríamos resumir el mundo que nos presenta *Vlía*, de la manera siguiente:

Vlía es un personaje imaginario y real, antropomórfico, que, desde el punto de vista retórico, es una paronomasia, un símbolo sonoro, usada para nombrar de manera irracional a la vida, la amada verdadera y primordial del poeta, la que está en su raíz más profunda y sin la cual él mismo no puede literalmente existir, a quien le debe el ser, compuesta por todas las cosas de su interior y de su exterior, *Vlía*, la vida, discurre frente al mar, donde se transforma en todos sus otros, los animales, las cosas, cada hombre, la multitud, el sueño, la realidad, incluso el demonio, que es con ella y en ella; pero el poeta, narrador omnisciente, se da cuenta que el mundo es insoportable, pues una tiranía subyuga la vida, a su amada, es decir, a *Vlía*, y ni siquiera la Iglesia, la esfera encargada de la jerarquía del orden de Dios, se opone, a consecuencia de lo cual el poeta se revela,

desafiante, como si estuviese endemoniado, se apodera, a causa de su condición de amante de la vida, y denuncia el estado de cosas, pero nadie oye, porque lo único que es escuchado es el lenguaje del miedo, hablado de oídas, por lo que, quizás, lo lógico es penetrar en la lógica del lenguaje del mundo subterráneo, el de la sub rosa, el mundo primordial, aquel que permite a las cosas nacer, para crear la transformación del mundo, para salir del raro infierno, que el poeta describe con detalles; pero esto no es fácil de lograr, y las cosas permanecen inalterables, fijas, como si nada estuviese pasando, lo que provoca que el poeta realice una proclama para que todo se detenga, para que cesen todas las cosas que impiden la transformación y el cambio del mundo injusto; pero no es escuchado, y nada sucede; entonces llama a la gente a cometer el crimen, las convoca a suprimir la causa de su opresión, las llama a asesinar al tirano, el clima de todas las cosas corriendo ante sus ojos, las fuerzas superiores imponiéndose, entre la vigilia y el sueño, entrando y saliendo, para expresar una belleza cortada, violenta, herida, zafada de su prosodia y de su sintaxis, para el cuerpo de la trama, para la profundidad de la rebeldía estética y política, cantando, en trance de sueño y de vigilia, de la totalidad de las fuerzas irracionales, con las que se embriaga la realidad, con todas las categorías metafísicas envueltas, porque para el poeta esta no es sólo una propuesta verbal, algo que sólo se canta, dejando abierta al final del poema otras posibilidades, a pesar de haber profetizado que quizás para el mes de mayo ocurriera el crimen convocado por él, que como tal, en ese mismo mes, pero de un año distinto, quizás el año del sueño de *Vlía*.

Frente a la obra surrealista creada por Freddy Gatón Arce se ha cometido una gran injusticia, en Latinoamérica, en la lengua española y en la propia historia del surrealismo, donde todavía no ocupa el lugar que, de manera evidente, le pertenece. Apenas ahora, después de setenta años, se comienza a enmendar. A pesar de todo, su exclusión de los estudios y antologías internacionales acerca del surrealismo, mantenida por tanto tiempo, comienza revertirse, así lo demuestra la inclusión de la República Dominicana en el mapa del surrealismo americano, realizada por el poeta y ensayista brasileño Floriano Martins, en su antología *Un Nuevo Continente, antología del surrealismo en la poesía de nuestra América* (Monte Ávila Editores, Caracas, 2008), que selecciona a los más sobresalientes poetas de América del Norte, del Sur y el Caribe, que incluye a Gatón Arce como uno de los surrealistas representativos, al lado de poetas que poseen un incuestionable peso en la historia mundial de ese momento, junto a figuras emblemáticas del mismo en nuestro continente, como Aimé Césaire. Cuan lenta corre la espiritualidad, a pesar de que el pensamiento es más veloz que la luz.

Por su parte el profesor Eugenio García Cuevas, contradice también a Baciú, cuando reseña lo siguiente en la obra citada:

Si se toma en cuenta que Freddy Gatón Arce es un poeta formado fundamentalmente en los talleres de LPS, el fragmento recuperado y luego la publicación del largo poema surrealista Vlía (1944), [1] cuando el poeta apenas cuenta con 24 años, se dejan sentadas las bases para afirmar que a partir de la LPS se operan cambios significativos en el devenir de la poesía dominicana y que la revista logra actualizar y modernizar la poesía dominicana en concordancia con las escuelas poéticas más actuales de los años cuarenta, tanto en Hispanoamérica como en Europa, especialmente francesas y españolas. Hasta este momento la escritura del automatismo surrealista programado es inédita en la poesía dominicana. Arranca con Gatón Arce.

De modo que esa es la opinión, de un compañero *sorprendido* y de dos figuras importantes de la literatura dominicana de nuestros días.

Para cerrar el debate y poner mi grano de arena en el mismo, quizás la razón que he tenido para participar en esta edición, debo confesar unas experiencias personales con el autor.

Nunca me pidió que no lo dijera, aunque cualquiera puede imaginarlo fácilmente.

Recordemos que en el primer manifiesto surrealista se dijo entre otras cosas, que era un sustantivo masculino y de entre sus sesenta páginas originales, siempre se recuerdan algunos momentos, sobre todo los relacionados con el automatismo:

Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida.

Recordemos que quienes inician a Freddy en el surrealismo son Alberto Baeza Flores y Eugenio Fernández Granel, influyendo en él que era un gran lector de la poesía francesa, para absorber plenamente las directrices básicas del surrealismo porque, aunque se refiere al automatismo, y los *sorprendidos* fueron una punta de lanza de modernidad que puso al día las letras nacionales, los lectores no estaban preparados, ni siquiera en el nivel medio, para un automatismo absoluto.

He aquí la revelación y el aporte que hago en el prólogo de esta edición bilingüe:

El autor me contó que se trataba de un largo poema sin puntuaciones. Algo que difícilmente hubiera sido asimilado en aquel momento en el país; es más, las ideas le fluían con tal rapidez, que el original estaba escrito con signos taquigráficos y letras, costumbre que mantuvo cuando recibía esos repentinos informes del infinito, sin duda, puro automatismo, como más arriba confesara. Es una lástima que Freddy fuese tan meticuloso destruyendo los borradores y apuntes que le servían para sus poemas, porque sería un espectáculo visual casi mágico encontrar el texto entremezclado de signos taquigráficos y palabras. El efecto hubiera sido sin duda deslumbrante y a André Breton cuando visitó más tarde a Santo Domingo le hubiera fascinado verlo y no se hubiera cansado de alabarlo. Y luego de santificado por el Pontífice, ni Baciú ni nadie se hubiera atrevido a sostener que no era un ejercicio surrealista de ley.

Cuando él enfermó gravemente, con la esperanza de que estas y otras páginas se hubieran salvado, como tenía acceso a su biblioteca, fui con la intención de guardar algunos borradores si los encontraba. Nada había.

Vamos a copiar el primero, por ser el más breve de los cantos, *Oído inescuchado*, totalmente sin los signos de puntuación, para imaginar el efecto inicial:

Los espacios quietados azules de enclavados astros dan su violeta a la torre invertida del cielo la torre extática muda salta nerviosa en sus risas y gemidos como mama tallada de virginidad cantar de los gallos espacia la vigilia y el mundo noche de todos los donceles la vida ha perdido un inconsciente de por qué la vida el traje color rubor de timidez quedó destrozado en el valladar de los ojos clavada torre en el mar de los sueños remolino de sangre de la sensitiva blancor de olas altas llagadas como la incertidumbre o dos pavores y cinco pétalos caídos traéis a Vlía las cintas grises de la ciudad interior crúzanse desiertas a trechos regulares espigados señores negros asoman su cabeza de ojo macilento y el gato negro acecha Vlía anda como el viento es el viento que sopla hacia el mar Vlía mar de angustia se azulan sus pasos anohecen sus cabellos de tanto ser la noche y el gato negro acecha Vlía todo un gato de Noche el almendro se desprende de sus pupilas los ojos rodantes de la playa buscan su órbita amarga la arena rastro de vientos fatiga de pupilas sudario del mar espaldas de Vlía Vlía la dama blanca Vlía de amarillez de verde es indiscreta su lengua de plata cuenta cosas al oído inescuchado párpado de toda quimera Vlía

Naturalmente, nos damos cuenta de que realmente fue así, en un solo bloque, como se escribió originalmente, no sólo este canto, sino todo el poema. Las divisiones y los signos fueron un trabajo de orfebrería gramatical. Incluso, la continuidad se observa, si después de quimera de Vlía se unieran los fragmentos:

nosotros ya no sucede nada la mar no tiene remordimientos y la brisa no la despeina un saludo queda suspenso en las miradas en las búsquedas íntimas y o hay más que nosotros Vlía tú y yo que nada sabemos ni siquiera sonreírnos de una vida a otra y pensamos como si fuéramos uno solo que se desvive en el cielo de todos los días nublados por azules nosotros ya no queremos ni siquiera mirarnos a través de las pupilas azules estamos como si fuéramos dos ojos cuatro y cien corazones desplegados ya no podemos más y Vlía y tú lo comprenden perfectamente.

Como bien dicen Espinal y García Cuevas, si Stefan Baciú se hubiera detenido más morosamente sobre *Vlía*, se hubiera dado cuenta de que ciertamente estaba ante un poema automático, y más si se hubiera topado con el original. Sin embargo, nada podemos especular sobre ese texto. Lo que vale es lo que ha quedado. Y el poema que hay es el que editó en abril de 1944 en el cuadernillo de la *Poesía Sorprendida* y luego en su libro *Retiro hacia la Luz* en 1980, en cuya corrección estuve presente con Cayo Claudio Espinal junto al poeta cuando revisamos las galeras en La Joya, San Francisco de Macorís, siendo esa la edición definitiva. Todas las demás, salvo la actual, adolecen de pequeños errores que hemos advertido y corregido.

Vamos a concluir porque creemos que, con las opiniones vertidas, algunas quizás muy extensas, como las de Espinal, la escueta del autor, las de un compañero de aventuras literarias y las también breves de un profesor de letras, no hay dudas de que se trata de que *Vlía* es un artefacto surrealista, a falta de otra mejor definición.

Conclusiones

Tremenda tarea sería la de explicar a estas alturas qué es, ó que fue realmente el surrealismo. Los lectores si no saben perfectamente lo que es el surrealismo, lo intuyen, porque los pintores, con Salvador Dalí a la cabeza, se han encargado de darnos una idea, que aunque se tache de comercial, es la que todos tienen vigente. Aparte de señalar que fue un movimiento de vanguardia surgido en 1924 en París liderado por André Breton, etc., etc.,

todo lo demás, cuando se va a los detalles más interesantes, nos conduce a un callejón sin salida. Regresamos diciendo perogrullescamente: *es lo que hicieron o hacen los surrealistas*.

Sin embargo, aunque no sabemos qué es el *surrealismo*, sí sabemos, al parecer, lo que *no es*. Es tan simple, que frente a un texto, un cuadro o cualquier manifestación artística determinada, de solo leerlo o verlo, decimos: *Eso es o no es surrealismo*.

Podríamos señalar ejemplos clásicos de André Breton, Paul Eluard, Tristán Tzara, Antonin Artaud, Louis Aragon, René Chard, Raymond Queneau, hasta Jean Tardieu, salvo quizás en parte Aimé Césaire, casi todos ellos, menos Tzara que viene de su propio *dadaísmo*, utilizan especialmente en las prosas, los signos convencionales. De modo que el uso o no, de tales instrumentos del lenguaje escrito, no significan que un poema por utilizarlos pueda ser considerado no surrealista.

Si bien los relativamente jóvenes escritores Cayo Claudio Espinal y Eugenio García Cuevas expresan sus opiniones tajantes sobre lo surreal de *Vlía*, nos parece que la opinión de Freddy Gatón Arce cuando dijo que el automatismo había sido *base, eje y nervio de mi labor literaria* y en especial la de Manuel Rueda, contemporáneo suyo, por el lugar que tiene en la literatura nacional, resultan concluyentes. Con ellas cerramos esta introducción, porque no creemos que se deba añadir cosa alguna que no sea invitar al lector a navegar por sus páginas en español y en portugués con la magnífica traducción de Floriano Martins, y luego de esa aventura, que sea el propio lector quien diga, si lo que acaba de leer es o no, para él, surrealismo de ley.

De Freddy, bastan estas palabras:

Ya yo tenía escrito a "Vlía", el texto de escritura automática.

De Manuel Rueda:

Freddy Gatón Arce con "Vlía", poema... que constituye el primer intento de escritura automática (y tal vez el único) realizado en el país y uno de los más notables que ha producido el surrealismo en América.

Vlía: cuerpo lingüístico dual, hecho de los desenfrenos del sueño y el rigor de la razón vigilante. Con la experiencia Gatón Arce no ha perdido el dominio de su pulso creador, sintiéndose solo a ratos el discurrir incontrolable del verdadero automatismo bretoniano.

Nos encontramos entonces frente a un texto cuyas acometidas se presentan en planos disímiles de la experiencia, formando un todo con dos realidades contradictorias. "Vlía" es la criatura verbal que navega entre dos aguas como en un infierno inevitable de indecisiones y de búsquedas, debiendo considerársela, por ello, la primera gran obra de vanguardia escrita en el país.

Llevar al plano de la razón cada uno de sus elementos sería tarea ímproba, buscar significados congruentes en ella, craso error. "Vlía" se resiente a la tiranía de los significados concluyentes. "Vlía" no significa: O cuando más, debemos aceptar que su significado es consecuencia de su existir como puro artefacto verbal. Es la que la convierte en una obra eminentemente subversiva que ha contribuido a la agilización de la actual poesía dominicana, en la que permanece como un verdadero hito.

Creemos que Cayo Claudio Espinal, Eugenio García Cuevas, Freddy Gatón Arce y Manuel Rueda han demostrado, de manera irrefutable, que *Vlía* es un poema surrealista.

NOTA

1. En su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974), el famoso crítico Stefan Baciu señala que "La Poesía Sorprendida no creó poetas surrealistas en Santo Domingo, ni debe haber sido esa su intención". Aunque tampoco es mi intención hacer una apología sobre el impacto de esta corriente poética en la República Dominicana, lo cierto es que si Baciu hubiese tenido acceso a la plaquette de *Vlía*, de Gatón Arce, publicado por LPS en 1944, tal vez su juicio hubiese sido otro, pero da la impresión de que el crítico rumano no tuvo ni siquiera acceso a la serie completa de LPS, donde habría podido rastrear con más certeza las huellas de la escritura surrealista, no solo en Gatón Arce, sino también en Mises Burgos y en Aída Cartagena Portalatín, e incluso en Rafael Américo Henríquez, poeta que viene de una promoción anterior, con su cuaderno *Rosa de tierra* (1944). La evidencia que descalifica de entrada el juicio de Baciu es tan clara, que incluso Alberto Baeza Flores llega a decir que las corrientes poéticas predominantes al interior de la LPS eran sólo dos: una cuyo mejor exponente es el cuaderno de *Vlía* de Gatón Arce, pero al mismo tiempo corre una poesía de comunicación bastante directa de participación neoclásica cristiana (Baeza, 1977). Pero la falta de información de Baciu en cuanto a la poesía dominicana es tan clara que éste llega a decir incluso que de la LPS se publicaron 16 números (Baciu) cuando en verdad fueron 21.

La poesía como riesgo, como exploración

En una de sus conferencias, la escritora argentina Luisa Valenzuela cuenta que, en una madrugada de 1977, en plena dictadura militar, mientras caminaba hacia su casa desde la embajada de México donde había estado conversando con algunos asilados, se sintió perseguida. Y que entonces, al comprensible sentimiento de miedo, se sobrepuso el de estar viva, el de “una forma de felicidad” que le corría por la sangre y la hacía estar “exultante”. Y concluye:

Ahora sé por qué.

La respuesta es simple, ahora, tantos años después. Me siento –en ese momento me sentí– feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo.

Una forma de escritura que sólo puede perdurar en la memoria de los poros. (Valenzuela)

Y es esa precisamente la forma en que concibe la escritura de su compatriota Olga Orozco, para quien la única imagen verdadera es aquella que está “entretejida con la sustancia misma de la vida llevada hasta sus últimas consecuencias” (Orozco).

En la poesía hispanoamericana es quizás Pablo Neruda el nombre que primero evocamos al hablar del cuerpo en la poesía. En su obra, observa Hervé Le Corre, el cuerpo “con su peso físico, sus miembros, ora separados, ora reunidos, mediatiza [...] la crisis existencial por la que atraviesa el sujeto poético; un cuerpo que se deshace también de una anterioridad / interioridad metafísica por el ritual” (Le Corre). También los de las escritoras Elvira Agustini, Juana de Ibarbourou o Gabriela Mistral, rompiendo tópicos respecto a lo físico femenino. Y, cómo no, el compromiso con el mundo, con la humanidad en que lo colocó la poesía de César Vallejo.

El propio cuerpo puede ser referencia, imagen, metáfora, objeto de la poesía, pero también puede, de una u otra forma, comprometerse en plenitud en el proceso de la escritura. El poemario *Museo salvaje* (Buenos Aires, Losada, 1974) de Olga Orozco está dedicado explícitamente al propio cuerpo, pero alejándose de toda estética realista. En él, convoca una a una a todas sus partes, pero son ellas también las que construyen junto con la poeta las diversas composiciones. No se trata de un mero ejercicio intelectual, ni de una reflexión sobre la materia precedera, ni de una observación con el adorno de la retórica; es un ejercicio alquímico en el que ella misma echa al fuego su propia materia para trascenderla. Es también, por otro lado, esa lucha constante del escritor entre lo inefable de la idea y la corporeidad de la palabra.

Olga Orozco no es la primera en utilizar su propio cuerpo como objeto poético, sin embargo, sí lo es en hacerlo de una manera absolutamente novedosa. Es una forma de tratarlo, como observa Juan Liscano, que escapa “a todas las trampas que un tema semejante arma desde que fue abordado por la literatura” (Liscano). También es tremendamente inquietante, no solo por la dureza de sus imágenes y la sensación de desasosiego que provoca en el lector, sino principalmente por la cosmovisión que recrea. De ahí que sea acertada la observación de Jacobo Sefamí al decir que *Museo salvaje* es “uno de los libros más fascinantes y (a la vez) raros que haya dado la poesía latinoamericana”, tanto por su propuesta como por su factura, con enfoques antagónicos y “una metaforización rara y a la vez penetrante e inusitada” (Sefamí *El extrañamiento*). Pese a todo, y a los diversos artículos que lo han enfocado, incluido el presente, considero que este poemario, de una originalidad y riqueza difícil de agotar, merece y espera aún un largo y pormenorizado estudio de todas sus facetas, relaciones con el resto de la obra de la autora y con su tiempo. Ciertamente es que la escritura de Orozco, sus poemarios y libros de cuentos, se resiste a una fácil categorización o intento de clasificación prefijada. “Yet –dice Amy Frazier-Yoder– the corpus of Orozco’s work avoids easy classification. [...] Orozco’s poetry is further difficult to categorize due to its varied themes and structures, as well as its incorporation of diverse influences, including mystic and surrealist poetry” (Frazier-Yoder).

Tanto en *Museo salvaje* como en el resto de sus libros, la poesía de Orozco es una poesía de riesgo, de exploración, en la que compromete todo el ser, una apuesta donde la moneda de cambio es ella misma. Está convencida de que forzando la realidad que la circunda, observando la parte oculta de esa realidad, quizás se le desvele aquello que intuye pero que se le oculta:

Tengo tal vez un exceso de fe y creo más en lo que no veo que en lo que veo. [...] tengo mucha más fe en las realidades no visibles que en las inmediatas. La poesía, como la plegaria y la magia, tiende a mostrar lo que es invisible, a no confiar en las leyes reglamentarias. [...] Mira siempre lo que está detrás de las cosas y no lo que las cosas presentan como primera imagen. (Requeni)

Esta convicción, esta fe en la poesía, explican el ímpetu y la vehemencia puesta en toda su obra, y su constancia e insistencia a pesar de momentos de desaliento al final de su trayectoria poética. La poesía, dice Orozco, es “una permanente interrogación que lleva siempre un poco más allá, hacia el más allá, origen o fin de cualquier cosa próxima o lejana” (Orozco *La voz*), y el mundo se convierte en “una cotidiana y dificultosa prueba [...], como si en todas partes tropezáramos con una soga a la altura de nuestros tobillos” (Orozco *La voz*). Su propio cuerpo, como parte de la realidad total, es también ese tropiezo, ese muro que intenta disuadirla de su empresa, pero el poeta entonces –dice en otro momento Orozco– se aventura a

explorar en las zonas prohibidas, en los deseos inexplorados, en las inmensas canteras del sueño. Procura destruir las armaduras del olvido, detener el viento y las mareas, vivir otras vidas, crecer entre los muertos. Trata de cambiar las perspectivas, de presenciar la soledad, de reducir las potencias que terminan por reducirlo al silencio. (Orozco Páginas)

De ahí que Jorgelina Loubet diga que “la obra de Olga Orozco es estremecedora de franqueza”, o que Ana María Fagundo adjetive su poesía de “devastadoramente desolada” y confiese que conoce pocas voces poéticas que “conllevan tamaño nivel de riesgo, de adentramiento peligroso en la otra orilla”, y que “su verso se yergue inquietante y perturbador para todo aquel que se acerque a bucear en sus turbias y, a la par, soleadas aguas” (Fagundo).

El yo poético de Orozco es bastante complejo. Es un yo doble y que se desdobra, que aúna contrarios, y es también un yo múltiple, parte de la divinidad que ha repartido en nosotros sus pedazos, parte de toda la creación, elemento múltiple conformado por otras muchas vidas, y también alma transmigrada, o renovada en el tiempo a través de múltiples reencarnaciones. Olga Orozco crea un yo que media entre un mundo y el otro, pero el gesto no es solo de su yo, sino que participa también con los demás del camino abierto por él, o recorrido por todos. Esta filosofía la ha emparentado con las corrientes neoplatónicas y gnósticas. En definitiva, Olga Orozco no habla desde su yo personal, sino que, sin abandonar este, lo convierte en el yo del hombre como humanidad, uno y diverso, temporal e intemporal a la vez: “Cuando yo pongo mi yo –dice– quiero poner todos [...] y cuando escribo, escribo con todos” (en Sefamí *Palabras*). Esto tiene como consecuencia “la identificación del cuerpo con el cosmos” y hace de *Museo salvaje* una “minuciosa y exasperada exploración de la propia ‘envoltura terrestre’, que tanto como enfrenta a la poeta con su terrible y dramática limitación, le revela su naturaleza de microcosmos y, por tanto, su sacralidad” (Piña). En el poema “Animal que respira”, ese acto de “aspirar y exhalar” se convierte en un intercambio cósmico de mayor trascendencia que “reformula el sentimiento de contener cósmicamente el universo” (Ruano). En este poemario –continúa Ruano– “se está ante la concepción ética de su individualidad”.

El acto creador se convierte “en arco tendido hacia el conocimiento, en ejercicio de transformación de lo inmediato, en intento de fusión insólita entre dos realidades contrarias [...] en exploración de lo desconocido a través del desarreglo de todos los sentidos” (Orozco *Páginas*). De ahí su permanente interrogación a esa realidad, tanto en su lado conocido como en el desconocido. Orozco violenta la realidad de todas las formas posibles: la magia, lo oculto, el tarot, los sueños, sus juegos “peligrosos” o el extrañamiento de las partes de su cuerpo. Piensa que el poeta es el más indicado para entablar este diálogo porque “tiene una toma de conciencia mucho más mágica que lógica de cuanto le rodea, y el poema mismo obra mucho más por encantamiento que por persuasión” (en Pérez Alencart).

La tradición cristiana medieval veía al cuerpo como una cárcel, un peso que el alma debía soportar durante su paso por este mundo hasta que la muerte la liberase. Le Corre señala que Orozco elabora su “imaginario corporal partiendo del mito bíblico y de la representación crística, armazón para un intento poético de recuperación de la identidad disgregada” (Le Corre). Muchas de las imágenes de ese poemario nos recuerdan esa tradición, pero el trasfondo es muy diferente. Aquí no hay “dualismo maniqueo” (Zonana), ni juicio moral, ni condena, hay una observación llevada al límite, una interrogación continua y una necesidad de respuestas. En el cuento “Juegos a cara o cruz”, de *La oscuridad es otro sol*, la niña Lía, *alter ego* de Olga Orozco y protagonista de los relatos, explora la realidad a través de algunos “juegos” en los que se implica ella misma y su corporeidad, entre ellos el de “la invisible”, que realiza con la finalidad de apartarse del mundo y convertirlo “en objeto ajeno al presenciarlo”. En medio del juego, la autora, entre paréntesis, introduce la siguiente precisión a los lectores:

Debo aclarar que yo ignoraba la más elemental anatomía. Las referencias al cuerpo como a un “saco de inmundicias” hechas por alguien que atronaba desde “un agujero de inmundicias” en lo alto de un púlpito, más algunas definiciones encontradas al azar en el Diccionario de la Lengua, donde se hablaba de la “baja e imperfecta naturaleza” y de los “feos vicios” que corroen el alma, me habían hecho desistir de un conocimiento más interno, por cualquier vía. (Orozco *La oscuridad es otro sol*)

Pero, ciertamente, el trasfondo bíblico en toda su obra es evidente. Como ha apuntado Telma Luzzani, hay una cercanía buscada para conseguir, por analogía, tanto la capacidad oracular del texto bíblico como su impronta de veracidad (Luzzani). No es casual que el primer poema de *Museo salvaje* sea “Génesis”, en el que se narra la caída que convirtió al hombre en rehén de sí mismo para toda la eternidad. Imagen que se repite a lo largo de su obra. Por ejemplo, en el poema “El adiós” de *Los juegos peligrosos* leemos:

*Me arrojaron al mundo en mi ataúd de hielo.
Una tierra sin nombre todavía corrió sobre este rostro con
[que habito en la desconocida:
era la tierra del castigo.
Era la hora en que comienzo a despertar entre los muertos
[con la evidencia de un anillo roto,
un vestido de momia desprendido de las vendas del cielo
y un espejo de sal donde puede leerse mi destino.
El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás.
(Orozco *Los juegos*)*

Un rehén en las tinieblas

Orozco intenta trascender el espacio en que está obligada a vivir, pues siente que es coercitivo, que limita sus acciones, que la ata irremediamente a él. Ese espacio lo conforman tanto el entorno físico que la rodea como el propio cuerpo, cuyos sentidos se abren a una realidad cercana, pero niegan aquella otra verdad que intuye y que ha dejado atrás en el momento del nacimiento. Es una reflexión que trasciende *Museo salvaje* y salpica toda su obra. Por ejemplo, en el poema “Espejos a distancia” de *Los juegos peligrosos* se quejaba ya de un cuerpo que le resulta “desconocido” y que le estorba la visión de esa otra vida que añora:

*Yo no entiendo esta piel con que anuncia que no estoy.
¿Y estos ojos donde está suspendida la tormenta?
¿Esta mirada de ave embalsamada en mitad de su vuelo?
¿He transportado años esta desolación petrificada?
¿La he llevado conmigo para que me tapiara como un muro
[la tierra prometida?
Entonces, este cuerpo ¿habrá estado tal vez tan lejos de la vida
como ahora está lejos de su muerte?
(Orozco *Los juegos*)*

Es necesario, pues, leer *Museo salvaje* atendiendo tanto a su unidad funcional como libro como desde el conjunto de la obra de la autora, pues no se trata en este caso de reflexiones provenientes de la observación del propio cuerpo, sino de la construcción de una mitología que se cuestiona su existencia. Como ha dicho Pere Gimferrer, la poesía de Orozco no es un medio de expresión, sino una actividad del espíritu que apela a lo esencial, a lo esencial poético, por un lado, y a lo esencial de nuestra condición, por otro: “Sus imágenes no sólo nos conmueven o nos sobrecogen: nos dicen qué somos y en qué consiste el ser” (Gimferrer). De ahí también que Gustavo Zonana considere que para la lectura de este poemario sea conveniente considerar “un marco teórico que conjugue criterios de la psicología y la historia de la percepción con una definición trascendente de la corporalidad, dada la índole metafísica de la poesía de la autora” (Zonana):

Al modificar sus relaciones entre el cuerpo y el entorno, el individuo establece nuevos nexos entre el microcosmos de su corporalidad y el universo circundante. Dichos nexos posibilitan una mayor interrogación con el macrocosmos. Asimismo, permiten formas insospechadas de acceso y de investigación de la realidad. (Zonana)

Partiendo de un extrañamiento inicial, tanto en el sentido de extrañeza como en el de distanciamiento, Olga Orozco escruta detenidamente cada parte de su cuerpo, su función primaria y su sentido último. De esta forma,

el cuerpo no es visto como una circunstancia pasajera, ni como un instrumento útil para esta vida, ni como la materia que aprisiona nuestro espíritu, ni como el compendio finito y total de la existencia humana. Quiere observarlo y ver si le proporciona algunos indicios de esa realidad que se le oculta. Pero, en general, los componentes de su cuerpo se le revelan opacos y lo que le confirman es su intuición de ser un rehén dentro de él, de que es un lugar de destierro, un lugar amurallado que no le permite asomarse más allá para descubrir su verdadera razón de ser; que le impide volar hasta reconocer sus inicios, el momento de la creación; y cuyos sentidos, en vez de puertas abiertas al mundo, son clausuras para el conocimiento verdadero de qué es este mundo, de qué hacemos en él, de qué pieza somos en el universo, en la existencia plena de la vida sin límites de espacio, de tiempo, de vida o de muerte.

Para Asunción Horno-Delgado, en este libro “Orozco lleva a cabo un ritual para entrar en las múltiples significaciones que plantea el existir –esa transida y recurrente carne– al abrirse al conocimiento y tener que explicitar la ceguera y contravención que para Orozco constituyen el cuerpo” (Horno-Delgado *Encarnadura*). En una entrevista mantenida con esta escritora, Orozco lo expresa de esta manera:

*Soy mi propia ballena. Tengo un poema que se llama “Lamento de Jonás” que es el de uno mismo dentro de su propio cuerpo. El cuerpo, de todos modos, hace posible la vida, pero da la impresión de que la limita. Claro que es un buen intermediario: es el único que tenemos. [...] Es lo único que permite la vida pero, a la vez, restringe las posibilidades de la imaginación, lo que uno querría conseguir de la vida misma. Hay quienes creen que a través de Museo Salvaje yo he hecho una especie de queja contra el cuerpo. No, no. Yo tengo asombro de mi propio cuerpo. Tengo un asombro, de pronto, hasta el enajenamiento si me pongo a mirar en detalle [...]. El cuerpo me parece asombroso, pero no es que lo deteste, al contrario, amo mi cuerpo. Pero hay momentos en que me parece un desconocido. Es una de mis angustias. (En Horno-Delgado *Entrevista*)*

Este libro, cuarto en su trayectoria poética, es una variación más, un intento más de acceder a ese conocimiento sobre la vida, sobre la existencia humana, sobre su propio ser que se le oculta, cuya existencia intuye en otras esferas, en otros planos de la existencia en los que cree tener la certeza de haber participado, pero que ahora se le vetan, de donde ha sido desterrada por mor de una culpa que no atina a comprender y que no quiere asumir.

La relación con el propio cuerpo que se ofrece en *Museo salvaje* es desgarradoramente conflictiva. Conflicto que puede derivar, según nos muestra el análisis de Jacobo Sefamí, de las teorías que Sigmund Freud plantea en su ensayo “The Uncanny”. En él, Freud hace ver que las imágenes de partes del cuerpo separadas de este o que tienen actividad por sí mismas tienen algo de siniestro, de *unheimlich*, en cuanto algo tan cercano y familiar como nuestro propio cuerpo se vuelve extraño. Lo que aterroriza es no poder reconocer aquello que es conocido:

*Así, lo que se piensa estable y da seguridad se vuelve volátil y tenebroso: el mundo pasa a ser una cueva, una cárcel o una tumba [...]; la casa deviene un ámbito que no protege, como si se estuviera en la intemperie; los órganos del cuerpo no cumplen sus funciones principales, y, por el contrario, se convierten en evidencias del fracaso en su interactuar con el mundo, en términos de sensación, percepción, imaginación o entendimiento. (Sefamí *El extrañamiento*)*

A este respecto, observa Telma Luzzani que en los poemas la mayoría de los verbos están en tercera persona, “estableciendo, ilusoriamente, la distancia que existe entre el locutor y aquello de lo que se habla. Distancia que en este caso permite la separación y posterior descripción de los ‘intrusos’ (monstruos, bestias, gárgolas) cuyo conjunto forma un verdadero bestiario” (Luzzani).

Es como si cada parte del cuerpo no se acomodase a su función, a su medida. Es, dice Le Corre, la imagen de un cuerpo “fragmentado”, “dividido” y “desmedido (demasiado grande o demasiado chico)” para “un yo errabundo, fantasmático, que a su vez introduce una tensión interna” (Le Corre). A través de la corporeidad, el yo “experimenta la imposible identidad a sí mismo” y por ello su violenta proyección contra la realidad. Su recorrido por el cuerpo lo es como por un museo que conserva la memoria de la especie, donde la presencia animal elemental, salvaje e inocente, se muestra acosadora a la vez que acorralada (Le Corre).

Por otro lado, es interesante también observar cómo el cuerpo y sus órganos poseen capacidad de metamorfosearse y cómo la autora, o su yo lírico, tiene también la capacidad de observar esas transformaciones. Esto deriva a su vez del carácter autónomo y dinámico que Orozco confiere a las diferentes partes del cuerpo (Zonana). También de que se parte de la idea de un “sujeto incompleto, inacabado”, de un yo corporal que “emerge en su función negativa como obstáculo básico, por las mismas limitaciones que impone, para asir los

espacios innominados". Los cinco sentidos, más que propiciar la comunicación con la Unidad perdida, la limitan (Torres).

Las partes del cuerpo que explora y a las que se dirige en cada poema son, por este orden, las vísceras, el corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, el oído, los pies, los órganos respiratorios, los tejidos, los huesos, la boca y la sangre. Todas ellas se sienten como algo ajeno, extraño, todas conspiran y se convierten en "bestias" que la habitan, temibles y poderosas en su oscuridad, la aterran como monstruos a los que cobija: "gárgolas", "feroces ídolos". Incluso una de ellas la matará (Gómez Paz). Lo interroga y lo escudriña, pero lo que ofrece no la satisface y a veces se pregunta: "no sé desde dónde surjo a veces, aferrada a este cuello, / sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza" ("El continente sumergido").

No es de extrañar que, conversando de este libro con Jacobo Sefamí para una entrevista, Orozco le confiese:

A medida que yo iba escribiéndolo, observándome tan a fondo como podía, iba eliminando o alterando cosas en mí. Por ejemplo, escribí el poema a la sangre; me hice un análisis, tenía una dosis altísima de glucosa; escribí el poema al ojo, y para ello estuve montones de días mirándome el ojo en un espejo, y después tuve que aumentar los cristales de mis lentes; escribí el poema a mis huesos que se titula "Mi fósil", y en seguida me caí y me rompí dos costillas. Estaba deseando terminar el libro, para no llegar a tener que escribirlo con mis borras, con mis arenillas últimas. Me iba deteriorando a medida que escribía cada poema. Como si fuera un libro descartable de mí misma, con cada paso que avanzaba, podía ir arrojando mis pedazos. (Sefamí Olga Orozco)

El poemario, como se ha dicho, se abre con un canto titulado "Génesis". Como cualquier relato cosmogónico, *Museo salvaje* comienza por narrar la creación desde la "nada" inicial –"No había ningún signo sobre la piel del tiempo"– hasta completar el ciclo de la creación con el primer día del hombre sobre la tierra: "Yo estaba frente a ti; / yo, con los ojos abiertos debajo de tus ojos / en el alba primera del olvido". Versos que nos proporcionan la clave interpretativa.

Antes de la creación, "el hombre" estaba unido a Dios, no se le vetaba su presencia, ni el Conocimiento, pero se quebró ese equilibrio primigenio y se produjo la ruptura de esa unidad inicial: "Y alguien rompió en lo alto esta tinaja gris donde subían a beber los recuerdos; / [...] El cielo estaba ardiendo en la extinción de todos los infiernos / y en la tierra se borraban sus huellas y sus pruebas". Entonces el hombre, que estaba "en algún lado muy lúcido de Dios", se quedó suspendido en el tiempo, ciego, sin recuerdos, porque fueron borradas todas las huellas y las pruebas. Tiene lugar entonces la Creación de un mundo donde el cuerpo pueda habitar: luz y tinieblas, tierra y agua, día y noche, vida vegetal, animal..., y el hombre, "barro luminoso para colmar la forma semejante a su imagen". Ese instante, leído por todas las tradiciones como el inicio de la humanidad, toma un nuevo enfoque en el poema de Orozco, porque ese último día de la creación es para ella el primero, el primer día de la separación, del destierro, del no saber quiénes somos ni de dónde venimos, es "el alba primera del olvido".

Esta caída convierte al cuerpo en mortal, lo vuelve opaco y doloroso, lo despoja de la divinidad. De ahí la exploración parte a parte de su cuerpo extraño. Un cuerpo que es y no es ella y al que interroga para recibir sus llamadas y sus respuestas, sin una finalidad expresa más que la de observar desde estos puntos de vista diferentes de lo común (Liscano) y alejados también de las coordenadas espacio-temporales.

Para Cristina Piña se produce aquí una "identificación del cuerpo con el cosmos, [...] que tanto como enfrenta a la poeta con su terrible y dramática limitación, le revela su naturaleza de microcosmos y, por tanto, su sacralidad". También establece esta relación Telma Luzzani, pues pasa de la totalidad a la fragmentación:

La materialidad –dice– y la oclusión restringen la integración con el todo, pero en tanto que microcosmos articulado alrededor de la multiplicidad y de la autonomía sustentada por la fragmentación, permite establecer correspondencias analógicas con el macrocosmos, y de esta forma "conocerlo" e "integrarse a él". (Luzzani)

El gnosticismo, como se ha dicho, está muy presente en la obra de la argentina, como ella misma ha reconocido en numerosas ocasiones, y es por eso que, en "Génesis", como atinadamente observa Frazier-Yoder "the agent of creation is not the singular God described in section one, but a plural body of creators: 'Entonces pronunciaron la palabra', representing a creation by demiurges" (Frazier-Yoder).

El segundo poema es "Lamento de Jonás". Su título nos conduce, a través del episodio bíblico, a un espacio de confinamiento y oscuridad cuya metáfora es el vientre de la ballena en la que permaneció Jonás por un tiempo hasta que Dios le permitió ver la luz. Ese espacio es también el cuerpo. Un cuerpo tan "denso" que "clausura todas las salidas"; un "saco de sombra" cosido a sus alas; un "guardián opaco" que la "transporta" y la "retiene"; un cuerpo que la tapia con un muro; paredes que la "anudan a un organismo ciego" que la "exhala" y la "aspira sin cesar".

Sin embargo, ese cuerpo no le impide “pasar al fondo” para allí poder “encontrar vestigios de otra edad” que intenta reconocer por ciertos indicios que a relámpagos se le muestran: “A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros ropajes sumergidos; / a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección”. Y esta será su lucha continua y a veces agónica: algo la “induce a escarbar debajo de [su] sombra”, aunque ese otro lado “juega a no estar cuando yo estoy”.

El recorrido que Orozco hace por su cuerpo en este poemario responde a esta lucha y reafirma la idea de lugar de destierro, de ser un rehén dentro de él, idea que aparece de otras muchas formas en otros momentos de su obra. Por ejemplo, en el relato titulado “DTG4” de *La oscuridad es otro sol*. El título es la sigla de una organización de espías formada para el juego por ocho amigos. Todos deben llevar a cabo un ritual de iniciación para ser aceptados. Lía, la niña protagonista, *alter ego* de Olga Orozco, debe permanecer inmóvil dentro de una bolsa, allí espera y espera inútilmente a que alguien aparezca, la han abandonado. En esa espera, en la soledad y la oscuridad, alejada de todo lo sensorial, es donde es capaz de sentir su realidad más allá de lo que lo hacen los demás. En un pasaje que tiene una conexión directa con este poema relata el descubrimiento de sus percepciones: siente ser un oscuro organismo dentro de otro que “solamente late y anonada y filtra en sus vísceras innominadas toda la fe, toda la esperanza y todas las razones” hasta lograr un vacío donde el tiempo está suspendido y también la existencia. No puede salir porque para ello tendría que hacerlo también de su organismo, en el que se siente “incrustada”, como metida dentro de una bolsa cosida “con puntadas que no tienen revés”. De pronto empieza a caer, a caer hacia adentro de sí misma, “totalmente desposeída de toda realidad, de toda cohesión: un puñado de partículas llevadas por el azar hacia una fatalidad jamás prevista, en la que sólo perdura un sabor de vísceras que devoran el hartazgo de sí mismas, la repugnancia de su sobrevivencia insípida o de su presencia demasiado viva todavía en esta nada”. Siente entonces ser solo “una adherencia de esta nada en la que aún perdura no un asomo de voluntad, ni de esperanza, sino un resto de memoria insistente y sin sentido”. La caída sigue largamente, pero al final se vislumbra “un jardín” y se aferra a esa imagen preguntándose si será aquello lo que estaba esperando. Todo el tiempo de su confinamiento mantiene la esperanza de una “resurrección”, de una salida a la luz, a la verdadera vida, de la misma forma que Dios le permitió a Jonás salir de su confinamiento, transformado ya en un hombre nuevo iluminado por la verdad.

Verso a verso, golpe a golpe

Tras estos dos poemas iniciales comentados comienza la serie de los dedicados al cuerpo, hasta un total de diecisiete, combinando por primera vez el verso con la prosa poética. La galería se abre con el poema dedicado a sus vísceras, a las que llama “sus bestias”, y que recoge algunas de las imágenes más inquietantes del libro. Estas “bestias” “respiran y palpitan, ¡sofocante asamblea!, con la codicia y la voracidad de las flores carnívoras y esa profunda calma de los monstruos marinos al acecho de algunos continentes tal vez a la deriva, de unas hierbas tenaces que arrastren la creación”, son un “bestiario invisible”, “absorben lentas sus brebajes, solemnes, taciturnas, tenebrosas [...]. Inflan sus fuelles, despliegan sus membranas, abren sus fauces locas en bostezos y en carcajadas escarlatas entre los tapizados que cierran en carne viva el extraño salón. [...] Deliberan, conspiran, [...] ¡Qué tribunal tan negro en la trastienda de toda mi niñez amedrentada por la caída de una pluma en el mero atardecer!” (“Mis bestias”). Su misión es ir fabricando un elixir, un narcótico que la ata a este mundo, que le nubla la memoria, que la incapacita para reconocer la verdad. Pero la poeta no se conforma, las apela, les recuerda que no tienen todo el poder, que entre ellas anida la muerte que la devolverá a su lugar primigenio. Sus vísceras están atrapadas dentro de ella como ella está atrapada dentro de su organismo, son sus parásitos, como nosotros lo somos del mundo en que vivimos (Sefamí *El extrañamiento*). Y es curioso que “las acciones que las tienen como protagonistas no solo resultan propias de los seres vivos, plantas y animales”, sino también “de los humanos” (Legaz).

Una de sus imágenes más queridas es la de su corazón, que ya había utilizado en libros anteriores y que se convertirá también en los posteriores en una referencia reiterada. Por ejemplo, en el poema “Para hacer un talismán”, de *Los juegos peligrosos* (1962), ejemplo perfecto de la implicación profunda de Olga Orozco en su obra, de esa forma de escribir también con el cuerpo a la que aludíamos al comienzo, ofrece su corazón en un conjuro para poder, contra toda razón, fabricarse un talismán que le permita aferrarse a sus intuiciones, que le abra esas puertas cerradas con las que se va topando a cada paso. Conoce el peligro de su arriesgado intento, pero, puesto que no parece que exista otra posibilidad, se arriesga a poner en juego lo más valioso de su ser: su corazón. El poema ofrece la receta de la pócima que lo convertirá en un talismán. Su “indefenso corazón enamorado” habrá

de sufrir la intemperie, la vigilia, el azote de la lluvia y el viento que dejan “caer su látigo en un golpe de azul escalofrío”, la oscuridad que abre “sus madrigueras a todas las jaurías”; después habrá de ser arrojado “al hervidero de la bruma”, puesto a secar contra la piedra, escarbado por una fría aguja “hasta arrancar el último gramo de esperanza”, sofocado por las fiebres y por la ortiga, hecho jirones por las alimañas, despojado de sus antiguas glorias; y, finalmente, habrán de ser abiertas “de par en par y una por una todas sus heridas” y exhibidas al sol de la piedad, “como un mendigo que plañe su delirio en el desierto / hasta que sólo el eco de un nombre crezca en él con la furia del hambre: / un incesante golpe de cuchara contra el plato vacío”. A pesar de todo, del sufrimiento extremo, ella sabe que ese talismán no es inocente, que esconde su veneno, pues, aunque es un instrumento con el que quizás acceda al otro lado, porta también el mal que puede acabar con ella: “Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela. / Pero vela con él. / Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra; / puede ser tu verdugo. / ¡El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!”.

Ese corazón que ha ofrecido en sacrificio es sin embargo en este poema la imagen de “un puño de cazador que exprime hasta la sobra de su presa / [...] una bolsa de avaro repleta de monedas sin comunión y sin destino”. Ha sido ocultado “en lo más hondo de la selva nocturna”, “sepultado”, es “como un pájaro en exilio, en la jaula del pecho”. Es el centro de la vida de unas criaturas que prolongan a Dios sin saberlo, y que llevan el estigma de la separación. Sus movimientos de sístole y diástole son un “vaivén oscilante entre aferrar el yo o arrojarlo lejos de sí” (Legaz). Es por eso que en un momento se para a pensar que su corazón sea, tal vez, “lo mismo que en los cuentos / el corazón de alguien que está lejos y debo custodiar como el dragón”. Es una “residencia hechizada” que convoca con su “oscuro tambor las procesiones de vivos y de muertos”, distribuyendo en oleajes un filtro que aunque da la vida “acrecienta la sed de todo lo imposible”. Su apelación concluye así:

*¡Y estos cielos que crecen y se alejan en rojo o en azul,
en terror o en delirio,
debajo de tu estruendo, debajo de tu rayo!
Sí, tú, corazón, talismán de catástrofes,
posado en este yo como el vampiro de todo el porvenir,
siempre a punto de abrir y de cerrar y arrojarme hacia fuera en cada tumbo,
en cada contracción con que me aferras y me precipitas
entre salto y caída.*

Cuando sale a otras partes de su cuerpo, como las manos, la cabeza, los pies, los ojos, etc., el sentimiento primero es el de la “imparidad”, el de estar incompletos, faltos de otra parte que se ha quedado atrás o, en el caso de los órganos pares, como manos, ojos, pies, desconectados entre ellos. El sentimiento más poderoso de nuevo es el de una materia cercenada, planteada como una sinécdoque de todo su cuerpo, del hombre en general, respecto a la divinidad. Cuando habla de sus manos exclama: “Una mano, dos manos. Nada más. / Todavía me duelen las manos que me faltan”. Necesariamente le faltan, porque las que tiene, las que contempla, no le sirven “para entreabrir las sombras, para quitar los velos”. Es por eso que no las entiende, que le resultan extrañas y las siente intrusas, y se pregunta: “qué trampa están urdiendo desde mi porvenir estas dos manos. / Y sin embargo son las mismas manos. / Nada más que dos manos extrañamente iguales a dos manos en su oficio de manos / desde el principio hasta el fin”. (“Esfinges suelen ser”). Se transforman pues en las imágenes de algo ajeno, en el símbolo mudo de otra existencia.

Horno-Delgado observa en este poema cómo Olga Orozco:

se sitúa frente a las manos reales [...] que presentan una castración frente a la función de acercamiento propia de esta parte del cuerpo [...]. Las manos metaforizan entonces la distorsión frente a la identidad, la violencia como agente del cuerpo que introduce el “azar” y el “misterio” en la destrucción de la temporalidad. Orozco espiritualmente concibe otras manos cuya existencia exclusiva es el dolor y la “transparencia”: lo misterioso y evidenciable de la separación, el monstruoso ludismo al castrar la “inocencia”. Las manos son “esfinge” monstruosa de su desvario funcional hiperbolizado en el distanciamiento y en el sufrimiento de esos muñones intuidos. (Horno-Delgado Encarnadura)

Y recuerda que de acuerdo al Diccionario de la RAE, la esfinge es un “monstruo fabuloso, generalmente con cabeza, cuello y pecho humanos y cuerpo y pies de león. [Por ende, implica el] adoptar una actitud reservada o enigmática”.

Este mismo sentimiento es el que le hace calificar también a su cabeza con el adjetivo de “impar” y a observar que en ella los sentidos no cumplen la función que se les supone de ventanas abiertas a la realidad: sus oídos

son “dos cavernas sordas para escuchar la voz que rompe contra el muro”, sus ojos, “dos estrías vanas para ver desde un claustro la caída”, su nariz solo percibe “un olor de bestia acorralada debajo de la piel” y la boca contiene una “lengua insaciable / que devora el idioma de la muerte en grandes llamaradas” (“El continente sumergido”).

A pesar pues de contener los órganos de la mayoría de los sentidos, a pesar de poseer los ojos, resulta “impermeable al bautismo de la luz”. Sin embargo, como en casi toda su poesía, se niega a la desesperanza, por eso, aunque los sentidos no le proporcionan ese conocimiento, sí le quedan “chispas desprendidas de la fragua del sueño”, y siente que su cabeza es “la tumba del cielo” pues “se supone que alguna vez fue parte desprendida de Dios, / en forma de tiniebla, / y que rodó hacia abajo, cercenada sin duda por la condenación de la serpiente”. María Elena Legaz considera que el título del poema, “El continente sumergido”, “bien puede identificarse con la Atlántida pues la cabeza resulta un continente sumergido, que oculta en su sueño de agua las huellas de un tiempo paradisiaco sepultado” (Legaz). Esta convicción es la que la lleva a seguir esperando la iluminación, aunque esta tenga que llegar por otra vía ajena a nuestros ordinarios cinco sentidos. Esa búsqueda, no exenta de furia y dolor, y su intuición hacen de su cabeza un “infierno circular / donde el perseguidor se convierte de pronto en perseguido, /siempre detrás de sí”.

Parte de ese infierno se plasma en las inquietantes imágenes que utiliza para hablar sobre su cabello. Con ciertas referencias al amor y al sexo, pues el pelo es culturalmente objeto fetiche, se mezcla la angustia de una “loca maleza que enfunda de la noche a la mañana algún recinto destinado a ser estatua y tumba del secreto cautivo”. Se pregunta a expensas de qué vive su cabellera, y la convierte en “parásita de fiebres”, en “vampira en la profunda garganta de los sueños”. Y en un magnífico despliegue del mejor surrealismo se la presenta, de manera ambigua, ávida por proyectarse hacia afuera, arrebatada por un ansia incontrolable parecida a la de su alma, que le pide romper amarras y deshacer secretamente la trama del sudario que nos ata a esta vida y extenderse silenciosamente palpando las realidades externas para sacarles el secreto de su verdadera naturaleza:

¡Cuando la oigo respirar a leves sacudidas y deslizarse astuta y sigilosa, destejiendo mi trama, devanando sin duda la urdimbre que me fija a duras penas a este pozo abierto en lo ilusorio!, ¡cuando siento que se escurre feroz, palpando los objetos y los muebles con oscuras llamaradas dementes, y tapiza sin tregua, como una devoradora enfermedad, el piso y las paredes, y se enrosca y palpita en esta habitación lo mismo que una insaciable y esponjosa bestia exigiendo la dádiva de todo el universo!, ¡qué visión admirable!, ¡qué fiesta en los telares del Apocalipsis!

Pero finalmente, con una reiterada desilusión, ve cómo también esa tentativa se desvanece:

Pero no. Se retrae. Se domestica como un gato. Se convierte en caricia vagabunda en busca de caricias, en reclamo entre insomnios más lentos que las letanías. (“Parentesco animal con lo imaginario”)

Y es en este poema donde se alude por primera vez al acto de creación poética, referencia que se irá intensificando y enriqueciendo en poemas sucesivos, estableciendo relaciones y conexiones intrincadas –como lo está el cabello– que nos llevan también al resto de su obra.

Todas las partes de su cuerpo, como estamos viendo, la encadenan a la tierra, pero quizás sean los pies el símbolo más visible de esta atadura, así que son considerados como un “error de nacimiento”, una “condena visible a volver a caer una vez más bajo las implacables ruedas del zodiaco, / si no logran volar” (“El sello personal”). No son el basamento del templo ni la piedra del hogar, sino solo “dos serafines mutilados” que apenas sirven para dejar una huella propia en este mundo. Están “cautivos” y, a pesar de ser el órgano propio del movimiento, solo se desplazan pegados a esta tierra: “¡Qué instrumentos inaptos para salir y para entrar!”. Los pies la sujetan de tal manera que al final del poema confiesa que ella también ha caído en su trampa, pues creyó que se elevarían en cada pisada, pero era solo para, con una fuerza telúrica inapelable, volver a plantarse de nuevo en el suelo. De ahí su grito de rebelión, de incompreensión, su angustiada imagen final:

*He caído en la trampa de estos pies
como un rehén del cielo o del infierno que se interroga en vano por su especie,
que no entiende sus huesos ni su piel,
ni esta perseverancia de coleóptero solo,
ni este tam-tam con que se le convoca a un eterno retorno.
¿Y adónde va este ser inmenso, legendario, increíble,
que despliega su vivo laberinto como una pesadilla,*

*aquí, todavía de pie,
sobre dos fugitivos delirios de la espuma, debajo del diluvio?*

Ese lugar no elegido está delimitado por la piel. Normalmente la piel es considerada como receptáculo del tacto y por ende como vehículo de contacto, de unión con el otro. En Orozco funciona además y en contrapartida en sentido contrario, cercenando esa comunicación. Asunción Horno-Delgado destaca cómo esos dos conceptos contrapuestos abren y cierran el poema: “pavor” y “masedumbre”. De un lado el pavor “frente a ‘la desnudez del animal’ que somos”; de otro, la aclimatación, el miedo a la verdadera condena, un cuerpo que “fabrique un ‘nosotros’ falso que haga perdurar nuestra castración y nos limite a una ‘errancia’ intrascendente” (2010).

Para Olga Orozco la piel envuelve esa fiera amputación que la vida le ha hecho. Siente que ha sido arrancada de Dios y “envuelta” en esa piel cuyo perfume es la nostalgia. La imagen de claustrofobia y opresión que ofrece en este poema es realmente asfixiante, y de nuevo nos recuerda el citado episodio del cuento “DTG4”. Pero no se trata únicamente de un sentimiento de opresión, sino también, como con otras partes de su cuerpo, de insuficiencia: “No me sirve esta piel que apenas me contiene, / esta cáscara errante que me controla y me recuenta, / esta túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible” (“Plumas para unas alas”). La piel es sobre todo el órgano que hace posible la separación, que marca la línea entre lo que de nosotros se ofrece como única realidad y lo que se nos oculta de nuestra propia naturaleza y que es para Orozco una realidad más verdadera que la primera. Y tendrá siempre “ese aspecto de falso testimonio con que encubre, bajo la misma lona, el fantasma de ayer y el de mañana”. Aunque ponga en juego esa piel, o aunque intente evitarla, esta seguirá siendo una “superficie donde sólo se inscriben los errores sobre la borra de los años”.

A ese engaño contribuyen también los ojos. Aunque estos son testigos de otro momento, “dos fragmentos arrancados a la cantera de la eternidad”, “una cripta donde se exhuma el sol”, están “sometidos a ciegas a la ley de la alianza en la separación”. Han perdido su utilidad para ver esa realidad, en ellos la luz del sol muere y solo salen sus despojos, y la luz de la oscuridad, de la noche, de la luna, que podría iluminar mejor los abismos escondidos en nosotros mismos, es sacrificada “en la piedra roja del altar” (“En la rueda solar”). La poeta siente entonces que no le sirven y que está “a solas con su estuche de nieblas, / lo mismo que un rehén”. No entiende para qué están ahí la córnea, “con avaricia de ostra”; el iris, “que destella y se apaga lo mismo que un relámpago de tigres”; la pupila, “cautiva entre cristales”, “túnel contráctil siempre alerta a la inminencia a solas”, “palpitación a medias con la muerte”, y se rebela contra ella y le grita: “¡Basta, mirada de fisura, incesante mirada de pólipo en tinieblas!”, y se repite como en letanía:

*Es otra vez el mismo tembladeral de aguas voraces [...]
Es otra vez el mismo recinto central adonde caigo [...]
Es otra vez el mismo centinela que dice que no estoy,
la misma luz de espada que me empuja hacia fuera hasta el revés de mí,
hasta la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar
y que sólo atestiguan la división debajo de estos párpados.*

Julietta Gómez Paz afirma que la conclusión final de Orozco en este libro es que “para la bestia, mortal sin remedio, no hay posibilidad de conocimiento”. Del “eterno retorno” que postulaban las visiones primeras, Olga Orozco ha caído en una visión atea de la aniquilación definitiva. Piensa que “en este libro se cumple la terrible profecía que aparecía en su anterior poemario *Los juegos peligrosos*: ‘Vas a quedarte a oscuras. Vas a quedarte a solas’”, y que en este es “más lacerante que en los libros anteriores la nostalgia de Dios”. Sin embargo, a pesar de todo, admite que la poeta se resiste a pensar que haya sido finalmente derrotada en su búsqueda, en la misión de su poesía.

El órgano que mejor puede reflejar esta búsqueda es la boca, por eso es uno de los más contradictorios. De ella salen la palabra, la poesía... También es un órgano para el amor. Sin embargo, o quizás precisamente por ello, tiene más culpa que el resto de los órganos de su incapacidad para interpretar el mundo, de su torpeza para comunicarse, de no compartir la dádiva de la verdad que esconde. Y la lucha entonces de la poeta con/contra ella es mucho más dolorosa. La posibilidad de articular el lenguaje le ofrece esa vía de exploración y de expiación a la que Orozco se aferra: la palabra, sobre todo la palabra poética, es la creadora, es la única posibilidad de trascender los límites de la realidad. Esta posibilidad se va haciendo más y más acuciante en los siguientes poemarios, hasta llegar al punto de empezar con ella otro nuevo génesis, el inicio de la verdadera creación, “En el final era el verbo” es el título del poema con que cierra *En el revés del cielo* (1987).

El poeta, dice Orozco, “elige la palabra como un elemento de conversión simbólica de este universo imperfecto. La idea de que el nombre no sólo designa, sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética”. En consecuencia “la poesía es un acto de fe, una crítica de la vida, un cuestionamiento de la realidad, una respuesta frente a la carencia del hombre en el mundo, una tentativa por aunar las fuerzas que se oponen en este universo regido por la distancia y por el tiempo, un intento supremo y desesperado de verdad y rescate en la perduración” (Orozco *Páginas*).

Es este uno de los elementos más interesantes por esa doble cara: “¡Y tanta ambivalencia en esta boca, bajo el signo de la carencia y la embriaguez, bajo los dobles nudos ceñidos por el amor y el aislamiento!” (“Duro brillo, mi boca”). En los primeros párrafos acumula vocablos de connotaciones negativas: falaz, traidor, malicia, inexplicable, fauces, acecho, tenebrosa, verdugos, feroces, inmolación, monstruos, cautivo, leviatán... Y la increpa con rabia. Pero después reconoce que en ella se esconde la única posibilidad de respuesta:

Y un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del verbo, las roncadas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que hacen palidecer la pregunta y la respuesta?

Y cierra el poema con un oxímoron que resume todas estas contradicciones: “Duro brillo, este oráculo mudo”.

Incluso los órganos sexuales le parece que tienen que servir para algo más que para la reproducción o el placer. Lo niega categóricamente: “No. Ni vivero de la perpetuación, ni fragua del pecado original, ni trampa del instinto, por más que un solo viento exasperado propague a la vez el humo, la combustión y la ceniza” (“El jardín de las delicias”). El centro del sexo multiplica sus ramas “hasta el árbol de la primera tentación”, sus ondas “se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa, [...] poniendo en suspensión corolas como labios, esferas como frutas palpitantes, burbujas donde late la espuma de otro mundo”, en un “torbellino atronador que ya se precipita por el embudo de la muerte con todo el universo en expansión, con todo el universo en contracción para el parto del cielo, hace estallar de pronto la redoma y dispersa en la sangre la creación”. Sin embargo, todo ello no es más que “la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor”. Por lo tanto, se impone de nuevo un ir más allá de él. Torres de Peralta considera que para Orozco el deseo es

una categoría metafísica que posee un sentido similar al de la mística, pues es siempre un deseo de recuperar a la Totalidad, es decir, Dios, Espacio y Tiempo sin límites. Por lo tanto, lo erótico, o la unión de cuerpos, constituye otra instancia, otro recurso y otro medio que se explora sin represión para alcanzar esa Totalidad. (Torres La poética)

El último poema, “Corre sobre los muelles”, lo dedica a la sangre, elemento que reparte vida por todo el cuerpo, pero que también le proporciona sensaciones contradictorias:

*Hace ya muchos años que corres dando tumbos por estos laberintos
y aún ahora no logro comprender si buscas a borbotones la salida
o si acudes como un manso ganado a ese último recinto donde se fragua el crimen con las puertas abiertas.*

De un lado la sangre la arrastra, debe acatar sus leyes pues han “firmado un pacto de guardianas en esta extraña cárcel que remonta en la noche la corriente”, y a medias pagan el precio del rescate, pues de nuevo Orozco se pregunta quién sería y dónde estaría su lugar sin la vida que le proporciona su curso incesante. Orozco se siente unida a esta parte de su cuerpo más que las otras, piensa que, al igual que ella misma, exilada también, su sangre es “igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país”. Pero a pesar de ese pacto le advierte:

*No juegues a perderme en estas destilerías palpitantes;
no me filtres ahora con tu alquimia de animal iniciado en todos los arcanos
ni me arrojes desnuda e ignorante contra el indescifrable grimorio de los cielos*

En un credo al revés, donde Dios será el juzgado por el hombre al final de ese recorrido incesante, irremediable y ciego que impulsa la vida pero que esconde su sentido último, termina el poema y el libro:

*Y aún sigues transitando por esta red de venas y de arterias,
bajo los dos relámpagos que iluminan tu noche con el signo de la purificación,
mientras arrastras fardos y canciones lo mismo que la loca de los muelles
o igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país,*

*para depositar toda tu carga de pruebas y de errores a los pies del gran mártir o el pequeño verdugo:
ese juez prodigioso que bajó al sexto día,
que está sentado aquí, a la siniestra, en su sitial de zarzas,
y que será juzgado por vivos y por muertos.*

Una vez hecho el recorrido, es fácil sentir el desgarramiento de la autora cuando grita, encerrada en su cuerpo como Jonás en su ballena: “¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?” (“Lamento de Jonás”).

A pesar de ello, el conflicto, como apunta Zonana, no se presenta como resuelto, sino que la condición trascendente del cuerpo se plantea como misterio y “en numerosas ocasiones el interrogante queda abierto y el poema se cierra como un desafío a la reflexión del lector”. Y es que la poesía de Orozco evita siempre lo dogmático, hace uso de sus imágenes. Pero estas, por un proceso dialógico, refuerzan precisamente la lejanía respecto de su origen. En este sentido dice Le Corre:

Utiliza conscientemente motivos bíblicos y de inspiración religiosa [...], pero exacerbando las tensiones, deshaciendo los binarismos consuetudinarios. Se centra en el cuerpo-yo, pero su “parentesco animal” lo inserta en la especie, la estirpe humana, le proporciona una historia (fabulosa-real) y una tarea: descifrar “las tablas de [una] implacable ley” (“Corre sobre los muelles”), o fundir esas “tablas de la ley inscritas con la sangre coagulada de las historias muertas” (“Génesis”), para fundar otra historia [...]. La “sed de lo imposible” que impulsa al sujeto poético a “perder la piel y acampar en el alma” (“Lugar de residencia”), es una figura de la movilidad, del lugar traspuesto (cuerpo/escritura): “En cada encrucijada donde escarbo mi nombre compruebo que no estoy” (“Corre sobre los muelles”). Para una poesía que renuncie a la certidumbre, no a la esperanza. (Le Corre)

Hay, pues, que quedarse con esa doble mirada, con esa dualidad, con esa batalla continua. Por eso, para concluir, rescatamos de sus libros posteriores otros versos en los que, sin dejar de sentir las coerciones de su cuerpo, de saberlo su “costado de inevitable realidad”, se detiene a alabarlos. Es el caso por ejemplo de los últimos versos de “Catecismo animal”, de *En el revés del cielo* (1987). En el poema, después de preguntarse nuevamente si su cuerpo le servirá para sobrevivir más allá o será solo “como un escombros que se arroja y se olvida”, se responde:

*No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir.
Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos:
pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio:
abogo por estas manos que buscaron, por los pies que perdieron:
apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis huesos.
Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,
defiendo mi lugar;
esta humilde morada donde el alma insondable se repliega,
donde inmola sus sombras
y se va.*

Y en uno de sus últimos poemas, “Himno de alabanza”, se muestra gozosa al decir:

*¡Ah, sentidos, mis guardianes insomnes,
refugios instantáneos en un mundo improbable y sin fondo,
como yo!
Desde lo más profundo de mi estupor y mi deslumbramiento yo te celebro,
cuerpo, suntuoso comensal en esta mesa de dones fugitivos*

Referencias bibliográficas

- Fagundo, Ana María. “La poesía de Olga Orozco o la aproximación a lo indecible”. *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Frazier-Yoder, Amy. “Prison cell and key: scrutiny of the physical self in Olga Orozco’s *Museo salvaje* and Gioconda Belli’s *Sobre la grama*”. *Hispanófila*, v. 181, n.º 1, 2017.
- Gimferrer, Pere. “Prólogo”. Orozco, Olga. *Eclipses y fulgores. Antología*. Barcelona, Lumen, 1998.

- Gómez Paz, Julieta. *Cuatro actitudes poéticas*. Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagioni, María Elena Walsh. Buenos Aires, Conjunta Editores, 1977.
- Horno-Delgado, Asunción. "Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco". *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Inmaculada Lergo Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010.
- _____. "Entrevista con Olga Orozco: 'La poesía es un ejercicio de auto-humildad; ayuda a contemplar al otro, a acompañarlo'". *Hispanic Poetry Review* vol. I, 1999.
- Le Corre, Hervé. "Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela". *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen De Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2003.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Lergo Martín, Inmaculada (coordinadora). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010.
- Liscano, Juan. *Descripciones*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor/Monte Ávila, 1983.
- Loubet, Jorgelina. "La búsqueda de la unidad desde el exilio. Olga Orozco", *Coordinadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, El Francotirador, 1996.
- Luzzani Bystrowicz, Telma. "Prólogo", *Poesía. Antología de Olga Orozco*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo 141, 1982.
- Orozco, Olga. *En el revés del cielo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- _____. *La oscuridad es otro sol*. Valencia, Pre-Textos-Quinto Centenario, 1991. Primera edición. Buenos Aires, Losada, 1967.
- _____. *La voz de Olga Orozco: poesía en la Residencia*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- _____. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- _____. *Museo salvaje*. Buenos Aires, Losada, 1974.
- _____. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires, Celtia, 1984.
- _____. *Últimos poemas*. Barcelona, Bruguera, 2009.
- Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Pérez Alencart, Alfredo. "Introducción". Crémer, Victoriano y Olga Orozco, *Un fulgor de cada orilla (Antología poética)*, selección, introducciones y notas de Alfredo Pérez Alencart e ilustraciones de Miguel Elías Sánchez, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca-Camino de la Lengua Castellana, 2001.
- Piña, Cristina. "Estudio preliminar". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, 1984.
- Ruano, Manuel. "Constantes míticas, esotéricas y surrealistas en la poesía de Olga Orozco". Orozco, Olga. *Obra poética*, Caracas, Ayacucho, 2000.
- Sefamí, Jacobo. "El extrañamiento ominoso: Museo salvaje de Olga Orozco". *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Inmaculada Lergo Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010.
- _____. "Olga Orozco: El revés del poema". *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- _____. "Palabras preliminares". Orozco, Olga. *La luz es un abismo*, Montevideo, Vintén Editor, 1993.
- Serra, Edelweis. "Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 14, enero 1985.
- Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Madrid, Playor, 1987.
- Valenzuela, Luisa. "Escribir con el cuerpo". *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen De Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2003.
- Zonana, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: Museo salvaje (1974)". *Revista de literaturas modernas*, n.º 25, 1992.

NOTA

El presente artículo recoge, revisadas y puestas al día, las páginas publicadas en Ramírez Almazán, Dolores (ed.). *In corpore dominae. Cuerpos escritos/Cuerpos proscritos*. Sevilla, ARCIBEL, 2011, bajo el título "Un rehén en las tinieblas: visión del cuerpo en Museo salvaje de Olga Orozco".

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Homenaje a Javier Sologuren

Para mí Javier Sologuren ha sido el poeta más querido y admirado de cuantos he conocido. No solo un amigo incomparable sino, además, un ejemplo de toque humano, de generosidad, de *finesse d'esprit* , de nobleza, de modestia y de sinceridad que lo hacían tan estimado por todos cuantos se acercaban a él. En resumen, una persona a quien conocer y gozar de su amistad fue un privilegio que la vida nos otorga una sola vez.

Nacido en Lima en 1921, Javier Sologuren es no solo uno de los mejores poetas peruanos sino también uno de los más representativos de la poesía peruana contemporánea. Pero no solo es de destacar su excelente poesía, a la que dedicó sus mejores esfuerzos de largos y laboriosos años de fidelidad poética, en alternancia con la enseñanza universitaria, sino también al maestro auspiciador de tantas vocaciones de poetas a los que dio a conocer bajo el sello de sus breves y preciosos cuadernillos de las Ediciones de la Rama Florida que dirigió e imprimió en forma manual a través de casi ciento cincuenta títulos que son un ejemplo para cualquier editor. El poeta, y el maestro que anidaba en él, se virtió en traducciones poéticas de maravillosa factura: *Las uvas del racimo* (1975; 2ª ed. aumentada, 1989), versiones de autores suecos, italianos y franceses; *Razón ardiente* (1988), poesía francesa contemporánea a partir de Apollinaire y otros volúmenes de escritores franceses; varias antologías de poetas brasileños contemporáneos; *El rumor del origen* (1993) una generosa antología de la literatura japonesa de todos los tiempos, al que debe añadirse *Cuentos y poemas del Japón* , una nueva y diferente antología, realizada en forma conjunta con su esposa Iliá; finalmente, la hermosa versión de *Sombra del porvenir* (1996) de la admirable poeta finlandesa de lengua sueca Edith Södergran que yo tuve el honor de editar.

Javier Sologuren escribió también valiosos ensayos y estudios literarios que se encuentran reunidos en tres libros admirables, *Gravitaciones y tangencias* (1988), *Al andar del camino* y *Hojas de herbolario* .

En este homenaje, que queremos brindar en recuerdo de su amistad y a su memoria, comentaremos en primer término, su obra poética, luego, sus traducciones y, finalmente, su prosa.

II | Javier Sologuren es conocido sobre todo por *Vida continua* , libro en el que fue recogiendo el fruto de su obra poética escrita a través de más de cincuenta años de inspirada creación. La primera colección de Javier Sologuren, *El morador* (1944), se caracteriza no solo por su apego a las formas clásicas españolas, como la décima o el soneto, sino también por la búsqueda de un estilo y un gran dominio formal que muestran el rigor con que Javier comenzó y continuó escribiendo su poesía posterior.

Veamos, como ejemplo de lo que afirmo, el hermoso soneto que da título a la colección:

*Resplandeciente umbela el sueño vierte
entre perlas que el légamo detiene;
en leve ascenso de la tez se cierne
la tiniebla de seda de los peces.*

*Desde esa fuente que silencia el quieto
peso de la marea; caed, caed,
lentos caed glomérulos, desiertos
seres bermejos entre tenue verde.*

*Ved perfectas arenas los reflejos
de yedra en el silencio, sedimentos
de transparentes huesos en la piedra.*

*Ved el entero helecho en las paredes
de yacentes murciélagos, y ved
que en ese pez el tiempo se nivela.*

Este soneto nos muestra una de las características de Javier como poeta: el dominio de la forma, pero, sobre todo, un uso magistral de los recursos sonoros del lenguaje. Javier escoge la letra *e* para colocar en ella todos los acentos rítmicos del poema logrando una extraña tonalidad con la más cálida de las vocales con que cuenta la lengua española.

Detenimientos (1945-1947) a la vez que muestra un espacio poético más amplio, guarda una de las características primordiales de Javier, escribir sobre todo poemas más que conjuntos de poemas, bien que estos se agrupen en núcleos perfectamente discernibles, que le otorgan a varios de sus libros cualidades de variedad tanto formal como estilística y temática. Sería con *Dédalo dormido* (1949) con el que logró Javier un conjunto orgánico, en el que es uno de sus libros mejores por el mayor vuelo de inspiración con que fue tocado el poeta y que se expande en un verso más rico y esplendente. En *Dédalo dormido*, Sologuren penetra en las regiones del sueño ayudado por técnicas vanguardistas en un aparente caos imagístico que no es sino producto de su opulencia expresiva que se desborda en un verbo deslumbrante y musical:

*Tejido con las llamas de un desastre irresistible,
atrozmente vuelto hacia la destrucción y la música,
gritando bajo el límite de los golpes oceánicos
el hueco veloz de los cielos llenándose de sombra.
Ramos de nieve en la espalda, pie de luz en la cabeza,
crecimiento súbito de las cosas que apenas se adivinan,
saciado pecho con la bulla que cabalga en lo invisible.*

Todo confluye para hacer de *Dédalo dormido* un gran libro donde imperan la realidad y el sueño con su apertura a un insospechado y riquísimo universo.

Vida continua (1948-50), *Regalo de lo profundo* (1950) y *Otoño, endechas* (1951-56) son breves colecciones con hermosos y memorables poemas en los que encontramos siempre al mejor Javier Sologuren lírico, con todas las virtudes del canto, pero cuyos conjuntos tienden a constituirse en misceláneas con poemas de varios años y estilos unidos, más bien, por el decurso vital del poeta que en libros orgánicos. Esta unidad del libro la lograría en *Estancias* (1959) breves poemas escritos a su retorno a Lima luego de una larga estadía en Suecia dedicado a la enseñanza universitaria y que constituyen breves himnos en los que se canta la simple existencia humana. *La gruta de la sirena* (1960-1966) es también otra colección con poemas misceláneos destacables como "Memoria de Garcilaso el Inca", que cierra una etapa en la poesía de Javier:

*En todo amor se escucha siempre
la soledosa vena de agua
donde se copia ausente
un rostro vivo que fue nuestro.*

*El agua surge, el agua nombra,
con suaves labios transparentes,
la vieja cuna sola
y unas palabras en rescoldo.*

*El amor es así. Nos siembra
sol en el alma, y con el agua
cánticos de la tierra
nos traen anhelos memoriosos.*

*Paloma triste de mi madre
abre en mi pecho la nostalgia;
Córdoba es adusta y cae
en mí un ocaso susurrante.*

*Mi padre cabalgando, en marcha,
en hierro gris, en enemiga;
el Cuzco, noble patria,
piedra viril ante el destino.*

*Oh corazón, sé pozo quieto
pero vivo de amor por ellos;
guarda sus sombras, guarda
sus muy humanos resplandores.*

*Por sobre ti pongo el oído
y siento el rumor del sol, la luz
del agua, el surco tibio,
la mano buena del labriego.*

*El amor es así. La sangre,
el país que me habla por dentro,
me hacen saber, y sabe
ser corriente agua el recuerdo*

La siguiente creación de Javier, *Recinto* (1967), constituye un gran poema que, además, abre un ciclo desarrollado posteriormente en experimentos espaciales. El comienzo de *Recinto* es el testimonio del origen falto de movimiento que se iguala a la muerte, en una imagen que a la vez es traslación desde la nada concretada en el descenso:

*no circulaba nada
nada rodado nada oscilado
la muerte cayó de arriba abajo como un puño
inapelable*

La rica simbología del poema también puede llevarnos a interpretar este comienzo como la descripción del mundo desenterrado en la Hélade o en el Perú por Schliemann o por el huaquero. Al referirme a la rica simbología del poema me refiero también a lo que quizá sea la estructura primordial de *Recinto*, como también de gran parte de la obra de Javier, el ser una alegoría de la creación poética. Este, uno de los tres poemas largos del poeta, contiene siete partes nítidamente diferenciadas, marcadas por las acotaciones en que intervienen los arqueólogos citados. La concepción, y el desarrollo de *Recinto*, es cíclica porque plantea una serie de asociaciones partiendo de un primer verso cuya inmovilidad se repite, invertida, en un final de puro movimiento:

*y todo oscilando
rodando
circulando*

Su impresionante comienzo está marcado por la muerte que es, más que acabamiento, una como suspensión de la vida –y de la poesía– esta última apuntada en el quebrado canto de la cuculí. Pero *Recinto* está construido sobre un eje polar de muerte y resurrección y, en su centro, atrayendo ambas tensiones, “las cien mil hojas secas” de las cuales ha de brotar el poema. *Recinto* comporta un lugar de excepción en su obra poética.

Luego, el poeta publicó *Surcando el aire oscuro* (1970) colección en la que buscó un despojamiento verbal y una simplicidad expresiva anunciada desde *Estancias* y que ha sido su norma futura. La interioridad característica de su poesía se vierte en brevísimos poemas de gran intensidad y como producto de una crisis agónica. Esta brevedad e intensidad se sucede también en *Corola parva* (1973-1975) constituida en gran parte por jaikus (la condensada forma japonesa que quiere apresar y darle forma al mundo contemplado) que abren y cierran el volumen mientras en su sección central el poeta juega con los espacios de la página en blanco. Pero estos poemas de Sologuren no se satisfacen en el simple juego de los espaciamientos sino por obtener, principalmente, efectos de irradiación ocultas en el significado de las palabras:

*La tinta en el papel.
El pensamiento
deja su noche.*

nos dice Javier en un brevísimo poema en que, a la manera de un jaiku, el poeta alude en forma tan sugerente al trabajo nocturno del poeta, solitario, con una leve luz, enfrentado contra la página en blanco para dejar en ella la noche real pero también la metafórica noche de la creación, de los sinsabores, de la esperanza, la noche oscura y sin recompensas de la poesía que se atreve a manifestarse en escritura en uno de sus poemas más turbadores y sugerentes.

Estas dos colecciones, *Surcando el aire oscuro* y *Corola parva*, menores si se quiere en una obra toda ella mayor, anunciaban otra más rica y significativa: *Folios de El enamorado y la muerte* (1974-1976) donde Javier intenta una nueva

aventura, con un nuevo verso desnudo y destilado. Desde el punto de vista formal, los blancos, los espaciamentos, los llenados de página de este libro intentan crear una sensación plástica, pero no es en este tipo de poemas donde tenemos al mejor Sologuren, sino en aquellos poemas donde se delata al atento contemplador y al oyente de cada destello y palpación del planeta. La unión del amor y la muerte se vierte en poemas de una concisión admirable, como puede observarse en un intento resonante como el poema “el enamorado y la muerte”, o de una intensidad espléndida como en “epitalamio”, es decir un canto nupcial, en que los amantes, tornados ya “polvo enamorado” como decía Quevedo, nos hablan desde el más allá. *Folios de El enamorado y la muerte* es un libro de soledad, pero a la vez de intenso deseo de comunión cuya crisis agónica tendría su solución en su obra siguiente *El amor y los cuerpos* (1978-1980). Javier Sologuren es uno de nuestros grandes poetas del amor pues ha resumido a cabalidad esta inagotable experiencia humana de la comunión del espíritu y la carne que denuncia el título de su libro en poemas que siguen sin solución de continuidad la intensidad del libro anterior.

Veamos el hermoso poema “en ti”:

*el césped cedía con blandura
la arena te moldeaba*

*ciegas sílabas puras
el cántico del agua*

el agua espejo tornasol

un vino

*rojo como el amor
trascendía la mañana*

*tu vientre era
un nido
un crisantemo
plumas doradas*

*un muslo se alejó del
otro muslo
para que
yo cantara
profundo*

*para que yo entrara
con el fuego
de la sangre
más quemante
que el sol*

Pero esta colección preludeaba, así mismo, un gran segundo poema largo: *La hora* (1980). Este es uno de sus más significativos y sinceros poemas, una nueva maduración, y su escritura constituye el desgarramiento patético de un lúcido poeta frente a lo absurdo del camino tomado por nuestra actual civilización que se despeña, en forma inevitable, hacia su autodestrucción. A la vez que la confesión de una frustración existencial, *La hora* es un cuestionamiento del estado actual de la conciencia del hombre. Sin embargo, es aleccionador que el poeta no pierda la esperanza pues sabe que aun en el ápice de la angustia y de la desmoralización siempre existirá aquella “mente invicta del hombre” que cantaba el gran poeta inglés William Wordsworth y esta confianza es, así mismo, su confianza en la poesía en la cual, como bien lo dicen unos versos suyos citados anteriormente, “el pensamiento deja su noche”. Después de *La hora*, la travesía poética de Sologuren continúa en nuevas colecciones como los ingravidos *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1981), compuestos durante su estadía en Japón y, luego de un breve lapso de silencio, los luminosos sonetos de *Catorce versos dicen...* (1985-1988) así como la colección *Poemas 1988* (1985-1988) en los que la austeridad, y a veces la sequedad, desplazan toda posible retórica hacia una forma del poema reconcentrada, carente de canto pero no del sentimiento. Esta nueva forma de expresión le sirvió de bisagra al poeta

para embarcarse en una nueva aventura verbal y poética. Me refiero a *Tornaviaje* (1989) que constituye el tercer poema largo de Javier Sologuren cuyo tema es el viaje, que constituye toda vida, y el regreso, que constituye el detenerse a contemplarla, testimoniados ambos en la fijación de una memoria por medio de la escritura. Es notorio observar la importancia y sabio uso de las formas y tiempos verbales en los tres poemas largos compuestos por el poeta a modo de tejidas estructuras que sustentan los poemas. Si en *La hora* los verbos se manifiestan en puro presente, en *Tornaviaje* su forma en pretérito nos señala el recuento largo y fatigoso a través del viaje de la vida.

Pero Javier Sologuren nos deparó una nueva sorpresa con *Un trino en la ventana vacía* (1992), libro de una desnudez deslumbrante, en el que se abandona toda posible retórica y en el que los poemas se nos presentan como fragmentos depositados en las puras riberas del ser, naciendo de la pura nada y deslizándose hacia el origen y hacia el abismo. Veamos el impresionante poema “la vuelta”:

*un cuerpo que es apenas nuestro donde
oscuramente triunfa el infortunio
una llama de sangre pronta exhausta
luego de su apartado canto y entre
el carnal terciopelo de las sombras
sueltas como una desflorada rosa*

*un cuerpo para quién o para qué
blanda semilla que el azar devuelve
con sigilosos signos y maneras
en postrer incremento de la tierra*

*un polvo tuyo y mío apenas nuestro
donde alza su vuelo el infortunio*

Luego de la aparición de este último libro, Javier Sologuren solo escribió dos breves colecciones, *Lejano* (1995), que sigue la huella de *Un trino en la ventana vacía*, y *Haikus*, brevísima serie compuesta por doce poemas, y que es su canto de cisne, en el cual retoma temas anteriores, siempre con su prodigiosa manera de decir las cosas:

*El margen blanco
donde siempre germina
lo inexpresable.*

En *Vida continua*, el gran libro que recoge toda la poesía de Javier Sologuren, se evidencia la docilidad y maestría de su lenguaje, con la espontaneidad del gran poeta que no necesita recurrir a gestos o a impostados tics para abrir con anchura la senda de la poesía. Al poeta le basta solamente la simplicidad de una expresión que, por sí misma, se expande y discurre por hondos y ricos manantiales que otorgan, a *Vida continua*, la inspirada gracia de lo verdadero y lo profundo en un libro que, por su abundancia y variedad, por su oficio ejemplar y por su tenaz constancia de más de medio siglo de escritura fiel y sostenida no tiene par dentro de la poesía peruana contemporánea.

II | La extensa labor de Javier Sologuren como traductor se ha vertido en varios libros de verso y prosa. Entre los primeros hay que destacar el de sus traducciones reunidas bajo el título común de *Las uvas del racimo*. En este libro agrupó sus traducciones del sueco, del italiano y del francés. Pero a ello hay que agregar otras múltiples traducciones de distintas tradiciones poéticas: poesía sumeria, china, griega, flamenca, portuguesa, inglesa, norteamericana, alemana, húngara, belga, canadiense, haitiana y brasileña.

Hay que mencionar que, en su labor de traducción, Javier no acometía retos frente a obras que debía o tenía que traducir. Más bien su frecuentación de determinados poetas y poemas lo inducían a empezar la labor con ese sentido superior del acercamiento imprevisto. Si la lectura de un poema lo inducía a su frecuentación, pasaba a traducirlo. Es decir, la lectura pasiva se convertía luego en posesión activa. Una vez traducido un poema de determinado autor, otros, con seguridad se sumaban luego para constituir un manojo de versiones. Entendido de esta forma su trabajo, ahora se advierte que esta tarea, gozosa como pocas para él, se concretaba en la traducción de poemas con los que primero se había transfundido a través de su lectura. Así, es un placer leer las traducciones de Javier, por ejemplo, las de poesía sueca contemporánea que se fueron conformando durante su estadía en Suecia como respuesta a esta excelente tradición. Estas versiones no solo poseen una irreprochable forma castellana, que hasta la fecha no ha sido

superada, sino que también constituyen una empresa primordial. Ya en 1953 Javier había traducido y publicado una breve selección de la admirable poeta finlandesa de lengua sueca Edith Södergran, una de las grandes poetas del siglo XX. Esta labor luego se amplió con versiones que fueron apareciendo en publicaciones periódicas.

De igual forma, se sucedieron sus versiones de poesía francesa y poesía italiana: primero, por el gozo de traducirlas, sin intención de formar una antología o un libro. Por tal motivo, estas versiones, hijas del afecto, poseen una indudable brillantez en un castellano irreprochable y musical. La oportunidad de reunir las en un libro solo se dio en 1975 cuando el Instituto Nacional de Cultura le propuso reunir sus traducciones en un libro que se titularía *Las uvas del racimo*. Para esta primera edición del libro, que tuvo una segunda edición, aumentada y disminuida, en el Fondo de Cultura Económica en 1989, me consta que Javier tradujo una buena cantidad de poemas franceses e italianos con el objeto de redondear las selecciones y rellenar algunas fisuras cronológicas.

Algunas traducciones tuyas se han perdido. Por ejemplo, antes de viajar a Bélgica en 1971 realizó una selección de poesía belga que constituía un breve libro y una especie de preparación al encuentro de un país en el que iba a residir durante algún tiempo. Recuerdo haber leído también traducciones tuyas de poetas árabes, desde la lengua francesa, que no se han encontrado entre sus papeles.

La traducción, pues, era para él una tarea continua. Como buen lector en profundidad de poesía, luego pasaba al momento de la acción cuando transvasaba los textos al castellano. Esta labor de la traducción poética se amplió luego hacia textos en prosa especialmente de literatura japonesa. Pero también, se le solicitaron en sus últimos años traducciones de poesía brasileña, que constituye una vasta sección de sus traducciones poéticas y, luego, de algunos narradores franceses.

El campo, pues, de sus traducciones es muy amplio y abarca varias literaturas. Quizá el segmento mayor lo ocupan sus traducciones de literatura japonesa (poesía, narrativa, teatro y ensayo), la mayor parte de ella desde la lengua francesa, aunque también del inglés con traducciones que realizó con su esposa Ilia que se encuentra reunida en el libro titulado *El rumor del origen*.

El rumor del origen tuvo una larga concepción y posee rasgos que la distinguen de otros trabajos tuyos similares. El primero es que su concepción, quizá no prevista, databa de mucho tiempo y puede sustentarse (como piden los historiadores) en forma documental. El drama *Isutzu*, de Zeami Motokiyo, fue publicado en el primer número de la revista *Creación & Crítica*, que editamos Javier, el poeta Armando Rojas y yo en enero de 1971. Esta primera versión fue luego seguida por otras nuevas y por dos viajes al Japón, gracias a los cuales se verificó el encuentro inolvidable y enriquecedor de Javier con la tierra del Yamato y, por supuesto, la obtención de nuevos textos y su espléndida versión de *Cinco amantes apasionadas* de Ijara Saikaku realizada en colaboración con Akira Sugiyama.

El rumor del origen se fue conformando lentamente. Por lo demás, es la única forma de realizar a conciencia la agradable tarea literaria que es preparar una antología de esta magnitud que comprende todas las épocas y todos los géneros de una literatura. La propia lectura de las obras requiere de una gran cantidad de tiempo de textos que, finalmente, no serán incorporados. Cuando al poeta francés Paul Éluard le preguntaron cuánto tiempo se había demorado en preparar un libro suyo sobre poesía, contestó, en forma muy seria, que tres meses y veinticinco años. Algo similar ocurrió con *El rumor del origen*, cuya terminación quizá no tomó tanto tiempo, pero que venía acompañado de una gran cantidad de trabajo acumulado mediante traducciones preparadas a lo largo de veinte años, muchas de las cuales debieron dejarse de lado al momento de la conformación y equilibrio definitivo del libro.

Dos años después de la publicación de *El rumor del origen*, Javier preparó una nueva antología, más breve, titulada *Poemas y cuentos del Japón* (1995), que publicó el Centro Cultural Peruano Japonés, y el libro *La luna en el agua* (2000), una selección de teatro y cuento japoneses. Este último incluía sus últimas traducciones publicadas en revistas con algunas otras tomadas de *El rumor del origen*. Este libro venía firmado conjuntamente con su esposa Ilia.

Creo que, llegados a este punto, hay un tema que debe mencionarse porque, además de escoger los textos a ser presentados, el antólogo debe realizar una tarea delicadísima y controvertida como lo es la traducción de los textos escogidos. Pero, ¿cuáles deben ser los requerimientos o cualidades de un buen traductor? En primer lugar, y antes que nada, el conocimiento de su propia lengua (y esto lo afirmo con el convencimiento con que hablaría de la ley de la gravedad). Es por eso que el traductor tiene, entonces, un 33% a su favor para una buena traducción si es un buen escritor. En el caso de Javier no solo es uno de nuestros grandes poetas contemporáneos, sino también un sólido y elegante prosista colmado de juicios penetrantes. Javier, pues, se manejaba con soltura en el campo poético (que podemos adscribir a la imaginación) y en el de la prosa crítica (que podemos adscribir a la razón) y ambos se conjugaron a la perfección en su labor de traductor.

El segundo 33% necesario para una buena traducción es el conocimiento de lenguas diversas que Javier poseía en distintos grados del francés, el italiano, el sueco y el inglés (este último con la certera ayuda de su esposa Iliá que colaboró en varias de las traducciones de *El rumor del origen*).

Por último, yo diría que, precisamente en este país, el restante 34% imprescindible, es ese demonio interior que nos impulsa a trasladar la creación literaria de una lengua extranjera a la nuestra. Hago hincapié en mencionar que esta voluntad es necesaria, sobre todo en el Perú, porque a los traductores literarios peruanos no los impulsa nunca un interés crematístico, ni siquiera editorial (ya que entre nosotros esta industria es prácticamente inexistente), sino que el único pago que recibe en el Perú un traductor literario es su propia satisfacción de la labor realizada. Esto lo menciono porque, como ya dije antes, *El rumor del origen* comenzó a gestarse más que como un proyecto editorial como un proyecto natural de la propia vida y desarrollo de un poeta deseoso de compartir y difundir entre nosotros la importante literatura japonesa.

Aunque varias de las versiones de que este libro se compone se publicaron en revistas peruanas y del extranjero, primero fueron realizadas por la propia satisfacción del traductor. Es decir, que estas traducciones han sido realizadas por amor, ese principio universal que rige las relaciones humanas, pero también las literarias. Así, a través de los muchos años de esfuerzo y dedicación, de azar y deliberación, las versiones se fueron sumando como para formar un importante cuerpo que, con una última fase de redondeo, de supresiones y adiciones se encarna en esta hermosa y equilibrada antología de la literatura japonesa de todos los tiempos, la primera en su género en nuestro idioma.

Ahora bien, muchos de los puristas, esos seres terroríficos y estériles, podrán criticar que solo una parte de este libro ha sido vertida directamente del japonés: en los casos de la intervención de nuestro recordado Akira Sugiyama. [Con relación a este punto, permítanme contarles una anécdota personal. Hace muchísimos años compré un libro atribuido al poeta hindú Kalidasa titulado *Ronda de las estaciones* y la verdad que lo leí con placer infinito. La publicación pertenecía a esas hermosas ediciones argentinas de la Editorial Kraft de los años cincuenta, en papel magnífico, hermosa tipografía y márgenes generosos, pero se trataba de una versión realizada no en forma directa del idioma original sino del francés. Luego de muchos años apareció en la Editorial Aguilar la esperada y, en teoría, superior versión directa del sánscrito. Pero, al leerla, todo el espléndido erotismo, las imágenes resplandecientes de la versión indirecta estaban, en la traducción directa y supuestamente fiel, por completo secas y agostadas. Era como haber pasado de un bosque lujurioso a un árido desierto. No sé qué ha sido de la versión directa del sánscrito, pues ya no se encuentra en mi biblioteca, pero conservo hasta la fecha la versión indirecta del francés que nunca he dejado de releer con placer. Y no es que prefiramos a “las bellas infieles”, como se llama a veces a ciertas traducciones, pero no sé por qué tendríamos que desairar a las “bellas” para irnos con las “feas”].

Uno de los grandes problemas de nuestro difícil acercamiento a la literatura oriental (y hoy en día hasta a los clásicos grecolatinos) es que las traducciones son realizadas apenas por filólogos que conocen bien el idioma original del que traducen, conocen su gramática, etc., pero no pueden alcanzar, ni por pienso, a reproducir en su propio idioma (aunque sea lejanamente) la poesía que contiene tanto el verso como la prosa de los originales. Carecen de oficio, de artificio, pero, sobre todo, de sensibilidad. Es por eso que las publicaciones editoriales de la actualidad se encuentran estragadas de traducciones literales, labor que, como bien afirma Octavio Paz, se encuentra más cerca del diccionario que de la literatura. Pero, como dice Javier en su prólogo, la fidelidad de los textos se encuentra garantizada en esta antología porque se ha basado en las obras más solventes de distinguidísimos yamatólogos de prestigio internacional y de espléndidos traductores tanto al francés como al inglés de donde proceden mayormente las versiones: René Sieffert, Donald Keene, Edward Seindensticker, George Renondeau, Arthur Waley, Burton Watson, etc., traductores que constituyen verdaderas instituciones y que nos han dado a conocer grandes textos y hermosas páginas de la literatura japonesa. Por otro lado, con su reconocida humildad, Javier consideraba esta antología solo como un trabajo supletorio. Sin embargo, este trabajo supletorio continúa llenando un gran vacío pues sigue siendo la única antología de su tipo en el ámbito castellano dedicada a esta rica e importante literatura.

Existen, pues, poetas y escritores que amplían el radio de acción de su actividad al escribir no solo poemas, sino también ensayos, estudios, crítica literaria, novelas, obras dramáticas y, también, muchos de ellos, traducciones literarias. Aunque muchos críticos prejuiciosos, o simplemente ignorantes, estiman, repito, el trabajo de traducir como una tarea menor de la actividad literaria, hay que mencionar que muchos grandes escritores de la literatura universal la han practicado con orgullo, y la siguen practicando como una nueva y amplia posibilidad de la escritura poética. Otras veces como un inapreciable ejercicio.

Es curioso, por ejemplo, cómo un artista de la prosa como el Inca Garcilaso de la Vega comenzara, precisamente, su gran obra de escritor con la traducción de *Los tres diálogos de Amor* de León Hebreo. Como que Garcilaso hubiera

pensado que la mejor manera de formar y consolidar su estilo fuera trasvasando desde el italiano un libro que en su lengua original no se caracteriza por los primores de su expresión literaria. Pero lo más importante de esta labor de ejercicio y aprendizaje es que, como afirma don Raúl Porras Barrenechea, “El artista [es decir Garcilaso] podía estar seguro de la calidad de sus medios de expresión”. La tarea de traducción de Garcilaso significó, pues, el primer peldaño seguro, el basamento de sus obras maestras futuras *La Florida* y *Los comentarios reales de los incas*. Pocos, sin embargo, como don Raúl Porras lo han advertido.

En el caso de Javier, no me cabe la menor duda, que el intento fue similar y los frutos espléndidos los tenemos no solo en su poesía original sino también en *Las uvas del racimo*.

III | En *Gravitaciones & tangencias*, Javier Sologuren recogió, en 1988, sus trabajos de más enjundia, constituidos por conferencias, ensayos, prólogos, exégesis, artículos y notas. Si se observa con cuidado, la colección puede dividirse hasta en seis o siete partes, de acuerdo a como se agrupen. En primer lugar, los trabajos dedicados a la literatura japonesa; luego, aquellos referidos a la poesía universal (Hölderlin, Rilke, Edith Sodergran, Gérard de Nerval y poesía francesa y brasileña). Después, los que estudian la poesía española e hispanoamericana. La sección más extensa respecto a poetas es la peruana seguida por una cala sobre la narrativa hispanoamericana. En esta sección, luego de estudiar la poesía quechua y pasando por Eguren y Vallejo, llega hasta la poesía peruana del 60. Antes de entrar a tratar sobre las artes plásticas, Javier estudia, comenta y selecciona poemas peruanos y universales escritos en vituperio de la ciudad y también la poesía que trata sobre el arte o las relaciones entre poesía y pintura. Como coda a los trabajos de artes plásticas, también peruanas y universales, se ofrece un interesantísimo estudio, “Lo que la letra nos dice”, que une los intereses desarrollados en este libro mayor: la plástica y la literatura.

Un poeta posee varias ventajas sobre el simple crítico literario o profesor universitario: conoce el oficio poético desde dentro y su sensibilidad es más afinada. Es probable que quizá sus lecturas sean menos sistemáticas y su conocimiento de la llamada “teoría literaria” no sea del todo satisfactorio, pero esta última cambia constantemente como mutan las estaciones y los años: un poeta conoce su esencia, pero no frecuenta, por lo general, el estéril conocimiento de las distintas escuelas. Su interés va a la médula de la creación literaria y sus lecturas poseen mayor profundidad. Le es más fácil, por tanto, advertir el asunto central que trata un poeta y es mucho más imaginativo. Por eso se sigue leyendo la crítica literaria de W.B. Yeats, Paul Valéry, T.S. Eliot, Hermann Broch, Jorge Luis Borges, Octavio Paz o Emilio Adolfo Westphalen cuando ya se ha olvidado a los críticos coetáneos que pertenecen solo a la historia. Por eso leemos y continuaremos leyendo a Javier Sologuren cuando hayamos olvidado a los ilustres críticos y profesores de su época.

Gravitaciones & tangencias es un libro riquísimo en intuiciones poéticas y su lectura constituye un deleite. Javier tenía, además de una gran preocupación por estilo (la forma de cómo decir las cosas), la de expresar siempre algo luminoso respecto de la poesía o del poema. La prosa de Javier Sologuren no solo es memorable, aun en sus notas más breves, solo por su belleza formal, sino por estar preñada de ideas que le dan nervio a todo cuanto expresa. Lo que logra Javier es una extraordinaria comunicación con el lector ya se trate de meditaciones, comentarios, recuerdos, experiencias, agudezas, citas. No intentaba forjar una teoría sino, más bien, comentar, interpretar, echar luz cuando no simplemente instruir acerca de textos diversos. Así, en este libro se encuentran sus mejores y más pensadas ideas acerca, principalmente, de la poesía y de los poetas que frecuentó; pero también de una cultura y una literatura como la japonesa que tan brillantemente comentó, tradujo y gozó sobre todo desde su retorno a Lima en 1957.

Además, y siempre con generosidad, escribió acerca de sus mayores, de sus coetáneos y de las generaciones de poetas posteriores a la suya. Su visión universal, sin embargo, del hecho poético, lo indujo a comentar, y en muchos casos a traducir, poetas de otras literaturas extranjeras, incluidas la española y la hispanoamericana. Gérard de Nerval y Rainer Maria Rilke, por ejemplo, en sus años jóvenes; Friedrich Hölderlin y Guillaume Apollinaire durante su madurez. Tuvo también una predilección y frecuentación constante por la poesía francesa, una de las que más obras tradujo y divulgó.

Su predilección por la plástica complementa su círculo de intereses. Javier no solo era un gran aficionado a la pintura, sino que también realizó trabajos plásticos y hasta llegó a exponer algunas de sus obras. Sus trabajos sobre plástica no solo son iluminadores, sino que también son penetrantes y originales. Ahí están, por ejemplo, los espléndidos textos dedicados a ese gran pintor que es Fernando de Szyszlo. Javier no era tampoco un previsible comentarista plástico, sino que siempre tenía algo propio que decir. Él mismo me mostró muchos de sus trabajos plásticos que, solo discretamente, utilizó en algunas de las cubiertas de sus libros. De ahí, pues, que no sorprenda su buen gusto para el diseño de sus ediciones de *La Rama Florida*. Además, sus estudios en Bélgica en 1971, cuando fue becado por la Universidad de Lovaina, unidos a su intuición y buen gusto, lo llevaron a profundizar acerca de la

lectura de la imagen y, así, supo ofrecernos pocas, pero trascendentales meditaciones acerca del hecho plástico. Es ejemplar, finalmente, su estudio acerca de la letra que de un texto original corto se fue ampliando hasta constituir uno de sus escritos más largos e importantes como para tomar un lugar privilegiado de cierre del libro excepcional que es *Gravitaciones & tangencias*.

Al andar del camino fue el título elegido por Javier Sologuren para una página del suplemento dominical *La Imagen* del diario *La Prensa*, gracias a la cordial invitación a colaborar en él del director del periódico Luis Jaime Cisneros. Sin embargo, desde sus inicios literarios, Javier había colaborado en distintas publicaciones (periódicos, revistas, suplementos, libros, etc.). Estas colaboraciones juveniles se encuentran ahora reunidas bajo el título de *Estación primera [1943-1949]*, es decir los escritos que podemos considerar juveniles. Luego, deben mencionarse sus trabajos académicos, dos presentados en El Colegio de México en 1949 y 1950, que se coronan con su tesis *Tres poetas, tres obras* con la que obtuvo el doctorado de letras en la Universidad de San Marcos en 1969 y que se publicó, poco después, gracias a la iniciativa de Jorge Puccinelli, bajo el sello del Instituto Raúl Porras Barrenechea. Luego de una *Varia [1957-1976]* empieza la colaboración continua de Javier en las páginas de *Al andar del camino* con las que dio inicio a una colaboración semanal, al margen de su labores como profesor en la Universidad Agraria de La Molina, con la publicación regular de artículos, reseñas, comentarios, traducciones etc., con los que llenaba la página requerida por el suplemento.

Buena parte de estos textos, los más enjundiosos, se encuentran seleccionados en *Gravitaciones & tangencias*. Quedaron, sin embargo, muchos otros por recoger. Luego, Javier, al cerrarse el suplemento, continuó con la publicación de artículos periodísticos en otros diarios y suplementos. Javier escribió luego en los diarios y suplementos *de Expreso, El Observador, Gestión, Lundero, El Peruano* y *El Comercio*. En el año 1998 se cierran sus colaboraciones en publicaciones periódicas.

Los textos ensayísticos, críticos o de simples reseñas de Javier son la más viva prueba de que no interesa tanto el medio de difusión escogido sino, sobre todo, el de la pluma dedicada a la escritura que no se deja atropellar ni claudica frente a la escasez del espacio o a la mediatización de los temas. Javier nunca descendió ni a la ligereza ni al lugar común. Ese es el motivo gracias al cual, hasta en sus textos de menor importancia, se mantiene un vigor y una vitalidad incomparables cuando se observa que las de otros escritores de publicaciones periódicas envejecen a la semana de haber aparecido.

A toda esta labor aparecida en publicaciones periódicas, debe agregarse también la de todos aquellos textos de otras publicaciones como las de sus varios prólogos, las presentaciones de la colección de Autores Clásicos, sus conferencias, y su ejemplar *Antología general de la literatura peruana* que contiene, además de una extensa introducción y de los claros y ponderados principios de su conformación, breves pero sustanciosas notas sobre los autores seleccionados.

Hacia 1991 Javier me obsequió una hoja, copia al carbón, con varios apuntes sobre temas diversos que constituye el punto de arranque de ese libro singular que es *Hojas de herbolario*. Poco después, me mostraba un cuaderno lleno de anotaciones manuscritas al que había puesto como título *Hojas de herbolario*. Varias de las notas de esta preciosa hoja pasaron a formar parte del conjunto así titulado que apareció como separata de la revista *Lienzo* en 1992. Tres años después, volvería publicarse una segunda edición con agregados. Finalmente, una tercera edición, también con nuevos cambios, apareció en México en 1996 en la Colección Poesía y Poética, dirigida por la experta mano de Hugo Gola, bajo el auspicio de la Universidad Iberoamericana. Con toda seguridad, como un verdadero libro dinámico, y como una frecuentada tienda de herbolario, en nuevas ediciones de *Hojas de herbolario* se habrían producido nuevos cambios en su configuración.

Bajo el título de *Otras hojas de herbolario* existen muchos textos no incluidos en estas ediciones y otros que fueron compuestos hasta el mismo momento en que Javier dejó de escribir. El mismo Javier se encargó de describir este tipo de escritura en forma diáfana en una de las hojas de herbolario:

Piezas fragmentarias, esbozadas, compendiadas; cosas que se quedaron a medio hacer y se rescatan; cosas ajenas que el autor hace suyas en tanto las muestra; textos en verso y en prosa sobre temas diversos, anotaciones y vislumbres: todo se codea sin distingos ni tensiones. Todo, así mismo, un popurri de vario sabor. Hojas redivivas que un paciente herbolario destina al lector desconocido. [Gestión, 5 de noviembre de 1992.]

Las mismas notas de *Hojas de herbolario* contienen, en su brevedad, interesantes juicios sobre materias que el poeta sabía que ya no podía desarrollar con mayor largueza por la misma multiplicidad de los temas. Por tal motivo, escogió esta forma atomizada, pero interesantísima, cuya virtud, paradójicamente, estriba en saltar de intereses muy diversos uno de otro pero cuya sabiduría, permítaseme el uso de esta palabra tan cierta en el caso de las notas escritas

por Javier, resplandece en las esencias comprimidas que constituyen y que se desarrollan en espacios verbales mínimos.

IV | Hemos intentado, en este homenaje, delinear brevemente la obra de Javier Sologuren, generosamente desarrollada en tres grandes espacios: su poesía original, su poesía traducida y su ejercicio de la prosa, dedicada especialmente a comentar creaciones poéticas de la literatura peruana y universal. Es indudable que cada una de estas fases de la creación de Javier contiene obras de primer nivel que lo afirman como uno de los grandes creadores de la literatura peruana contemporánea.

BELÉN OJEDA
Un trébol para Elizabeth Schön

I. Elizabeth: una línea de enlace entre el alma y la inmensidad

En el libro *Aun el que no llega* Elizabeth Schön nos propone la creación del mundo a partir de una imagen geométrico-auditiva, la cual se va abriendo en textos-puntos que forman parte de una sola línea: "Un solo punto un solo abismo / El abismo silencio / punto de ser. / La línea es el punto / y el punto el vacío / del primer salto original".

El punto es el lugar de la primera caída. Punto y silencio forman la unidad a partir de la cual surge el mundo. En el punto está la génesis del tiempo y del espacio: "A través del punto/ la simple advertencia/ del primer instante puro/ del tiempo en su oscuridad". Pero también en el punto se encuentra el origen del volumen y el sonido: "Puntos en la medida:/ hábito del volumen/ voz de los espacios".

El poemario está construido sobre una simbología geométrica que despliega sus líneas hacia horizontes muy diversos. Así, el punto tiene una infinita capacidad creadora. Él se mueve en sí mismo y origina todo movimiento. El "guía al hombre" en la búsqueda de lo desconocido. "No toca ningún otro espacio/ que no sea el suyo propio/ de azabache solitario/ nunca alejado de sí mismo/ siempre comenzando igual al día/ a la noche".

El punto se convierte en círculo cuando "retiene el vacío/ donde una vez hubo sol". Siendo el vacío una presencia nostálgica que conserva memoria de luz y calor.

El punto es línea en potencia, punto-semilla, "otra línea más para brotar".

La línea, por su parte, es creadora de ríos, horizontes, vientos. Pero también carga memoriosa que "sostiene los centros imborrables". La línea posee la capacidad de transformarse en punto y en círculo. "Sola la piel de las piedras/ donde la línea se curvó/ hasta redondearse/ en piedra de punto/ punto de piedra."

Esta gestación de las formas se da en un espacio de transparencia donde los opuestos se disuelven en el círculo que da origen al día y a la noche en su continua unidad.

Contrarios y límites son categorías imaginarias que nos alivian el asombro ante los precipicios originados por los cambios de movimiento y de dimensión que se dan en la unidad durante el transcurso de su devenir. Contrarios y límites son puntos de referencia que nos permiten ubicarnos ante el mundo: "El espacio de los puntos/ y de las líneas/ es igual al de la piel/ ambos tejen las distancias/ para que los límites/ no nos asombren como precipicios/ lejanos unos de los otros."

Hasta lo impalpable, hasta lo invisible está formado por puntos: "El punto, ese, éste/ en la fragilidad del tallo/ y lo transparente de los aires/ en lo impalpable del espacio/ y el bostezo del letargo".

Punto, línea y círculo dibujan una enorme gama de emociones y sentimientos que van desde el desconocimiento de la angustia hasta la estrecha vinculación con lo amoroso. Punto, línea y círculo son también piedra, labio, horizonte, rostro, ave que "deja caer su canto en el arrenal de las espumas", como lo ilustra hermosamente Oscar Sjöstrand.

Sólo la soledad es indivisible en este universo de constante transformación, aun en su afirmación espacial: "El relámpago no corta la soledad".

Pero cabe la posibilidad de que esa soledad pueda ser vivida al amparo del árbol que es "comienzo, ascenso, camino, dolor", guía y memoria.

Finalmente, en la línea reside el poder del vínculo. La línea es el puente que nos conduce a realidades de distintas dimensiones: "Un niño no desiste en halar/ la tierra intraducible de los ausentes".

El amor es línea que vincula el alma a la tierra: "El alma descubre lo inevitable de la tierra y ama / La mano es principio de enlace/ entre el alma y la inapresable vastedad. / Así crecemos, así recogemos, / así seguimos hasta que el fin/ se nos hace punto abierto/ del otro extremo, traspasable/ continuo".

De esta manera, se establece una línea de enlace entre el alma y la inmensidad donde el fin es un punto que se transforma en círculo para darnos paso hacia la eternidad.

II. Luz invisible a los ojos

Iniciamos el camino hacia la cumbre y vamos abandonando la piel. Al despojarnos de ella, una luz nos penetra íntegros. En el trayecto hemos dejado el ropaje, la cruz, el labio. También la palabra abandona su forma sonora para fundirse con la luz del espacio circular. Camino encumbrado que obliga al despojamiento y conduce a un pequeño territorio en el que sólo podemos permanecer transformados en halo. Desde allí contemplamos lo

transitado, camino de polaridades, donde “el desprendimiento de lo amoroso/erige la pared que cubrirá la sombra”.

Elegimos lo amoroso para ascender. Por su presencia erguida podemos “reconocer en el fragmento/ el nacimiento de otra voz/ de otra tez/ aún de otra redonda/ inesperada cercanía”.

El pasado deja sus marcas imborrables y guarda silencio. “Calla la huella”. El movimiento le confiere sonoridad a los recuerdos. “El paso abre/ entona las rocas hundidas en la memoria”. Movimiento y acto creativo nos impulsan hacia la luz. El camino continúa.

Recorremos la sombra que proyecta la copa del árbol. Así nos vinculamos a lo elevado. Padecemos la altura, la elevación. “De las aguas al cielo/ por el paso de la noche hasta llegar/ Ningún lote/ Ninguna barca/ Sólo el relámpago de la cumbre/ a la hora en que muere la piel/ y la visión abandona”.

La travesía se hace en soledad, hasta vislumbrar la chispa que hemos presentado desde el inicio, muriendo en cada paso de vida para eternizarnos cuando abandonamos la corteza y estamos sólo con el relámpago.

Por un camino oscuro nos acercamos al árbol cuya luz es invisible a los ojos. Él está allí, abierto, mas sólo la pupila que teje constante puede aproximársele al centro y develar el misterio de su negrura.

Durante el camino, el árbol nos da la luz que nos penetra lentamente y que alcanzamos con plenitud cuando tocamos el fin que es siempre comienzo. Vida y muerte son puntos de una línea circular, donde la luz del sol gira, iluminando nuestro ser orgánico, mientras la lámpara alumbra nuestro ser intangible. Una claridad se transforma en otra y así se vuelve visible lo que antes no lo era. La luz interior nos abarca plenamente hasta convertirnos en lámpara. La cumbre le otorga esta dimensión a esa llama que siempre habita en nosotros.

Hacemos la oscuridad para que la luz no hiera la mirada.

Cruz y círculo para que el alma atravesase el camino de la vida y trascienda.

“La sombra del árbol no le impide a la vida/ pertenecer a la tierra/...El cuerpo la acoge/ El alma la traspasa/ para entablar lo nuestro/ mismo parejo de la lámpara toda”.

Prolongación del camino entre el círculo y la cruz. La oscuridad del árbol es abierta, traspasable, pero sólo con la sombra de medida adecuada.

La sombra en su paso temporal avanza silenciosamente, “diluye la piel”, hiere, arrebatada. El alma no puede oponerse a su marcha frontal. Guiada por la copa, la sombra prosigue. “Preciso su rumbo de oscuridad/ Exacta en su grandeza de nunca fallar”.

El tránsito es infinitamente suave. Con textura de “seda para el abordaje de la lámpara” esperamos a “la que sin poseer distancias llega”.

Las figuras se transforman durante el camino “hasta asumir el ave/ la claridad inseparable de la cumbre”. “Esplendor que no desaparece/ ni en el fulgor/ de lo que escapándose quisiéramos retener”.

Para la lámpara no hay límites, ni espacio. No hay medida. “Se nos vuelca hacia adentro”. “Ni aun la tierra puede opacarla”.

Piel y árbol viviendo para alojar la lámpara, piel y árbol muriendo para que ella continúe su tránsito infinito.

III. El círculo, símbolo de lo sagrado, vínculo con lo esencial

El lenguaje de cada creador es un cuerpo vivo que cambia con el tiempo, mas, se mantiene erguido sobre sus rasgos esenciales, esos que podemos hilvanar desde la primera hasta la última obra de un artista. “Pasamos de una piel a otra/ sin repetir la figura que fuimos”, nos dice la autora en su libro *Campo de resurrección* (1994).

Las formas circulares giran en toda la obra de Elizabeth Schön. De ellas emana intensamente lo sagrado.

Así, encontramos el punto primordial, génesis del tiempo y del espacio; la rueda, creadora de ciclos temporales y, por lo tanto, de la renovación continua; la espiral, prolongación del movimiento circular hasta lo infinito y los círculos concéntricos, grados del ser, jerarquías creadas que constituyen la manifestación de la unidad dentro de lo diverso.

A través de la obra de esta autora recorremos en espiral un camino donde cada libro pareciera revelarnos un misterio distinto y así despojarnos del miedo a lo desconocido, abriéndonos la línea del horizonte en su infinitud.

Nos calentamos a la luz de la llama de *Encendido esparcimiento* (1981), cultivamos el grano *Del antiguo labrador* (1983). El agua se ciñe al paisaje sin cambiar lo que le es propio. El canto nos revela la materia de lo etéreo. Nos reconocemos en lo externo al mirarnos en las aguas profundas de nuestro interior. En el grano se gesta lo que pertenece a la tierra y al amor. Estamos ante los cinco elementos fundamentales, naturalezas opuestas que conviven en su infinita unidad. Cinco puntos de la cruz, alrededor de la cual gira el círculo. Alma e intemperie unidas por los elementos que las conforman.

“Piérdase el pulso, / olvídase el ritmo, / en la piel sólo agotamiento/ y sobre ella el aire,/ el sol,/ el agua,/ el hombre,/ la tierra,/ e insistiendo como si dentro hubiese/ el reposo requerido para soportarlos.”

Dentro-fuera-dentro forman la línea circular que nos devuelve el vínculo con lo esencial a lo largo de la obra de Elizabeth Schön.

El libro *En el allá disparado desde ningún comienzo* (1962) nos sitúa ante una aguda lucha entre “un letargo voluntario” donde “los ímpetus se niegan hacia adentro” y un “requerido volcamiento”, un “asalto silencioso y hacia afuera”.

Esta ruptura es una desesperada búsqueda de equilibrio. El alma reclama los espacios exteriores, mientras las figuras que habitan esos espacios insisten en penetrar el territorio de lo íntimo. La lucha cesa cuando se halla el unísono que nos permite vibrar libremente en ambas direcciones por las desembocaduras que han quedado abiertas para que fluya nuestra esencia vinculada a lo externo. Abierto ese espacio, permitimos que el sol entre y la claridad nos invada. Así lo expresará la autora más tarde en su libro *Es oír la vertiente* (1973).

Pero el círculo dentro-fuera-dentro aloja el círculo vida-muerte-vida. En el libro *Campo de resurrección* encontramos la presencia de ambos:

*Nada detiene el cambio.
Lo descubrimos
al escuchar el grito del niño
que anuncia la entrada
al círculo del mundo
al de la palabra
como el mejor campo de resurrección.*

Entramos al círculo de la vida y la palabra. Giramos en él hasta llegar a la muerte y el silencio, como nos lo revelará el libro *Árbol del oscuro acercamiento* (1994). De esta manera, los libros *Campo de resurrección* y *Árbol del oscuro acercamiento* conforman entre sí el círculo vida-muerte-vida, el cual se encuentra a su vez dentro de uno más amplio: dentro-fuera-dentro, constituyendo así un sistema de círculos concéntricos.

Con *Árbol del oscuro acercamiento* iniciamos el camino hacia la cumbre y vamos abandonando la piel. También la palabra abandona su forma sonora para fundirse con la luz del espacio circular. La travesía se hace en soledad. Durante el camino, el árbol nos da la luz que nos penetra lentamente y que alcanzamos con plenitud cuando tocamos el fin que es siempre comienzo. Vida y muerte son puntos de una línea circular.

Por un camino que pareciera describir una línea espiral, hemos llegado a otra dimensión de un mismo problema: si en el libro *Es oír la vertiente* la poeta clama para que permitamos la penetración de la luz solar en nosotros, en el libro *Árbol del oscuro acercamiento* la petición es para que nos invada una luz invisible a nuestros ojos. Hemos pasado de lo visible a lo invisible, puntos que también se tocan en un círculo.

El punto, ese pequeño círculo, será en el libro *Aun el que no llega* (1993) el lugar de la primera caída. En él está la génesis del tiempo y del espacio.

Este poemario está construido sobre una simbología geométrica, donde el punto tiene una infinita capacidad creadora, línea en potencia que se transforma en círculo.

Si en el libro *En el allá disparado desde ningún comienzo* hay predominio del blanco, *Es oír la vertiente* nombra lo que sugiere el verdor del árbol y del musgo, el azul de los cielos, el marrón de la tierra y la corteza, *Aun el que no llega* nos devela la transparencia, preparando así lo invisible que se hace presente en los libros *Árbol del oscuro acercamiento* y *La flor, el barco, el alma* (1995). En el primero de los libros nombrados la luz de la lámpara nos ilumina plenamente, mas, es invisible a nuestros ojos. En el segundo libro logramos transitar el centro cuando miramos más allá de lo visible y escuchamos más allá de lo audible.

El círculo que describen lo existente-visible y lo existente-invisible podemos apreciarlo en el siguiente fragmento:

*De lo invisible emanan los hilos
que denuncian la voz
y lo existente es una piel
nacida de lo inexistente
para la palabra y el vínculo.*

A lo largo de la obra de Elizabeth Schön giramos en los círculos concéntricos del adentro y el afuera, de la vida y la muerte, del día y la noche, de lo visible y lo invisible, en un movimiento que trae consigo la constante transformación.

RITA KRATSMAN, SELVA DIPASQUALE
Conversando con María Meleck Vivanco

María Meleck Vivanco nació en el Valle de San Javier, de Traslasierra, Córdoba. Residió en Ramos Mejía, Provincia de Buenos Aires. Representó a la poesía argentina en el “3er. Congreso Latinoamericano de Mujeres Escritoras” en la Universidad de Ottawa (Canadá). Su obra literaria fue comunicada en dicho evento en 1978. Fue invitada al “Congreso Internacional del Surrealismo en el 3er Milenio” Roma, (Italia) 1999. Parte de su obra ha sido traducida al italiano y al portugués. Ha publicado: *Hemisferio de la Rosa* (1973), *Rostros que nadie toca* (1978), *Los Infiernos Solares* (1988), *Balanza de Ceremonias* (1992), *Canciones para Ruanda* (1998). A la fecha de la entrevista permanecían inéditos siete libros: *Plaza Prohibida*, *La Moneda Animal*, *Bañados de Sereno*, *Mi Primitiva Cruz*, *Mar de Mármara – Alucinaciones del Azar*, *Taitacha Temblores* (poemas quechuas).

Ha recibido los siguientes premios: Libro de Oro, Lima (Perú), 1956, 2do. Premio “Municipal de la Ciudad de Buenos Aires”, 1978, 1º Premio “Fundación para la Poesía Argentina” (Colección de Poetas Contemporáneos), Buenos Aires, 1988, Premio “Fondo Nacional de las Artes”, Buenos Aires, 1991, Nominación por Argentina en “UNICEF” de Nueva York (U.S.A), inédito, 1996, Premio “Universidad de Letras” de La Habana (Cuba), 1997, Premio Fundación “Sociedad de Los Poetas Vivos”, Buenos Aires, 1998.

Falleció el 8 de noviembre de 2010.

LA VIDA, LOS AMIGOS, LA GATA Y UN LIBRO PERDIDO... O CASI...

MMV | Me considero una mujer montaraz nacida en la chunca, vale decir en pleno valle de San Javier, Traslasierras Comechingones de Córdoba.

Tuve una infancia sana y mis costumbres siguen siendo sencillas y transparentes. Me gusta la carne asada, matear con los amigos y conversar cosas de la vida que divierten el alma. Hablar de poesía, obvio, es lo más apasionante que puede pasarme.

No soy una obsesiva, pero prefiero rodearme de gente joven, llena de proyectos y alegría. Son los nuevos hacedores, con herramientas de libertad y de pasión. Suelo decir bromeando que los vampirizo, en el buen sentido de la palabra.

Mi libro “Taitacha Temblores”, con lenguaje mezcla de castellano y quechua, no se editó, pero fue premiado con el “Libro de Oro” en Perú. Sus textos andan extraviados de aquí para allá, como desperdigados. No obstante, memorizo los que más auténticos son los cantos musicales primitivos de mi adolescencia y en lengua vernácula.

¿CUÁNDO LLEGÓ MARÍA MELECK VIVANCO A BUENOS AIRES?

MMV | Llegué a Buenos Aires en el año 1945 muy jovencita. La gran ciudad se me brindó con la “crema” de los poetas surrealistas, del momento, los “monstruos sagrados” del primer movimiento en la década del 40’. Dios o el Azar me arrojaron al centro de esa tribu maravillosa. Trabajé en la famosa Editorial “Claridad” como traductora de francés y correctora de pruebas. Tengo buenos recuerdos de su dueño, un personaje... Don Antonio Zamora. Yo ganaba más que suficiente. Empecé viviendo en Flores con mi tía Ofelia Casas Vivanco, prima de mi padre, luego ella viajó al interior y yo pasé a una pensión familiar, poco tiempo, pues Alfredo Martínez Howard, exquisito poeta, me ofreció su casa en Villa del Parque, donde me entreveré con sus hijos, en mi nueva familia.

“YO NO ERA LA MÁS JOVEN DE AQUEL GRUPO SURREALISTA”

MMV | Fui la única mujer en ese primer movimiento surrealista, pero 5 años mayor que mi gran amigo de la vida, el más amado y el más completo Francisco Madariaga, el hermano fiel del corazón. Cuando lo conocí recién llegado de los esteros correntinos él tenía sólo 14 años y yo 5 más.

Bueno, ahora espero guiarme por el mapa psicológico de ustedes dos, mis amorosas, a la manera surrealista. Y seguiré recordando.

De muy chica, me hacía bien escribir, me desahogaba. Me sigue pasando ahora. Escribo, porque corresponde, pienso, a una catarsis muy personal. Y lo hago siempre a mano.

Construyo un verso en cualquier momento sin un tema puntual (jamás sé lo que va salir). No me subyugan las máquinas virtuales de la modernidad, aunque reconozco que ayudan y ordenan mejor la obra. Mis delirantes y jóvenes “secretarios”, se me ofrecen para tamaña tarea. Son generosos y valientes.

“LA POESÍA ME SALE FÁCIL PORQUE NO ME PRIVO DE INCORPORAR LAS TRAVESURAS”

MMV | La poesía me sale fácil, porque no me privo de incorporar las “travesuras” que me dicta el inconsciente y el sueño. Y me transformo en una inconsciente total, sin remedio.

Soy anti-académica, pero respeto esa cultura adocenada que entrega la Universidad, que abrillanta las personalidades, sin dudas. Yo prefiero la médula del conocimiento inconsciente, su ancestral sabiduría. Estoy hecha de un material arcaico y revolucionario sui-generis y afirmo lo ya conocido hace mucho tiempo “que lo que natura non da, Salamanca non presta”. El auténtico poeta nace, no se hace. Elijo entre los jóvenes aquellos que presiento “poetas naturales”. En mi larga vida aprendí que la mejor escuela es la lectura y el gozo que dan los creadores, aquellos poetas iluminados de todos los tiempos.

Considero de vital importancia el íntimo contacto con la Naturaleza, como un acto de comunión con ella y también como ya lo expresé en otro lugar, son indispensables “los destrozos de la vida” que irradian un lenguaje perturbador pero lleno de magia.

“OLGA SIEMPRE COLOCABA UN CANTITO RODADO EN SU MANO IZQUIERDA MIENTRAS ESCRIBÍA”

MMV | No practico rituales. La entrañable Olguita Orozco, “la poeta maga” del Siglo XX, siempre colocaba al escribir un canto rodado en su mano izquierda –algo tan antiguo que emite mucha energía. Ella me regaló piedras que a su vez regalé a mis amigos poetas, como reconocimiento y ofrenda a su incomparable talento.

Con Olga nos sentábamos frente a su mesa ovalada llena de libros, una en cada extremo, intentábamos el poema. Siempre me repetía “¿Karim, vos crees que sos mi amiga por buena poeta? Te digo que si no escribieras, te querría lo mismo, de amiga a amiga, de mujer a mujer. Existe mucha comunicación entre nosotras”.

Karim me llamaban desde la infancia, cuando pude descubrir el idioma de los incas y les dediqué esos cantos inspirados en mi terruño.

Kari-Karim, significa lirio de oro. Olga me dijo antes de morir: “acabamos de cumplir 48 años de amistad”. Y esas palabras me sonaron a gloria, porque provenían de su corazón tan generoso y entero.

(María Meleck nos indica una de las muchísimas fotos que con otros adornos memoriosos tapizan las paredes de su departamento. “Este –señala– es Alfredo Martínez Howard, tres meses antes de morir. Me la mandó desde “La Serranita” en Córdoba, con mi hermano Wilfredo. Y más atrás, Ana Teresa Fabani, la bella entrerriana que murió de tuberculosis a los 28 años, dejándonos un sólo libro, bellissimo, de poemas titulado “Nada tiene nombre” y una novela, “Hogar de Niebla”, los que no fueron reeditados, lamentablemente”.)

“SE PUEDE SER POETA CON UN SOLO VERSO”

Ya ven que no vine tras un amor de pareja, como se dijo, sino a conocer a mi amiga personalmente, después de 5 años de carteo.

Creo que cada poeta tiene su propia voz. Todos somos los dueños de nuestras voces. No conozco la poetimetría. Felizmente, todavía no existe un aparato que mida la calidad de la poesía. Se puede ser poeta con un solo verso. No puedo concebir que alguien se embronque o tenga problemas con los demás, porque son más chicos, más grandes o distintos. No se debe escribir para un premio y menos para la posteridad (esa ambigua falacia que suele preocupar a los tontos).

Escribir versos en mí fue como un hecho natural. Como una pasión congénita que le dio significado a mi vida, a la vez iluminada e indescifrable, a veces con hondo sufrimiento psíquico por mi extrema juventud. Pero la verdad estaba, indeclinable en mi vocación y para siempre.

POESÍA, CUERPO Y NATURALEZA

MMV | Mi madre anotaba en un cuaderno mis expresiones de niña. Eran imágenes bastante atrevidas y “voladas” de la preciosa Naturaleza del Valle. Yo adoraba los arroyos, la gente dulce y sencilla, los árboles fragantes, los cielos luminosos y las tormentas también. El apego a los animales primitivos (aún los venenosos merecían mi ternura).

Soy licenciada en Kinesología y Dra. en Medicina Física. Trabajo en rehabilitación. Conocí muchas partes del mundo con las becas y los Congresos de la especialidad. Esto me ha dado innumerables satisfacciones.

“La poesía se hace sola” dice Gonzalo Rojas, el eximio poeta chileno. A mí me quedó un tiempo siempre para cumplir mis fantasías abstractas y sentirme completa con la escritura.

Del 45’ al 55’, el círculo de poetas surrealistas era bastante cerrado y nos encontrábamos casi todas las noches a cenar en un modesto restaurant como el Robino de Corrientes y Ángel Gallardo o piringundines cercanos al puerto, en la Avda. Alem, en sus recovas. Y de allí pasábamos en la madrugada a saborear el chocolate caliente

con churros en la legendaria Avda. de Mayo. Contentos de disfrutar la más loca bohemia. Reflexionábamos filosofía barata cargada de convicción. Nos enterábamos también de los escritores contemporáneos europeos en sus traducciones. Recitábamos nuestros textos, se hablaba de los famosos manifiestos de Bretón, como si se tratara de la Biblia. El grupo más representativo lo formaban: Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga, Juan José Ceselli, Oliverio Girondo, Carlos Latorre, Enrique Molina y Antonio Vasco. Quién nos seguía a todas partes con verdadera devoción era Jacobo Timerman, quien ya se perfilaba, como un gran periodista. Fue más adelante, Director y propietario del diario "La Opinión" que ocupó un lugar muy relevante en la cultura de los años 70'.

DIOS, EL DESTINO Y EL AZAR Y LA AMISTAD CON ENRIQUE...

MMV | Me encanta jugar con el Azar. Creo que Dios, el Destino y el Azar, en su inminencia, son una misma cosa. Son Dios.

Mi especial afecto fue el "gitanito" Madariaga, como ya lo dije. Pero por proximidad física, Enrique Molina y su mujer Susana compartieron conmigo una fuerte y honesta amistad (éramos vecinos de ventana por medio, durante años). Nos leíamos, intercambiábamos libros, monedas y comidas como si fuéramos de la misma familia. Poeta extraordinario, Enrique. Hablaba poco, componía sus famosos "collages". Cierro los ojos y lo veo recortando papeles y figuras afanosamente sobre la ancha cama de su modesta habitación, en la calle Piedras al 200, una pensión pobre pero digna.

En ese lugar flameaba su gran misterio, su masculinidad, como consecuente amator no tan romántico y sí efectivo, con todas las "fémimas" que se le cruzaban. Inaudito, él que desmembraba poemas para realizar prodigios y cuyas imágenes podían como un puzzle ubicarse arriba o abajo del texto. A la hora de la edición no le daba la menor importancia al detalle. Creaba los increíbles "opuestos" que tanto fascinaban entonces a los poetas franceses.

Era el rey de la transgresión, cuyos ojos redondos y chispeantes observaban lo que ocurría a su alrededor con gesto de niño inocente.

Anotaba palabras despistadas que se le ocurrían en el momento y las usaba como esqueleto de sus futuros poemas.

"LA CONDICIÓN DE AMAR ES MÁS IMPORTANTE QUE LA DE SER AMADO".

MMV | "Kari, Karita, Kariño" -me decía, Enrique Molina- "todos tus poemas son de amor. Quedarás como la surrealista romántica... Sos una loca apasionada". Rara coincidencia, actualmente ese excelente poeta y gran amigo se trata de Jorge Ariel Madrazo, me llama "la poeta gótica". No sé qué quiere decir, pero me agrada.

Pasional, romántica o gótica, la cuestión es que ahora comprendo con eso que la condición de amar es más importante que la de ser amado, aunque te destruya y te mueras.

He vivido pasiones fuertes, algunas no tan ocultas, como con Telo Castiñeira de Dios. Estuvimos juntos por años. Él se perfilaba como un talentoso periodista, inquieto, brillante, muy sensitivo y generoso.

Posteriormente, volví a enamorarme y me casé con un hombre extraordinario, padre de mis dos hijos que adoro. Enviudé en el 81'. Mi hija Juana Guaraglia, vive en Uruguay. Es periodista y escribe cuentos que han merecido buena crítica. Prevalcieron mis genes, parece. El varón se acostumbró a las serranías de Córdoba y se dedica a la venta inmobiliaria como lo hacía su padre.

"CUIDO QUE NO SE ME ENFRÍE EL CORAZÓN"

MMV | En cuanto a la relación entre la kinesiología y la poesía, tiene que haber una fusión sensual y humanística que las ligue. El cuerpo se expresa, las palabras también. Existen palabras maravillosas, palabras tan intensas que una sola te conmueve hasta las lágrimas, que rompen el silencio de una manera increíble.

La persona que más admiro es Jesús y no soy nada original. Fundamentalmente como cristiana desubicada, no profeso ninguna religión. Lejos de los sacerdotes y del Vaticano, pero con respeto. La riqueza de la Iglesia, me parece una parodia inadmisibles. A Jesús lo imagino pobre y descalzo en las playas del Mar Rojo, bendiciendo y repartiendo pan y peces a la gente más humilde. Es un Cristo humano el mío y lo separo de las mansiones ostentosas, de los tapices de oro, de la solemnidad. Cuido que no se me enfríe el corazón.

Yo no sé lo que vendrá después de la muerte. Pienso que este misterio nos será revelado cuando crucemos el límite. Algo presiento, sin embargo, quiero convencerme que si somos humildes y piadosos nos espera la proximidad del señor con su preciosa Luz.

"A ANA TERESA FABANI, TENDRÍAMOS QUE HACERLE EL HOMENAJE QUE SE MERECE"

MMV | Volviendo a Ana Teresa Fabani ella era muy amiga de Juan L. Ortiz y lo visitaba a menudo. Bueno, un día van a venir ustedes tan amorosas, y hablaremos largo de Ana Teresa y de mi singular amistad con ella. Tendríamos que hacerle el homenaje que se merece como mínimo en la Biblioteca Nacional. Era agnóstica, pero con mucha humanidad adentro. Yo me dormía sobre su frondosa cabellera extendida a modo de cola de pavo real y de un castaño dorado fuera de serie. Era muy fácil contagiarse la tuberculosis, sin remedio, pero los jóvenes jamás piensan en el peligro. “Mi único consuelo – me decía- es que mi cuerpo no conocerá la vejez”. Con su nivel de ternura tan alto y su extraña belleza, se la veía como iluminada.

Yo me considero una abstracta natural (desconozco o no entiendo los diferentes niveles del surrealismo clásico. Tampoco me interesa el tema). Me expreso así desde pequeña, por supuesto antes de conocer al movimiento. Viví, siempre como tal, cultivando mi particular bohemia como ambicionaba Bretón, libre de toda libertad y dejándome fluir sin contenciones. Adornando con mi imaginación todo lo que me rodea. Así me sentía ganadora y feliz.

(María nos lee un poema de Ana Teresa: “La luz llega/entorna la ventana/ si del cristal que anoche se hubo abierto/deja que siga el sueño/ ya lejana...”)

“... UNA PATRIA DE INSPIRADOS POETAS...”

MMV | Mi padre era inspector de ganadería asignado al Valle de San Javier y mi madre una extraordinaria pianista llegada a los 14 años de la Isla de Cerdeña (sur de Italia). La de ellos fue una relación larga y difícil, pero se amaron eternamente.

La verdadera poesía, me da placer. Y hasta la automática me gusta. También la rimada, si es bella. No me fanatizo con tal o cual escuela. También los vanguardistas son interesantes y valiosos. Únicamente pido calidad, emoción y misterio. Si me modifica y me deja pensando, si me conmueve, ya está. En cuanto a los contemporáneos argentinos que admiro, es pregunta difícil de responder, son bastantes los nombres, algunos los tengo muy presentes, Redondo, Gelman, Bocanera, Madrazo, Castilla, etc... y me quedo corta, pues aparecen verdaderos tapados que me dejan con la boca abierta. Felizmente somos una patria de inspirados poetas.

“ALMA NATURAL”

MMV | No tengo una vida misteriosa ni la quisiera tener. Soy una mujer sencilla, expresiva, cálida y muy comunicada. La soledad física me asusta. La busco para hacer rendir mi tiempo en mi profesión que me da de vivir modestamente, en el descanso mínimo cuidando mi salud, en la música que me apasiona y en las actividades propias del hogar. Como canceriana, hago lo posible por permanecer bastante “en la cuevita” por donde los gorriones se mezclan con los murciélagos que entran por la ventana.

Muchas veces esto de “hacer rendir mi tiempo”, hace que me arrepienta y busque compañía humana con desesperación.

Existen cosas que odio: la violencia, la solemnidad y la hipocresía.

La vida es la gran separadora. Hace muchos años que no veo a mis amigos del Valle y eso me da tristeza. Sabe Dios que los amo.

Vengo de una familia numerosa de clase media y el marido que elegí no me defraudó, respetaba mi trabajo poético. Y me daba la libertad necesaria para “volar” soñando. ¿Qué más podía pedir?

En mis últimos libros, no usé puntuación ni la forma tradicional del poema, sino que utilicé cortes muy particulares, empezando los versos con mayúsculas. Estaba en estado de rebelión con mi escritura y pretendía que el lector colocara más acertadamente las pausas. El poema “Alma Natural” es el que más quiero. Siento que soy yo, que me representa indiscutiblemente libertaria y natural. Apasionada en mis convicciones por mi ascendencia vasca pero hipersensible ante la pobreza y el dolor.

Los jóvenes me convencieron de no poner títulos. Me hicieron creer que estos “frisos irreverentes” que hago, tienen un contexto universal que no puede ser resumido en un título y que por mi discurso hermético, puede convertirse en una pista falsa para el lector. De cualquier manera, yo soy muy espontánea y hago lo que me parece, sin pensarlo demasiado.

Conozco el quechua. Soy descendiente de peruanos en quinta generación. Mi querido sobrino Gustavo Vivanco Ortiz, todo un joven personaje, es un chamán muy respetado y vive en la ciudad de Cuzco.

ALMA NATURAL

*Exhorto a la pasión de las arenas móviles A la resonancia
primitiva del circuito de la ternura A colocar las sienas a la
altura del corazón Que una indefensa cacatúa sea el homenaje del sueño
La saliva imantada La asimetría de la sombra que crece
hasta el exilio El aprendizaje de la simulación La compañía
de los insensatos Las marionetas del payaso que entresacan
y alternan la demencia La piel cristalizada en lapislázuli
para el contacto caníbal del amor Las ciudades australes que
exaltan la poesía Cuerpos gloriosos que son el claroscuro del
temblor de un palomo El regazo al rojo vivo y la gitanería
errante Eligen a sus víctimas
Alma natural hemos paseado por galerías encaladas acariciando
mis retratos Es como si el campanero de la memoria
del canto, volviera a equivocarse*

POESÍA Y MISTERIO

MMV | Desde “Balanza” en adelante, le di otra forma a mi escritura. La concebí como si fueran dos respiraciones. La primera, formulaba un texto más extenso y se imponía un silencio entre las dos. La segunda respiración llegaba desde el inconsciente como un huésped extraño, despegado de la historia. Como fantasma enigmático de apariencia sospechosa, que era aceptado con felicidad.

No me animo a enseñar poesía. No creo en los talleres. Yo puedo sugerir algo a los jóvenes, nada más. Hacer un comentario de las mejores imágenes y estimularlos siempre a la creación. Todo según mi gusto o mi criterio personal –entendámonos- De ninguna manera pontifico como maestra de literatura y menos presiono. Aprendí más de los jóvenes que ellos de mí, lo cual agradezco infinitamente.

Y para terminar esta larga charla, me resta asegurarles desde mi “cuasi verdad” que el único género que para existir necesita del misterio, es la poesía. Sin misterio, no hay poesía.

NOTA

En febrero de 2007 entrevistamos en la casa de Ramos Mejía a la poeta María Meleck Vivanco para el blog *La Infancia del Procedimiento*.

TATIANA OROÑO
Dos veces Amanda Berenguer

Todo era, resultaba alusivo.

JOSÉ PEDRO DÍAZ (“La cultura silenciosa”)

*El mundo es el sentido que transparece en la
intersección de mis experiencias con las de los otros.”*

MARÍA LUCRECIA ROVALETTI (“El cuerpo que somos”)

1. *A propósito de Los signos sobre la mesa*

Los signos sobre la mesa, de Amanda Berenguer, [1] es un extenso poema [2] escrito a la salida de la dictadura (está fechado en “*invierno 1985*”) y fue premiado en 1986 por Carlos Maggi y Eduardo Galeano, jurados del premio Reencuentro convocado por la Universidad de la República. La primera edición es uruguaya (Universidad de la República., Colección Reencuentros, 1987) y las tres siguientes estadounidenses. [3]

Podría considerarse articulado en cuatro núcleos o momentos.

La pregunta retórica inicial yuxtapone “*metáfora*” y “*violación*” (“*esa vagina forzada y deshecha [...]*”) para dar cuenta de la incompatibilidad radical entre signos y referentes: [4]

¿qué metáfora podría trasladar / el trueno degollado del dolor [...]?

Se denuncia un exceso: la violencia, y una insuficiencia: la del lenguaje como registro de aquella (“*y me rompo el cuello [...] contra el umbral de cada violación [...] y me descoyunto el habla*”). Esta doble denuncia es redoblada por la segunda pregunta (“*¿qué metáfora podrá enviar [...] noticias ululantes?*”). Este primer núcleo está estructurado siguiendo un movimiento interrogativo de cuatro preguntas que interpelan el código de la palabra y el poder de representación que ella inviste: “*¿la palabra dónde / la justa?*” [...] *¿la palabra para el cuerpo montado / cabalgando un cuchillo entre las piernas?*”.

Luego, tras el verso “*caigo vencida y baluceo*”, donde culmina el núcleo introductorio con la confesión de *caída* (o pérdida, estuporosa, de su autoconfianza letrada) *vencida* por la dimensión del tema que excede las capacidades expresivas de la lengua, se suceden dos pasajes en los cuales versificación y sintaxis han sufrido dislocaciones. Un breve fragmento, de fraseo alucinatorio, constituido por imágenes y frases truncas entrecortadas por barras de separación, es el primero (“*[...] llora lágrimas / llora sangre / madre / madre mía lame las entrañas [...]*”). Y después una estructura semejante a la del poema en prosa, sin signos de puntuación, que denuncia dos hechos: la parafernalia de tormentos que a lo largo de la historia fueron infligidos por distintos aparatos represivos, y la objetividad descriptiva del arte gráfico que los representó, sin pasión y sin participación (“*yo observaba los detalles de las llamas como lagartos dorados como varas floridas rojiazules que consumieron a Juana de Arco*”). Quizá debiéramos agregar que habría una tercera denuncia (auto acusatoria) dado que el yo lírico confiesa haber borrado de su memoria (por consecuencia, también vetado a su escritura) hasta ahora, los asuntos que acaba de evocar (“*había mirado ilustraciones/ recorrí lugares/ leí los textos/ pero inventé vendas/ borré imágenes/ borré vías de acceso/ lo supe alguna vez y lo escondí*”).

El poema ingresa a un tercer momento claramente localizado por el verbo “saber” y el adverbio “ahora”: “*lo sé ahora*”. Asumida la insuficiencia del código de la palabra para representar el horror, y también asumido el propio silencio como respuesta horrorizada al contacto con ese mundo, el texto se enfrenta al desafío de: “*apalabrar la extensión de ese hilo de vida*” aunque en la convicción de su –casi – imposibilidad última (“*¿quién se atreve a apalabrar la extensión / de ese hilo de vida / baba quemante / saliendo por las órbitas [...]*?”). Se trata de un suntuoso fragmento –escalas de sonoridad simultáneas, exuberancia de vocabulario, alternancias rítmicas– tan extenso como la suma de los dos anteriores. Hay una tentativa de aproximación vicaria al sufrimiento de las víctimas en la textualidad visionaria. De modo que mientras “*los minutos se revuelcan entre alacranes / que succionan en el ombligo siempre oscuro / y se cae / y se espera manoteando en el vacío*”, ocurre que “*la palabra también cae de sus andamios / queda inválida [...]*”. La “palabra” busca identificarse o hermanarse con el padecimiento, aunque ajeno, evocado con voluntad de apropiación. Es oportuno recordar aquí que el paratexto inicial –epígrafe del texto–

desde su segunda versión reza: “*ante mis hermanos torturados*”. Se trata de decir el caer, la caída o catástrofe, la pérdida de equilibrio y dominio de sí, el estupor que anonada, recurriendo a ritmos, períodos y espacialidad textual que va modificando constantemente la silueta espacial con *signos* irregulares, de curso entrecortado y acoplamiento heterogéneo los cuales juegan *sobre la mesa* (y el papel, donde se escribe) su partida contra la magnitud del tema.

Es *ante hermanos* ausentes, pero es sobre todo es ante sí misma que la escritura revela su rebeldía epistémica. Así se manifiesta en este tercer momento del poema. Su *rebeldía* –hallazgo de estrategias suplementarias, otredad y multiplicidad de recursos – es revelación del poder de escritura sobreponiéndose al *desvalimiento de la letra* expresado antes.

Por último, la conclusión, en el cuarto fragmento, es curiosamente compleja y breve. Son siete versos que remiten a instancias anteriores del texto: “*me trago la saliva*” (al principio leímos: “*me atraganto*”); la repetición anafórica “*ante [...]/ ante [...]/ ante [...]*” evoca lo primero: el epígrafe (“*ante mis hermanos torturados*”). El verso (etimológicamente: *versus* = *retorno*) retorna a la oposición dialéctica original y promotora del texto: hechos vs. signos, desmesura fáctica, inconmensurabilidad del horror, insuficiencia del lenguaje, incompatibilidad radical entre signos y referentes. El segundo verso de este fragmento advierte casi abruptamente: “*la palabra me traiciona*”.

La voz lírica, después de haber recorrido con imágenes infernales lo que *sabe*, desiste de la palabra (¿ahogada por la emoción?) en asunción de la imposibilidad de abarcar –menos aún cerrar – el tema: ya no es dueña de un asunto que anega y desborda el umbral de recepción. La expresión por tanto recodifica, metaforizándola por inversión, la frase hecha: “ser traicionado(a) por sus palabras”, que significa decir involuntariamente algo que se pretendía ocultar. En este caso la palabra también *traiciona* la voluntad autoral de dominio de su instrumento por el hecho de ser portadora, como vimos, de una pesada carga emocional, así como de hondo calado ético. La conciencia de la lesión sufrida en el cuerpo social de la lengua, por sometimiento al silencio, limita y redefine éticamente el uso particular, ya que (tal como expresara en versos del extenso tercer momento): “*ni la matriz vertiginosa / ni la imaginación entera desplegada / lograrían concebir / el sufrimiento de otro / el dolor ajeno*”.

Ahora bien, admitido que es por razón de responsabilidad que la palabra se inclina ante el silencio, también hay evidencia de que el silencio se asume por (y con) piedad. En la conclusión del texto confluyen varios hilos tendidos y en tensión.

La cancelación del texto sobreviene ante la evocación del silencio represivo ejercido sobre y contra sus (tan) distantes víctimas. Es cuando la voz lírica se dispone a hacer *también* silencio. Se trata de un silencio vinculante, dialógico. Asistimos a la transformación de la lengua en lenguaje solidario, en duelo de la palabra, en silencio *de reciprocidad*. Es cedida entonces la palabra a Dostoiévski (así como una página antes lo hiciera con reconocibles fragmentos de Miguel Hernández): “*ante la miseria humana yo me humillo*”. La palabra que *traiciona* al ser trocada por la palabra de otro cambia de signo: por simbolismo de inversión se sustancia en palabra de fidelidad. La intertextualidad oficia como comunión –eucaristía – verbal.

Otro dispositivo intertextual –el empleo de ciertos giros, aunque modificados, de la lengua popular, como el del título – puede ser considerado también a la luz de la interpretación anterior. Creo oportuno vincular además este punto con ciertas orientaciones de la filosofía del lenguaje –como la de John L. Austin – que pueden resultar clarificadoras del sentido de la selección idiomática realizada por la autora:

Por cierto que el lenguaje ordinario no puede pretender ser la última palabra, si es que existe tal cosa. Pero sin duda lleva en sí la experiencia y el ingenio heredados a través de muchas generaciones. Recuerden: es la primera palabra. [5]

La función autoral parece haber adoptado la técnica que en el testimonio se denomina “función –editorial” y que consiste en dar la palabra. Al ceder espacio a las voces “registradas” (Miguel Hernández, Dostoiévski) queda, por omisión, abierto el espacio ocluido del celdario donde fueron aprisionadas las otras voces:

y quedo postrada / ante la puerta de la celda / ante mis hermanos torturados.

Lo que poéticamente se testimonia, con la clausura así textualizada, es el silencio de los sin voz. No hay otro “más allá” para el poema.

Subvertir e hibridar. Dialéctica de tensiones: olvido-memoria; silencio-palabra.

Se trata de un texto que combina recursos de clásico linaje retórico con otras estrategias discursivas (entre las que podría subrayarse elementos del discurso testimonial y el argumentativo). Es cierto que si pensamos en el testimonio en tanto género muy codificado desde la década del 70, las premisas –en valores de verdad, exigencia de narrar hechos y relación subalterna de la escritura respecto al referente – serían prácticamente las opuestas a las del género lírico. Sin embargo, es posible hacer aproximaciones observables: todo el poema de Berenguer – portador eminente de la ética de una política – es introducido *por referencia* a la represión política (del cuerpo y las palabras), está estructurado sobre la descripción de hechos de violencia contra aquéllos, y se realiza por asunción –en imágenes y lengua – de una historicidad colectiva. Al igual que el testimonio es animado por la voluntad de operar un cambio. Empero, también es pertinente recordar aquí que esta voluntad, la de operar cambios de sentido que operen como “metamorfosis mental” en el receptor, ha sido finalidad histórica específica del lenguaje poético. Según Jean Cohen, “*obtener una mutación de la lengua que al mismo tiempo sea una metamorfosis mental [es] el fin de toda poesía*”. [6]

Como primer dato específico se ofrece a la observación una disposición estructural en silueta discontinua. Esa discontinuidad espacial tendría que ver tanto con el aludido carácter híbrido como con las tensiones que lo traman. Una de éstas sería la pulsión identitaria actuante como necesidad de reconocerse *signo* a interpretar entre los *signos sobre la mesa*, por parte del yo hablante. La poesía lírica –heredera de la oralidad – es la que encarna desde el punto de vista de la enunciación, con más dramatismo, la diferencia entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado. Aquí, por ejemplo, mientras éste *supo y escondió* su saber –aunque no se explicita por qué, queda sugerido por contexto –, el yo de la enunciación exculpa, al corregir el gesto: “*lo sé ahora / muy cerca está ocurriendo/ [...]*”. Donde uno hizo silencio, el otro denuncia. Habría un yo del hecho (alguien que *vio* – por tanto, *supo* – y *escondió*) y un yo del gesto (alguien que ve y oye con su imaginación, sabe con su naturaleza y oficio; y, además, escribe).

La selección léxica configura el texto como instancia y evidencia jurídica (“*ante mis hermanos...*”, “*ante el dolor...*”, “*ante la puerta...*”; “*testigo*”; “*sentencia*”; “*testimonio*”). Este campo semántico remite al ámbito del juicio, instancia reguladora del derecho. El juicio es público, pero también privado: “*cada cuerpo es su propio testimonio*”. Son implicadas por el texto dos situaciones de demanda: se inculpa a quienes flagelan a los prisioneros y se confiesa un olvido culpabilizador. Las prisiones son públicas, el saber aprisionado por el inconsciente es privado, pero hay interdependencias ya que los cuerpos son atravesados por ambos espacios. El cuerpo es *político*. [7] Lo que concierne al cuerpo también: este caso la escritura, y el olvido.

El poema se refiere al cuerpo colmado de dolores, y lo hace visible desde el cuerpo de la escritura, singularmente expandido y contraído. Hay un fraseo repetitivo inicial (“*¿qué metáfora...?*”) continuado por un movimiento interrogativo más prolongado. Una dispersa pero estructurante organización proposicional (“*digo [...]* y *me atraganto*”; “*digo [...]* y *me rompo el cuello*”, etcétera). Son elementos que conforman, junto a la discontinuidad de la silueta textual, una discursividad y una espacialidad podríamos decir que enjuiciadas, puestas a prueba o en tela de juicio, sometidas a tensión formal por efecto de tensiones morales y emocionales. Éstas están intervenidas por la conflictiva dialéctica de silencio y palabra. La función identitaria se escribe en palimpsesto sobre *los signos* de una *cultura silenciosa*. [8] Los signos verbales se inscriben sobre las huellas del silencio represivo; no pueden dibujarse sino sobre la memoria de aquél: sobre la evocación de lo que no fue dicho, sobre lo que no se pudo decir.

Paratextos y polaridades. Autoridad y alteridad.

Los signos sobre la mesa glosa la frase hecha “poner las cartas sobre la mesa”: literalmente, mostrar “las cartas” (tapadas) y, por extensión, hablar sin tapujos de algo, estar en disposición de encarar toda la verdad de un asunto que se mantuvo en secreto. En su origen la expresión significa, y por eso nos interesa más aquí, terminar con un juego de encubrimientos. La operación destructiva es obtenida por permutación léxica –“*cartas*”, por “*signos*” –, más supresión del infinitivo. El término sustituyente es connotativo del campo semántico de las ciencias del lenguaje, desarrolladas a partir del concepto de signo. Por lo tanto, el sustantivo *signos* en función paratextual oficiaría como inductor de lectura de *los signos* (el texto) que, de acuerdo al sentido proposicional ya mencionado, *significan* en un contexto de ruptura de la mala conciencia vivida bajo el terrorismo de estado (ya que *se ponen sobre la mesa*, gesto que de por sí ya es señal y, genéricamente, signo). Al poner *estos signos sobre la mesa*, son desplazados otros, precedentes. Esta escritura –cabe señalar que la frase titular aun puede leerse como perífrasis de *escritura* – está en lugar de otras (cosas, que pueden ser inclusive silencios) porque ha habido un

movimiento de sustitución no mecánico: la escritura recupera su lugar, que es el de la verdad. [9] Por lo tanto, esta escritura recupera y reivindica para sí el lugar del valor.

Dicho paratexto amplía los contextos de recepción de la comunidad inscripta en el circuito de estos *signos* ya que su interpretación, por ejemplo, podría prolongarse en asociaciones intertextuales remitentes al distingo “palabras/cosas” de Michel Foucault. [10] Aquí se ha sustituido “cartas” (cosas) por “signos” (palabras). Toda vez que este texto datado, como ya señalé, en el “*invierno 1985*” se pregunta por los derechos de la palabra en ausencia de los cuerpos “*de los hermanos torturados*” y quizá, también, por los derechos a la toma de la palabra después del silencio en el que su propio saber había sido “*escondido*” (ocluído), la asociación “palabras/cosas” es evocadora del paradigma de la ausencia (el hueco, la desaparición, la obturación de memoria) reconfigurador de las imágenes de realidad durante el período represivo.

Son estas algunas de las sugerencias de que es portador el título.

Veamos el epígrafe que completa el paratexto en consideración: “*ante mis hermanos torturados*” (“*suplicados*”, en la primera edición). El nivel coloquial verificable en el título es confirmado por la sustitución léxica: “*suplicados*” por “*torturados*”. Este adjetivo se propone una vez que los usos lingüísticos posteriores al fin de la dictadura habilitaron la circulación de la palabra “*tortura*”. El adjetivo de la primera versión ya suena, poco después, como un eufemismo literario. La voz se asume como operadora de signos de desocultación al sustituir la palabra del código retórico por la que circula a nivel de lengua corriente. Tal operación de sustitución representa elocuentemente el gesto plasmador de la escritura: *poner* la palabra *sobre* el silencio; *poner* la memoria *sobre* el olvido.

No podemos dejar de señalar hacia una de las contradicciones que tensan el texto y orientan esta interpretación antes de seguir adelante. Porque, si lo propio de la escritura testimonial es el ansia de traer a la literatura las voces de “*aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la tecnología del cuerpo*” así como también “*la visión de los vencidos y de los sin voz*”, [11] hay que preguntarse si no entraría en contradicción ese designio –dar espacio a la alteridad – con la función autoral fuertemente investida por estos paratextos que venimos analizando en los cuales –si seguimos a Gérard Genette – [12] estaría siendo sellado el pacto de lectura por efecto de la *autoridad* letrada.

Aunque portadora de la señalada conflictividad, podemos aceptar que la palabra se emplea como operadora de signos de desocultación. Si es así cabe preguntarse qué es lo que la palabra poética viene, o va, a desocultar.

Balbupear fraternidad

Varias respuestas están sugeridas por la sintaxis adverbial del epígrafe “*ante mis hermanos...*”. Este giro remite por un lado al marco jurídico del testimonio que presta un testigo ante juez y jurado (‘declarar ante’), y también –sin ser excluyente de lo anterior – a los discursos que tienen por marco las prácticas litúrgicas de la oración, la confesión, el ruego (‘arrodillarse ante’, ‘suplicar ante’). En tanto epígrafe esta frase es inductora de lectura de la totalidad del poema pero está directamente cohesionada especialmente a la primera serie enumerativa (“*digo [...] y me atraganto*” / “*digo [...] y me rompo el cuello*”). En ella se enumeran las tentativas signadas por la desproporción entre el esfuerzo articulatorio y el fracaso comunicativo. La palabra poética viene a desocultar un fracaso comunicativo proveniente del silencio represivo, mediante la toma de la palabra por pleno derecho y no sólo a título personal, sino también vicario (*digo [...] esa vagina forzada y deshecha / y me rompo el cuello / la palabra / contra el umbral de cada violación*). La secuencia describe la situación locutiva del yo lírico (quien declara que *dice* tal fraseo del poema) pero, siguiendo a J. L. Austin, el enunciado adquiere dimensión *ilocutiva* ya que la enunciación de la acción *locutiva* equivale al cumplimiento de esa acción: “*digo rosetas en carne viva*”. Por lo tanto, al decir el acto *de* decir se lleva a cabo otro acto: la construcción de un verso. La función *ilocutiva* es determinada por la *manera de uso* de la locución. El efecto es que como el sentimiento de desarticulación comunicativa invade el discurso se percibe que, para evitar el fracaso del texto, es necesaria una estrategia de reconfiguración verbal autónoma. El balbuceo es un signo “*zozobran*te” y por lo tanto pone en tela de juicio el lenguaje, pero a la vez prueba la necesidad de articular lenguaje que anima el discurso. O, mejor dicho, que acicatea a esa voz, la cual al textualizar la lucha entre lo que la desestructura y lo que la estructura, logra efectos de un tercer tipo: *perlocutivos*. Estos efectos serían intrínsecos al discurso poético ya que consisten, según Austin en “*el propósito, intención o designio de producir ciertos efectos o consecuencias sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio*”. [13] Poco antes del cierre del texto el balbuceo se articulará en un gesto corporal elocuente: “*y quedo postrada / ante la puerta de la celda / ante mis hermanos torturados*”.

El texto comienza con la pregunta retórica: *¿qué metáfora podría trasladar/ el trueno degollado del dolor / y poner los signos sobre la mesa?* Tanto el violento oxímoron metafórico del segundo verso, como el desarrollo expositivo descriptivo siguiente implican una respuesta negativa: “Ninguna”, se piensa. Sin embargo, la pregunta tiene efectos perlocutivos, puesto que el lector, frente a la cruenta expresividad de la primera imagen, es posible que se responda –“Ésta”, – refiriéndose al texto abordado. Es decir que no hay una respuesta implícita sino dos que, como se excluyen, exigen una toma de partido por parte del lector implicado.

Motivo de la clásica queja de la “Rima I” de Gustavo Adolfo Bécquer [14] era que la palabra no fuese coextensiva al sentimiento. Aquel tópico es reformulado en este caso: la palabra no puede ser coextensiva al dolor del cuerpo. El dolor es intransferible. No obstante, es posible una estrategia de significación en la que el cuerpo textual se pliegue al cuerpo sitiado (“*el perseguido el inquirido el apaleado / el destrozado el arrastrado por una soga / el aislado el arrojado a la sombra sin día ni noche*”). A través de un lenguaje que resista la violencia de las operaciones configuradoras de sentido es posible la representación de la violencia. El grupo sintáctico nominal *trueno degollado del dolor* es un ejemplo conspicuo de esa operación, ya que la relación sintáctica entre antónimos es intensificada por los campos semánticos puestos en contacto: atmósfera y sangre humana; mundo natural/sobrenatural y cuerpo humano. El trueno, atributo por antonomasia de la violencia natural (y divina en casi todas las religiones), y el degüello, sangriento método de aniquilación ejemplarizante. La connotación de efecto fulmíneo es acumulativa: “trueno” se asocia a masiva descarga eléctrica, al rayo; “degollado” –cuello cercenado – se bifurca en imagen de efusión de sangre expelida a chorros, pero también en la cara contraria: reducción material, mutilación, *décalage*. “*Trueno degollado*”: ¿tronar que no se descarga en rayo e implosiona, rugiente?; ¿tronar que se *desangra* en turbulencias ígneas? La escala de violencia terrena amenaza distorsionar fenómenos cósmicos y desestabilizar la naturaleza (tal como en la tragedia shakespeariana). Se desencadena un cuadro de apocalipsis que será atribuido al “*torturador con su lámpara de tubos quebrados / por donde sopla la nada*”.

También la citada segunda pregunta del primer núcleo – *¿qué metáfora podrá enviar navíos/ a rescatar noticias ululantes?* – refuerza por disonancia este contexto consolidando el marco de trastorno cósmico en que se inscriben los signos textuales. Ella logra permutar de modo inquietante las cualidades de las entidades relacionales y con ello desrealiza la imagen: no son los navíos que parten al rescate quienes *ululan*, sino las noticias, a las que todavía no se llegó porque aún no han sido *rescatadas*. La imagen *navega* en aguas oníricas, *surca* el irracionalismo.

El sustantivos *signos* resulta resemantizado: puede ser leído como signos/ huella de la violencia contra el cuerpo impotente; o como signos/prueba de la impotencia de los códigos lingüísticos ante la violencia represiva. En cualquier caso, los *signos* resultan refuncionalizados por contexto y no dependen de sus significados ni de sus significantes: es preciso *resignificarlos*. [15] Ello implica volver sobre sus *semas*, reunirlos *sobre la mesa*.

Estamos en los límites del lenguaje.

“*Digo rosetas en carne viva (...)*”: el desarrollo descriptivo evoca el cuerpo fragmentado, disociado por zonas (“*círculos rojo –brasa [...] / se hacen crepitar los pezones / [...] / vagina forzada y deshecha*”). Se trata de ‘signos’ corporales que aparecen asociados a nuevos sistemas, los de los instrumentos y técnicas de suplicio: “*el vómito que se respira / para el agua de la cloaca en los pulmones / [...] / el aullido que ata las entrañas con el aire*”. La onde expansiva del dolor es textualizada por la prolongación del cuerpo en cosa inánime. Se detalla una *microfísica del poder* con base en el “arte de las sensaciones insoportables”, según expresión de M. Foucault (op.cit., 18). La vagina como espacio representativo de todas las violaciones y escarnios estatuye la inversión de la ley natural (*mucosa [...] a la intemperie*) que se ha naturalizado por efecto de las prácticas de tortura. Los signos de la corporalidad violentada ingresan a recodificaciones enajenadas por el dolor, rozando el sinsentido: “*¿la palabra para el cuerpo montado / en el caballete de hierro / jinete cabalgando un cuchillo entre las piernas [...]?*”

Balbupear señala los límites éticos del empleo del código. Hay realidades como la vida y el cuerpo de las cuales la palabra es subsidiaria. El yo lírico viene a denunciar la violencia ejercida sobre los cuerpos de sus “*hermanos torturados*”. Es la voz que “*da*” y “*toma*”, por grado de proximidad, las voces *hermanas*. Es quien dice en imágenes verbales un imaginario del terror (“*se retuercen bajo la chispa de los electrodos / y crecen las uñas arrancadas*”). Los signos poéticos son signos vicarios: proporcionan los signos de la autopercepción fragmentada del cuerpo martirizado (vaginas, testículos, huesos, pulmones). “*Ya se trate del cuerpo del otro o de mi propio cuerpo, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que vivirlo, es decir, retomar por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él*” – escribe Maurice Merleau-Ponty. [16] La obra devastadora del choque eléctrico está dada en la brevedad del sintagma: “*los recios seminarios indefensos*”. La *reciedumbre* del cuerpo sexuado masculino muta en *indefensión* a causa de la descarga infligida sobre los órganos viriles. El lenguaje es

más explícito al referirse a la tortura aplicada a los genitales masculinos que a los femeninos. Hay más economía y menos elusividad. Esa subjetivación del punto de vista otorga autenticidad. (*“El cuerpo no es un objeto, por la misma razón, la conciencia de él no es un pensamiento. Su unidad siempre es implícita y confusa”* – escribe también Merleau-Ponty en el mismo pasaje.) Pero la voz poética además es solidaria, y por eso su intermediación está legitimada, es representativa. En este caso la ubicuidad del punto de vista oficia como inductor de lectura testimonial: la voz del texto habla *de y por* las voces mudas.

Como ya señalé, es en el segundo momento (o núcleo de la estructura interna) que es puesto en escritura el “balbuceo”, el no poder decir de corrido. Allí la escritura es interferida por el tema a través de una profusión de barras de estilo gelmaniano. El pasaje adopta la estructura de un llamado a la madre. Esa invocación íntima tiene lugar en el marco de la evocación genérica a los “hermanos”. El campo semántico de los lazos de pertenencia a la misma especie humana los vincula. Aquí hemos encontrado si se quiere respuesta a la pregunta que nos formulábamos antes respecto a la tensión entre la toma de la palabra y el gesto de dar la palabra. A semejanza de lo que ocurre en el “género” del testimonio, la voz poética toma a través del procedimiento de “generalización por sinécdoque” [17] la representación del grupo. En ese sentido también el poema crea y ocupa un espacio de legalidad simbólica al inscribir la situación de enunciación en un horizonte colectivo, y desde una conciencia subjetiva.

La toma de la palabra está ritualizada iniciáticamente. Se busca balbuceando en los moldes desarticulados de las estructuras discursivas hasta encontrar el principio estructurador del texto: la expansión de la voz propia, representativa de las otras.

La palabra poética equivale a un acto de habla inscripto en el marco de un juicio, el juicio de la historia y el juicio de valor, cuyo jurado en ambos casos no puede ser sino el lector.

El “cuerpo vivido” en el cuerpo del texto

Hay un profundo cambio de ese otro cuerpo que la fenomenología ha venido describiendo en los últimos 50 años, del cuerpo que soy, cuerpo vivido o intracuerpo.

OTTO DÖRR ZEGERS, *La corporalidad en las psicosis* [18]

La palabra poética es la de un testigo implicada: *“digo entonces el aliento el resuello primitivo / [...] / y me rompo el cuello / la palabra / digo [...] / y me descoyunto el habla”*. Implicada no solo en el decir sino también en el vivir su cuerpo como cuerpo vicario. En él operan los efectos de los suplicios que son infligidos a los cuerpos de las víctimas, pero sin que hayan operado previamente las causas. Su causalidad es la de un “cuerpo vivido” [19] por el espanto moral, por el miedo físico. ‘Vivido’ también por la experiencia de pérdida de la palabra (*“la garganta reseca no es fuente de palabras”*). La imagen hace referencia a las víctimas cuya garganta está agotada por el grito sostenido (*“la voz extrema informe expulsada del cuerpo”*), pero también a los testigos de nudo en la garganta, como el yo lírico. En ambos casos la palabra falta. Esta pérdida es la peripecia prototextual motivadora del texto. La productividad poética proviene de aquella coactiva improductividad. De ahí que la primera acción de la palabra consista –como ya señalé– en ser portavoz de la insuficiencia de la palabra en situaciones indecibles. En esa declaración y prueba se solventa buena parte del texto que de esta manera también engarza con autorizados tópicos genéricos (como el del *“rebelde, mezquino idioma”* de la “Rima I” de G. A. Bécquer).

Esta voz es testigo, pero también (auto)acusada y juez. Elabora por lo menos dos acusaciones –como ya señalé–, una defensa y un fallo. Hace su defensa en el poema. En él hace también su penitencia, ya que balbucea (sufre) para lograrlo. Purga en él la “culpa” de haber sido inducida/obligada a callar. La escritura del poema representa la diferida toma de la palabra y con ella el acceso al poder de representación por parte de la hablante.

Es ineludible observar que, si bien el contexto histórico inmediato contra el cual se recorta el texto es el de la represión política de estado impuesta por la dictadura cívico militar uruguayo (1973-1985), hay una historicidad represiva mucho más extendida en tiempo y espacio: la de construcción de género y subalternidad femeninos. Esto ha gravitado secularmente sobre el habla y la escritura femeninas como lo ha demostrado Jean Franco. [20] Resulta operativo tomar en cuenta la actualización de memoria de género implicada en el texto como forma de contribuir a una interpretación más exigente. (Es posible tomar en cuenta toda la serie de imágenes iniciales en las que está metafórica la genitalidad femenina a través de un repertorio de referentes domésticos que, por desplazamiento metonímico, configurarían al espacio de reclusión y a la mujer como sujeto recluso en ese campo.) En esa dirección de lectura, el sintagma *“la mesa”* es resignificado por constituir el espacio donde es servida la comida. Viene a propósito recordar aquí un verso o frase, sin localización en el archivo, que atribuyo

con certidumbre a Berenguer: “*la cocina, el origen de la comida y de todo lo que somos*”. Y también es posible considerar la última imagen de la misma serie – “*la escena queda despellejada / es un rostro con las cuencas vacías / me rodean apenas imágenes mudas / sin cuerdas vocales*”– donde el absurdo se solventa en la alegoría de devastación corporal asociada a este otro verso del poema: “*una ferocidad doméstica rutinaria*”. Una alegoría que se prolonga, asimismo, o dialoga, con los siguientes versos: “*es la hoja cortante velocísima [...] es el temblor en las agallas / es el lugar en crudo / donde todavía se sabe que hay latido*”. El referente es el cuerpo de los prisioneros políticos, pero la referencia (“*en crudo*”, “*las agallas*”) está impregnada de otras connotaciones de violencia *doméstica* y *rutinaria* tal como la violencia culinaria que, en la distribución tradicional de roles, tuvo como agente (tritador, *despellejador*) a la mujer, destinada por mandato secular a esas, entre otras, tareas sucias

El texto propone una asociación mental entre la sordidez de las mazmorras y el templo del alimento –entre aniquilación y nutrición– que satura de notas inquietantes, siniestras, *desfamiliares* para usar el término freudiano (*unheimlich*), el espacio familiar por antonomasia: la cocina. Una cocina espacio de extrañamiento al trasluz de una mirada que tiende emboscada a rituales femeninos de acatamiento. Hasta en el corazón de lo familiar (*heimlich*) se cierne la sombra ominosa de aberrantes prácticas de dominación política (y más sutiles, de género sexual) que cercan y contagian la vida cotidiana.

Argumentar; denunciar; poetizar. El buen decir sobre el mal hacer.

Asediar el sentido de un texto que se interroga sobre su propio estatuto implica observarlo. Por eso hay que decir que *Los signos sobre la mesa* se organiza alrededor de un leit –motiv y sus desarrollos que podríamos resumir en la proposición siguiente: decir –en el sentido de poner en orden los signos de la escritura y con ellos los del universo representado– no es posible porque la asimetría entre el mundo tal como se manifiesta, y la palabra, resulta insalvable. (Además, oír es previo a decir, y no es posible oír las voces que son abortadas: “*oigo un alarido abortado de pronto*”). Sin embargo, la interrogación subsiste. Dado que el mundo de los signos es relacional se continúa tras las huellas de la reconfiguración de relaciones posibles. La pregunta implícita sería “¿qué hacer con las figuras privilegiadas de la tradición poética, como la metáfora?” (“¿qué metáfora podría trasladar [...]?”). ¿Será posible *hacer cosas con palabras* poéticas? ¿Puede ser compensado el silencio por la palabra que lo justifique? El texto se interroga a la búsqueda de respuestas.

Podría reconocerse en el texto una estructura argumentativa que postula la inocencia de la voz lírica a pesar del sentimiento culpabilizador que la embarga. (La escritura hace su propia arqueología al presentarse como reparación del *encubrimiento* del horror contemplado en *láminas*.) Además, se denuncian hechos que han vulnerado la condición humana como medio de hacer, simbólicamente, justicia. Uno de sus procedimientos consiste en avanzar señalando las regresiones, imputables en el presente histórico a la violencia de Estado, con respecto a los paradigmas del progreso y del humanismo que informan los ideales de la modernidad. La tortura no sólo es inhumana, también es anacrónica: “*tórax vientre cabeza miembros delimitan / un minucioso circo romano*”. El texto se demuestra en condiciones de operar funciones de memoria crítica en la que se distinguen oposiciones reconfiguradoras del discurso: signo/referente; silencio/palabra; femenino/masculino; poder/opresión; olvido/memoria. La confrontación entre las variedades del silencio producido en las cárceles (*resuello, alarido; la garganta / por donde saldrían los signos y los nombres / que nadie confesará*) con el silencio de autocensura cuya experiencia confiesa el yo lírico (“*pero inventé vendas / borré imágenes / borré vías de acceso / lo supe [...] y lo escondí*”), es la prueba demostrada (poéticamente) de los atenuantes que justifican el *sobreseimiento* de su causa. Tanto por la selección léxica, como por la cruda referencialidad y tensión metafórica de las imágenes, el texto pone de manifiesto su voluntad de pertenencia al campo de lo que pide ser laudado en el marco de la justicia. Pero estatuye su pertenencia al campo de la poesía con versos de construcción acentual, asonantada, aliterada y métrica: “*lanzan látigos eléctricos / golpes de fuego rígido / y lo atizan*”. La metaforización suena impecable e implacablemente ajustada a moldes lingüísticos y fines propios.

En el trazado de un eventual esquema tipológico el discurso poético se distinguiría por ofrecer el máximo de semiosis, el máximo de representación de sí mismo y sería, por lo tanto, el menos representativo de objetos y acciones. Si bien este hecho hace problemática la aproximación al discurso de género testimonial que he sugerido, creo haber fundamentado mi interpretación, la cual sólo pretende tomar en cuenta ciertos indicios de transgresión retórica que tenderían a refuncionalizar la propia retórica del discurso poético. El discurso poético de Berenguer vuelve por sus fueros. Es posible entender por tanto que objetos y acciones mentados –escenarios de los tormentos infligidos– sean fundamentalmente referenciales del clima vivido por las víctimas del terror, clima en el que se incluye el yo lírico. Esa escena paralizante (“*la escena [...] es un rostro con las cuencas vacías /*

[...] *imágenes mudas / sin cuerdas vocales*") es el mejor argumento a favor de la inocencia del yo confesional, es elemento constituyente de la emoción que informa al texto y, en cierto modo, acredita a la voz testigo. Un fino y complejo mecanismo de autolegitimación que se solventa en su misma fineza de recursos: admitido que hay un saber culpógeno en el centro de productividad del texto –culpabilizador por *no dicho*–, hay también, como se demuestra y queda admitido, un *saber decir* que por su misma oposicionalidad, exculpa. Y por su compleja y orquestada configuración estilística –una salmodiada estructura de recurrencias siempre recuperada tras los cortes–, persuade de sus poderes salvíferos. Quizá el texto pueda leerse (en cierto modo a contrapelo de sus protestas de impotencia epistémica del decir frente al doler del cuerpo) como prueba de la dignidad del buen decir sobre el mal hacer.

Si observamos la datación del texto comprobamos que, históricamente, la tortura política uruguaya era pasado reciente porque *ya había pasado* la dictadura. (Por lo tanto, el presente de la enunciación textual no coincide con el presente paratextual.) Lo sugerido por este último ("*invierno 1985*") sería que la categoría de verdad poética no está subordinada al calendario. Que la fecha no importa en un texto cuya poética es de despliegue –y recuperación agónica – del buen decir.

2. La fluidez de la escrita en Amanda Berenguer (entrevista)

Amanda Berenguer escribe casi sin parar en una habitación que da al jardín. "*Si no escribiera no sé qué me pasaría, escribo desde que me conozco*", dice en mi grabador su voz de niña. "*Tengo además cinco o seis cuentos... Uno trata sobre las inundaciones y se llama "Un negocio redondo", [21] me lo va a publicar Brecha*", anuncia con un repliegue introvertido del tono expectante como si la enunciación acompañara, en sus matices, el afán perseguido por toda su obra: abrazar el todo y la parte, hacer reversibles afuera y adentro a partir del ángulo o el encuadre, es decir, desde un calculado punto de vista, siempre *al acecho*. Lo cual explica su ambición de interlocutores, prójimos, lectores. "*Sola no soy nada*", registra en las últimas páginas de su cuaderno de notas cerrado sobre la mesa, cubierta por un mantel con diseño de girasoles. En *Canto de amor y muerte* [22] en memoria de su compañero de vida, José Pedro Díaz (1921 –2006), escritor y catedrático, a quien dedicara tempranamente *El río* (1952) – "*Así vamos los dos como dos noches / funerales y alegres...*" – volumen cuyos primeros textos datan de 1949, esa habitación entra a la literatura señalada por su dos "*palos de agua que buscan el cielo*". Allí, arimadas a esos mástiles vivos, conversamos.

Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano [23]

"*Palabra, te necesito, ayúdame a llevar el peso de la angustia –de la soledad – de la sombra de las cosas*" – escribió en la última página de su bitácora, fechada el 1º de abril de 2007. Una de sus obras mayores lleva como lema "*el vocablo es el viaje*". Es "*más que eso*", puntualiza durante nuestra conversación: la palabra "*es el viaje de la vida*". Y en su último libro me entrega al despedirnos en dedicatoria: "*la palabra es resurrección*". "*Escribo en unos cuadernos de muchas páginas que vienen con animales en la tapa: la jirafa, el tigre, el mono...*" – me había advertido tiempo atrás por teléfono. Éste no tiene fotografía de tapa, pero sí muchas páginas y, dado que lleva escritas solo las primeras, su dueña lo abrirá por el medio a fin de demostrar cómo se hace para escribir a dos manos sobre sendas páginas en escritura espejo. Una habilidad adquirida a causa de Leonardo da Vinci. ("*Es fácil, hacés los mismos movimientos.*") A derecha e izquierda o si se quiere, al derecho y al revés, simultáneamente, como si tal cosa vi crecer, desplegarse, las dos líneas de escritura. "*Maripósate*" – pensé, repitiéndome un verbo de la propia Amanda. Pero eso ocurrió ya al final de la visita, cuando declinaba la tarde del 29 de abril [24] y no se veía más a los gorriones del otro lado del vidrio.

Punta Gorda, labio del planeta

Montevideo se ha extendido tanto que ya Punta Gorda no queda tan "*cerca de un labio del planeta*" como en 1966, cuando Amanda Berenguer publicó "*Las Nubes Magallánicas*" en *Materia prima*. Vivía ya en esta casa, pero entonces su calle tenía nombre guaraní. Allí estuvo Juan Ramón Jiménez en 1947, cuando aún la rodeaban arenales, en una visita que todavía le hace revivir los apremios de la sorpresa. "*¡No sabía qué les iba a servir!*" Allí leyó él con voz de bajo, "*rodeado de los que vinieron, ni sé cuántos eran, sentados en el suelo*", fragmentos de *Animal de fondo*. Y fue, lo recuerda, "*muy caballero*", porque pasó frente a la foto de José Bergamín, "*a quien él no quería nada*" (y sí mucho la dueña de casa) sin hacer un gesto.

No puedo resistirme a preguntar qué terminó sirviéndole al ilustre Juan Ramón y su tribuna de oyentes. “Oporto” –contesta–, “una bebida que ya no se toma. Y masitas”.

Amanda Berenguer es una de las grandes voces de la poesía del 45 uruguayo y del siglo XX en lengua castellana. Publicó poesía a partir del mismo período que Idea Vilariño (1920) [25] e Ida Vitale (1923), [26] poetas mayores e inconfundibles. Sus primeras publicaciones, [27] de muy escasa circulación y de las cuales abjurara luego, preceden a la *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945) evocada por ella durante nuestro diálogo, así como también a *El río*, ya citada, la plena obra de juventud, amor y viaje. Fragmentos de su lectura *in voce* en 1977, cuando pisé por primera vez el estar donde ahora conversamos mientras transcurre el otoño, me conmovieron. Nunca los había leído y menos oído. Salí herida, bienherida. Iba sentada atrás –me coloqué en medio de los respaldos de los asientos delanteros del auto de José Pedro Díaz, mi profesor de Literatura Universal y de Metodología y Didáctica en 1969 en el Instituto de Profesores Artigas–, y con el alma húmeda. En estado líquido la volqué en un poema, “Aquí”, el primero de mi primer libro [28] publicado dos años después. Porque en *El río* la voz lírica nombraba uno por uno a sus jóvenes amigos, preguntaba dónde estarían en el futuro. Amanda me regaló ese libro. En 1977 los jóvenes de entonces también nos preguntábamos, sin respuesta, por los nuestros, perseguidos o ya desaparecidos, dónde y cómo los encontraríamos, cuándo bajarían las aguas del diluvio de terror que el estado había desencadenado. La pregunta no era exactamente la misma, la circunstancia era otra, pero era inevitable lo que aquella poesía hacía sentir. Espinas en el corazón.

Cuando toco a su puerta se asoma el pelo y, tras él, los ojos de la figura pequeña, y ahora frágil, al ventanillo. Me reconoce y con leves movimientos abre, musita el saludo y me da paso, alegre. La que escucho es y no es la voz marítima de sus casetes y discos compactos (*Dicciones; La estranguladora*). Vocaliza con nitidez morosa como si acampanara la boca para emitir sus palabras, pero es otro el volumen. Son palabras sin velamen. Parece hablar al oído, aunque esté de lado o de espaldas. Se ha apagado el volumen. Y el timbre es algo más agudo. Para mi sorpresa topo con el original de tapa de *Declaración conjunta*, [29] a la entrada. Un dibujo a tinta sobre papel de gran formato, no un grabado en linóleo como se informa por error en las sucesivas ediciones del volumen, en forma de espiral de escritura. La geometría, el cálculo de dimensiones de cada letra, de las cuales algunas a doble escala, otras a la mitad de la mitad, es la urdimbre en la que la poeta trama su discurso a dos voces, la del “tú” – que es el hombre –, y la de ella – “yo araña”, “yo caverna” –. Un discurso de reelaboración caligramática cuya imagen visual evoca la telaraña, y una perspectiva de embudo, cavernosa. Ese libro y el siguiente ya mencionado, *Materia prima*, fueron caracterizados por Enrique Fierro en su momento como “arriesgada aventura de rechazo y destrucción del mundo tradicional”. Y *aventura* es la palabra justa para referirse a una obra incesante en alquimias de hallazgos y en combinatorias de búsqueda. Ejemplo conspicuo es *Composición de lugar*. [30] Sobre el motivo, clásico para el romanticismo, de los ponientes, hay sucesivas vueltas de tuerca: la producción textual, en su primera versión, buscó sincronizarse a la puesta de sol (ella *corría a escribir*); luego, un texto en segunda versión, libre del acicate cósmico de la hora; y una tercera versión de cada texto, en clave de poesía visual, enlaza códigos tipográfico y poético en el blanco de la página. La tapa, como muchas otras antes y después, también es de la autora: sobre fondo blanco mecanografió una gráfica, enmarcada en rojo a su vez enmarcado en negro, donde se cruzan coordenadas de “horizonte” y “tiempo” | “mar” y “horas”, con la vertical de “luz”. En una entrevista de 1986 ella la caracterizó, a esta obra, como “una hipótesis sobre la relatividad del encuadre”.

He leído casi toda la obra de Amanda de modo irregular. Al menos lo creo hasta que me decido a recorrer las más de 680 páginas de su obra reunida en *Constelación del Navío* y constato que el largo poema y el libro inéditos que inauguran el volumen me los he leído sólo a medias desde su aparición a la fecha. Que aparece *El tigre alfabético* en primera edición completa, y no lo leí. Y todavía, que hay zonas que desconozco de ciertos libros que he abierto muchas veces. El voluminoso y bello tomo reúne casi veinte. Además, para completar, Amanda ha seguido editando. Y no tengo los últimos dos volúmenes. De modo que preparo la entrevista con sobredosis de lecturas disponibles, ansiedad y fatalismo. Lo primero que estoy resuelta a decirle es que es difícil entrevistarla, difícilísimo dar con un punto de partida, encontrar un hilo conductor flexible que guíe las preguntas.

Y entonces se me ocurre que lo mejor será ir proponiendo palabras suyas, versos suyos como provocación al diálogo. “La palabra tiene una profunda abertura por donde se escapan los propios sentidos”, dijo alguna vez Amanda Berenguer refiriéndose a esa criatura del lenguaje. “El monstruo incesante” llamó a esa palabra entreabierta, como la mujer, o el oráculo. Y ese fue el título de su único libro de textos en prosa. [31] Libro suyo y no suyo porque está hecho de reportajes y notas además de ensayo y crónica autobiográfica.

Cuando toco a su puerta, menos intranquila ya, pienso que las cosas serán como tengan que ser. Hace cinco años publiqué un trabajo [32] sobre uno de sus poemas largos, el libro *Los signos sobre la mesa*. Entonces también la entrevisté. Pero, a diferencia de aquella vez durante la cual pasé por la sala –escritorio antes de entrar a la habitación de estar y trabajar, ahora la sala, brevemente soleada y solitaria, vuelve pormenor cada paso, y cada paso, presentación de callados objetos. Desnudos, retrato, bodegón con flores y un pequeño Nocturno pintados por la jovencita cuyo nombre ([le] dijeron) significa “digna de ser amada”. Sorpresas que Amanda multiplica ante el “Orante mutilado”, una escultura en madera dura, de desecho, sustraída al padre y tallada quién sabe con qué. Ya adulta, lo “coronó” con un regalo recibido de Ángel Rama como recuerdo de viaje: un aro metálico del que penden menudas réplicas de instrumentos de labranza – un arado, una pala – a modo de ínfulas sagradas. Bajito, como si rezara, me dice que rompió el *Molino del equilibrio*. Que lo rompió y lo tiró y que no sabe por qué. Prendo el grabador junto al “Orante mutilado” y le pregunto cómo era el *Molino*.

Era un libro. Contenía una pieza de teatro. “Era lindísimo. Lo escribí a los 17. No sé por qué el otro día lo rompí. Pero guardé las tapas para que se vea que existió.”

Adentro y afuera

La conversación continúa, pero ya en la sala de estar.

“[...] yo estaba afuera y adentro / era la espectadora y el museo / era la piedra y su caverna y su oreja [...] y entro en los ruidos de la calle / de la casa / [...] sentí que salía por sus ojos / el aleteo asordinado de una torcaza”, son versos de “La Dama de Elche” que rememoro con incertidumbre.

Tras la puerta –ventana pequeños pájaros veloces recorren el césped, revolotean en torno al sauce llorón. Los pájaros siempre han estado presentes en la obra de Amanda (“un adónde de sombra, un pozo vivo / graznando como un pájaro violento”), [33] pero los pajaritos casi nunca, creo. Un borbollón de píos y aletazos muy cerca del vidrio corredizo. ¿Grescas o euforia unánime? Oprimo el botón y titila la luz roja del grabador, el micrófono orientado hacia la voz de pájaro de Amanda. (“Pero otra vez el pájaro, este pájaro / en mi esqueleto, como una bujía / prendida en la implacable oscuridad [...]”) [39]

Oh verbo enmadedado

TO | Te propongo dejar que las palabras elijan qué caminos tomar... Resulta difícil dirigir la conversación hacia algún punto de tu obra “rizomática”, según Hugo Achugar. Pero hay palabras [35] que podrían leerse como umbrales de tu poesía: “[...] oh verbo enmadedado / átame al mástil / al tótem de la especie / al árbol de la ciencia [...]”. Vamos a empezar por ahí, ¿cómo hiciste para hacer congeniar ciencia con poesía?, ¿astronomía y métrica?, ¿física con lírica...?

(Abre el último de sus libros, [36] me muestra la foto de solapa y lee el pie de foto: “Amanda por teléfono, un poco antes de la Era Telepática”.)

AB | ¡La inteligencia humana es tan poderosa! Opino que vamos hacia ese terreno: todo a nivel de mente. Yo no creo en brujas..., pero creo en la comunicación cerebral, en esas ondas que hacen que yo pueda hablar contigo, o comunicarme con alguien que no está. Van a aparecer los científicos que lo abarquen al fenómeno. Eso se va a conseguir.

TO | ¿Y qué suerte les tocará correr a los poetas – pobres – en la era telepática?

AB | Y..., no sé. No sé cómo va a ser la transmisión de esas ondas. Va a cambiar el mundo entero. Será un desacomodo feroz.

TO | Volvamos a tu poesía en conexión con el conocimiento físico, astronómico. Tu Constelación del Navío remite a la galaxia, al planeta y a los oficios, entre otros, al de navegar. Escribiste en el año 2000: “nombro y anoto aquí en la Tierra / cosas que pasan / cosas de entrecasa / y otras / con un ojo aquí / y otro allá”. Háblame de esos ojos que no se conforman con mirar para el mismo lado.

AB | Sí. Eso lo escribí porque mientras comíamos había tanto que sobraba..., y hay tanta hambre en el mundo. (Toma el libro y lee: “tanto sobraba / cuando hay tanta / tanta hambre sobre la tierra / [...] nos pasaba el tiempo / corriendo entre las piernas / [...] sin dioses ni cartas de larga vida / y nos parece posible y seductora / la estrella [...] que

todavía no descubrió el ojo avizor / de mi amigo apodado el Hubble / que anda / viajando en el espacio exterior / ¿qué o quién lo reemplazará? / [...] ¿o misiles con pupilas de carga telepática / apuntando al infinito?)

TO | *¿Ves? Es lo que yo digo: un ojo en la mesa familiar, otro en la sociedad y otro en el telescopio...*

AB | Lo que pasa es que el infinito me apasiona. Las matemáticas son las que te llevan al infinito. Las matemáticas no tienen fin. La numeración no tiene fin. Las matemáticas me deslumbran. Implican la noción de futuro que siempre me cautivó. Por eso la ciencia me importó siempre, desde que me conozco. En mi casa, cuando era niña y después, se recibía El Día con el suplemento en huecograbado. Y aparecía Leonardo da Vinci: pintura, dibujos, cálculos. Yo había tapizado totalmente mi cuarto con la obra de Leonardo. Me había conquistado.

TO | *¿Y empezaste a escribir sobre él? ¿Sobre qué escribiste por primera vez?*

AB | Sobre tres cosas simultáneas que vi en el cielo, tres cosas diferentes ¡y tan juntas...! Tenía 10 o 12 años, salí a la azotea y vi una cometa que estaba remontando un muchacho y al mismo tiempo un sol voluminoso y pasando, en medio de eso, una gaviota. Una cometa, un sol y una gaviota. Salí corriendo a escribir por necesidad. Nunca me olvidaré. Es así, ves algo, y lo escribís. Después escribí sobre un perro muerto en la vereda. Esas son las primeras cosas que escribí. Si me quitaran las manos no sé qué haría. Escribir me pone los pies sobre la tierra. Para mí la escritura es una forma de salvación. Si no hubiera podido escribir no sé si hubiera podido estar viva. Por eso sigo escribiendo en estos cuadernos, ¿ves? (*Abre el último, iniciado el 23 de febrero de 2007 y lee: "¿Acaso el abrazo de la soledad es tan venenoso como el de una serpiente que aprieta sus anillos hasta ahogarnos? Sentir la soledad absoluta transforma en Nada. Qué poderosa la presencia del mundo vacío. [...] He perdido la noción de estar viva. ¿Dónde? ¿Dónde la dejé? La soledad se encargará de encontrarla. [...] ¿Somos uno o todos en el Universo? Uni -verso - un único verso"*) Es una escritura al vuelo, escribo lo que voy sintiendo... ¡Estos sí que son "originales!", ¿eh?

TO | *¡Originales - originales! - confirmo con entusiasmo.*

AB | Bueno, si querés te llevás uno... O mejor, me lo dejás corregir un poco.

TO | *No, no. ¿Corregir qué? Me fotocopiaría dos, los últimos. Y me llevaría grabado este fragmento de otro, ¿te animás a leer aquí? Parece que aquí discreparas con aquello que escribiste en "Autobiografía": "me disgusta recordar"...*

AB | *"No sé en qué vuelta del tiempo la memoria quedó enredada, ella, la segura y valiente, que lleva nuestra noción de ser y el olvido que la cubre con ojales sin botones. No sabía yo que era así. Perder el recuerdo es perderse en un bosque de niebla cerrada. ¿Ayer? ¿Era hoy? ¿Y hace un rato? ¿Qué pasó que no encuentro nada? Vivir sin memoria es vivir en presente desarraigado en medio de pálidos relámpagos. ¿Dónde? Y el presente se hace enorme como una catedral vacía. [...] El ayer y el mañana juegan con esa diosa Memoria, ella, la que no conoce el agua amarga del olvido.[...]"* Para mí la literatura es un refugio, es una necesidad. Una necesidad muy especial que tiene que ver con el adentro y con el afuera. Cuando escribís dejás algo tuyo, afuera. Es un modo de salir. De no dejarme arrastrar toda hacia la nada. La escritura tiene mucho de esperanza, de una cierta permanencia que nosotros no la tenemos porque la vamos perdiendo segundo a segundo, como seres vivos que somos. Hay que pensar hasta dónde es decisiva, ¿no?

TO | *La literatura es un refugio muy especial porque tiene que ver con lo de adentro y lo de afuera, dijiste. Adentro y afuera ¿a la vez?, ¿como la Cinta de Moebius?*

AB | ¡Ahí está! ¿Por qué me apasiona la Cinta de Moebius a mí? Porque al mismo tiempo estás adentro y afuera. Los que la descubren son matemáticos. Y ya te dije que las matemáticas me apasionaron siempre. Por ejemplo, la famosa carrera entre Aquiles y la tortuga, "me puede". Tiene una fuerza, una potencia... Porque además tiene, contenido, el infinito. Cosa que consiguen las matemáticas. Aquiles es el de "los pies ligeros" y la tortuga es lentísima. Pero si le das un metro de ventaja a ella, él no le puede ganar nunca. Cuando Aquiles hace un metro, la tortuga hace un centímetro; cuando Aquiles hace un centímetro, la tortuga hace un milímetro.

Termina todo convertido en un abismo del que no podés salir. El tiempo se les interpone a los dos de manera matemática. Y te caés en un abismo que no se puede resolver. Te digo que los griegos se las traían, ¿eh?...

TO | *Se puede decir que hiciste alianza con la bibliografía científica...*

AB | Siempre me apasionó, desde chica.

TO | *¿Y cuándo o cómo descubriste la Cinta de Moebius?*

AB | Ah, fue un descubrimiento por partida doble. Moebius y Klein, dos sabios geniales. Ya lo conté otras veces. Los titiriteros de la Edad Media jugaban con la cinta unilátera que torneada se corta a lo largo y queda anillada a la primera. Y quedaba enloquecida la gente porque los aros no se separaban, aunque los siguieran cortando. Así que el problema ya venía de lejos... Pero Moebius piensa el tema desde las matemáticas. Y el otro genio, Félix Klein, piensa el problema de la Botella de Klein que es un volumen sin separación entre afuera y adentro... En realidad el asunto es semejante al de la Cinta. Sólo que la Cinta es un plano. Los dos, desde que los conocí: amigos míos ¡así!, ¡a muerte!

TO | *Es decir que el interés por la ciencia fue correlato inseparable de la invención poética.*

AB | Creo que sí. Y sale de la lectura. Leí mucho desde muy joven. Era sobrina de José Pedro Bellán [37] y en mi casa los libros eran muy respetados. Me pasaba la mañana leyendo. Y mirando aquellas láminas – la obra toda de Leonardo – que recortaba y pegaba en las paredes. Después cuando viajé..., y fui a mirarlas, ¡no te digo! Con José Pedro hemos viajado. Mucho.

TO | *Y esa amistad tuya con los sabios, ¿la compartía él?*

AB | Creo que no. No le atraía. Su mundo era mucho más abierto.

TO | *¿Y tu mundo no es abierto? ¿Si vas desde el vaso de whisky a la nebulosa de Andrómeda!*

AB | No, lo que quiero decir es otra cosa. José Pedro se ponía a escribir un libro y lo escribía. Hacía un trabajo ordenado en una forma accesible a todos. Muy poca gente se ocupa de Klein o de Moebius.

Amandas

TO | *Soy Amanda y voy hacia Amanda sin destino / apátrida / perseguida por un tábano dorado, escribiste en La Dama de Elche, libro subtítulo "el vocablo es el viaje". En el mismo poema [38] hay otros datos – "Amanda hija de Amanda; Amanda madre de Álvaro" –, aportes a la filogenia del nombre autodesignado junto a otros, otros nombres, otras personas. Una historia puesta en circulación, la del nombre y la del ser, que posibilita el viaje hacia desprendimientos transformadores y vitales. Pero hay un dato que por contexto singularizo: "soy Amanda mujer de José Pedro". A lo largo de tu obra y de tu conversación se destaca el arraigo a ese vínculo. Por eso te pregunto con indiscreción: ¿José Pedro fue tu primer amor?*

AB | Sí, mi primer amor. (Pausa) El gran amor de mi vida. Nos conocimos en Preparatorios, yo hacía Medicina y él Derecho. A los dos nos gustaba la literatura. Y la declaración de amor de él, me acuerdo, fue el día que se presentaba a un examen de Filosofía. Eran muy pocos alumnos y el Instituto Vázquez Acevedo estaba desierto, arriba. La declaración de él fue con un pantum... [39] Un tipo de poema que va repitiendo la misma frase con variantes. La va repitiendo, y repitiendo. Lindísimo... Qué lástima que no me acuerdo, que no me puedo acordar ahora. Lo recordé mucho siempre... A ver... (Mueve los labios.) "Tu carne de lunas morenas celebra litúrgicos himnos frutales". Ese era el primer verso. Después seguía... Era lindo.

Íbamos a bajar las escaleras aquellas de mármol – estoy contando esto que son intimidades pero bueno..., a la larga... – y entonces José Pedro me va a dar un beso. Y a mí lo único que se me ocurrió decirle fue "¡cuidado con la pintura!". (Risas) Nunca me olvidaré. Era la época en que uno se pintaba mucho los labios. Todavía me río. ¡Qué horrible!, ¡las cosas que uno es capaz de decir...!

TO | *Y ya que entramos en intimidades, ¿tuvo cuidado con la pintura?*

AB | No, no tuvo cuidado con la pintura.

TO | *Perfecto. Otra cosa: en ese mismo libro hay un poema, “Enamorada”, en el que Amanda inventaría tres amores tempranos. Justo ahora no nos vamos a andar con vueltas para confesar a quiénes amó Amanda.*

AB | *(Risas)* Ah, es que me enamoré de todos, y en ese poema los puse a todos juntos. A Leonardo, a Bolívar, llamado El Libertador y al otro, el del submarino..., el Capitán Nemo de Julio Verne. Tres pasiones.

TO | Es un hermoso poema. Pero tu memoria ha sido un poco ingrata con ellos al hacer el repaso. ¿Podrías leer unos fragmentos para hacerles plena justicia a los númenes y a tu texto?

AB | *“me enamoré de Bolívar a los 11 / en la escuela del Reducto / en 6º año / rendida / medité sobre su biografía / nadie nos encontraría en esas horas [...] // quise con pasión al Capitán Nemo a los 13 / rostro / ilustraciones / cámaras sumergidas / y el ojo asombrado del Nautilus [...] me abracé a tus aparatos científicos / mis ojos te miraban Capitán / y había navegaciones [...] // caí en amor de Leonardo de Vinci a los 15 / caí en claroscuro dulcísimo / [...] yo estaría entre sus discípulos predilectos / era como su joven ama de casa / que hiciera trabajos de telepatía / y le sirviera inventos prematuros / [...] habité su color de bosque húmedo / su color para amarse sombríamente / yo estaba enamorada de ti / Leonardo / y aunque eras sabio / nunca lo supiste / me hubiera gustado ponerme tus alas mecánicas / y contigo sobrevolar Florencia / tan fácil era amarte desde Montevideo / hasta Vinci a los 15”*

TO | *¿Y tus poetas?, ¿cuáles fueron?*

AB | Valéry, Delmira Agustini, Emily Dickinson, Neruda, y todos los españoles, como Machado, Juan Ramón Jiménez... Ay, vienen y se van los recuerdos y los nombres. No pueden aparecer todos de golpe. ...En España, durante el primer viaje a Europa, en los años 50 –51, nos salvó el pasaporte diplomático... ¿sabés de qué? ¡De la poesía! De leer a Machado. Por haber comprado las *Obras Completas* de Antonio Machado. Un libro azul, un precioso libro. Éramos sospechosos. ¡Increíble! No recuerdo en qué provincia – íbamos hacia el sur – vimos por esos días a un hombre sentado en algo así como un anfiteatro. Estaba solo y nos acercamos a preguntar algo. “*No hablen conmigo*” – nos advirtió – “*porque contagio lepra política*”. ¿Te das cuenta? En aquel viaje tuvimos algunas experiencias temibles con la palabra. Otras risueñas, como en Grecia...

TO | *¿Una de las risueñas?*

AB | En Grecia estábamos en un hotel chiquito enfrente a una pequeña playa y José Pedro veía que se paraba un camioncito. Bajaba un hombre, se bañaba, se subía y se iba. Entonces un día, con cuidado porque estaba todo en griego, empezó a leer lo que decía. Decía “*Me –ta –fo –ré*”.

TO | *Y él que ya sabía que metáfora quería decir traslación...*

AB | ¡Exactamente!, ¡era un camión de mudanzas! ¡Con la palabra “metáfora”!, que para nosotros tenía un sentido extraordinario..... Fue como vivir aquello de no saber “a dónde vamos ni de dónde venimos”. José Pedro leía y no podía salir de su asombro. *(Ríe)* ¡Ni yo! *(Apago el grabador y ella prende su reciente “portable”.* Entonces escuchamos música griega antigua, una música rara que cierra la jornada mientras cierra la noche tras los vidrios y en las manos friolentas de Amanda, quebradizas sobre la caja del CD de bello diseño, tímidas y posadas como pajaritos.).

NOTAS

La primera parte es un abordaje analítico de *Los signos sobre la mesa*; seguida de la última entrevista concedida a Amanda Berenguer. y adjunté fotocopia de las últimas páginas de su bitácora de vida hasta aquella fecha.

1. Perteneciente a la *Generación crítica o del 45*, Amanda Berenguer (1921) se caracteriza por su incansable investigación experimental. Siempre a la búsqueda de nuevas estructuras hizo elaboraciones caligramáticas (*Composición de lugar*, 1976), exploraciones del sonido (*Dicciones*, en disco, 1973; *La estranguladora*, en cassette, 1998), así como el diseño en totalidad de varios de sus libros (*Identidad de ciertas frutas*, 1983; *La botella verde*, 1995; *La estranguladora*). “Amanda Berenguer presenta enigmáticos paisajes que son reales y a la vez oníricos; que son ordenaciones abstractas y a la vez, concretas”, escribió Ángel Rama. En julio de 2002 tiene en preparación un volumen de poesía que reunirá “dieciocho de [sus] libros éditos”. Se titulará *Constelación del Navío* e incluirá *Los signos sobre la mesa* con nuevas correcciones.
2. El librito de la primera edición consta de dieciocho páginas numeradas, once de ellas incluyen el texto poético.
3. *Represión, Exilio y Democracia: La Cultura Uruguaya*, Saúl Sosnowski, comp., Universidad de Maryland, 1986. *Repression, Exile and Democracy: Uruguayan Culture*, Saúl Sosnowski, Louise B. Popkin, eds., Duke University Press, Durham, 1993 [poema en versión bilingüe; traducción de Louise B. Popkin]. *They are not sweet girls*, Marjorie Agosin ed., White Pine Press, Fredonia, N.Y., 1994.
4. “Según la vieja definición escolástica [...] el signo es “aliquid pro aliquo”, es decir, dos términos, uno de los cuales remite al otro y este proceso de “remitir a” constituye lo que se llama significación.” (Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, 27. Gredos, Madrid, 1977.)
5. *A Plea for Excuses*, Phil.Papers, 133 (En “La filosofía de J.L. Austin”, G.Carrió y E. Babossi. Prólogo. Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona, 1990.)
6. “Todas las figuras tienen por fin provocar procesos metafóricos. La estrategia poética tiene por fin único el cambio de sentido. Obtener una mutación de la lengua que al mismo tiempo sea una metamorfosis mental, tal es el fin de toda poesía.” (Jean Cohen, ob.cit.)
7. “El cuerpo está imbuido de relaciones de poder y de dominación. Este poder no se aplica a quienes “no lo tienen”; los invade, pasa por ellos y a través de ellos, se apoya sobre ellos [...]. Se trataría del “cuerpo político” como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan [...].” Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. México, 1976. [1975]
8. “La cultura silenciosa” es el título de la exposición de José Pedro Díaz al Congreso de la Universidad de Maryland, en el cual Amanda Berenguer hizo lectura del poema que analizo. En su ponencia el clima de los años de dictadura es evocado como el de “una vida cultural sumamente empobrecida, casi secreta” (y que rechaza considerar bajo el título que le fuera propuesto por los organizadores: “Cultura resistente”). A partir de la determinación del silencio como su tema eje (“y de eso es de lo que creo que debemos ocuparnos ahora: de ese silencio, de las heridas que ese silencio pudo provocar y de sus consecuencias”), Díaz examina comportamientos de autocensura y sentimientos de miedo y culpa registrados en el período. (Edición de Maryland.)
9. La de “verdad” es una categoría problemática. Los conceptos más difundidos han sido dos: el de correspondencia de palabra y pensamiento con la cosa (“referente”); y el de revelación. Según Nicola Abbagnano (*Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1966): “El concepto de verdad como correspondencia es el más antiguo. Presupuesto por muchas escuelas presocráticas, fue formulado por primera vez explícitamente por Platón en el *Cratilo*: “verdadero es el discurso que dice las cosas como son, falso el que las dice como no son”. El marco al que remite la categoría de “verdad” tal como la empleo en el análisis concierne al concepto fenomenológico de *cuerpo vivido* (“el cuerpo vivido está también allí donde la mirada se posa”, escribe Otto Dörr (ob.cit); al modo de conciencia afectiva del mundo plasmada en la escritura y en sus signos. En suma, al campo de los referentes codificados –significadoss– por la conciencia del yo lírico y su *cuerpo vivido*, es decir, por su mirada.
10. El distingo pertenece a M. Foucault (*Las palabras y las cosas*, París, 1966). A él alude Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo, 1984): “Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan y desarrollan en el mismo tiempo en que el signo “deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca”, [cuando] empieza a “significar dentro del interior del conocimiento” y toma de él “su certidumbre y probabilidad”.
11. Jara, René y Hernán Vidal, eds. *Testimonio y Literatura*. Minneapolis, Minnesota. Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1986.
12. Citado por Elzbieta Sklodowska: “Este que ves engaño colorido”. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Publicaciones Universitarias, Montevideo, 2001. [Peter Lang, N.Y., 1992]
13. J. L. Austin, ob. cit.
14. “Yo quisiera escribirlo, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma [...] pero en vano es luchar [...]”. *Rimas y Leyendas*, 13. Espasa Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1965. Por singular coincidencia el motivo de “las difíciles circunstancias de la expresión poética” que ya perturbaba al poeta español, fue tema abordado por José Pedro Díaz en memorable estudio publicado por Gredos. en 1964 (*Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*.)
15. “El verso es antigramatical. Es una desviación respecto a las reglas del paralelismo entre sonido y sentido imperante en toda prosa. Desviación sistemática y deliberada, ya que se ha acentuado con el correr de los siglos. [...] El verso es la antifrase. [...] Nada manifiesta mejor que la palabra “equivoco” el fin oscuramente perseguido por el poeta. Se trata de invertir el paralelismo fonosemántico haciendo que las semejanzas intervengan en el sentido contrario al de la significación habitual. El verso es el antiparalelismo.” (Jean Cohen, ob.cit.)

16. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, 231. Paris, 1945. (Citado por María Lucrecia Rovalletti, “El cuerpo que somos”, *Revista Relaciones* 138, Montevideo, 1995.)
17. Elbieta Sklodowska define la operación: “[...] el empleo de la Voz de la Persona (sinécdoque de un grupo marginado) para contrarrestar o desmentir la Voz del Sistema, o sea la versión oficial [...]” E. Sklodowska, ob.cit.
18. *Revista Relaciones* 210, Montevideo, 2001.
19. “El intracuerpo es el cuerpo vivido, el cuerpo que soy. Es subjetividad encarnada. [...] Este cuerpo ocupa un espacio mayor que el cuerpo objeto. [...] El cuerpo vivido está también allí donde la mirada se posa, o en el lugar de donde proviene la voz que se escucha, o más aun en aquel sitio lejano donde se encuentra la persona [...] a quien se le escribe.”
20. “La distinción entre masculino y femenino no es una entre otras, sino que apoya toda una serie de dicotomías –mente/cuerpo, orden/desorden, sol/luna, espíritu/materia, elemento activo/ elemento pasivo– sobre las cuales se han basado prácticas culturales y políticas hegemónicas. Entender el funcionamiento de la diferenciación masculino/femenino nos lleva a un entendimiento de la articulación entre saber y poder. [...] El término “género” en español cubre dos sistemas diferentes y sin embargo conexos: el de género sexual y de los géneros de discurso. [...] La palabra siempre demarca relaciones no duales sino un trío de relaciones: hablante, escuchante y antecesores cuya presencia todavía marca el género. La importancia de estas reflexiones para cualquier grupo denominado marginal es inmensa: en primer lugar, porque elimina la noción maniquea de víctima, y porque nos ofrece la posibilidad de entender cómo la acentuación de ciertos términos nos remite a la posición del autor o la autora en la lucha por el poder interpretativo.” (Jean Franco, “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”. Ficha 5, curso “Problemas y debates actuales de los estudios literarios en Latinoamérica”, Publicaciones Universitarias, Montevideo, 2001. [*Revista Casa de las Américas*, Año XXIX, N° 171.]
21. “Una buena inversión”, Brecha, 11 de mayo 2007 (contratapa).
22. *Revista de la Academia Nacional de Letras, Cuarta Época*, N° 1, octubre 2006, Montevideo, Uruguay.
23. “[...] escribir una sola palabra / y apuntalar el hueco / el desierto/ [...] una palabra por favor! / una sola palabra / donde apoyar esta terrible olla vacía / con el fondo seco del océano a la vista /”, “Desde Arquímedes”, *Escritos* (2000), *Constelación del Navío*, (Poesía 1950-2002), H Editores, Montevideo, 2002.
24. 29.04.2007.
25. *La Suplicante* (1945).
26. *La luz de esta memoria* (1949).
27. *A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940); *Canto hermético* (1941).
28. *El alfabeto verde* (1979).
29. Ed. Arca, Montevideo, 1964.
30. Ed. Arca, Montevideo, 1976.
31. *El monstruo incesante (expedición de caza)*, Arca, Montevideo, 1990. Prólogo de José Pedro Díaz.
32. “Los fueros del buen decir sobre los desafueros del mal hacer”, *El cuerpo como espacio político*, Sylvia Lago comp. Serie Escritores Uruguayos, Universidad de la República, Montevideo, 2002.
33. “La invitación”, *La invitación* (1957), *Constelación del Navío* (op. cit.).
34. “La puerta abierta”, *La invitación* (op. cit.).
35. *Poner la mesa del tercer milenio* (2002) en *Constelación del Navío* (op. cit.).
36. *Las mil y una preguntas y propicios contextos*, Linardi y Risso, Montevideo, 2005.
37. Narrador y dramaturgo (1889–1930). Su obra de madurez comenzó con *Doñarramona* (relatos) en 1918.
38. “Avec les gémissements graves du Montevidéen” (Lautréamont), *La Dama de Elche* ([1987], Madrid; 1989, Arca, Montevideo), *Constelación del Navío* (op. cit.).
39. Según Lázaro Carreter “*Pantum es forma muy usada por los románticos franceses, a la manera de ciertas estrofas malayas, consistente en una serie de cuartetos de rima cruzada ABAB, BCBC y XAXA. El primer verso y el último se repiten por lo que la estructura es cíclica.*”

JUAN CAMERON
Efraín Barquero postergado

La mesa de la tierra, de Efraín Barquero, fue distinguida en 1999 con el Premio del Consejo del Libro, anunciando la inminente y lógica concesión del próximo Premio Nacional de Literatura al poeta del Maule. El volumen había sido publicado el año anterior, por LOM, y distinguido de inmediato con el Premio Municipal de Santiago. En consideración al rigor y a la calidez de su obra, el jurado designado por el Consejo quiso así homenajear en vida a un autor destacado en la Generación del 50 y al grupo de intelectuales que la integraron. Y con ello –Delia Domínguez, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Cristián Vila Riquelme y el profesor Iván Carrasco, de la Universidad Austral de Chile– hacían un guiño a la memoria de Enrique Lihn y de Jorge Teillier, quienes fallecieron sin alcanzar, por la conocida ignorancia de quienes lo otorgan, el mayor galardón en nuestras letras.

Sin embargo, la historia volvió a repetirse. Al año siguiente, y por la fuerte presión ejercida por el entonces presidente de la República, Ricardo Lagos Escobar, el premio fue intempestivamente a pasar a manos de Raúl Zurita. Un llamada desde La Moneda, a la Ministro de Educación, Mariana Alwin, interrumpió la cesión y cambió el curso esperado. La intervención fue tan evidente que uno de los jurados, el poeta Miguel Arteche, se negó siquiera a firmar el acta.

Esa mañana me encontraba en Viña del Mar dictando una charla a los estudiantes de Periodismo de la Universidad Católica. Una alumna me consultó por de la decisión a anunciarse al mediodía. Hablé sobre los candidatos, sus méritos, sus producciones y concluí que el nombre más obvio habría de ser, sin la menor duda, Efraín Barquero.

–¿Y Zurita? –Me preguntó la niña.

–¿Zurita? *Que yo sepa no está nominado.*

–Sí, señor. *Lo escuché mientras desayunaba.*

–Mire, señorita –le respondí sorprendido –*nosotros podremos ser un país bananero; pero no somos un paisito bananero. No creo que eso ocurra. Se trata de niveles muy distintos. No; me parece muy difícil.*

Tras la reunión llamé a casa desde un teléfono público.

–¿Sabes a quien le dieron el Premio? –Preguntó mi mujer.

–No. *¿Que ya lo anunciaron?*

–A Raúl –afirmó –*Me parece increíble.*

La semana anterior había estado almorzando en el departamento de los Barquero. Le reiteré a Efraín mi vaticinio y ofrecí una botella de un muy buen vino para celebrar. Elena, su eterna compañera, prepararía los porotos. No los vi por un tiempo. Tras el anuncio oficial se produjo un pesado y prolongado silencio.

Si bien el poeta va a quedar en la historia patria por aquel hermoso y repetido poema de *La Compañera* su escritura ha ido experimentando un desarrollo vital hacia lo esencial de la poesía, la comunicación secreta entre escritor y receptor. Pero es ese camino, justamente, el cual se ignora en el país. Desde ya, el joven rebelde al grupo nerudiano había buscado otra forma de expresión en *El viento de los reinos*, basado en su experiencia en China, y en *Epifanías*. Viajó a China a trabajar, en 1962, invitado por el pintor José Venturelli. Una puerta se abre para él. *Tuve como el sombrío desperezo, como la sensación de despertar, ya muy tarde, de un largo sueño; de haber estado ahí, en alguna edad; de alcanzar con fatiga a otro que me esperaba en Peihai; de batallar con él para entrar en un solo cuerpo, que era el mío y que, por un instante, no tenía nombre, cuenta en Arte de vida.*

El medido cantor, el trovador que era, no vacila en exhalar hasta lo último de su aliento con toda la fuerza de su caja torácica: *Estoy afuera de una casa silenciosa/ con mi corazón dormido como sus puertas/ con miedo de tocar el aldabón, con miedo/ de despertar en el fondo de un pozo/ como en las noches de invierno las bestias del mar* (de *Epifanías*).

Ese es el Barquero recordado en esta orilla. Ahora, un cuarto de siglo después, se instala en *La mesa de la tierra* y dice, simplemente, con su voz arcana enronquecida por la experiencia. Bien lo apunta Naín Nómez: *“la obra poética de Barquero parece finalmente decantarse (...) en un equilibrio textual y temático que se instala en el mundo, como un cuchillo en la mesa, recuperando los ritos primigenios y la permanencia del hombre en la naturaleza, sin olvidar el fuego humano”*.

Poeta de las vocales de madera pareciera rehuir del fluir profundo y turbio de la letra u, que tanto nos gusta a quienes escribimos en este Chile. Releo ese texto fantástico aprendido en los primeros tiempos: *Mi amada está tejiendo en la ventana/ está tejiendo una inmensa mariposa./ Me mira en silencio, y yo la miro,/ pensando en el hijo que volará sobre ella, y aquella vocal apenas se aparece como un suave relámpago en una imagen que no quisiera*

alterarse en su instante, en su paz precariamente definitiva. Es que ésta es su voz; y ella se explica en su ideolecto –transversal acaso– para no alterar el orden magnífico de lo trémulo, la situación ideal la cual se nos ha negado a nosotros, como especie sobre la faz de la tierra.

La madera es seca; pero a la vez es húmeda. La madera es dura; pero a la vez es frágil; la madera es una metáfora con la cual se construyen las casas y las mesas y la leña para el pan, eternas en la memoria de un hombre transitorio, siempre en viaje de aquí para allá, de esta vida a esta muerte tan cierta que nos determina, y hacia otra vida nuevamente, pues son muchos los pasos a dar en esta finitud tan, para nosotros, permanente. La madera representa el vínculo entre el hombre y la tierra, la maternal alianza que un su acción positiva formará la cultura, la suma de signos, símbolos, artefactos y técnicas los cuales, en su labor de retroalimentación y de constante reciclaje suman la totalidad de las modificaciones provocadas por la mano del hombre sobre esta superficie.

Ciertamente Barquero se vincula a lo lárlico en cuanto los símbolos repetidos en sus versos, y a través de toda su escritura, evocan o inducen a la imaginación –si bien no en forma directa– a un estado natural de plenitud que ha existido o podría haber existido. De alguna manera no dicha, lo emparentamos más a Trakl, con su nostalgia activa y reguladora de las fuerzas telúricas hacia la síntesis germinal, que al Teillier patriarcal. Barquero plantea otro camino, un sendero diría él, en este transitar por la tradición poética del país.

A veces, en esos ecos mistralianos pareciéramos escarbar algo más allá, algo de Andrés Bello y su perfecta silva; y otras veces nos encontramos en el idioma de todos, en un más acá aún de sus propios compañeros de generación.

Por qué a este Efraín Barquero que ahora se nos presenta de pronto con casi la totalidad de su obra, sin avisar siquiera del regreso, sin permitirnos peinar nuestros cabellos y alisar el traje para recibirlo en la mesa de todos, le ha dado por convertir nuestros signos comunes a pesar de todas las connotaciones y marcas que les hacemos en la espalda, en símbolos, en fenomenales símbolos que no vayan –¡Por Dios!– a dejar ninguna duda en ninguna de las múltiples posibilidades de la palabra. Dice madera, dice mesa y dice pan; y dice también que alguien *se puso a cantar/ sin mover la boca/ como si estuviera lloviendo/ en una región muy lejana*. Y más allá de este juego de sonidos y silencios entrecruzados y señalados ante el ojo y el oído del lector, existe un segundo juego, más allá incluso de las referencias culturales y personales, de verdades ocultas, ignoradas tal vez por el poeta sabe; pero las cuales intuye o las intuye en el preciso instante cuando convirtió en letra la idea, que fugaz como la vida misma, detuvo por el momento definitivo sobre el papel.

Este traspaso crea un sistema metonímico por el cual Barquero indica el *hogar*, precisamente el *lar*, como un estado existencial auténtico en el cual estas partes, al ser mencionadas, lo representan. Y la ausencia cronológica y geográfica lo traslada hacia el territorio del mito. Esto, que creía haber aportado a la teoría a través de la lectura de Barquero (lo cual también le agradezco), está bien explicado en la *Teoría Literaria* de Wellek y Warren y cualquier estudiante de primer año en Literatura lo ha sabido mucho antes que los poetas. Lo maravilloso está, para mí como lector, llegar a tal conocimiento a través de una simple y gozosa lectura.

Y también lo anota con su gracia indiscutible y fina el poeta Molina. Nuestro mítico Hemingway, Eduardo Molina Ventura dice en el prólogo de *Arte de Vida*, que *Barquero sabe descubrir, en el mero dato biográfico, afinidades misteriosas, relaciones ocultas, inesperadas coincidencias, que van tejiendo una trama, donde casi sin percatarse el propio autor, va urdiéndose, de los hechos, una figura llena de sentido, que religa fragmentos dispersos, ata cabos, en una insospechada coherencia*. Cuanto hace Molina, al destacar estos caracteres, es afirmar que Barquero es poeta, pues de aquello se arma y nutre la poesía.

Entonces podemos decir con Naím Nómez que este Barquero lárlico de los primeros tiempos, mantiene un código secreto con el lector para referirse siempre a esa nacerencia que connota y evoca a través de toda su obra, desde *La piedra del pueblo* a *La mesa de la tierra*, ahora definitivamente establecido, como principio, en la *Antología* entregada por LOM el 2000. Allí todos los elementos propuestos simbolizan el entorno familiar, la mesa extendida, desde la que fue arrancado tempranamente y añora y representa como un estado ideal y natural.

En todo autor existe una voluntad de escribir, de expresarse del modo personal de percibir el mundo. Barquero intenta atrapar esa forma y lo hace, a lo largo de su obra, por medio de textos que él presenta, en forma directa o indirecta, como *Arte poética*. *Estoy lleno de símbolos de carne y hueso*, anuncia ya el poeta a los 23 años de su edad. El viene a escribir con sus vocales de madera y así se planta ante el auditorio: *Mi voz no está suavizada por alfombras (...) Más bien es la exclamación ofendida (...) Más bien es una construcción de madera (...) Más bien es la cacofonía molesta (...) En realidad mis palabras casi nunca sonríen*.

Pero ya en la mediana edad, por el año de 1970, ha hecho una revisión del camino y en él pesa más la palabra que la intención de hacer. O, dicho de otra forma, tiene certeza ya que su tarea en esta tierra es la escritura y la secreta esperanza de transformar el mundo a través de ella. En *Tema 13*, al establecer la palabra como vínculo entre el poeta y el mundo, declara *yo soy con mis órganos un pensamiento incompleto/ lo que ocurrió mil veces es una forma pura*. Explicado esto de forma técnica podemos afirmar que, en esta época, el poeta sabe ya la diferencia entre signo y símbolo; se percata, con dolor y aceptación, que no es el signo el instrumento para crear nuevas cosas, sino el símbolo, mágico y completo que instaura al poeta como el mago, como el aprendiz de brujo, como el brujo de la tribu.

Por muchos estudiosos y por observación, sabemos que el significado del signo no toca siquiera el objeto nombrado en el mundo exterior y menos aún, podría generarlo sólo con la voz, con su enunciado. Entre dicho significado y la realidad hay un río infinito, un río intocado, un río que no fluye para las manos del hombre. Crear con la palabra, dice Juan (*en el principio fue el Verbo*), es labor divina. Y solamente el símbolo, el logos, podría generar tan maravillosa existencia de la nada misma. Entonces, entre “lo” simbolizado y la realidad signada por el símbolo no hay distancia. El símbolo es cuanto dice ser. Por ello, en esta nostalgia de no ser dioses, en esta nostalgia de no poder mirar la madre tierra como se mira el lar desde el recuerdo, el poeta debe permanecer en su condena, en su escritura, hasta el fin de los días. Triste castigo aquel el de vaticinar. Cuanto le queda es *Robarle a la garza su blancura (...) al río, su primera catástrofe (...) a la mesa, su cuerpo final*.

La que juega en la penumbra contiene trece versos, con cierta intención de alejandrinos y su particular manera de acentuación interna. La vieja mujer bien podría ser la poesía –como casi la totalidad de las figuras femeninas emergidas a lo largo de la obra de Barquero– la cual extiende al poeta una mano de invisibles semillas. La sentencia de contener la verdad en la otra realidad, en la no vista, en el segundo plano de las significaciones, es bastante clara en este caso. Sobre todo en tanto se basa en la experiencia, y en la experiencia visual, como un *juego de puertas y ventanas/ y con todos los espejos de las paredes/ como si fueran retratos de otro tiempo*.

Bien podría esta “vieja mujer que juega en la penumbra” representarse en su acepción masculina como *El idioma de todos*. Pues la acción del relatado, en la memoria del poeta, es casi siempre la misma. El sólo observa y anota, como ya lo ha anunciado en sus anteriores “Arte poética”: *Abrió la puerta a todas las sombras (...) Elevó la luz sobre su cabeza (...) Saludó al eterno huésped y saludó la eternidad (...) Y ambos se miraron en silencio/ sin saber quien es el visitante, quien es el visitado,/ con esa luz de los que creen en el hombre*. Estos versos intercalados, aparecidos en *La mesa de la tierra*, confirman su intención de escritura y constituyen una reflexión antes de la revisión del camino. *Estoy lleno de símbolos de carne y hueso*, es cierto; pero *sin saber quien es el visitante, quien es el visitado*.

Necesaria ha sido esta *Antología*. Entrega una visión completa del poeta y permite su lectura y desmesura al mismo tiempo. Como la de proponer, en contribución a la confusión general que toda lectura implica, algunas etapas en esta mirada retrospectiva: de Piedra Blanca a Lo Gallardo, de la gran China hasta el Golpe de Estado, la de los libros publicados en dos décadas de ausencia, transcurrida en Francia principalmente, y algunos de ellos en Chile en 1992, y su regreso a casa.

La primera transcurre entre *La Piedra del Pueblo* y *Poemas Infantiles*. Es aquí donde Efraín Barquero establece inicialmente su poética y las palabras se reiteran como un código que lo acerca y lo separa a la vez de esa tendencia lárca producida tan allá, afuera de las márgenes de Santiago. La anotación resulta más que curiosa. Si revisamos la bibliografía del poeta, salvo las ediciones extranjeras, las demás han sido publicadas precisamente en la capital.

La segunda etapa va desde *El Viento de los Reinos* a la edición de *La Compañera y otros Poemas* de 1971. Ascende acá el poeta su discurso a un estado superior de la existencia, a la conciencia de ser individuo en el cosmos, al tiempo de establecer dichos símbolos, como bien lo menciona Naím Nómez, en todas sus categorías de existencia.

Su largo exilio nos aporta *El Poema Negro de Chile*, México y *Los Bandos de la Junta Militar Chilena* (editado en Cuba). Y, ya como anunciando su regreso y también en Chile, aparecen en 1992, *A Deshora*, *El Viejo* y *El Niño y Mujeres de Oscuro*.

Aquí coexisten diversas voces obligadas tanto por las circunstancias como por su particular visión y presencia literaria. Para muchos se trata de textos desconocidos y separados por el doble exilio que afectara tanto al autor como a sus lectores. De allí la importancia de la *Antología* que inaugura este milenio literario.

Hubo que esperar años para volver a abrazar al poeta y a Elena. Tras recorrer los cerros de Valparaíso en busca de una casa y visitarlos después en su departamento cercano a la Plazuela Ecuador, tras recibirlo un día con sus dos sillas de mimbre al hombro para que los recordáramos partieron de regreso a Francia. El país le daba

vuelta la espalda. Una vez más lo eventual superaba a lo permanente arrastrándolo a su mayor desilusión. Hasta que una mañana recibimos una llamada, desde Santiago, para que los acompañáramos en la recepción del Premio Nacional a Efraín, al fin, tras ocho años de postergaciones.

Efraín Barquero Jofré recibió el galardón de manos de la Ministro de Educación, junto a los otros reconocidos, en el Claustro de la Recoleta Dominicana a mediados de diciembre de ese año. Ningún medio de comunicación, al menos en titulares, se hizo cargo de la noticia. Portadas y titulares se solazaban con negocios tipo Festival de Viña del Mar o la Teletón, o en cuestiones de la prostituida farándula nacional. Una fotografía de la señora Presidente de la nación en traje de baño recorría el mundo, la Ministro de Cultura aparecía cantando rock sobre un escenario porteño al modo de la misma farsa en el tablado político. Si un extraterrestre hubiera aterrizado de pronto en estos lares vería un país “tal para cual”, habitado por bárbaros que fuman y hablan de foot-ball mientras los intelectuales, premiados con las más altas distinciones en Historia, Artes Musicales, Ciencias Naturales, Ciencias Aplicadas y Tecnológicas y Literatura se ocultaban en espera de una mejor oportunidad.

Sin duda el más esperado fue el premio a Efraín Barquero. Su esposa y él optaron a última hora por venir a recogerlo impulsados más bien por la necesidad de saludar a sus pocos amigos en el país. En privado expresó los deseos de volver a Valparaíso. Y en su discurso –críptico para los poco entendidos– se retrató como un disgustado por la postergación a que se vio sometido por la inteligentzia concertacionista y la tontera reinante. En pocas palabras –indicó– había seguido su tendencia a echarse a morir para luego con la naturalidad de los hechos, salir de su refugio cuando la situación tendía a mejorarse. Pero en esos momentos resultaba inútil escarbar sobre alguna información en torno a la entrega de los Premios Nacionales 2008. Se comprende, Chile es así simplemente.

GLADYS MENDÍA

Juan Sánchez Peláez: La voz del resplandor propio

Juan Sánchez Peláez, nacido en Altagracia de Orituco, Venezuela, el 25 de septiembre de 1922, estudió en Caracas, fue profesor en varias ciudades del país. Su primer libro de poemas, *Elena y los elementos* se publicó en 1951 marcando el inicio de su carrera literaria. A lo largo de su vida, Sánchez Peláez produjo una obra que incluye el misticismo, la memoria y el erotismo. La prosa poética de Sánchez Peláez a menudo se considera introspectiva. Todo esto a través del cuestionamiento del lenguaje llevado al límite de la expresión, en una búsqueda permanente de las zonas subterráneas del ser. Dentro del panorama venezolano se lo ubica por razones cronológicas con el grupo "Contrapunto". Aunque también con el grupo "Viernes", este grupo intentó integrar aspectos modernos de la literatura contemporánea continental en la escena literaria nacional. Es importante resaltar que de igual manera estuvo en relación al grupo "Sardio".

Sánchez Peláez vivió en varios países como Chile, Estados Unidos, Colombia, España y Francia. Colaboró con el *Papel Literario* del diario "El Nacional" en su país, con *Eco*, de Colombia, con la *Revista Poesía, Señal y Tabla Redonda*, entre otras. Se lo vincula al movimiento surrealista y cuando estuvo en Chile, conoció al grupo *Mandrágora*, grupo fundado por Braulio Arenas en 1938 y que incluía a Teófilo Cid, Enrique Gómez, Jorge Cáceres. El ensayista argentino Raúl Gustavo Aguirre dice en "Juan Sánchez Peláez: En el misterio y la plenitud de la poesía", *Extramuro*, 2, Caracas, mayo de 1973):

Su vida de estudiante en Chile le permitió frecuentar un ambiente literario fértil en motivaciones. La polémica que agitaba los nombres de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda; la presencia -sin ostentación, pero profunda en poesía- de Rosamel del Valle; el inquieto y lúcido grupo surrealista de "Mandrágora", con algunos de cuyos integrantes trabajó relación, catalizaron en el joven poeta venezolano las incitaciones de una poética capaz de concretarse en un lenguaje de inusitada libertad, capaz de superar las ataduras de la prosa -rimada o no-, su estructuración preestablecida, para traducir con total inmediatez aquello que de otro modo sería inexpresable.

Su obra se destaca como un testimonio profundo de la conciencia de estar vivo. A lo largo de su vida, Sánchez Peláez desarrolló una voz lírica distintiva que lo convirtió en uno de los poetas influyentes y valorados de su país. Lleva a la poesía venezolana a la modernidad, realizada en torno a la afinidad de las características de la *avant-garde* europea. Dice el escritor venezolano Adriano González León en el "Papel literario" del diario "El Nacional" (15 de junio de 1969):

Sánchez Peláez, Juan, natural de un pueblo del interior sin tener nada que ver con la provincia, tenía contactos a distancia con la más absoluta contemporaneidad europea, distribuía sigilosamente textos de Eliot y Breton puestos por él en castellano, y se sabía de sus enlaces con jóvenes chilenos que andaban en lo mismo. En ruptura con una ciudad negada a la imaginación y al amor, hizo evidente su desacomodo a través de un lenguaje lleno de fulguraciones, en abierta disidencia con la comunicación estereotipada del momento.

El año pasado se cumplió el centenario del nacimiento de este inolvidable escritor, quien en 1976 gana el Premio Nacional de Literatura. A lo largo de su carrera recibió otros premios y reconocimientos por su contribución a la literatura venezolana, como por ejemplo el título Doctor Honoris Causa de la Universidad de Los Andes en 2001.

Su obra poética completa es un compendio que abarca siete libros publicados y nueve poemas inéditos. Además de su primer libro *Elena y los elementos*, nombrado anteriormente, están: *Animal de costumbre* (1959), *Filiación oscura* (1966), *Lo huidizo y permanente* (1969), *Rasgos comunes* (1975), *Por cuál causa o nostalgia* (1981) y *Aire sobre el aire* (1989).

De *Elena y los elementos* me gustaría citar este poema:

PROFUNDIDAD DEL AMOR

*Las cartas de amor que escribí en mi infancia eran memorias
de un futuro paraíso perdido. El rumbo incierto de mi
esperanza estaba signado en las colinas musicales de mi
país natal. Lo que yo perseguía era la Corza frágil, el lebrél
efímero, la belleza de la piedra que se convierte en ángel.*

*Ya no desfallezco ante el mar ahogado de los besos.
Al encuentro de las ciudades:
por guía los tobillos de una imaginada arquitectura
por alimento la furia del hijo pródigo
por antepasados, los parques que sueñan en la nieve, los
árboles que incitan a la más grande melancolía, las puertas
de oxígeno que estremece la bruma cálida del sur, la mujer
fatal cuya espalda se inclina dulcemente en las riberas sombrías.*

*Yo amo la perla mágica que se esconde en los ojos de los
silenciosos, el puñal amargo de los taciturnos.
Mi corazón se hizo barca de la noche y custodia de los oprimidos.
Mi frente es la arcilla trágica, el cirio mortal de los caídos,
la campana de las tardes de otoño, el velamen dirigido hacia el puerto menos venturoso
o al más desposeído por las ráfagas de la tormenta.
Yo me veo cara al sol, frente a las bahías mediterráneas, voz
que fluye de un césped de pájaros.*

Mis cartas de amor no eran cartas de amor sino vísceras de soledad.

*Mis cartas de amor fueron secuestradas por los halcones
ultramarinos que atraviesan los espejos de la infancia.*

Mis cartas de amor son ofrendas de un paraíso de cortesanas.

*¿Qué pasará más tarde, por no decir mañana?, murmura el
viejo decrépito. Quizás la muerte silbe, ante sus ojos
encantados, la más bella balada de amor.*

Dice el escritor venezolano Jesús Sanoja en el diario "El Nacional" (10 de septiembre de 1972):

Apenas un grupo de amigos, iniciados y rituales, gozaban de aquellos versos de minoría que luego entrarían a formar volumen en Elena y los elementos (1951), y cuya repercusión inmediata fue de poco ámbito, pero cuya percusión en el tiempo, ampliada a los ecos expresivos que encontró en los más jóvenes, fue tan decisiva como la de Mi padre el inmigrante. Si acaso dos nombres han influido con suficiente y beneficiosa irradiación, pueden anortarse de una vez: Gerbasi y Sánchez Peláez.

Guillermo Sucre (Venezuela, 1933-2021), escritor, traductor y crítico literario, al analizar la obra de Sánchez Peláez, señala que mientras que en su primer libro predomina "el esplendor y hasta la proliferación verbal", en el segundo (*Animal de costumbre*) su poesía se torna "más concentrada y secreta".

I

*En la noche dúctil con un gladiolo en tu casa
En la noche escucha,
Oh frágil vanidad en los brazos,
Y tu sueño pesa viviente como ráfaga del río.*

*Más allá en los vergeles,
Prueba, verifica mi debilidad y mi fuerza.
Mi camino que ignoro hasta encontrar tu paso, tu huella
Tibia en la tierra,
El nacimiento del nuevo día.*

En *Filiación oscura*, Sánchez Peláez nos introduce en "La noche sin guía". Este poemario guarda sus códigos y sugiere muchas reflexiones en torno a la memoria: "La memoria es una copa frágil", el viaje y la escritura: "Narra la travesía, pierde el pudor". El tiempo, por ejemplo, es una constante esencial. La transformación:

VI

El tiempo ceñudo y frío y no otro. El tiempo en carroza

fúnebre y sin ver mis girasoles.

Pongo la mano en el grito del árbol. Entrego al hambre de crecer una herida abierta o una estrella.

El peso único de esa noche cae del fruto. Mientras con señas fijas una vez ausentes, la piel del fósforo que hay en mis nudillos discurre en las bahías.

Y en otro momento del libro dice: “Me dilapida el tiempo: Lo imborrable, nulo socava mi inquietud.” También nos advierte su sensibilidad: “El mundo se me hacía hostil. Mis sentidos querían vivir en una perenne fiesta.”

Sobre *Filiación oscura* dice el escritor César Dávila Andrade (Ecuador, 1918-1967):

Pareciera que Juan Sánchez Peláez, para escribir este nuevo poemario se hubiese inclinado hacia el abismo más hondo de su genio, descubriendo en su fondo un rostro que sólo él podía resistir e interpretar. Porque la obra que encierra estas páginas, nos hace sospechar que en esas simas (pozo) de silencio de su visión, se revelaron ante sus ojos los hilos más tenebrosos y esplendentes de su filiación con aquello que sólo los verdaderos poetas pueden mirar sin enloquecer.

El siguiente libro publicado es *Lo huidizo y lo permanente*. Existe en este libro una pulsión por expresar una verdad íntima, intentar atrapar el fenómeno a través de la escritura. Otra vez el tiempo, el viaje, la memoria. Está la cuestión existencial. Pero, ¿cómo lo dice? Observo vislumbres, fragmentos, observo la imposibilidad de la expresión. Hay algo que no llega a su fin, tal vez por la magnitud de lo sentido:

II

Porque dispuestos a partir. (Así comencé una vez.) Pero Me vi, inmóvil, en el libro donde centellea la mano. Y me detuve largo tiempo. Encima estoy del puro rememorar; y el can mío se duele en otoño.

Los contrarios se abrazan: “Una rosa de agua pura es la tiniebla”. Y su reflexión sobre la palabra:

III

Aunque la palabra sea sombra en medio, hogar en el aire, soy otro, más libre, cuando me veo atado a ella, en el alba o en la tempestad.

Por la palabra vivo en aguas plácidas y en filón extranjero, Fuera del inmenso hueco.

Y en el poema V nos dice: “Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme.”

En *Aire sobre el aire* asistimos a la conciencia de la madurez, la vejez, la muerte: “la puta madre muerte”. Es la misma reflexión sobre el tiempo, pero desde otro ángulo, desde otra etapa de la vida:

LOS VIEJOS

(...)

*no hay sino instantes
no vengan a contradecirme
mis pensamientos
vanos
hay eso
que sobra
nos falta
y zozobra*

Quiero citar de este mismo libro un texto donde nombra a otro poeta que admiro profundamente:

III

*César Moro, hermoso y humillado
Tocando un arpa en las afueras de Lima
Me dijo: entra a mi casa, poeta
Pide siempre aire, cielo claro
Porque hay que morir algún día, está entendido
Hay que nacer, y estás ya muerto
El suelo se quedará aquí siempre, ancho y mudo
Pero morir de la misma familia es haber nacido.*

Hay variaciones de libro a libro, pero no se encuentran divisiones en etapas o fases claramente definidas, ya que Sánchez Peláez mantiene una continuidad temática y explorativa a lo largo de todo el camino. Su poesía se manifiesta de diversas maneras, desde el largo aliento inicial hasta poemas breves, pasando por poemas en prosa y versos entrecortados que se manifiestan en la página. Sin embargo, su poética persiste de manera constante a lo largo de su obra, enfocándose en la supervivencia ante la condena del tiempo y sus transformaciones. Unos versos del poema XXI incluido en *Animal de costumbre* Juan Sánchez Peláez nos dice:

*No sé por qué nociones de falso orgullo
cuento mayoría de edad.*

*Mi edad con migajas húmedas,
35 soldaditos de plomo que caen boca abajo en la chimenea.*

Comparto con Sánchez Peláez el tono descreído y la preocupación por el tiempo como factor de pérdida. También admiro esa lucidez sobre la conciencia de la vida y nuestra labor como escritores, pero ante todo, investigadores de la condición humana. En su poema "Labor" del libro *Filiación oscura* dice: "Quienes nos observan saben que trabajamos con las uñas. Somos entre los mendigos, los piojosos, lo último de la mendicidad." Y en el poema que da título al libro, nos recuerda que en este mundo de fenómenos y de sentidos limitados: "En la mayoría de los casos, uno no sabe nada".

El escritor y editor venezolano Juan Liscano, en el *Panorama de la literatura venezolana actual* (Organización de Estados Americanos/Publicaciones Españolas, S.A., Caracas-Barcelona, 1984) dice:

Sánchez Peláez fue el primer poeta venezolano que introdujo en nuestra lírica, la conciencia de la clandestinidad del hombre en el mundo y su certidumbre angustiada de haber sido arrojado al tiempo, como un extranjero, sin su consentimiento.

Allí, en esa zona intermedia, me hermano al poeta Sánchez Peláez y avanzamos sobre el misterio de estar vivos.

HAROLD ALVARADO TENORIO
Sobre Jorge Gaitán Durán

Jorge Gaitán Durán –escribió Rafael Gutiérrez Girardot en 1989– *sucumbió en su patria bajo las contorsiones provincianas de esa versión banalizadora, miserable y tardía de un viejo y esencial problema de la cultura occidental, el nihilismo, que en Colombia se llamó Nadaísmo y cuyo contenido se redujo a gestos. Frente a estos revolucionarios fomentados por el periódico El Tiempo, su obra significa precisamente el intento de recuperar y asimilar para su patria esa ilustración que fue sofocada secularmente por el catolicismo contra reformista de la herencia española y sus pecatos continuadores en Colombia.*

Con sus escasos treinta y siete años, JGD fue sin duda uno de los más notables intelectuales de la lengua en el siglo pasado. Y quizás el único nacido en Colombia que puede contrastarse sin desmerecimientos con sus pares, americanos y peninsulares, como Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, el brasileño Ferreira Gullar o el venezolano Juan Liscano. Hijo de un ingeniero de ferrocarriles y de una rica terrateniente, nació en Pamplona, donde hizo sus estudios de primaria en un colegio de señoritas de Cúcuta y el bachillerato en el Colegio Sagrado Corazón de los Hermanos Cristianos.

Yo tenía quince años en 1940, escribí en 1959. [1] Durante los cinco años que siguieron fuimos lo que la guerra quiso. No alcanzamos a ponernos el uniforme, pero la propaganda modeló nuestra imagen del mundo. No volvimos del frente cojos o ciegos, pero en tan decisiva etapa de la formación de un hombre, nuestro horizonte ético y estético se redujo a libros, películas, conversaciones, conferencias, lecciones, cuyo único objetivo era la victoria. Necesariamente nuestras concepciones de la sociedad, de la literatura o del amor resultaron esquemáticas, convencionales, sentimentales. Trabajo nos costó desprendernos de ese lastre. Nos correspondió el aspecto más mediocre –también el menos peligroso corporalmente– de la pavorosa contienda. Quizá esto explique que nuestra primera reacción literaria fuera una poesía desengañada y melancólica y nuestra primera reacción política y social una desconfianza un poco fúnebre ante cualquier orden establecido. [...]

En 1941 se inscribió en Bogotá en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional y pasó allí un año, al lado de su amigo Eduardo Ramírez Villamizar, el más grande escultor que ha tenido Colombia. De allí fue a la Universidad Javeriana para estudiar derecho y comenzó a escribir sobre cine, pintura, arte y literatura en diarios como *El Tiempo*, *El Liberal* o la *Revista de las Indias* donde celebra la obra de sus contemporáneos Alejandro Obregón, Ramírez Villamizar o Lucy Tejada, mientras departe con Fernando Arbeláez, Hernando Téllez o León de Greiff en los cafés Asturias, Fortaleza y Automático, las verdaderas escuelas literarias de entonces. Durante los sucesos del 9 de abril participa en el levantamiento tratando de orientar al pueblo en la lucha y tiene luego que esconderse por varios días hasta que logra llegar a Cúcuta donde es protegido por amigos de su familia. Al año siguiente regresa a Bogotá y luego de algunas actividades partidistas decide viajar a París donde hace estudios de cine, se casa con Dina Moscovici, viaja por varios países europeos, por Rusia y China, donde vio a Mao Zedong en persona ante doscientas mil personas en la Plaza del Pueblo.

En junio de 1954, con treinta años y con Gustavo Rojas Pinilla en el poder, regresa a Colombia. Dos meses después [agosto 29] escribe a Eduardo Cote Lamus, retratando la Bogotá y el país de entonces y quizás de siempre:

La selva es Bogotá. Acabo de regresar de allí. Vengo deprimido. Sólo ahora comprendo las tonterías que hice al regresar de Europa. En Cúcuta se está dentro de una atmósfera nacional. El país con todos sus defectos y cualidades. Bogotá es una atmósfera asfixiante, donde el chisme, el chiste y el trago impiden toda actividad humana verdaderamente digna. Tú recuerdas cuántas críticas hice al ambiente cultural de España; pues bien, el de Bogotá es aún inferior: conformismo, ignorancia, petulancia que se cree talento. Naturalmente hay dos o tres personas con las cuales se puede conversar provechosamente. Conclusión: si no tienes disposición de explorador, quédate allá lo más posible.

El primer número de *Mito* apareció en abril de 1955. A mediados del año siguiente regresa a Europa, pero para 1957 ya está de nuevo en Colombia luchando por la democratización del país y así de manera intermitente permanece, unas veces en el país, otras en España o en Francia, hasta cuando en 1962 muere en el accidente de un avión de Air France durante una maniobra de la nave en Point-à-Pitre. Gaitán Durán fue sepultado en Cúcuta el 29 de junio de ese año. Con el fallecimiento toda una generación de colombianos que nunca pudieron cambiar su país y fueron sometidos a diversos tipos de vejámenes, desde los ministerios que aceptaron a los gobiernos del Frente Nacional donde hicieron todo lo contrario de lo que habían soñado, como es el caso de Pedro Gómez

Valderrama, ministro de gobierno y educación de Guillermo Valencia e ideólogo de los bombardeos a Marquetalia, Riochiquito y Guayabero que condujeron a la creación de las llamadas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC o Indalecio Lievano Aguirre al servicio del avieso gobierno de López Michelsen o Álvaro Mutis, encarcelado en Lecumberri por sus extrañas maniobras y manejos de dineros a favor de las empresas imperialistas que controlaban el petróleo, o el triste destino de Valencia Goelkel y Charry Lara, silenciado el uno para siempre o plegados a los intereses torvos de Eduardo Carranza, o mendigando cuotas burocráticas y viajes para sí y sus hijas en los ministerios de exteriores o en esa cosa horrenda que se llamó Colcultura. Para no hablar de otros que envejecieron en cargos diplomáticos o adivinando el futuro y las suertes a presidentes, etc. Las malas jugadas del destino, o de los obstinados dioses, como escribió Valencia Goelkel en uno de los homenajes que hizo a su amigo.

Como se sabe, más que poeta, Gaitán Durán, fue un intelectual, es decir un político. Uno que trabajando con la inteligencia tendría la responsabilidad, son sus palabras, [2] por sus semejantes, mediante el ejercicio de una conciencia alerta para protestar y denunciar aquellos actos u omisiones que los sin voz no pueden levantar ante el mundo. Un ejercicio de la libertad que podía darse porque nada le debía a nadie.

No le debo favores a nadie; no dependo de ningún partido, de ninguna secta; no acepto jefes, ni índice de ninguna clase; –escribió en La revolución invisible– no pueden asediarme económicamente, no pueden aniquilarme éticamente, no pueden impedirme que escriba, ni mucho menos que piense; leo lo que quiero, estudio, observo e intento con obstinación comprender ciertos panoramas políticos y sociales, ciertas pasiones humanas. No soy un inconforme profesional: creo apenas que la fuerza de una posición no proviene del desprecio, ni siquiera del talento o de una adhesión ideológica, sino de la independencia y de la conciencia.

Y si su obra literaria es una de las más bellas contribuciones de colombiano alguno al caudal de la lengua fue por un azar del destino. Gaitán Durán imitó durante su juventud, o primera juventud, los tonos y quizás hasta los motivos del piedracielismo carrancista, a quien extrañamente admiraba. Pero luego, cuando pudo conocer la literatura francesa de su tiempo y en especial a Camus, los cuadernos fueron su principal ocupación y del ejercicio de esas reflexiones saltó a la poesía verdadera, así también esté manchada por ideologismos como la lucha facciosa y muy francesa entre eros y thanatos. Gaitán Durán y su amigo venezolano Juan Liscano pusieron de moda entre nosotros ese sentimiento que acerca el vivir a plenitud a la muerte, al morir. Así lo ha sostenido también Gutiérrez Girardot:

Dentro de la poesía de lengua española de los años cincuenta que por su acento político se llama comprometida, la de Gaitán Durán constituye una excepción del mismo modo como lo es dentro de la poesía hispánica llamada erótica. Y esa excepción se funda precisamente en la liberación de Eros de las cargas morales y dogmáticas que lo convirtieron en pornografía y obscenidad como también en la liberación de la política de las cargas igualmente moral-dogmáticas que la convirtieron en principios abstractos y finalmente antihumanos.

Pero Gaitán Durán y Liscano no estaban solos. En Barcelona, por los tiempos de la creación de Mito, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Agustín Goytisolo estaban empeñados en escrituras similares. Sin olvidar que otro de los grandes poetas del cincuenta vivía en Bogotá y fue publicado en las ediciones de *Mito*: José Manuel Caballero Bonald.

Poeta de la existencia, es decir, de la consunción de la muerte a través de la vida, sus mejores poemas están reunidos en libros como *Asonbro*, *Amantes* y *Si mañana despierto*.

Mi obra –dijo a Cecilia Laverde en una entrevista para Lecturas Dominicales de El Tiempo, el 22 de mayo de 1960–, afirma simplemente que el hombre debe saber a todas horas que va a morir, lo cual conduce a que el erotismo sea, como la poesía, el único instante en que podemos pulverizar una historia implacable.

SÉ QUE ESTOY VIVO

*Sé que estoy vivo en este bello día
acostado contigo. Es el verano.
Acaloradas frutas en tu mano
vierten su espeso olor al mediodía.*

*Antes de aquí tendernos, no existía
este mundo radiante. ¡Nunca en vano
al deseo arrancamos el humano
amor que a las estrellas desafía!*

*Hacia el azul del mar corro desnudo.
Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo,
nazco en el esplendor de conocerte.*

*Siento el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta
en que más recordamos a la muerte.*

HACIA EL CADALSO

*Tú no has conseguido nada, me dice el tiempo,
todo lo has perdido en tu lid imbécil
contra los dioses. Solo te quedan palabras.
Tú no has sido nada: ni padre ni guerrero
ni súbdito ni príncipe ni Diógenes el perro
y ahora la muerte cáncer y silencio en tu garganta
te hace besar las ruinas que escupiste.*

*Mas yo he sido: vilano, un día; otro, vulnerable
titán contra su sombra. Yo he vivido:
árbol de incendios, semen de amo
que por un instante tiene el mundo con su cuerpo.*

*El idiota repite estas palabras hasta el cadalso
interminable: ¡He vivido!*

SIESTA

Voy por tu cuerpo como por el mundo.
OCTAVIO PAZ

*Es la siesta feliz entre los árboles,
traspasa el sol las hojas, todo arde,
el tiempo corre entre la luz y el cielo
como un furtivo dios deja las cosas.
El mediodía fluye en tu desnudo
como el soplo de estío por el aire.
En tus senos trepidan los veranos.
Sientes pasar la tierra por tu cuerpo
como cruza una estrella el firmamento.
El mar vuela a lo lejos como un pájaro.
Sobre el polvo invencible en que has dormido
esta sombra ligera marca el peso
de un abrazo solar contra el destino.
Somos dos en lo alto de una vida.
Somos uno en lo alto del instante.
Tu cuerpo es una luna impenetrable
que el esplendor destruye en esta hora.
cuando abro tu carne hiero al tiempo,
cubro con mi aflicción la dinastía,
basta mi voz para borrar los dioses,
me hundo en ti para enfrentar la muerte.*

*El mediodía es vasto como el mundo.
Canta el cuerpo en la luz, la tierra canta,
danza en el sol de todos los colores,
cada sabor es único en mi lengua.
Soy un súbito amor por cada cosa.
Miro, palpo sin fin, cada sentido
es un espejo breve en la delicia.
Te miro envuelta en un sudor espeso.
Bebemos vino rojo. Las naranjas
dejan su agudo olor entre tus labios.
Son los grandes calores del verano.
El fugitivo sol busca tus plantas,
el mundo huye por el firmamento,
llenamos esta nada con las nubes,
hemos hurtado al ser cada momento,
te desnudé a la par con nuestro duelo.
Sé que voy a morir. Termina el día.*

AMANTES

*Somos como son los que se aman.
Al desnudarnos descubrimos dos monstruosos
desconocidos que se estrechan a tientas,
cicatrices con que el rencoroso deseo
señala a los que sin descanso se aman:
el tedio, la sospecha que invencible nos ata
en su red, como en la falta dos dioses adúlteros.
Enamorados como dos locos,
dos astros sanguinarios, dos dinastías
que hambrientas se disputan un reino,
queremos ser justicia, nos acechamos feroces,
nos engañamos, nos inferimos las viles injurias
con que el cielo afrenta a los que se aman.
Sólo para que mil veces nos incendie
el abrazo que en el mundo son los que se aman
mil veces morimos cada día.*

AMANTES II

*Desnudos afrentamos el cuerpo
como dos ángeles equivocados,
como dos soles rojos en un bosque oscuro,
como dos vampiros al alzarse el día,
labios que buscan la joya del instante entre dos muslos,
boca que busca la boca, estatuas erguidas
que en la piedra inventan el beso
sólo para que un relámpago de sangres juntas
cruce la invencible muerte que nos llama.
De pie como perezosos árboles en el estío,
sentados como dioses ebrios
para que me abrasen en el polvo tus dos astros,
tendidos como guerreros de dos patrias que el alba separa,
en tu cuerpo soy el incendio del ser.*

SE JUNTAN DESNUDOS

*Dos cuerpos que se juntan desnudos
solos en la ciudad donde habitan los astros
inventan sin reposo al deseo.
No se ven cuando se aman, bellos
o atroces arden como dos mundos
que una vez cada mil años se cruzan en el cielo.
Sólo en la palabra, luna inútil, miramos
cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,
se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,
estrellas enemigas, imperios que se afrentan.
Se acarician efímeros entre mil soles
que se despedazan, se besan hasta el fondo,
saltan como dos delfines blancos en el día,
pasan como un solo incendio por la noche.*

SI MAÑANA DESPIERTO

*De súbito respira uno mejor y el aire de la primavera
llega al fondo. Mas sólo ha sido un plazo
que el sufrimiento concede para que digamos la palabra.
He ganado un día; he tenido el tiempo
en mi boca como un vino
Suelo buscarme
en la ciudad que pasa como un barco de locos por la noche.
Sólo encuentro un rostro: hombre viejo y sin dientes
a quien la dinastía, el poder, la riqueza, el genio,
todo le han dado al cabo, salvo la muerte.
Es un enemigo más temible que Dios,
el sueño que puedo ser si mañana despierto
y sé que vivo.
Mas de súbito el alba
me cae entre las manos como una naranja roja.*

EL REGRESO

*El regreso para morir es grande.
(Lo dijo con su aventura el rey de Itaca).
Mas amo el sol de mi patria,
el venado rojo que corre por los cerros,
y las nobles voces de la tarde que fueron
mi familia.
Mejor morir sin que nadie
lamente glorias matinales, lejos
del verano querido donde conocí dioses.
Todo para que mi imagen pasada
sea la última fábula de la casa.*

DIARIO (Fragmentos)

El amor y la literatura coinciden en la búsqueda apasionada casi siempre desesperada de comunicación. Rechazamos la esencial soledad de nuestro ser y nos precipitamos caudalosamente hacia los otros seres humanos por medio de la creación o del deseo. Los cuerpos ayuntados son himno, poema, palabra. El poema es acto erótico. La impotencia literaria o artística sanciona la imposibilidad de colmar el abismo o remontar la montaña de diferencias, las barreras de carne setos vivos, que nos separan de nuestros semejantes, así como la impotencia sexual consagra en última instancia la imposibilidad de regresar por un instante a la original continuidad del ser, paraíso cuya nostalgia nos hostiga.

*

Vamos temprano al mar, en bicicleta, por caminitos polvorientos, bordeados de vides cuyas uvas negras maduran al sol. Tras perezosos juegos de verano, nado con una felicidad que yo creía abolida. Regresamos al mediodía, en vestido de baño, untados de aceite y arena. Nos detenemos para comer higos de concha morada y cristalina pulpa, tan dulces, blandos y jugosos que se deshacen en la mano si uno no los coge con pericia.

*

En Ibiza las higueras tienen dueño, pero los higos son de todos.

*

Nos bañamos desnudos en el mar, bajo la luna. Nadamos con libertad en el agua plateada, más tibia que al mediodía. Los brazos de Betina [3] brillan como delfines blancos entre las olas.

*

Nunca he vivido ni trabajado tan intensamente como en Ibiza. Ley o azar, en los últimos días resurgieron los indicios, presagios que creí inventar hace años. No me abrumaron, sin embargo, las trazas de sangre en la saliva, ni la fatiga, ni la asfixia precedida por un súbito desdibujamiento de las cosas. Iba al mar con Betina y pasábamos siestas incomparables, tendidos en la arena. ¿Qué más podía desear después del instante pleno, irrepentible? Vivía simplemente, ebrio y feliz, sin pasado ni futuro. Soy me repetía mientras sienta contra mí este caliente cuerpo dorado. Precisamente porque no olvido la muerte, creo con pasión en este mundo.

Bibliografía de Jorge Gaitán Durán

Amantes, separata de Mito, n°s 22/23, Bogotá, 1958. Asombro, París, 1951. Insistencia en la tristeza, prólogo de Helcias Martán Góngora, Bogotá, 1946. Obra literaria, selección y prólogo de Pedro Gómez Valderrama, Bogotá, 1975. Obra crítica, literaria y periodística recuperada, prólogo y selección de Mauricio Ramírez, Bogotá, 2004. Presencia del hombre, prólogo de Hernando Téllez, Bogotá, 1947. Si mañana despierto, Bogotá, 1961.

Bibliografía sobre Jorge Gaitán Durán

Alfonso Bonilla Naar: *Jorge Gaitán Durán*, en Lecturas Dominicales de El Tiempo, Bogotá, julio 1, 1962. Andrés Holguín: *El grupo Mito*, en Antología crítica de la poesía colombiana, Bogotá, 1978. Cecilia Casas: *La poesía de Jorge Gaitán Durán*, en Lecturas Dominicales de El Tiempo, Bogotá, Junio 19, 1977. Gonzalo Arango Arias: *Los inmortales también muren*, en Magazín Dominical de El Espectador, Bogotá, junio 23, 1962. Gonzalo Canal Ramírez: *Jorge Gaitán Durán*, en El Tiempo, Bogotá, julio 1, 1962. J.C. Cobo Borda: *Jorge Gaitán Durán*, en Historia de la poesía colombiana, Bogotá, 2004. Jorge Zalamea: *Poesía y prosa de Jorge Gaitán Durán*, en Lecturas Dominicales de El Tiempo, Bogotá, Febrero 11, 1962. María Mercedes Carranza: *La acción del intelectual aquí y ahora*, en Magazín Dominical de El Espectador, Bogotá, junio 28, 1987. Mauricio Ramírez: *Jorge Gaitán Durán*, Medellín, 2013. Rafael Gutiérrez Girardot: *Gaitán Durán: eros y política*, en Ensayos de literatura colombiana, II, Medellín, 2011.

NOTAS

1. En *El Cid y nuestra juventud*, *El Espectador*, Bogotá, 20 de diciembre de 1959.
2. *De la inteligencia*, en *El Independiente*, Bogotá, enero 10 de 1958.
3. Feliza Bursztyn (Bogotá, 1932 -1982), una de las más notables escultoras colombianas, que estudió en Art Students League de Nueva York y la academia La Grande Chaumière en París, murió en París perseguida y acosada vilmente por el gobierno de Julio César Turbay Ayala que la acusaba de fabricar armas en su taller de soldadura. En *Los 166 días de Feliza*, publicada en Madrid en El País del 20 de enero de 1982, Gabriel García Márquez narró su tragedia: "Feliza Bursztyn tuvo que escapar de Colombia -como hubiera podido hacerlo el protagonista de El proceso, de Franz Kafka- para no ser encarcelada por un delito que nunca le fue revelado. El viernes 24 de julio de 1981 una patrulla de militares al mando de un teniente se presentó a su casa de Bogotá a las cuatro de la madrugada. Todos vestían de civil, con ruanas largas, debajo de las cuales llevaban escondidas las metralletas, y estaban autorizados por una orden de allanamiento de un juez militar. Su comportamiento fue correcto, amable inclusive, y la requisita que hicieron de la casa duró casi cuatro horas, pero fue más ritual que minuciosa. Feliza y su esposo, Pablo Leyva, tuvieron la impresión de que eran unos muchachos inexpertos que no sabían lo que buscaban ni tenían demasiado interés en encontrarlo. Lo único que registraron a fondo fue la cama matrimonial, hasta el extremo de que la desarmaron y la volvieron a armar. "Tal vez buscaban mis polvos perdidos", comentó más tarde Feliza con su humor bárbaro. Otra cosa que les llamó la atención fue una caja de fotografías que Feliza había llevado de La Habana, pocos días antes, a donde había viajado para asistir a una exposición de sus obras en la Casa de las Américas. Eran las fotos de una exposición colectiva de fotógrafos colombianos que se había realizado en La Habana el año anterior, también bajo el patrocinio de la

Embajada de Colombia en Cuba, y con asistencia de sus funcionarios. La Casa de las Américas le había pedido a Feliza el favor de que las devolviera a sus autores, cuyos nombres y direcciones estaban escritos al dorso de cada foto. Los soldados les echaron una ojeada superficial a casi un centenar y pusieron aparte tres, que se llevaron. Feliza, que ni siquiera había tenido tiempo de abrir el paquete, no pudo ver muy bien qué fotos eran, pero le pareció que alguna la había visto publicada en la Prensa de Colombia. También se llevaron una pistola Beretta inservible que un amigo le había regalado a Feliza en 1964, en una época en que vivía sola en Bogotá, pues todavía no se había casado con Pablo Leyva. “No me atreví ni a tocarla nunca”, me dijo Feliza, “por temor de sacarme un ojo”. Fue todo cuanto se llevaron. Es cierto que Feliza no encontró después dos cadenas y tres anillos que había puesto en su mesa de noche antes de dormirse, y que eran las únicas cosas de oro, pero también las que costaban menos en su paraíso de chatarra. Pero siempre insistió, con su buena fe inquebrantable, que no podía suponer algo que no había visto.

Terminada la requisita, Feliza fue llevada, sin su esposo, a las caballerizas de la Brigada de Institutos Militares. Permaneció sentada, sin comer ni beber, durante las once horas del interrogatorio. Le vendaron los ojos y le pegaron en el pecho una banda adhesiva con su número de presidiaria: 5. Ese parche, con ese número, está todavía pegado en la pared de la cocina en su casa de Bogotá. Siempre insistió en que la trataron con mucha corrección, que le pidieron excusas por tener que venderla, y que ninguna de las incontables preguntas le permitió vislumbrar de qué la acusaban. Se lo preguntó a uno de sus interrogadores invisibles, y éste le dio una respuesta deslumbrante:

–Lo vamos a saber ahora por lo que usted nos diga.

Es sorprendente que hubiera resistido aquella prueba con tanta fortaleza, porque Feliza tenía una limitación pulmonar muy seria, debido a las sustancias tóxicas con que trabajaba, y además una lesión de la columna vertebral de la que no se recuperó nunca. Pero no perdió el sentido del humor en ningún momento de aquellas once horas desgraciadas de nuestra historia patria.

Le preguntaron si conocía a algún escritor, y contestó que sí: a Hernando Valencia Goelkel. Le preguntaron si no conocía a otros, y contestó que sí, pero que no los mencionaba porque eran muy malos escritores. Le preguntaron si no temía que la violaran, y contestó que no, porque toda mujer casada está acostumbrada a que la violen todas las noches. Sin embargo, los distintos interrogadores que nunca pudo ver coincidieron en poner en duda su nacionalidad colombiana. Nunca, en las horas interminables de su exilio, Feliza pareció olvidar que alguien en su propio país le hiciera esa ofensa. “Soy más colombiana que el presidente de la República”, solía decir en sus últimos días. Más aún: mucho antes de que tuviera que abandonar a Colombia, una revista les preguntó a varios artistas colombianos en qué ciudad del mundo querían vivir, y Feliza fue la única que contestó: “En Bogotá”.

Dos días después del interrogatorio, cuando ya se consideraba a salvo de toda sospecha, Feliza fue citada por un juez militar, que la acusó de tener en su casa un arma sin licencia. El juez le mostró la disposición según la cual aquel delito tenía prevista una pena de cinco años de cárcel. Le hizo firmar una notificación, la citó para dos días más tarde y le advirtió que no podía moverse de Bogotá. Dos días después, con todo el dolor de su alma, se asiló en la sede de la Embajada de México.

No es comprensible, pues, que alguien se pregunte ahora por qué se fue Feliza de Colombia.

El mismo Hernando Santos, que fue uno de sus amigos más queridos, tuvo la entereza de llamar por teléfono al ministro de la Defensa, general Camacho Leyva, para interceder en favor de ella, cuando todavía estaba detenida. El general le contestó que no podía hacer nada, porque había contra Feliza una denuncia concreta. Pocos días después, sin embargo, cuando todavía Feliza estaba asilada en la Embajada de México, la Cancillería colombiana dijo, en un comunicado oficial, que no había ningún cargo contra ella, que podía viajar sin salvoconducto a donde quisiera y volver a Colombia con toda libertad. Pero otros días más tarde, el redactor de asuntos militares de El Espectador, de Bogotá, publicó una declaración muy explícita de un alto oficial de las Fuerzas Armadas de Colombia, que nunca se identificó, pero que tampoco ha sido desmentido por nadie. Este militar sin nombre afirmaba tener pruebas de que Feliza Bursztyl era correo, entre los dirigentes cubanos y el M-19, pero que se le había tratado con la mayor consideración por ser mujer y artista. Otras gestiones que amigos de Feliza han hecho después ante autoridades militares han recibido la misma respuesta. Es alarmante, pero ya se sabe: en Colombia, los militares guardan secretos que las autoridades civiles no conocen.

Feliza no estaba en París por placer. Su propósito original era viajar a Estados Unidos, donde viven sus tres hijas, su hermana y su madre, todas ellas de nacionalidad norteamericana. Pero el consulado de Estados Unidos en México, después de consultarlo con el de Bogotá, le negó la visa. Amigos de Feliza le consiguieron entonces, con el Ministerio de Cultura de Francia, una beca de duración indefinida, con un estudio para que siguiera haciendo sus chatarras, y tarjeta de la Seguridad Social para que se vigilara mejor su mala salud. En París la encontró su esposo apenas diez días antes de su muerte, cuando vino de Bogotá a pasar Con ella el último año nuevo de su vida.

La mujer que Pablo Leyva encontró en París no era la misma que había despedido en Bogotá. Estaba atónita y distante, y su risa explosiva y deslenguada se había apagado para siempre. Sin embargo, un examen médico muy completo había establecido que no tenía nada más que un agotamiento general, que es el nombre científico de la tristeza. El viernes 8 de enero, a nuestro regreso de Barcelona, Mercedes y yo los invitamos a cenar, junto con Enrique Santos Calderón y su esposa, María Teresa. Era una noche glacial de este invierno feroz y triste, y había rastros de nieve congelada en la calle, pero todos quisimos irnos caminando hasta un restaurante cercano. Feliza, sentada a mi izquierda, no había acabado de leer la carta para ordenar la cena, cuando inclinó la cabeza sobre la mesa, muy despacio, sin un suspiro, sin una palabra ni una expresión de dolor, y murió en el instante. Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había, hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa.”

RICARDO H. HERRERA
Historia de [Juan Antonio] Vasco

“Juan Antonio Vasco nació en Buenos Aires, parroquia de San Telmo, calle Bolívar entre Garay y Brasil, en 1924”. [1] Recuerdos suyos nos lo muestran hacia 1934 vendiendo serpentinas en el carnaval de Gerli. A los trece años, dice en las mismas páginas, “funcioné como ese germen de brurócrata que llaman mandadero. Trabajaba para Bunge y Born, una empresa internacional. Uno siempre trabaja para una empresa internacional. La única excepción no fue una empresa sino la pensión para turistas –al cabo una empresa, pero muy chica- que tenía el abuelo en Chascomús. Y aunque mi antepasado nació en los Bajos Pirineos, el accidente no bastaba para calificar de internacional a esa casa de huéspedes. Me pusieron a llevar las comidas, a traficar servicios en carácter de operador subordinado. En fin, ya era adolescente y aquel verano me sirvió como aprendizaje de la tolerancia”. [2]

De la provincia, donde la madre de Vasco se ha trasladado para poder sobrellevar su reciente viudez con cuatro hijos a cargo, Vasco no se moverá hasta después de su adolescencia. Estudia y comienza a escribir poemitas en los cuales me ajustaba a las formas españolas que nos enseñaban en las clases de literatura castellana. Todo esto sucedía en Chascomús, donde viví tantos años. Quizá por razones de esa geografía, me fu apegando a los poemas de Baldomero Fernández Moreno”. [3] Una geografía que en algún verano, tal vez, incluyó la presencia física del autor de *Las iniciales del misal*; ya que en octubre de 1968, invitado por Rodolfo Alonso para presentar en la Librería Atlántida *La mariposa y la viga*, dirá: “Veo venir a Fernández Moreno caminando abstraído por la calle principal de Chascomús o lo entreveo por las ventanas del Club Social, jugando al mah jong o al póquer” [4]

En 1941 Vasco se recibe de maestro rural. “me recibí de maestro rural y me trasladé a Dolores para dar algunas materias libres y terminar el bachillerato. En esa ciudad conocí a Mariluz Luna, que más tarde fue la esposa de Carlos Latorre. Por esta vía me vinculé con el surrealismo, porque años después Latorre integró el grupo de Enrique Molina y Aldo Pellegrini”. [3] Pero aún falta una década para la experiencia surrealista. Por el momento trabaja en Gándara como maestro y publica en Chascomús sus primeros poemas: *El ojo de la cerradura* (Imprenta Baltar, Chascomús, 1943). Se trata de veintisiete composiciones de mediana variedad métrica y formal (romances, romancillos, sonetos, sonetillos, cuartetos, octavas, coplas y espinelas). Unos versos de Fernández Moreno podrían ser la síntesis del conjunto: “Lugareño, anecdótico, crudo, circunstancial, /y su ritmo, y su buen consonante al final”. En Gándara gana poco y decide trasladarse a Buenos Aires. Allí visita, en el barrio de Flores, a su maestro: un Fernández Moreno que alguna vez le dijo de sí mismo que solía moverse como una palabra más dentro del lenguaje; y le aconsejó que, como poeta, no se metiera con la Iglesia o alguna otra institución de las llamadas eternas. [4] Vasco, que vive en una pensión, estudia humanidades y trabaja como vidrierista para Palmolive. “Cayeron bajo mi responsabilidad las vidrieras de las farmacias capitalinas. Eran clientes –las farmacias- de la compañía dentífrico-jabonera que más roncaba por aquí. Fui mal recibido, ignorado, hostilizado, denostado y hasta expulsado de sus locales por infinitos boticarios porteños. Saqué en conclusión que no adoraban a mi representada. Los inmarcesibles jaboneros les inspiraban toda la gama de actitudes contrarias, desde la animadversión hasta el odio homicida. [...] Me sentía un poco disminuido trajinando al nivel de la calaña cero” [2]

La segunda publicación de Vasco se produce en el otoño de 1948: *Cuatro poemas con rosas*, cuaderno núm. 4 de “El balcón de madera”, colección de poesía que dirigen Jorge Melazza Muttoni y Manrique Fernández Moreno. Transcribo la primera pieza del conjunto, el soneto “Niño”:

No tomes muy en serio a tu poeta / cuando está con la estrella y con la rosa, / dueño e la palabra primorosa, / casi ángel de la luz, casi profeta. // Pero déjale fiel sobre su veta, / hazle dulce la noche laboriosa, / y que a tu oculto diapasón de esposa / calle en torno la sombra más discreta. // Espérale paciente en esta orilla / mientras el corazón de la belleza / palpita los minutos inmortales. // Y que de vuelta de la maravilla, / madura para el sueño su cabeza, / se encuentre con tus ojos maternales.

Retengamos tres elementos de este soneto: primero, la obvia adhesión de su autor a la retórica del ritmo y de la rima (de la oralidad no aniquilada aún por la escritura, habría que decir); segundo, la evidente pertenencia de esta pieza al espíritu sencillista de Fernández Moreno (“No tomes muy en serio...”); y, tercero, la mención de la palabra “belleza” ligada a la inmortalidad. Este último elemento es, en ese año de 1948, particularmente significativo si tomamos en cuenta que Vasco era vidrierista: revela una contradicción entre sus ideales, por

retóricos que fueran, y su realidad cotidiana. Ahora bien, esta contradicción, que pudo haber exacerbado su idealidad hasta límites insospechados, estaba firmemente sujeta por la leve ironía de la estética sencillista que condensa la primera línea del soneto: ese no tomar demasiado enserio su papel de vate. De esa sencillez, que aún es leve sonrisa, saldrá su humor negro y su corrosiva ironía. Y saldrá cuando, por contacto con el grupo surrealista, su mordacidad deje de tenerlo a él mismo como sujeto y, contraviniendo el consejo de Fernández Moreno, se dirija a las instituciones llamadas eternas; el trabajo, el matrimonio, el hogar, la virtud, etcétera.

Estamos en el año 1950. Vasco comienza a hacer sus primeras experiencias de escritura automática y Fernández Moreno, que muere ese mismo año, se pierde de su horizonte. “A mi deslumbramiento adolescente le sucedió una reacción empequeñecedora. Fernández Moreno se me hizo tan conservador, en aquel aire politizado de mi juventud, que preferí relegarlo al olvido, como a una culpa.” [4] De la experiencia surrealista de Vasco nos quedan varios testimonios: los poemas que publica en *A partir de cero* y *Letra y Línea* (que recogerá inmediatamente en *Cambio de Horario*, su primer libro), y las cinco notas críticas que se conservan en los números 3 (diciembre 1953/enero 1954) y 4 (julio 1954) de *Letra y Línea*. De *Cambio de horario* digamos, por el momento, que su título evidencia el reconocimiento de una realidad poética personal anterior a su adhesión al surrealismo (“Mi primer libro, *Cambio de horario*, se llamaba así, creo, porque testimonió mi traslado desde la tradición española al distrito francés y mundial del surrealismo) [5] Las notas críticas son cinco: una elogiosa, pero con reparos, destinada al primer libro de Ceselli, y cuatro adversas dirigidas a publicaciones de Eduardo González Lanuza, Silvina Ocampo, Rodolfo Wilcock y César Rosales. Si comparamos estas críticas con cualquier otra de las publicadas en esa revista, se verá claramente que Vasco es uno de los pocos dentro del grupo surrealista que parece no haber perdido el sentido del humor. No hay ni admoniciones ni condenas al estilo de Latorre, sino ironía y algunas observaciones relacionadas con la preceptiva tradicional, a la cual, como hemos visto, Vasco conocía no sólo de oídas sino por experiencia personal. Ello, pienso, le da una madurez que le impide caer en la grandilocuencia del denuesto: sabe que la poesía es caprichosa y que basta casarse con ella (o creer que uno se ha casado con ella) para perderla. Así, en 1968, podrá decir de Fernández Moreno: “He vuelto a él con otra cautela, Me parece que mucho de lo suyo es simplemente poesía, mal que nos pese a los que demandamos mayor ferocidad y ensañamiento en la iluminación”. [4]

Esta expresión, “mayor ferocidad y ensañamiento en la iluminación” –un poco fuerte tal vez, ya que en él hay energía y violencia pero no saña-, nos lleva a *Cambio de horario* (Ediciones “Letra y Línea”, Buenos Aires, 1954). En efecto, Vasco no fue violento nada más que en la iluminación. “Una poética de la mordacidad”, “desaforada semblanza del mundo cotidiano” [6] ha escrito Adriano González León, una de las tres personas que se han ocupado con seriedad de la obra de Vasco. Las otras dos son Juan Calzadilla y Graciela Maturó. En su *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, anota esta última: “En (un) imaginismo que lleva el sello de la pasión, del odio, de la cólera, es donde la poesía de Vasco alcanza sus momentos de mayor intensidad”. Agrega que la conciencia del existir individual de Vasco “se liga a una conciencia histórica del existir colectivo. Y así se ubica (...) como hombre de América en una actitud negadora y a la vez fáctica; destructiva y augural”. [7] Este concepto es especialmente atinado e instructivo pues revela el esquema de la tensión que organiza la aventura poética de Juan Antonio Vasco, que se puede resumir así: a) negación de la retórica, incluso de la surrealista, cuando la aproximación de los elementos que componen la imagen es buscada para alcanzar un efecto decorativo y no la exploración de una verdad soterrada, b) crítica del mundo cotidiano y c) proferimiento de un renacer que se identifica con la vida del hombre y la tierra del continente americano.

Cambio de horario, entonces, aparece dividido en cinco secciones: en las dos primeras y las dos últimas (“Los buenos consejos”, “El testigo ocular”, “La reconstrucción del hecho”, “El amor a primera vista”) se asienta la crítica, la mordacidad, el humor negro; en la sección central (“El nuevo continente”) la utopía. Esta utopía (no lugar) ha ocupado el sitio que en el soneto “Niño” antes citado, ocupaba la belleza inmortal. Sólo que ahora ha desaparecido el humor. Y con justa razón: “Abracemos el destino de América”, dice Vasco. Y: “Te intimo a que comprndas te obligo a que bebas de rodillas te sujeto a que mires...” Hay otro curioso paralelismo con el soneto “Niño”. En aquél llamaba a los ojos de la esposa “ojos maternos”, en *Cambio de Horario*, por su parte, la madre es América: “Yo el último hijo” dice, “América tiene hijos”, “América desuella a sus hijos”. Su ámbito poético se ha acrecentado enormemente: ya no vuelve de la belleza inmortal al encuentro con la esposa maternal, sino de la crítica de la hodierna vida cotidiana al encuentro de una tierra madre que lo desampara. La idealidad de la belleza se ha refugiado en otra forma utópica del amor: la justicia. Es decir, que la justicia se ha transformado en un tesoro de poesía y, como tal, no se puede concebir que esté ligado a la retórica. Vasco ha tocado un núcleo

explosivo de la realidad que no admite ningún tipo de subterfugio, ninguna broma, ningún elemento decorativo, sino que inclusive amenazará la posibilidad de la poesía misma.

Antes de continuar, veamos qué relaciones se están estableciendo entre el automatismo psíquico y la publicidad, el trabajo de Vasco. Tenemos, en primer lugar, que la publicidad, junto con el surrealismo, han contribuido (la primera negativamente o por reacción, el segundo afirmativa y activamente) al desenmascaramiento de la cotidianeidad. Ello explica no sólo la eficacia de la expresión, sino también la aparición de ciertos temas: “los seres inclinados sobre los muestrarios de un mundo mejor”, para citar un verso aislado; o “Muchas felicidades”, para citar un texto entero:

La joven que va a casarse está acostada en la mesa de operaciones, rodeada de enfermeras que se cubren el rostro con máscaras de goma y se hacen señas burlonas con los ojos. Un ayudante maniobra las palancas que suben y bajan la mesa, poniéndola a la altura de los ojos de las mujeres, y haciéndola girar un cuarto de círculo, para que la joven pueda ver las láminas quirúrgicas colgadas en la pared, en un orden establecido que sería peligroso quebrar. Ella siente el frío del mármol en la espalda, y en el pecho la opresión de un gran termómetro, continuamente reemplazado por las enfermeras. Por la ventana se ve una azotea donde varios hombres en traje azul de mecánico están colocando un anuncio luminoso. Ha transcurrido el día. La joven está sola en la sala de operaciones. Los médicos han olvidado soltarla, y se entretiene leyendo el anuncio luminoso, que repite una sola frase, encendiéndose y apagándose: muchas felicidades.

Hay dos elementos en este texto que me interesa destacar: primero, la expresión “un orden establecido que sería peligroso quebrar” y, segundo, la evidente relación de esa expresión con el anuncio luminoso que *repite* una sola frase (y que “entretiene”, enajena, a la novia). He aquí una nueva e insólita crítica a la retórica del ritmo y de la rima: esta última, parece decirnos (luego lo dirá sin ninguna mediación simbólica), ampara la retórica de la publicidad. [8] Ambas buscan no el conocimiento, sino la persuasión y el hechizo a través de la repetición de un patrón de sonido. Y sin embargo la oralidad, que la escritura automática parece negar, se refugia en la narración, en la progresión del contenido semántico que avanza de manera inequívoca hacia un blanco, no preestablecido pero sí conocido. Quiero decir, que el poema, al narrar una historia, persigue, aun de manera inconsciente, una forma: y que la forma, con toda seguridad, busca su autonomía y no la mera refracción del caos inconsciente, busca transmitir un determinado estado del psiquismo que la voluntad ha aislado para lograr la comunicación. “Así que nada de historias ningún consuelo ningún símbolo para el asco ningún pacto secreto...”, dice Vasco en otro poema, y sin embargo, se ha recurrido a una historia (el poema), a un consuelo (la mordacidad), a un símbolo (el lenguaje), a un pacto (el surrealismo) para establecer la comunicación.

Como vemos, ninguno de los problemas que planteaba *Cambio de horario* ha podido ser resuelto: la retórica continúa amenazando la autenticidad de la expresión, y la utopía exige algo más que mera adhesión lingüística para convertirse en una verdadera crítica de la cotidianeidad. A todo esto, después de ese relámpago que es su actividad en el grupo surrealista, Vasco abandona la Argentina y se va a Venezuela. “De Chascomús salté a Buenos Aires, que era el centro de una fogata poética asombrosa. De entre esos fuegos me fui a Venezuela, en 1954.” [3] Es decir, el mismo año en que publica sus críticas (o para-críticas, como él prefería llamar a sus aproximaciones literarias) y su primer libro de poemas.

“¿Cuál fue su experiencia en Venezuela?”, le ha preguntado Alberto Szpunberg a Vasco en un memorable reportaje. Este respondió: “Al principio, procuré mantenerme al margen de la actividad artística y abocarme a mi trabajo específico: la publicidad”. [3] El poeta venezolano Juan Calzadilla dice al respecto: “Vasco vivió en Venezuela desde 1955 ó 1956 (1954 en realidad) ... Había hecho voto de renuncia a la literatura y decidido abrirse campo en una profesión libre de toda sospecha literaria, como era la publicidad. Ya en Caracas, llegó a ser directivo prominente de una agencia de publicidad transnacional que operaba en el país, y todo contribuía a prever para él un flamante destino burgués.” [9] Cedámosle nuevamente la palabra a Vasco: “Regresé a la profesión vendedora en Caracas, mediado el año 1954. De entrada representé a una imprenta; vendía formularios de todo tipo. Vendía o no conseguía vender, ya se sabe cómo es la cosa. Pero allá me recibían los presidentes de las empresas, incluidas algunas de considerable importancia. Me costaba comprenderlo, porque no conocía el estilo llano de aquel país. En Buenos Aires las bisagras de las puertas no eran ni son tan dóciles. Todo estaba más que estructurado. No se sabía para qué, pero estructurado. Sólo el presidente del Directorio tenía camello propio. El Presidente de la Compañía se conformaba con la única jiba de su dromedario. Después retorné a la publicidad, que había ejercitado en nuestra capital portuaria como vidrierista, según he dicho. Editaba ‘house organs’ y redactaba textos en una agencia. Entonces cada operador creativo andaba por su lado, sin que el bocetista supiera lo que estaba cocinando el literato. Esta especialización publicitaria me recuperó en

Caracas, pero no en el aposadero de redactor, que era mi fuerte, sino como representante, 'contacto' o 'account executive'. Alegué mi impericia en tal destreza, pero la decisión de Alberto Betancourt era tan inamovible como su sonrisa fraternal. Quedé con una mano puesta en los avisos de mis clientes y la otra en sus ventas, porque en el universo mundo el publicitario debe ayudar a que su cliente cumpla las cuotas. No se trataba, pues, de imaginar 'comerciales' de TV que pudiesen filmar Abel Gance, Ernst Lubitsch o Franco Zeffirelli. Salíamos al campo de batalla con frecuencia suficiente para mantener en nuestros oídos el pulso de la plaza. En la jurisdicción de la cerveza, por ejemplo, cumplíamos con periodicidad este programa: a) salir con el camión cargado, a las 6 de la mañana, acompañando al chofer-vendedor. Los cajones (las cajas les llaman allá) de cerveza iban quedando en almacenes, bares y bebederos de toda suerte; b) por las tardes recorríamos botillerías para ver qué marcas estaban absorbiendo los consumidores. Con pocos recesos, esta inspección se prolongaba hasta la medianoche, abarcando desde los despachos más inocentes hasta los recintos *non sanctos*. Siempre nuestra marca en la mira. Y era inevitable consumir algunas botellas. El merodeo nos llevaba de vez en cuando a las ferias, 'mercados libres' del trópico, hormigueantes de sol, color, sudor y algarabía. Una lancha cargada con Coca-Cola atracaba a la izquierda. Pasan a la derecha con una carretilla llena de plátanos. Y cerca, los buhoneros, con la lona tendida bajo la sombra de un árbol para desparramar en ella sus preseas. En El Tigre le pregunté a un marchante sedentario quién compraba semejantes potes de laca *Helena Rubinstein*, aerosoles de 12 onzas. Haciendo la clásica señal venezolana que apunta al objeto con los labios cerrados, me contestó 'esas mujeres'. Sí, tenían el pelo petrificado de 'spray'. Cabezas donde se juntaban dos mundos, la vida humilde y el consumo frenético." [2] Cabezas donde se juntaban dos mundos, la poesía y la publicidad... Pero no nos dejemos cegar por esta antinomia, más bien admiremos la vivacidad de la mirada y la honestidad de un hombre que nos permite entrar en sus contradicciones sin refugiarse en ninguna coartada.

Si nos atenemos a las fechas que Vasco le ha puesto en su segunda edición [10] a sus poemas publicados en 1959, durante el lapso 1955-1959 escribió ocho poemas. Aparte, la afirmación de Calzadilla, en el sentido de que Vasco había hecho voto de renuncia a la literatura, es de relativo valor, ya que recién llegado éste a Venezuela publica, en el *Papel Literario* de *El Nacional*, una nota sobre Gerard de Nerval. [11] habría que pensar, más bien, en una doble circunstancia: la necesidad imperiosa de dedicar casi todo el tiempo a su actividad laboral, para afirmar su posición en el país, sumada a su aislamiento o desconocimiento de la vida literaria venezolana. En poco tiempo Vasco pasa, de representar una imprenta, a ocupar un cargo directivo en McCann-Erikson, una de las agencias publicitarias más importantes del planeta, y en 1958 se conecta con el grupo de escritores que se nucleaba en torno a la revista *Sardio*. Pero antes de historiar ese encuentro, que tan importante habría de ser para nuestro poeta, hagámosle un lugar a la naturaleza y al pueblo de Venezuela.

Ya vimos recién, en la extensa cita que hice (de un libro suyo que no tiene nada que ver con la poesía), cómo el lenguaje mudo de un buhonero es atesorado por la memoria y devuelto a la vida con una fidelidad plástica insólita; también el paisaje –"hormigueante de sol, color, sudor y algarabía"– nos llega como una isla salpicada por el mar del trópico. Venezuela es para Vasco el descubrimiento de América, de una América deslumbrantemente bella pero también paupérrima. "Un país de esplendorosa piel de botella / pasa desnudo como una mujer...", pero los hijos de esta mujer, son "los súbditos del hambre." [10] Y es también un descubrimiento, o redescubrimiento (si el lector está de acuerdo conmigo en valorizar la experiencia sencillista de Vasco) de la lengua española. Es como si dijéramos que Vasco está mareado por la belleza del paisaje y embriagado por el sabor de las palabras, por las tonadas. He aquí la prueba de fuego para saber si un poeta es tal: la forma en que saborea el lenguaje. En las antípodas de Octavio Armand –por poner un ejemplo citado por el propio Vasco–, que llega a decir desde su exilio indeseado: "Me llamo Traducido / hablo en lengua hervida / para que me comprendan todos"; [1] nuestro poeta afirma: "se me da sonrisa y se me da palabra / sabrosa / en español." [10] Este sabor, ya lo veremos, es la contrapartida del hambre; porque si Venezuela es el descubrimiento de la madre naturaleza y el redescubrimiento de la lengua madre, es también el encuentro con el hambre.

Veamos, a través de un pasaje del cuento inédito *Recuerdos con una pierna ulcerada*, qué efectos produce en la mente que la nombra esta rara amalgama, el esplendor hambriento (dicho sea entre paréntesis, Vasco es poeta de la physis, fisiólogo, pero también patafísico, esa ciencia que estudia lo que está más allá de la metafísica, en este caso la idealidad de la belleza clásica): "Los ranchos parecían brotados de la arena. Lo que los cumaneses hicieron fue pintarlos de violeta combinado con amarillo, verde delirante, rojo, que parecía la parte de adentro del cuerpo, vos me entendés, o, si hablamos de hombres, un machetazo en el muslo. Y pintaban de color negro como araña, con rayas amarillas le escribían títulos en el adobe o en la chapa de zinc; decía por ejemplo Salón

de Velleza Vety; el letrero 'Velleza' con una enorme V mayúscula; un descompás ortográfico, estremecimiento lingüístico te hacía saltar el pedazo de mosaico que tenés en el cráneo con la palabra Belleza correctamente anotada; saltaba, como te digo, a veinte o treinta metros por el aire y te quedaba un agujero, se te iba llenando poco a poco de arena y de adentro salían dos ojitos negros de cangrejito que se volvían a meter en tu cabeza."

Dije antes que el lenguaje español, la sabrosa tonada venezolana, es la contrapartida del hambre. Quiero aclarar un poco este concepto, ya que no me refiero al hambre propiamente dicha sino a la herida que ella deja en la mente de Vasco. Es allí, en su mente, donde el lenguaje se convierte en una fuerza que lo exalta y lo alimenta. Luego vendrían las ideas de justicia y libertad, pero primero, para que se pueda hablar de poema y de poesía, es preciso paladear el vigor del idioma. Es como si Vasco sintiera, al choque del surrealismo natural de Venezuela, la incongruencia que implica la escritura automática practicada en un laboratorio-escritoria porteño. Se libera entonces de la actitud un tanto envarada del surrealismo a la francesa, se suelta, y empieza a surgir un paisaje lingüístico similar al colorido caserío cumánés: para los devotos de la belleza clásica el efecto que produce es similar al estremecimiento de la visión ante una villa miseria.

No se crea con esto que Vasco ha encontrado un mecanismo para expresarse: al que le ha saltado "el pedazo de mosaico [...] en el cráneo con la palabra Belleza correctamente anotada" es a él mismo. Lo que ha encontrado es un problema, un problema que nunca podrá resolver: el mentado embrollo de la identidad latinoamericana. Tiene un paisaje que ama, una lengua que reconoce apasionadamente como suya, pero también tiene un trabajo por cuyo intermedio se filtra una jerga que desnaturaliza ambas cosas; y tiene, además, una ideología política que está en franca contradicción con ello. Aquí es preciso, para evitar malentendidos, hacer saber que Vasco valoraba la belleza clásica. Ello lo comprobamos no sólo por el visceral rechazo que implican las expresiones que usa para describir el caserío cumánés –"la parte de adentro del cuerpo", "un machetazo en el muslo"–, sino también al leer las versiones de Cecco Angiolieri [12] y Gottfried Benn [13] que comienza a elaborar en Caracas por aquellos años, si bien publicadas mucho más tarde. Estas traducciones nos sirven para ejemplificar y comprender las distancias internas que Vasco siempre debe haber guardado con respecto a algunos de sus compañeros de *A partir de cero* y *Letra y línea*. En efecto, en el número 2 de esta última revista, noviembre de 1953, Osvaldo Svanascini, comentando las traducciones de John Donne realizadas a la sazón por William Shand y Alberto Girri, dice: "Las versiones de Shand y Girri, que con buen criterio evaden la rima y que además son honestas sin que por ello se llegue a la traslación eminentemente literal, llevan implícitas un aire de contemporaneidad que interesa de inmediato. Y ello ocurre precisamente al despojar al verso de su presión musical y de dotarlo de una rigurosa autonomía." Este nefasto punto de vista, que aún sigue siendo esgrimido por los artífices de nuestra "modernidad", es exactamente opuesto al de Vasco. Sus versiones de seis sonetos de Cecco Angiolieri tienen rima consonante y están rigurosamente medidos. Son, como puede comprobarlo cualquiera que se tome el trabajo de leerlos, una excelente traducción. Otro tanto cabe decir de sus versiones de Gottfried Benn, las únicas en nuestra lengua –por lo que yo conozco– que nos hacen llegar algo de la dignidad expresiva del original. Tan consciente de esto era su autor, que en 1972, en una *Carta del sur* publicada en *Imagen*, anotaba: "Desafío para traductores: este verso de Gottfried Benn que dice 'la blanca perla vuelve rodando al mar', *die weisse Perle rollt zurück ins Meer*. Que suene (y que *se vea*) tan bello en español como en alemán." [14]

Hay otro texto, fechado en Caracas hacia fines del '58, pero publicado en Buenos Aires ocho años después, que también marca esta distancia interna entre él y el grupo surrealista que he hecho notar. Ella no corresponde ya al concepto de musicalidad, sino que nos muestra la brecha ideológica que ha comenzado a abrirse entre su propio pasado y su presente. Se trata de una reseña sobre *En la masmédula*, de Gironde, publicada en la revista *Testigo*. Dice allí Vasco: "...en Oliverio la diatriba es total y engloba quizás hasta la propia mala conciencia de ser americano. Oliverio sólo se ofrece a la comunión con los hombres a través del acto poético, acto límite, solitario y ejemplar. Amarrado a la roca o crucipendiente solo de sí mismo, quemado en su propio fuego, dejará que comulguen *los que queran* com esse pan ardiente manchado de ceniza. Esto lo hace quizás más vulnerable a los reproches de nuestro tiempo. América comienza a pedir testigos más piadosos. Porque este Cristo es crucificado ante todo para sí mismo y por sí mismo, crucipendiente sólo de sí mismo." [15]

Pero volvamos a Venezuela y al año 1958, es decir al momento en el cual toma contacto con los integrantes del grupo nucleado en torno a la revista *Sardio*. Este encuentro, dije antes, es muy importante para comprender a un escritor que se consideró a sí mismo como argentino-venezolano, a un hombre que nos transmite –desde sus poemas– la alegría de que una de sus dos hijas sea caraqueña. *Sardio* fue una revista políticamente comprometida que comenzó su trayectoria apenas caída la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (enero de 1958). La formaban hombres afiliados a la ideología del partido Acción Democrática junto a otros de pensamiento más

radical. En el primer número de la revista puede leerse: “Ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida. No se vive, ni se deja de vivir, impunemente.” [16] Vasco publica allí, por primera vez en sus cuatro años de estadía venezolana, un poema. La revolución cubana, en el '59, disgrega a los dos sectores ideológicos que nucleaba *Sardio*. De esa escisión un camino conduce a la derecha y otro a la izquierda. El de la izquierda, que apoyaba la revolución desde una postura antiestalinista, antiburocrática, es el que tomará Vasco junto con otros integrantes de aquella revista. Ese camino conduce a una nueva aventura: *El techo de la ballena*. Edmundo Aray, Adriano González León, Carlos Contramaestre, Rodolfo Izaguirre, Efraín Hurtado, Hugo Baptista, Daniel González, Salvador Garmendia, Francisco Pérez Perdomo, Juan Calzadilla, Caupolicán Ovalles, Rafael Cadenas, son algunos de los poetas, novelistas y pintores venezolanos que integraron el nuevo grupo dentro del cual Vasco habría de encontrar su identidad de creador latinoamericano.

No voy a historiar la trayectoria de este conjunto de intelectuales, cosa que Vasco ya ha hecho en su *Introducción al Techo de la Ballena*, [16] señalaré solamente una línea de pensamiento que dentro de él se dio para poder trazar con más precisión el perfil de nuestro poeta. El problema fundamental reside, a mi entender, en la extracción burguesa de los integrantes del grupo. La agresión contra todo conformismo –sello distintivo de *El techo de la ballena*– la vuelven, debido a su culposa conciencia de clase, en contra de ellos mismos. Transcribo un párrafo de la introducción de Vasco en relación a este aspecto: “Pérez Perdomo y Calzadilla vuelven la agresividad contra sí mismos, se torturan en voz alta dando testimonio que tal vez haya alcanzado destino en muchas conciencias, cobrando así una dimensión política. O, mejor dicho, una dimensión total que incluye la política.” Esta dimensión, a mi entender, es absolutamente religiosa. Es casi imposible que esas palabras no nos evoquen en la mente la figura de una crucifixión (esa crucifixión que el mismo Vasco había valorado de otra manera en el caso de Girondo); y creo que no nos equivocáramos si dedujéramos de ellas que estamos en presencia del remanente judeo-cristiano de la conciencia del fisiólogo, paracrítico, poeta y patafísico Juan Antonio Vasco. Que ello es así, lo comprobamos por unas palabras suyas recogidas por Juan Calzadilla: “Escribir o ganarse la vida en la Publicidad (en mayúsculas). Me recordía ganarme la vida con el ejercicio de la palabra comercial, tener una cara sumisa y la otra libre, más todavía: libertaria. ¿No había dicho Breton que la imaginación creadora deja muy pronto solos a los avasallados por los ‘pretextos’ de la supervivencia? La poesía, su moral, impugnaba el uso publicitario del lenguaje, hacía sospechoso el pan cotidiano, arruinaba mis digestiones y me creaba una atmósfera interior explosiva.” [5]

En esa atmósfera explosiva, Vasco publica su segundo libro de poemas: *Destino común* (Ediciones A partir de cero, Buenos Aires, 1959). La estructura de este nuevo conjunto es similar a la del anterior, si bien de un dibujo mucho más neto. El material está dividido en dos secciones: la primera, que lleva el título del libro, es una crítica de la cotidianeidad vaciada por las contradicciones (nuestro “destino común”); la segunda, intitulada *No obstante*, está integrada por dos poemas: un canto de amor a Venezuela y un canto épico (“La insurrección”) que aparece como el reflejo lírico de la revolución cubana: el espejismo de la utopía encarnando en la tierra no ya como naturaleza paradisiaca sino como orden social justo y verdaderamente humano que acaba con el hambre. Frente a las relaciones cotidianas interpersonales, que son sólo contractuales, aparece un modo solidario de relacionarse: la fraternidad. La utopía, “no obstante”, como la historia lo va demostrando, seguirá siendo un no-lugar –no por nada Vasco ha dedicado su último libro a la obra del exiliado cubano Octavio Armand– pero el valor por ella iluminado, la fraternidad, ya no se apagará nunca. Es desde este valor, nueva paradoja, que Vasco juzgará la poesía de Armand como la obra de un solitario que ha enfermado su lenguaje dialogando con el fantasma de las palabras, con la huera esfinge de la nada. Quiero ahora transcribir un poema de *Destino común*, “Poco interés”, no sólo para mostrar cómo el automatismo psíquico se deja llevar por la mediación reflexiva, sino también para terminar de configurar la trama de las contradicciones del poeta:

Al que llama a la puerta con su cesta de vituallas / le decimos que no hay interés / Tenemos lámparas / Tenemos huevos / huevos-lámparas / lámparas que alumbran los huevos / huevos que dan a luz lámparas de huevo / Tenemos pan cal almanagues guirnalda / fe esperanza caridad / calzoncillos / poema / paciencia / partos medos niños de pecho / Tenemos un kakemono / un calentapiés / una unesco / Tenemos relojes pero no tenemos tiempo / Es tarde / Basta por hoy / Basta por el siglo / Vendedores abstenerse.

En 1965 el Techo de la Ballena inaugura una galería de arte. “Eso de la Galería”, dice Vasco, “era una retirada estratégica a terrenos estéticos. La acción paroxística había agotado sus fuerzas. [...] Por más revolucionario que tú seas, tener una galería es ofrecer objetos de consumo privilegiado. No importa que muestres cuadros rebeldes: la gente los compra y los lleva a su casa. El dinero digiere cualquier alimento. [...] Y bien, a la Ballena no le gusta

vender nada. Su mundo no es el de la competencia, sino el de la fraternidad”, [16] Esta última frase parece condensar a la perfección su propia contradicción, esa contradicción que hemos ido circundando en las páginas precedentes.

Después de diez años en Venezuela, Vasco se cae del mapa: “los mecanismos de McCann-Erickson, frustrados por mi rechazo de una gerencia en San Juan de Puerto Rico, me despacharon a Montevideo. Entonces me tocó lo peor e la profesión: la Gerencia, el cargo de racionalizador-expulsor. Pero había maravillosos membrillos en conserva, la primavera llegaba con grandes cestas de hongos y los uruguayos son adorables.” [2]

De Montevideo pasa a Buenos Aires, donde, dice, “me valían los prestigios de mercadista petrolero y petroquímico ecuménico, fumigador de países tórridos con insecticida Black Flag y maestro en el arte de refrescar Coca-Cola”. [2] De Buenos Aires, en 1966, vuelve a Caracas por dos años. Este período vital, que va desde 1959, año de la publicación de *Destino común*, hasta 1968, en que Vasco retorna definitivamente a la Argentina, está contenido en *Pasen a ver*. Se trata de veinticuatro poesías que fueron reunidas en libro, junto con *Cambio de horario* y *Destino común*, recién en 1982. [10] En este conjunto figuran algunos de sus más bellos poemas: la despedida de Venezuela (“Déjame pasar”), la despedida del Uruguay (“Justicia para la Banda Oriental”), la tristísima salutación a la recobrada tierra argentina (“Pasaje de vuelta”) y su “Epitafio de un limpio”.

Juan Calzadilla ha señalado en el retorno de Vasco a la oralidad (“el canto solar y telúrico”, la llama) [5] posibles influencias extranjeras. Si bien yo pienso que ese retorno estaba implícito en la potencialidad lírica de sus comienzos sencillistas, que renace al contacto con el habla popular de Venezuela, la observación no es desdeñable. Señala Calzadilla dos posibilidades, el modernismo brasileño y el lenguaje de la generación beat. Vasco, en efecto, había traducido en 1964, para el tercer *Rayado sobre el techo de la Ballena*, el poema “Obligato del chatarrero” de Lawrence Ferlinghetti, ese poeta que ha señalado: “La imprenta ha silenciado la poesía en medida tal que olvidamos el poder de los poemas en cuanto mensajes orales. No debemos olvidar la canción callejera.” En *Déjame pasar*, por ejemplo, la retórica del ritmo y de la rima cohesionan todo el conjunto de voces que se desparraman en el adiós a una tierra desesperadamente querida. Y no sólo la rima, sino también las repeticiones, los paralelismos silábicos de todo tipo, incluido el estribillo. Hay otro detalle importante en este poema, como así también en “La salsa de el hambre”, y es la voluntad integradora que comienza a ejercer el lenguaje. Voces comarcanas, diminutivos, modismos de la más variada extracción, se reúnen para configurar la idealidad de un continente lírico, ya que no real (véase, a este respecto, el *Mapa oficial del muy magnífico Reyno de Pi*, de su libro de cuentos para niños publicado en 1976). [17] Copio su primera estrofa:

A Bordo de la chalana el Orinoco parecía poca cosa / porque llevaba puesto mi sombrero guayanés / Adiós adiós mirador / adiós mi amor / Mi sombrero de palma sujeta el son en Angostura / aguanta el viento en Guasipati / y pica el toro en Maracay / Aguanta porque sí / Ahora tocan a cuarenta por cabeza adiós adiós / ahora las gaviotas hacen lo que ellas quieren / Ahora Bolivia delira de hambre porque sí / Vamos a los cuarenta / y mis paisanos cantan / la marinera en el Perú / bailan el Tamunangue porque sí / Bucaramanga Siquisique Chascomús / Orinoco de agua grande / que van al mar / déjame pasar.

Pese a que hay una sola referencia a su persona en esta estrofa (“Vamos a los cuarenta”), tal vez lo que en verdad cohesionan a este poema escrito en 1964 no sea sólo el ritmo, sino, sobre todo, la emoción que lo sustenta y lo dicta. Esa emoción es la nostalgia anticipada de una tierra que el poeta está viendo quizá por última vez (no sería la última pues volvería a Venezuela en 1966); es nostalgia pero es también memoria henchida, saciada, y por eso mismo puede Vasco despedirse de lo que ama y, con ello, hacer poesía. Esta memoria generosa, agradecida, empapa de humanidad toda esta última parte de su trabajo creador. Ella es la que nos obliga no a adularlo, sino a criticarlo, es decir, a situarlo dentro de nuestra literatura en su verdadera dimensión: no sobrevaluándolo, pero tampoco dejando de reconocer lo que de ejemplar hay en su contradictoria (y, por lo tanto, rica) trayectoria. ¿Pudo haber dejado una obra de mayor calidad o solidez? No podemos saberlo, nos dejó una poesía indisolublemente ligada a su vida, y eso es lo que de verdad nos interesa: esa inextricable y explosiva mezcla es su legado.

En 1968, en Buenos Aires, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad que habrá de postrarlo hasta la muerte: una esclerosis múltiple que paralizó todo su cuerpo en los cinco años siguientes. Aún así, Vasco continúa trabajando; al principio con el lápiz envuelto en telas, más tarde con un grabador: “Como no puedo dar vuelta la cassette cuando se termina, [paro] el grabador usando el palito que muevo con los dientes”. [18] De esta manera transcurren los diez últimos años de su vida. A esta época pertenecen sus libros: *Marketing de la imagen* (un volumen de 500 páginas subtítulo “estimulación de la actitud compradora”), *Conversación con la esfinge* (una lectura de la obra de Octavio Armand) y *La cama carnívora* (cuentos).

En las notas a *Pasen a ver*, 1982, Vasco dice: “En 1980 escribí un poema para mi hija Clara, después de haber estado 12 años sin producir poesía”. [10] ¿Es esto cierto? Relativamente. Pienso, más bien, que esta afirmación encubre las dudas que puede haber tenido sobre el material que estaba trabajando por aquellos años. Digo esto porque en una nota aparecida en *La Opinión* hacia fines del '71 Vasco publica dos poemas-panfletos, [19] aparte de informarnos que está elaborando un largo poema, “Está muriendo mucha gente de hambre” (presumiblemente engendrado por los motivos ideológicos de “La salsa de el hambre”, y que alcanzará su plasmación definitiva en “Parranda y funeral”, extenso poema que apareció fragmentariamente en Perú en julio del '83, [20] y completo en Buenos Aires en 1985). [21] Usa la misma técnica compositiva que en *Déjame pasar*, pero en gran escala y de una manera que no dudo en calificar de programática, esto es, sin la espontaneidad y el sentimiento de aquel poema. Si los problemas aparejados a la falsa o acertada antinomia arte culto-arte popular en *Déjame pasar* se presentaban de manera implícita y se hallaban resueltos por la ingenuidad de una oralidad llena de felicidad, en estos textos se nos muestra de manera explícita la voluntad de su autor por resolverlos. Ello perjudica esta última etapa del trabajo lírico de Vasco. La antinomia en sí misma difícilmente pueda ser resuelta por una palabra no-crítica, y plantearla críticamente conduce de manera inexorable fuera del terreno de la literatura, esto es, a la necesidad de enfrentarse a la injusticia social en la que se genera la contradicción. Sólo un genuino impulso lírico visionario puede *adivinar* lo que hay más allá de la antinomia, pero no es el caso de “Parranda y funeral”.

Este tema, la contradicción arte culto-arte popular, le interesó a Vasco desde la década del '60. En efecto, el *Papel Literario* de *El Nacional* publica a comienzos del '68 un pequeño ensayo suyo sobre el tema: “Le Parc y la cultura de masas”. [22] La voluntad integradora de Vasco se muestra allí claramente: “Mientras las masas se acercan a primer plano con su cultura, progresivamente copada por el comercio, las minorías artísticas se adentran en una orgía crítica y experimental que las aleja del gran público. [...] Es angustioso sentirse obligado a plantear, en nuestra América Citerior, la antinomia ‘si es arte no es de masas, si es de masas no es arte’. Quizás el planteo sea esquemático y exagerado, pero aunque la premisa flaquee por un lado, mal apoyada en un concepto fósil del arte ‘culto’, se impone por el otro, proyectada sobre la realidad disgregante del ‘arte’ de masas.” Más adelante, identificando su angustia con la síntesis buscada por le Parc, define las limitaciones y los alcances del nuevo arte-de-masas: “es un arte social más que individual, arte de lo vividero, consumible y reemplazable, más que de lo contemplable y eterno. Llevando esta intuición hasta un riesgoso extremo, me atrevo a decir que éste es, en cierto modo, un arte de uso y de consumo puesto al alcance de toda la gente, un arte *distribuido* en función del bien y de servicio, lanzado sin ilusión de perennidad a la corriente velocísima de nuestro tiempo.” Aún en enero de 1984, pocos meses antes de su muerte, el tema lo inquieta. En un artículo intitulado “Dependencia y pesadilla culturales”, [23] vuelve sobre la antinomia buscando la solución imposible. Menciona allí a Machado como ejemplo del ideal que lo guía, pero se olvida que Machado quedó atrapado igual que él en las ramificaciones cada vez más sutiles de este problema infinito; si bien es cierto que la mención de Machado ilumina bastante el caso del propio Vasco, ya que éste, al igual que aquél, encontró una salida desviando el impulso imaginativo hacia la prosa.

Las traducciones publicadas en 1978 amplían un poco este panorama. Tanto Reverdy como Cummings muestran un horizonte espiritual que rebasa la contradicción y que le permitió a Vasco superar, por momentos, los términos de la antinomia que lo tenía atrapado y dar cumplimiento a su obra narrativa. Doy dos datos solamente. Las traducciones de Reverdy aparecieron precedidas por una nota que llevaba el significativo título de “En busca de una realidad interior con la purificación del lenguaje”. [24] Cita Vasco allí a Marcel Raymond: “En el París del armisticio, el lenguaje de los afiches y de los anuncios luminosos creaba nuevas alucinaciones. Un mal viento, ‘la atmósfera de la época’, sacaba toda cosa de su quicio y la arrastraba al torbellino. [...] Reverdy [...] daba un ejemplo de arte intuitivo, que buscaba por intermedio de cierta segunda visión el contacto con una realidad plenamente interior.” Sigue luego Vasco: “Baudelaire dijo su desprecio por la publicidad. Cuando Reverdy produce su poesía está llevando a cabo una terapéutica del lenguaje que tal vez sea, hoy por hoy, la gran meta de toda creación poética. [...] Pienso que está en sus manos la purificación continua del lenguaje, una pugna permanente contra las lacras de la retórica.” Tenemos, entonces, un primer elemento: superar la contradicción volviendo a las fuentes de la sensibilidad con un lenguaje que diga sin énfasis lo que en ella sucede; lo que en ella sucede, no lo que *debiera* suceder. Voy al segundo dato, esto es, a las palabras de Cummings que no por azar, seguramente, cierran la nota introductoria a las versiones de sus poemas. [25] Transcribe allí Vasco una frase del prefacio de aquél a su libro *New Poems*: “Ocurrirán milagros. Les dejo una rememoración de milagros: los ejecuta alguien capaz de amar, alguien que renacerá continuamente, un ser humano: alguien que

dijo a quienes lo rodeaban cuando sus dedos ya no podían sostener el pincel: ‘átenmelo a la mano’.” La identificación Renoir-Vasco surge inmediatamente en nuestra mente y, junto con ella, el sentido que éste encontró en su obra narrativa final, *La cama carnívora*. [26] Lo diré con sus propias palabras: “la ideología que lo condena[ba] también guarda[ba] la llave de la salvación, [...] esencias de fe y de poesía, de religión y de cultura que por primera vez emergen como testimonios de identidad. El pecador inviste la túnica del arte, el canto de la belleza que es amor.” [27] Sólo que de una belleza con V y la H que nunca acceden a la B y la A, la que le permite amparar en su escritura lo que de único e insustituible hay en cada ser humano. Quizás haya sido en honor a esta virtud –el desechar lo abstracto y general para realzar lo particular y concreto, el abandonar la regla para enaltecer la excepción- que el Colegio de Parafísica le abrió sus puertas. En efecto, el 19 de mayo de 1983 (2 *merdre* en el calendario de la Orden) es aceptado en el Colegio en calidad de corresponsal, y el 9 de abril del año siguiente, pocos meses antes de su muerte, es promovido en la Orden de la Gran Espiral al grado de “Comandante exquisito”.

NOTAS

- 1 JAV, *Conversación con la esfinge*. Editorial Fraterna. Buenos Aires. 1984.
- 2 JAV, *Introducción a Marketing de la imagen*, libro inédito.
- 3 Alberto Szpunberg, “La nostalgia del ron” (reportaje), *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1975.
- 4 JAV, Baldomero Fernández Moreno (conferencia inédita). Librería Atlántida. Buenos Aires. 10 de octubre de 1968.
- 5 Juan Calzadilla, “También en Caracas se partía de cero” (nota y reportaje), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas. 22 de abril de 1984.
- 6 Adriano González León, *Bengalas para Juan Antonio Vasco*, prólogo a *Pasen a ver*. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones. Mérida. 1982.
- 7 Graciela de Sola (Graciela Maturo), *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, págs. 164-167. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires. 1967.
- 8 JAV, “Introducción al tema de la persuasión comercial”, *Actual*. Revista de la Universidad de Los Andes. Mérida. Enero de 1981.
- 9 Juan Calzadilla, “El adiós a Juan Antonio Vasco”, *Imagen # 100-103*. Revista del Consejo Nacional de la Cultura. Caracas. Enero de 1985.
- 10 JAV, *Pasen a ver* (contiene *Cambio de horario y Destino común*). Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones. Mérida. 1982.
- 11 JAV, “No hay que ofender el pudor de las divinidades del sueño”, *Papel Literario de El Nacional*. Caracas. 27 de enero de 1955.
- 12 JAV, “El poeta colérico” (nota y versiones de seis sonetos de Cecco Angiolieri), *La Opinión Cultural*. Buenos Aires. 20 de mayo de 1979.
- 13 JAV, “La blanca perla rueda retornando al mar” (nota y versiones de poemas de Gottfried Benn), revista *Poesía # 41*. Universidad de Carabobo. Venezuela. Marzo-abril de 1978.
- 14 JAV, “Carta del sur”, *Imagen # 54*. Caracas. 4-11 de julio de 1972.
- 15 JAV, “Oliverio Gironde o la pervivencia del deseo”, *Testigo # 2*. Buenos Aires. Junio de 1966.
- 16 JAV, “Introducción al Techo de la Ballena”, *Separata*, Órgano del Departamento de Literatura de la Universidad de Carabobo. Venezuela. Noviembre-diciembre de 1971.
- 17 JAV, *Historias del Reino de Pi*. Librería Huemul. Buenos Aires. 1976.
- 18 JAV, “Un hilo de baba”, en *El monigote y otros relatos*, pág. 30. Fundarte. Caracas. 1981.
- 19 “Panfletos, el poeta Juan Antonio Vasco intenta una síntesis de lenguajes americanos” (nota y muestra), *La Opinión*. Buenos Aires. 15 de diciembre de 1971.
- 20 JAV, “Parranda y funeral”, *Haravi # 67*, año XX. Lima. Julio de 1983.
- 21 JAV, “Parranda y funeral”, *La danza del ratón # 7*. Buenos Aires. Diciembre de 1985.
- 22 JAV, “Le Parc y la cultura de masas”, *Papel Literario de El Nacional*. Caracas. 14 de enero de 1968.
- 23 JAV, “Dependencia y pesadilla culturales”, *Claves # 1*, año I. Buenos Aires. Enero de 1984.
- 24 JAV, “Pierre Reverdy, en busca de una realidad interior con la purificación del lenguaje”, *Poesía # 42* (Vol. VIII # 1). Universidad de Carabobo. Venezuela. Mayo-junio de 1978.
- 25 JAV, *Con mucho gusto*, poemas de e. e. cummings. Introducción, selección y traducción del inglés de JAV. Fundarte. Caracas. 1978.
- 26 JAV, *La cama carnívora*, libro inédito. Fundarte (Caracas, 1981) adelantó parte de este material con el título *El monigote y otros relatos*. Otros cuentos se publicaron en el *Papel Literario de El Nacional*, Caracas; en *Cuadernos Americanos*, México etc.
- 27 JAV, “Armando Rojas Guardia, todavía la esperanza”, ensayo inédito.

NOELIA CUENCA SANTACRUZ
Los poemas prohibidos de Carmen Soler

Carmen Soler fue una poeta paraguaya y militante comunista. Nació en Asunción, el 4 de agosto de 1924. Y falleció en el exilio, en Buenos Aires, en 1985. Su obra posee una particularidad especial dentro del corpus de la literatura paraguaya moderna: es la expresión lírica de su propia acción revolucionaria en tiempos de dictadura fascista.

El destierro, el reiterado regreso a su patria, la prisión, la tortura, la organización insurgente y una fe inexorable en la humanidad, marcaron su palabra con una poderosa originalidad para transmitir la verdad del tiempo que le tocó vivir, especialmente en lo que respecta a la poesía escrita por mujeres, tal como lo expresó Augusto Roa Bastos: “ubicada en la línea social y popular inaugurada por Julio Correa, Carmen Soler representa por primera vez en la poesía paraguaya la irrupción de la mujer como poeta de combate”.

Sus poemas fueron publicados en tres poemarios, dos antologías y un archivo público digital de manuscritos y mecanografiados. Las primeras dos publicaciones fueron en Uruguay (1970) y Argentina (1986). La tercera fue lanzada en su país recién en 1995, diez años después de su muerte. [1]

Proveniente de una familia de activo compromiso social, Carmen militó desde muy joven, primero en las filas del Partido Revolucionario Febrerista (PRF) y desde 1955 hasta su muerte, en el Partido Comunista Paraguayo (PCP). Su padre fue cuadro político del PRF, su hermana Dalila accionó en clandestinidad en el PCP durante tres décadas, y su hermano, Miguel Ángel Soler, tras ser torturado y asesinado, fue desaparecido por la tiranía stronista en 1975, siendo Secretario General del Partido Comunista. Fruto del primer matrimonio de Carmen, su única hija María Eugenia Aponte Soler, *Matena*, también soportó la cárcel y la tortura en 1965, cuando formaba parte de la Juventud Comunista, siendo dirigente estudiantil.

Carmen Soler contrajo su segundo matrimonio con otro emblemático revolucionario, Luis Casabianca. Se conocieron en la militancia antidictatorial. En la segunda mitad de la década del '40, ambos integraron el PRF, formando parte del ala radical marxista conocida como *Bloque Liberación*, y desde el año 54, coinciden también en su afiliación al Partido Comunista. En 1957 se casaron en plena acción insurrecta y por 28 años fueron inseparables compañeros hasta el fallecimiento de la poeta en el exilio. Durante este tiempo entran y salen clandestinamente a Paraguay en reiteradas ocasiones, pasando por casi una decena de países para escapar de la cárcel y la muerte –entre los que figuran Argentina, Uruguay, Suecia, Chile, China, Rusia– sin detenerse en el combate contra el fascismo, la opresión y la explotación; conspirando desde las filas del PCP y escribiendo. Abocados a la construcción de una sociedad sin distinción de clases en la que todas las personas puedan vivir a plenitud el desarrollo de sus capacidades de producir y crear.

El desnudo incoercible del agua humana

En una charla radiada por la B.B.C. de Londres, en octubre de 1945 y publicada al año siguiente en la Revista del Ateneo Paraguayo, Roa Bastos destaca la intensidad lírica de Hérib Campos Cervera y Josefina Plá. Y respecto a las tendencias confrontadas en Paraguay durante aquella década, habla de una estética fragmentada, evasiva y personalista, que impugnaba lo que sería el germen de la posvanguardia, referenciada con esta pareja de escritores. Dice Roa:

Se les ha echado el cargo de hacer poesía política. También a los nuevos poetas paraguayos. Como si la poesía pudiera desentenderse de la política, cuando esta política es nada menos que el desnudo incoercible del agua humana que busca el nivel de libertad humillada por la opresión. (Roa Bastos, 1946).

Ellos lideraron la generación del 40, fundamental para toda la literatura posterior, con una marcada sensibilidad atravesada por la revolución de 1947, que había revuelto todas las certezas estéticas y los compromisos. Tras ser derrotada por las fuerzas del dictador Higinio Morínigo, ocasionando el éxodo más grande hasta entonces en la historia del Paraguay, fueron desterrados una partida de célebres creadores que incluyen a Campos Cervera y Roa Bastos. También a Carmen Soler, que formó parte de los movimientos de resistencia y trabajó por la libertad de los presos políticos, entre ellos su hermano Miguel Ángel. En ese tiempo la poeta visita la prisión llevando cartas escondidas en los pañales de su pequeña hija Matena. A finales del 47 debe huir al exilio con su familia para salvar su vida.

“Que no haya arte inútil, que no haya belleza divorciada del pueblo”, exclamaba con su último aliento el poeta de *Un puñado de tierra*. En aquel destierro, Campos Cervera publica en 1950 su primer libro, *Ceniza redimida*, y dos años después daría a conocer su obra teatral *Juan Hachero*. Mientras tanto, en la Patagonia, Carmen escribía poemas y notas periodísticas. En 1953, dos hechos literarios antagónicos ilustraban la extirpación forzosa que había sufrido la poesía paraguaya: fallece Campos Cervera sin poder volver a su tierra y se registran las primeras publicaciones de los poemas de Soler en revistas internacionales.

Carmen –que formaría parte de la siguiente generación de escritores– concordaba con este esfuerzo mayor de la poesía por aprehender la realidad impactante que la desgarraba, por desarrollar un sentido histórico, como decía Bertolt Brecht, hasta convertirlo en un placer concreto para los sentidos. Su acción disruptiva es desde una perspectiva creadora.

*Tu canto es el del fruto que madura
a sol, a lluvia, a viento, a duro empeño
de transformar en pulpa de ternura
cuanto hiere y mutila nuestro sueño.*

*Canto que esgrimen como un arma pura
tus manos de muchacho enamorado
de la luz, del color, de la dulzura
de dar vida a un paisaje encadenado.*

Estos cuartetos con estructura de serventesio pertenecen al poema *El paisaje, tu nombre y tu canto*, escrito por Soler en febrero de 1956 y dedicado a Elvio Romero, quien sería el más joven de aquella promoción de escritores unida en un mismo propósito en la década del '40. Con este fecundo poeta, Carmen Soler coincidía también en su afiliación al Partido Comunista Paraguayo, al igual que con el creador de la guarania, también desterrado, José Asunción Flores, miembro del Comité Central del PCP; el dramaturgo y músico popular, Arturo Pereira; el escritor y estudioso del guaraní, Félix de Guaranía; el médico, artista plástico y poeta Joel Filártiga; el poeta, periodista y teórico, Luis María Martínez; el artista plástico Alberto Barrett; el poeta, narrador y dramaturgo Dimas Aranda, entre otros valiosos exponentes del arte paraguayo.

Poesía espontánea y urgente que interpreta el grito multitudinario de la sangre que siente el acecho de la muerte, tal como definía Roa la poesía de Plá y Cervera, se percibe en estos versos de potente movimiento que componen *La zafra*, poema que Carmen Soler dedica justamente “a Josefina Plá, a sus cuentos”:

*El cañero trabaja
machete sube
machete baja
¡y sigue la zafra!
El sudor le sabe a lágrima
y la lágrima a sudor.
El agua le sabe a caña
y la caña a quemazón.
La quemazón en la piel
y la piel en la garganta
el cañero trabaja
fuego que sube
fuego que baja,
¡y sigue la zafra!
Y llegó la sangre al río
y el río no llegó al mar;
se quedó en la cordillera
y de ahí volvió a bajar.
El cañero trabaja
sangre que sube
sangre que baja,
¡y sigue la zafra!*

El amplio y heterogéneo grupo que desarrollaría sus capacidades literarias en la década del '50 (Rubén Bareiro Saguier, Carlos Villagra Marsal, Luisa Artecona de Thompson, José Luis Appleyard, Ester de Izaguirre, entre muchos otros), presenta especialmente en el campo de la poesía paraguaya las señas de identidad de una nueva percepción estética. Dos grupos bien definidos desarrollaron su quehacer literario y cultural en la Academia Literaria del Colegio San José y en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Asunción (Suárez, 2006).

En un tercer grupo aún más heterogéneo, que no tenía ningún centro neurálgico pero que de igual manera había mostrado su insatisfacción ante los sinsabores de la historia; se encontraba Carmen Soler junto con sus camaradas Santiago Dimas Aranda y Félix de Guaranía. Su poesía representa una ruptura con la dualidad entre vida y obra que caracterizó a gran parte de la literatura evasiva de su entorno que renegaba del sentido transformador de la palabra. Dice el poeta Dimas Aranda en el prólogo de *La alondra herida* (1995) refiriéndose a Soler: "Ambos negábamos validez a la belleza inútil, al decir de Campos Cervera, porque anhelábamos hacer de la palabra una herramienta válida capaz de ayudar en la cotidiana idea".

*Yo soy
Dominga Villalba;
nací en el surco
donde mi madre sembraba.
La hamaca que me sirvió de cuna
la trenzó la ausencia
y la colgó el olvido.
Pablo, dicen, que se llamaba.
¡Nunca vino a verme!
El camino de los pobres
solamente el dolor
lo encuentra siempre.*

*Papeles,
sellados de injusticia.
Fusiles,
cargados de ignominia.
Rancho, sembrados, esperanzas, ¡todo!
era ajeno.
Nuestro,
solamente un poco
de carne encallecida
y un gran amor alimentado
de tierra, de rocío,
de pájaros y espigas.*

*Ahora,
soy Dominga Villalba,
obrero,
rebelde y combativa,
voz y puño en la lucha
por el pan y por la tierra.
¡Así me hicieron!
A golpes trabajaron
mi arcilla campesina
y ahora soy
¡fibra de acero!*

[La obrerita (1955)]

Además de la derrota de la insurrección de 1947, y como consecuencia de esta, otro hecho político influenciaría decisivamente a la generación del '50: el golpe de Estado de Alfredo Stroessner [2] ocurrido el 4 de mayo de 1954, y con él la consolidación de una tiranía fascista que fue capaz de asimilar y moldear a la

Asociación Nacional Republicana, conocida como Partido Colorado, apoyado en las Fuerzas Armadas, la Policía, y más tarde como integrante protagónico del genocidio continental que articuló las dictaduras de la región, el *Operativo Cóndor*, organizado y tutelado por el gobierno de EEUU. La tiranía stronista fue la más prolongada, durante 35 años “su mano asesina infringiría un largo manto de censura, muertes y persecuciones en todo el territorio nacional (Suárez, 2006).

Un ejemplo que puede mostrar cómo lo que la Revolución del 47, aparentemente, no había disuelto, sí lo había logrado la tiranía de Stroessner, es el derrotero absolutamente disímil, dicotómico que tomarían dos exponentes de la amplia hornada literaria que había crecido en la década del '50: mientras el dramaturgo Mario Halley Mora habría de convertirse en uno de los principales referentes intelectuales del stronismo, desde su atalaya del diario *Patria* en donde denunciaba a miembros de la oposición paraguaya pensante, Carmen Soler tomaría de a poco protagonismo en los grupos opositores al régimen. Sus versos corrían a escondidas más allá de las fronteras nacionales. En el exilio Carmen establecería vínculos con poetas de América y Europa. Sus poemas serían publicados en diarios y revistas de Argentina, Uruguay, Cuba, Ecuador, Alemania, Austria e Italia. En Paraguay, estaban prohibidos.

En el 54 Carmen regresa a su país después de aquel primer exilio ocurrido tras la insurrección del 47 y se afilia al Partido Comunista Paraguayo. Al poco tiempo, en julio del 1955 sufre su primer arresto por juntar firmas para la campaña internacional contra la bomba atómica, presidida en Paraguay por su padre, y por escribir poesía de fondo comunista, tal como se registra en su ficha policial. Como aporte a esta campaña internacional contra el uso de armas de destrucción masiva y por la paz mundial, Carmen Soler traduce al castellano y al guaraní el impactante poema *La niña muerta*, del poeta turco Nazim Hikmet, que recrea la voz de una niña de 7 años muerta tras la bomba lanzada en Hiroshima. La traducción al guaraní había sido en conjunto con el poeta Leopoldo Franco, cuya coautoría se ocultó por años para evitar la represión.

Exactamente el 26 de julio de 1955, presa en la cárcel de mujeres Buen Pastor, Soler escribe el poema *Alas y cadenas*:

*Oídmeme. Yo he visto.
Hay sangre en las espigas
y sangre en los terrones,
y las heridas
están llenas de tierra y llenas
de granos que germinan.*

*He visto
huellas de botas que han pasado
quebrando los maizales,
y voces prohibidas arengando
rebeldes mandiocales.*

*He visto
el espadín del coco erguirse airado
buscando quien lo esgrima,
y manos tendidas en su busca
sangrando en las espinas.*

*He visto
romperse el surco henchido
de fuerzas potenciales,
con temblores que llegan desbocados
desde los quebrachales.*

*He visto
el furor del viento redoblando
sus iras con sus penas.
Y oídmeme.
La tierra está forjando
sus alas, sin cadenas.*

En el allanamiento de su casa, la policía stronista había usurpado los mecanografiados que preparaba para un primer libro. Le fueron despojados poemas emblemáticos como *La alondra herida*, *Más palabras mías*, *La canción del progreso*, *¡Fuerte!*, *La obrerita*, *Guatemala*, *Alguien gritó*, *Espejismo*, *La alojera*. Apenas liberada fue deportada a Clorinda, como expresa la propia autora en una nota escrita a máquina, rescatada por su hija *Matena*.

Estos poemas publicados son los que pude reconstruir de memoria, de un primer libro que iba a publicar en 1955 y que me secuestró la policía en un allanamiento en julio de 1955 (...) Por esos poemas fui a la cárcel de mujeres y luego deportada a Clorinda. Además, la policía prohibió a los diarios locales publicar nada mío. (Soler, 2016)

Desde el destierro, escribe el poema *¡Illusos!*, donde denuncia a Hellman “*el jefe del cuarteto pistolero*” que fue a apresarla y concluye:

*¡Apresar mis versos!
si estoy llena de luces
que se escapan cantando
Si estoy llena de voces
que cantan en el viento
¡Illusos!*

*Si aún sobre mi tumba
oirán la campana
¡tocando a rebato por la libertad!*

Ella no se equivocó. Su retórica frontal, su indignación activa ante las atrocidades del sistema dominante y su llamado a la insurrección se disponen de forma constante a poner en duda la inmutabilidad del poder establecido.

En los últimos versos de su poema *Alguien canta*, dedicado al destacado revolucionario comunista Obdulio Barthe, [3] Carmen hace alusión a hechos reales que ensancharon de dignidad la historia de más de un pueblo. En Paraguay, Luis Casabianca rescata el caso del dirigente comunista Rogelio Mora, que invitó a otros presos políticos a cantar para demostrar su convicción y moral frente a los simulacros de fusilamiento perpetrados por represores en la Comisaría Séptima, hazaña que, a su vez, se había inspirado en los comunistas franceses que cantaban *La Internacional* mientras eran fusilados por los militares nazis (Casabianca, 2012).

*Bajo los cielos ásperos
sobre la tierra violenta
alguien canta.
Allí donde jamás avisa el día
ni existe un atisbo de los rui señores,
alguien canta.
Allí donde el silencio
se rompe solo a gritos
y las palabras de amor
se dicen en secreto,
alguien canta.
Allí donde los hombres están desnudos
y amarrados a los cepos,
alguien canta.
Frente al pelotón de los fusilamientos,
alguien canta.
¡Escucha!
¡Levántate!
Alguien canta.*

[Alguien canta, de *En la Tempestad* (1986)]

Al igual que este, numerosos poemas suyos fueron inspirados y dedicados a militantes y referentes culturales de la resistencia, especialmente latinoamericana. Junto con las intertextualidades, estos dotan a su obra de una

significación estética que evoca y documenta con nombres y apellidos lo que el poder intenta soslayar a través de sus formas más brutales de represión y conminación al desconocimiento. Este componente documental es otro más en la obra de Carmen Soler que descubre a la poesía como elemento vivo y activo que humaniza, que construye conciencia. Es decir, dimensiona a la poesía como una fuerza objetiva en los procesos de liberación social.

El teórico Terry Eagleton, señala que hay periodos y sociedades en que el compromiso político consciente puede no ser una condición necesaria para la producción de grandes obras de arte; pero hay otros periodos, el fascismo por ejemplo, en los que sobrevivir y producir como artista conllevan la clase de cuestionamiento que termina convirtiéndose en un compromiso explícito. “En sociedades así la toma de compromiso consciente y la capacidad de producir grandes obras van espontáneamente juntas” (Eagleton, 2013). Para este autor “entender la literatura es entender el proceso social del cual forma parte y escribir bien es más que una cuestión de “estilo”, significa también disponer de una perspectiva ideológica capaz de penetrar la realidad de la experiencia humana en una situación determinada”.

El poeta y ensayista cubano, Roberto Fernández Retamar, aclara al respecto que la realidad histórica que contiene y, a la vez, es incidida por cada generación de escritores es morfológica, no es valorativa, es decir, implica diferencia de formas, no de calidad (2016). El valor estético no es una cualidad o propiedad de los objetos por sí mismos sino algo que adquieren gracias a la experiencia social del ser humano como ser creador (Sánchez Vázquez, 1965).

En marzo de 1958, en el marco de un intercambio con la artista plástica y educadora Olga Blinder en torno a este mismo debate, en una carta dirigida a la pintora, Carmen escribe “la lucha por darle una forma correcta al contenido, es la lucha de todos los que intentamos crear”, y continúa:

Creo que en los tiempos que nos toca vivir, el apasionamiento, la emoción, el humanismo, necesariamente tienen que romper con normas pre establecidas. Al fin y al cabo, ¿Por qué tienen que ser eternas? Hay cosas que no se pueden encerrar porque se mueren. (...) La forma es el oficio. El contenido hace que sea arte. No debemos permitir que un formalismo hueco trabe nuestra labor creadora. (...) Si en cambio el artista se supedita a las formas, cae en un esquematismo frío, que puede ser muy útil en la industria, en el comercio, pero que no puede ser arte (...) Y el arte es comunicación. Como dijo Antonio Machado, el arte es un diálogo del hombre con su tiempo. Y nuestro tiempo no es el de la puntilla y el rococó, sino del alambre de púa. Y yo quiero arte para este tiempo nuestro. Forzosamente tiene que ser un arte erizado. Nuestra obra tiene que sacudir, movilizar, obligar a pensar, hacer sentir.

Dos décadas más tarde, en una prosa titulada *Respuestas a preguntas no hechas que deseo contestar*, como epílogo de su proceso de reflexión sobre la creación estética, la poeta expone una comprensión profundizada y dialéctica de la literatura, que concibe a la obra como una totalidad unificada:

No contrapongo forma y contenido, porque forman un todo que se influencia y determina mutuamente (...) El compromiso que se siente es doble, estético y social... Sé para quién y para qué escribo. Eso es fundamental.

Si bien esta reflexión es de la década de los 80, su percepción praxiológica del arte se aprecia nítidamente ya desde sus primeros poemas. La palabra de Carmen Soler es la del pueblo oprimido y rebelde. La concreción de su lenguaje sirvió para reforzar la opción de clase de su poesía y es también leída como una consecuencia de sus circunstancias históricas y de su opción política militante. Este estilo literario buscaba un impacto inmediato, como asimilación de una urgencia histórica y revolucionaria.

*Alguien gritó:
¡Viva la libertad!
Y respondió la sangre.
Alguien gritó:
¡Muera el tirano!
Y respondió la sangre.
Mañana.
La sangre gritará:
¡Viva la libertad!
¡Muera el tirano!
¡Y el pueblo responderá!*

[Alguien gritó, de *Poemas* (1970)]

El arte es capaz de proporcionarnos el conocimiento experiencial de una situación. Nos permite sentir lo que se vive y se siente en determinadas condiciones, y a partir de esta experiencia “nos proporciona la percepción de una ideología, que es una sólida realidad simbólica, una fuerza material y activa que organiza la vida de los seres humanos” (Eagleton, 2013). En el caso de Carmen Soler, el marxismo definido como *filosofía de la praxis* es la base ideológica desde donde se funda su palabra potente y es el engranaje que la erige como una unidad de forma y contenido.

*Hay un pincel que canta sobre el muro,
con nuevo ritmo, viejas realidades.
Trae al presente antiguas claridades,
realza en sombras un presente oscuro.*

*Pero es pincel con nombre de futuro
y cuanto roza en vida se transforma.
Por dar forma a una idea se deforma
en grandes ojos, en inmensos puños.*

*Es un pincel de antiguo y nuevo cuño,
es el pincel de siempre, el verdadero,
que en cada tiempo encuentra su madero
a la vez atrevido y oportuno.*

[Fragmento de *Al pincel sobre el muro*, de *Poemas* (1970)]

Adolfo Sánchez Vázquez habla de la insistencia permanente del marxismo en ese sustrato ideológico que se impregna en los sentidos e incide en la creación artística. No obstante, aclara que la relación entre arte e ideología, por su carácter sumamente complejo y contradictorio, ha llevado a dos extremos nocivos de interpretación que se alejan de los principios del marxismo. Uno, muy frecuente entre los estéticos marxistas, es el de establecer en nombre del carácter ideológico de la producción artística, un signo de igualdad entre arte e ideología que deriva en la sobreestimación del factor ideológico de la obra de arte y la consiguiente minimización de su forma y de su coherencia interna. El otro extremo nocivo deviene de la oposición radical entre arte e ideología, que genera un abismo entre arte y sociedad al negar la obra estética como producto del ser humano históricamente condicionado.

En oposición a la determinación del contenido como una mera función de la forma, pregonada por el formalismo, y al otro polo, para el cual la forma es un mero artificio que se asimila pasivamente al contenido implacable de la historia, el marxismo concibe a estos en relación dialéctica, afirmando a la vez, en última instancia, la primacía del contenido en la determinación de la forma, que no permanece impasible, sino que reacciona sobre él. La obra artística resulta entonces de un proceso de integración de las referencias particulares y contextuales a una estructura o totalidad que tiene su legalidad propia (Sánchez Vázquez, 1965).

En sus *Lecciones sobre la estética* (1835), Hegel sostiene que “todo contenido definido determina la forma que debe encarnarlo de manera adecuada”. Si bien Marx no estaba de acuerdo en la totalidad de la comprensión estética hegeliana por su base filosófica fundada en el idealismo, ambos concordaban en un punto esencial: “la forma no es el mero capricho de un artista individual. Las formas están históricamente determinadas por el tipo de contenido que tienen que encarnar; cambian, se transforman, son destruidas y revolucionadas cuando cambia el contenido”. Para Marx, “la forma no tiene ningún valor al menos que sea la forma de un contenido concreto”. No obstante, para comprender en su dimensión dialéctica esta relación, Lukács sostiene que “en el arte la forma es el verdadero vehículo de la ideología más que el contenido abstracto de la obra. La huella de la historia se encuentra en la obra literaria en tanto literaria, no como una forma superior de documentación social”, es decir, el verdadero elemento social de la literatura es la forma (ídem). Siguiendo esta línea de pensamiento, Trotsky sostiene que la forma artística es producto de un contenido social, y por su alto grado de autonomía, debe ser juzgada por su propia ley. “La relación recíproca entre la forma y el contenido está determinada por la nueva forma, descubierta, anunciada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva, que, como toda psicología humana tiene raíces sociales” (Trotsky, 2002).

Soler integra la lista de escritores que como dice Fernández Retamar “supieron que la batalla de la palabra tiene lugar en ella, pero también en otra parte. Pues una palabra es siempre palabra de algo, nombre de una cosa. La inquietud del verbo era la cara de otra inquietud” (2016).

*Tomo palabras y ejerzo
el noble oficio
de los parteros y los enterradores.
Las palabras dan a luz
lo que nace;
y entierran lo que muere.
Bajo los poemas inservibles
pondremos epitafios:
aquí yacen
bajo millones de palabras
los que intentaron matar la poesía.
Aquí yacen.
Bajo millones de verdades.*

[Palabras. De *La alondra herida* (2005)]

En 1959, una vez más, Carmen ingresaba clandestinamente al Paraguay. Hacia mayo y junio participaría del movimiento estudiantil. Y luego estaría involucrada en el Frente Unido de Liberación Nacional (FULNA) que se levantó en armas contra la tiranía stronista. Junto con sus camaradas Luis Casabianca, Alex Barrett, Federico Tatter, Joel Filártiga, la poeta integra un núcleo comandado por Wilfrido Álvarez Jara, entonces responsable del Partido Comunista dentro del Paraguay; [4] que trabaja en la estructuración del FULNA. En esta tarea, tres años después, Álvarez sería asesinado por agentes del régimen cuando su refugio fue allanado por un escuadrón de la muerte comandado por el sanguinario comisario Mustafá Abdala, quien fue ajusticiado de un balazo por Wilfrido cuando se defendía a tiros permitiendo la escapada de otros militantes que estaban con él reunidos. Según testimonios de sus camaradas, moribundo, fue ultimado en torturas. Sin embargo, esto no ha podido ser corroborado pues aparece en la lista oficial de personas desaparecidas por el stronismo. También Federico Tatter, quien sería desaparecido en 1976, en el exilio en Buenos Aires, en el marco del Plan Cóndor. Carmen Soler dedica su poema *Sangre y tierra* a Alex Barrett: [5]

*Alguien cavó y abrió el surco negro
y tiró
y se fue.
Y allí en el surco negro quedó el hombre
sucio de sangre y tierra.*

*Sangre y tierra.
Sangre suya
y tierra ajena.*

*Alguien hendió y abrió el surco rojo
y sembró
y se fue.
Y allí en el surco rojo nació el niño
sucio de sangre y tierra.*

*Sangre y tierra.
Sangre suya y tierra ajena.*

*En el surco crece el niño.
en el surco se hará grande.
Y la tierra será suya
y la sangre será ajena.*

En aquel tiempo, Carmen y Luis Casabianca militan clandestinamente en Asunción, viven en un barrio cercano al centro en donde la poeta ejerce de enfermera voluntaria. Este oficio generó el aprecio de los vecinos que daban buenas referencias suyas al ser interrogados por *pyragues*, expresión en guaraní utilizada para nombrar a los informantes infiltrados de la policía y a los informantes reclutados de la sociedad civil insertos absolutamente en todos los espacios sociales. Este mecanismo represivo de control y vigilancia del régimen stronista desgarró el tejido social de forma traumática.

En 1960 Luis Casabianca cae preso. Poco después Carmen es encarcelada en el Departamento de Investigaciones de la Policía y luego trasladada a la Comisaría Tercera. Realiza una huelga de hambre y sed por conocer el paradero de su compañero, por el cese de las torturas y por la libertad de ambos. Su poema *En la Comisaría Quinta*, dedicado a Casabianca, se refiere a aquel incidente:

*Altas achiras rojas
-yo sé con qué sangre enrojecidas-
en el patio de la quinta,
florecidas.*

*Arriba el cielo azul
indiferente,
y sordo y mudo y ciego,
como siempre.*

*Abajo la prisión
y tus heridas,
cayendo gota a gota
en las achiras.*

*Y afuera y en nosotros
la simiente,
la verdad de su fuerza,
como siempre.*

En aquel apresamiento la poeta se encontraría con los principales dirigentes comunistas arrestados dos años antes, por estar al frente en las luchas contra el régimen opresivo desarrollando diversas tareas para la unidad democrática, desde las sentidas reivindicaciones económico-sociales que fueron madurando hasta la preparación de una huelga obrera por aumento de salarios, libertad sindical y en repudio al régimen autoritario: Antonio Maidana, Julio Rojas y Alfredo Alcorta. En enero del 58, Rojas había sido capturado cuando regresaba de un local clandestino donde daba clases a obreros de una fábrica de fósforo. En agosto, después de dar batalla a sus represores, había caído Antonio. Llevaba consigo un llamamiento del Comité Central del PCP para aquella histórica huelga del 27 agosto del 58. Y en noviembre cae Alcorta. El 24 de diciembre de aquel año, los tres dirigentes comunistas fueron trasladados a la Comisaría Tercera donde enfrentaron casi dos décadas de brutales torturas. En 1980, dos años después de ser liberado, Antonio Maidana [6] fue desaparecido en Buenos Aires junto con otro camarada, Emilio Roa, como último zarpazo de la bestia stronista a nivel internacional, a través del Plan Cóndor (Ovejero, 2020)

(...)
*Conoce la tierra que abonamos
aunque roben sudores y trabajo.
Conoce la siembra clandestina
y cómo cuida el pueblo cada grano*

*para avanzar camino hacia el futuro
para buscar la luz y aprehenderla
porque debe llegar, porque no somos
esta trágica noche que nos puebla.*

*Por eso nos repite nuestra historia
la vida de los héroes calumniados*

*ejemplos de honradez y patriotismo
que vienen con su fuerza y su milagro.*

*Y extendidos los brazos fraternales
nos enseña con su ejemplo claro,
a unir todas las aguas en un cauce,
a ver en cada pueblo a nuestro hermano.*

*Es un río de vida nuestro río;
convoca y llama con su eterno avance.
Guía tenaz de tiempos venideros
va empujando la vida hacia adelante.*

[Fragmento de “Río Paraguay”, poema dedicado a Antonio Maidana.]

Casabianca, una vez juzgado por la famosa ley 294 de “defensa de la democracia” –disposición del régimen para legalizar la persecución a la oposición– es finalmente liberado a fines de 1960. Carmen lo espera en Montevideo, donde ambos se vincularían una vez más con la familia Barrett y la colectividad de exiliados paraguayos, con quienes trabajan arduamente por la libertad de los presos políticos y en apoyo al FULNA.

En el 63, Carmen y Luis ingresan nuevamente al Paraguay y activan en Asunción durante un año. En febrero de 1968, Soler es nuevamente apresada cuando se disponía a cruzar la frontera. Había sido delatada por un pasero de la costa del río en Itá Enramada y pronto es arrojada a los calabozos de “La Técnica” (hoy Museo de las Memorias) donde es sometida a bestiales martirios. Testimonios de otros presos registrados por la Comisión de Verdad y Justicia, resaltan el temperamento imbatible de la poeta que peleaba con sus torturadores sin doblegarse, lejos de dar un solo dato de sus camaradas, mientras era golpeada y zambullida en la terrorífica pileta de sangre y excrementos una y otra vez hasta perder el conocimiento. Para acabar con las torturas e impedir que su nombre integre la lista de desaparecidos, Carmen se corta las venas del brazo y es internada en grave estado en el Policlínico Policial Rigoberto Caballero. Poco después de haber sido hospitalizada, la poeta vuelve a *La Técnica* e inicia otra huelga de hambre exigiendo su libertad y la de sus camaradas. A partir de las denuncias hechas tras conocerse su situación, legisladores, artistas e intelectuales de Uruguay, Chile y Argentina, envían telegramas al ministro del Interior, Sabino Montanaro, reclamando su libertad. Entre ellos, Juvencio Valle y Pablo Neruda. Con la salud muy deteriorada, se le otorga un régimen de prisión domiciliaria en casa de su hermana Yolanda, donde escribe una conmovedora *carta* fechada el 10 de abril de 1968. Al poco tiempo, sabiendo que la volverían a apresar, Yolanda la lleva a la embajada uruguaya solicitando asilo político. Rumbo a Montevideo, Carmen Soler parte nuevamente de su patria, pero esta vez para no volver.

(...) Puede que consiga mi libertad y puede que me dejen morir. El riesgo tengo que correrlo, como ya lo hice. Lo volveré a hacer con la misma firmeza. Mi moral está alta y me siento fuerte y segura. Si muero, mi muerte será útil. Cuando estaba en el calabozo, ya muy debilitada físicamente, esa idea me sostenía. Sabía que mi decisión era justa, porque cuando a una persona se le coloca en la disyuntiva de tener que elegir entre la indignidad y la muerte, debe elegir la muerte y debe saber morir.

He pensado mucho en Julius Fueseik, en los esposos Rosenberg, en todos los héroes de la lucha contra el fascismo, en todos nuestros compañeros asesinados o muertos en combate. Igual que ellos yo amo la vida. Y por amarla tanto, no la quiero sin dignidad. Solo de pensar que con mi lucha podía –a pesar de estar ahí, en la cueva del enemigo– contribuir con un grano de arena a que mañana en el mundo se pueda vivir sin miedo, se pueda trabajar y construir cantando, me invadía una gran alegría y una gran fuerza.

Esa es una profunda convicción que tengo y que sé no me abandonará por duras que sean las pruebas que nuevamente deba afrontar.

Y a mi querido P.C.P., a todos los camaradas, mi emocionada gratitud. Nada hay más hermoso que vivir y morir por una causa justa y la nuestra no sólo es la más justa sino también la más bella, la más noble; el bien máspreciado de la humanidad.

Y no duden, el día de la victoria, estaré allí, agitando las banderas. Matena, Lui, no digan: “¡si ella lo hubiese visto!” Porque lo estoy viendo y estaré allí, con todos los que lucharon y murieron para que ese día llegue. Y soy feliz (...).

[Carta de 1968. Carmen Soler.]

Tres años después, Carmen y Luis se encuentran viviendo en Santiago, trabajando para la Comisión por los Derechos Humanos en el Paraguay y colaborando con el Partido Comunista de Chile en apoyo al gobierno popular de Salvador Allende. Tras el golpe de Estado del 11 de setiembre de 1973, ambos forman parte de los movimientos de resistencia que confrontan con el régimen tiránico de Pinochet. Y finalmente, a finales de octubre

deben huir de Chile para salvar sus vidas. Para ello reciben la ayuda de otro escritor paraguayo, Carlos Villagra Marsal, quien esquivando apenas las fuerzas pinochetistas los esconde en la valijera de su vehículo e irrumpe en la embajada sueca pidiendo asilo. Así logran escapar a Estocolmo en carácter de refugiados políticos. Y luego de meses de trámites y controles médicos durante los cuales fueron alojados en escuelas y hoteles en el sur de Suecia, Carmen retoma su producción literaria y periodística.

*Se prohíbe,
al hambre comer
a la boca hablar
al oído oír
a la sed beber
al fuego calentar
al miedo correr
al frío tiritar
a la alegría reír
al amor querer
al poeta cantar
al herido gemir
a la primavera florecer
a la pólvora explotar.*

*Después
los fusilaron por no cumplir.*

Bandos. Chile, 1973.

En varios poemas retrata el coraje del pueblo chileno, los crímenes comandados por Pinochet y la crueldad del imperialismo norteamericano, como articulador de las tiranías del *Cóndor*. Asimismo, en ese tiempo escribe poemas al pueblo sueco “austero y generoso” que los acogió con afecto y respeto. En Estocolmo, Carmen trabajaría en un museo histórico dedicado a Latinoamérica, donde además estudia sobre la historia de nuestro continente. Y en octubre, recibiría la visita de su hermano Miguel Ángel Soler. Era su último encuentro. Un año después, a fines del 75, Carmen se entera del secuestro y desaparición de su hermano.

Siendo Secretario General del Partido Comunista Paraguayo, el 30 de noviembre fue secuestrado en Asunción por la policía de Stroessner, torturado hasta morir y luego desaparecido. Durante décadas la maquinaria stronista lo había perseguido frenéticamente con el propósito de mitigar el influjo de quien fuera uno de los cuadros políticos más destacados del PCP. La trágica noticia afectó a la poeta con un dolor incurable. Su desgarrador poema *Calabozo de Castigo* está dedicado: “*A mi hermano Miguel Ángel, a todos mis hermanos y hermanas del mundo aún oprimido*”, y es un alegato profundo de todo el horror y la dignidad que disputaban el sentido común de aquella –así como de esta– sociedad.

*Una horda de alacranes
clava agujones eléctricos.
Se retuerce, baila, salta
un monigote grotesco.
Una garganta de perros
desgarra gritos violentos
y una lengua azul se enrosca
sobre su propio silencio.
Sumergen en la pileta
de agua con excrementos.
Se ahoga, se va, se afloja,
lucha, vuelve, aspira el cielo,
forcejea, se abandona
sin barreras en el cuerpo.
Extrañas flores de luces
estallan en el cerebro.
(...)*

*¡Y ese orgullo limpio y sano
que va dilatando el pecho!
Es que el hombre sabe entonces
que ha llegado su momento.
Ya conoce su medida,
pesa y valora defectos
se eleva sobre sí mismo,
afirma su pensamiento.
Que morir no es el problema
y sí vivir con acierto;
centinela de consignas
vigía de nuevos tiempos.
Calabozo de castigo,
dos metros por metro y medio.
¡Un espacio tan pequeño
con un sol rojo en el centro!*

En un poema titulado *1968-1984*, publicado en *La alondra herida* (1995), Carmen Soler habla de la preparación de tres poemarios, *En la tempestad*, *La casa encantada* y *Poemas en dos tiempos*, de los cuales solo el primero sería concluido y, como hemos mencionado, publicado de forma póstuma en 1986 en Argentina. “*Ese era el plan / pero como siempre / la vida entró en los planes*”, son los versos exactos de aquel poema tan prosaico y simple como una conversación cotidiana.

*Entre una prisión y otra
entre un exilio y otro
entre luchas conmigo misma
y con los demás
además
de la lucha con las palabras
(...)
Fueron haciéndose
todos estos años
a uñaradas.*

Abundan en su obra los versos libres y de arte menor dotando de rítmica intensidad a numerosos poemas. En ocasiones la utilización de figuras literarias se reduce y se agudizan las descripciones, acercándose al prosaísmo sin excluir el lirismo. Si bien el amor, el arte, la niñez, entre otros temas, también componen su espectro lírico, su posición a favor de las clases oprimidas y el combate por su emancipación, sin duda son centrales en su praxis vital traducida con apasionante cohesión en su poesía y con una intuición estética capaz de descifrar la hermosura común de los pueblos con un tono despejado, conciso y rotundo.

*Del algarrobo sacaron
la chicha para encender
esa fiebre que desata
relámpagos en la piel.
Con una chispa que salta
el cuerpo comienza a arder:
antorcha viva y morena
el indio en su desnudez.
Del algarrobo la chicha
y del yate'í la miel.
Ni él a ella la mira,
ni ella lo mira a él.
Bailan con los ojos bajos
¡chiki-chiki-chikiché!
¡chiki-chiki-chikiché!
Más tarde cuando a la luna
la coma el yaguareté,*

*escaparán hacia el monte
y verán amanecer.*

[Fragmento del poema *Fiesta India*, de *La alondra herida* (1995)]

Carmen escribió también una colección inédita de cuentos para niños, y además de las letras, incursionó en la pintura y en la escultura. Llegó a crear miniaturas con migas de pan, piezas de arcilla y porcelana para recrear especialmente personajes de la cultura popular paraguaya. Luis Casabianca recuerda en una nota, que una de ellas era exhibida en el escritorio de la primera mujer en viajar al espacio, la rusa Valentina Tereshkova, a quien la artista había obsequiado una de sus esculturas en un viaje a la URSS. Sin embargo, en su país, Paraguay, aún posterior a la caída de la tiranía stronista, la producción plástica de Soler, aunque fuera mucho menor que la poética, es hasta hoy totalmente desconocida. De hecho, incluso a su obra literaria poco o nada se la encuentra en las antologías nacionales, sin embargo, emerge a tal punto que, en el 2017, propuesta por la Asociación de Escritoras Paraguayas, Carmen Soler fue la poeta homenajeada del Primer Festival Nacional de Poesía llevado a cabo en Asunción.

*Esta tierra de soles implacables
y de luna de sueños encendidos,
esta tierra de selvas melódicas
y arroyo dulce y tormentosos ríos,*

*donde el pueblo canta cuando llora
el alma profunda de la tierra,
donde el pueblo canta, cuando lucha,
el alma profunda de la vida,*

*está palpitando en sinfonías
con fuerza de canto verdadero
de mágica leyenda y poesía.*

[Fragmento de *Soneto*, poema dedicado a José Asunción Flores. De *En la tempestad* (1986)]

Carmen Soler, poeta de la praxis

El arte satisface la necesidad de identificación, expresión y comunicación del ser humano desde su condición de ser social, creador e histórico, y esa función universal no se agota en ningún otro tipo de actividad. De ahí su confrontación esencial con enfoques unilaterales, dogmas, mandatos arbitrarios que lo fragmenten, mutilen o que lo reduzcan a mera exigencia del mercado (Sánchez Vázquez, 1965).

Poeta de la praxis, el posicionamiento ético y estético de Carmen Soler fue categórico: era inadmisibles convertir a la poesía en instrumento de la clase opresora. La poesía como necesidad concreta, como símbolo radical y como síntesis dialéctica. El tono interpelante y rebelde de su palabra prohibida, su economía lingüística de combate, su universo simbólico popular, su simbiosis de la forma y el contenido, se erigen desde esta conciencia, desde esta sensibilidad para concebir la vida y la poesía inseparables. Su obra representa la constatación concreta del axioma de Fernández Retamar cuando afirmaba que “toda poesía que lo sea de veras es vital; toda vida auténtica es poética” (2016).

La idea gramsciana de dar batalla por una nueva cultura que dispute ideas y valores al poder opresor, una nueva formulación de referencias sociales que se construya y se constate permanentemente en la práctica (Kohan, 2015), coincide con la poesía integradora de Soler.

Ella murió el 19 de noviembre de 1985 durante su exilio en Buenos Aires, sin poder volver a su país, pero con la convicción firme de la necesidad y posibilidad de una sociedad libre de explotación. Su vida y su obra, que parecieran ser parte de un mismo sustantivo que desborda la palabra, así lo confirman.

Su poesía ha sabido penetrar en lo hondo de la experiencia humana de la época de la tiranía stronista y del Operativo Cóndor en América. De esa larga noche que sigue habitándonos, pero no solo como una herida oscura, sino en el caso del legado de Carmen Soler, también como una herida germinal, de transferencia de un proyecto revolucionario, de fecundación de la dignidad y el coraje de un pueblo en lucha por su libertad.

En tiempos de global incertidumbre, la palabra de Carmen Soler vuelve a rebelarse acribillando al miedo con su retórica de convicciones y revelando en nuestra historia el rostro desafiante de la poesía.

NOTAS

1. Los tres poemarios referidos son: *Poemas* (1970, Montevideo), *En la Tempestad* (1986, Buenos Aires) y *La alondra herida* (1995, Asunción). Las dos antologías: *Poesías reunidas* (2011, Asunción) y *Antología poética* (2016, Buenos Aires). En el 2020 se lanzó un archivo público digital de manuscritos y mecanografiados titulado *La Asunción clandestina de Carmen Soler*, disponible en: carmensolerpy.com
2. Alfredo Stroessner, de ideología fascista y simpatizante del nazismo, gobernó el Paraguay entre 1954 y 1989. Enmarcado en la guerra fría, con cobertura internacional, encabezó un proyecto capaz de someter para luego asimilar y desarrollar al Partido Colorado como la fuerza política orientadora del régimen, haciendo de las Fuerzas Armadas y de la Policía Nacional –cuyos miembros debían afiliarse al Partido Colorado–, brazos ejecutores del Terrorismo de Estado, suprimiendo las garantías constitucionales y las libertades cívicas esenciales, extendiendo la cultura de la corrupción a través del robo, la entrega sistemática de bienes públicos y de más de 6 millones de hectáreas de tierras malhabidas, y el narcotráfico. Su gobierno encarceló y reprimió con los métodos más brutales a más de 20.000 personas –según lo registra la Comisión de Verdad y Justicia–, asesinó y desapareció a cerca de 500 víctimas, y exilió a más de 3.500. Bautizado por el presidente estadounidense Nixon como “el campeón del anticomunismo”, fue pieza clave del Plan Cóndor en América.
3. Obdulio Barthe nació en Encarnación en 1903. Fue un destacado revolucionario comunista. De intensa actividad política desde muy joven, integró la Federación de Estudiantes del Paraguay (FEP) y en 1929 participó de la fundación de la Universidad Popular, iniciativa de extensión obrero-estudiantil propuesta por la Reforma Universitaria de Córdoba. Fue uno de los propulsores del *Nuevo Ideario Nacional* y en febrero de 1931 encabezó la Toma de Encarnación que la proclamó durante 16 horas como la “Primera Comuna Libertaria de América”. Tras aquella gesta se une a las filas comunistas. En la Guerra Civil de 1947, es uno de los escribas de la proclama de Concepción. También fue miembro de la dirección del Frente Unido de Liberación Nacional, que se levantó en armas contra el stronismo. En la lucha contra las tiranías del Plan Cóndor, entre el 54 y el 89, fue varias veces preso y torturado en Paraguay y Argentina. Fue Secretario Gral. del Partido Comunista Paraguayo. Falleció en el exilio en Buenos Aires, en diciembre de 1981.
4. El Partido Comunista Paraguayo, en ese entonces, tenía a buena parte de su dirección en el exilio, incluido su Secretario General, que era Oscar Creydt. Para desarrollar la lucha armada, recurrieron a lo que se denominó “comando dual”, siendo Álvarez Jara el responsable partidario hacia dentro del país.
5. Alejandro Barrett nació en Areguá, el 24 de febrero de 1907. Fue el único hijo del célebre escritor Rafael Barrett. Heroico militante comunista, *Álex* combatió en la Guerra del Chaco, en la insurrección de 1936, en la guerra civil de 1947 y en las filas del Frente Unido de Liberación Nacional (FULNA). Fue un brillante matemático y maestro de vocación. Padre de una familia de revolucionarios de la talla de Soledad, Alberto y Jorge Barrett. Falleció en el exilio en Caracas, en 1980.
6. Nació el 16 de noviembre de 1916 en Encarnación. Fue docente y el más célebre Secretario Gral. del Partido Comunista Paraguayo (PCP). Preso durante más de 20 años en total en los calabozos de los dictadores fascistas Morínigo y Stroessner. En 1940, fue encarcelado por militar en las filas del PCP. Un año después, tras liderar la huelga de maestros del 41, luego en 1943, es nuevamente preso, logra escapar y refugiarse en Uruguay. También en 1947, por participar en la insurrección del 47. Logra fugarse una vez más. Finalmente, en 1958 es encarcelado por la policía stronista, soportando más de 15 años todo tipo de torturas, sin atención médica y sin poder ver la luz del sol por largos periodos. Durante ese tiempo continua su labor revolucionaria desde la cárcel, que incluye la alfabetización y formación política de una gran cantidad de campesinos y obreros presos.

GLADYS MENDÍA

Ida Gramcko: el recuerdo antes que la experiencia.

Ida Gramcko (Venezuela, 1924-1994), Premio Nacional de Literatura 1977. Se erige como una de las figuras más destacadas de la literatura venezolana del siglo XX. Reconocida y admirada por grandes autores como Andrés Bello, Eloy Blanco, Mariano Picón Salas, Juan Liscano, Rafael Arráiz Lucca, entre otros. Su obra, se caracteriza por una introspección profunda y una estética lírica única dejando un legado extraordinario en la literatura de Venezuela. Lamentablemente, esta multifacética escritora ha sido poco difundida dentro y fuera del país; una deuda que nunca es tarde para saldar.

Considero necesario traer a la palestra su vasta obra, no solo poética, sino en periodismo, filosofía, narrativa, teatro, y ensayo. Con la idea de realizar nuevas investigaciones y revalorar al mismo tiempo que visibilizar su aporte al mundo cultural y de las letras.

Desde jovencita llegada a Caracas, Ida entra a la radio. Escribe historietas en verso y diálogos que interpreta en programas radiales. Trabaja como reportera de periodismo policial y cronista en el diario "El Nacional", oficio que ejerce por cincuenta años, convirtiéndose en una de las primeras periodistas del país. Colabora así mismo en la Revista Nacional de Cultura entre los años 1947 y 1963.

Ida tiene una vida compleja y llena de ansiedad y angustia. Pasa temporadas en las que sufre ataques psicóticos aislándola del entorno social al que habitualmente concurre. Le quedan sus familiares y amistades cercanas. Luego de estos tránsitos feroces, escribe, escribe copiosamente, a raudales.

En 1948 es enviada por el presidente Rómulo Gallegos para realizar labores diplomáticas como agregada cultural en la Unión Soviética. En 1963 es directora de la Revista "Mar de cosas" a petición del escritor Mariano Picón Salas. En 1964, a los cuarenta años, egresa como Licenciada en Filosofía de la Universidad Central de Venezuela, donde más adelante es profesora.

Publica los libros de teatro: *Belén Silveira*, *María Lionza*, *La Rubiera*, *La dama y el oso*, *Penélope*, *Job y la gacela*, *La hija de Juan Palomo*, *La hoguera se hizo luz* y *La mujer del Catey*. Coral Pérez dice sobre sus obras de teatro: "Su estilo es de un raro barroquismo interior, introspectivo, impresionista, que prolifera en temas mágicos (...) inspirada tutelarmente en leyendas, mitos y ritos indígenas venezolanos". En una entrevista al Nacional el 3 de diciembre de 1958 Ida nos dice sobre hacer dramaturgia desde la poesía: "(...) que la fuerza lírica penetre en el público sin que se dé cuenta, a través de la acción."

Sobre sus obras dice Leonardo Azparren Giménez en su libro *Historia crítica del teatro venezolano (1594-1994)*:

El teatro de Ida Gramcko, muy celebrado en la década de los cincuenta y referencia principal en el panorama de las dramaturgas venezolanas, bien puede ser considerado un teatro para leer (un oxímoron), en el que destaca la alta calidad lírica de su lenguaje, en verso o prosa, aunque sacrifica la teatralidad, no por la debilidad de las fábulas sino por la poca o ninguna intriga que las sostiene en la escena.

Es autora de los libros de poesía: *Umbral* (1942), *Cámara de cristal* (1944), *Contra el desnudo corazón del cielo* (1944), *La vara mágica* (1948), *Poemas* (1952), *Poemas de una psicótica* (1964), *Lo máximo murmura* (1965), *Sol y soledades* (1966), *Este canto rodado* (1967), *Salmos* (1968), *Los estetas, los mendigos, los héroes* (1970), *Sonetos del origen* (1972), *La andanza y el hallazgo* (1972), *Quehaceres* (1973), *Salto Ángel* (1985), *Treno* (1993) y *Obras escogidas* (1988).

La creación literaria de Ida Gramcko, se distingue por su estilo personal y su mirada introspectiva hacia el mundo y hacia sí misma. Sus versos fluyen con una musicalidad que acaricia los sentidos, y su capacidad para exponer las emociones humanas la convierte en una poeta que se conecta íntimamente con quien la lee. Desde sus primeros poemas hasta su obra madura, la "niña prodigio" demuestra una evolución constante y una búsqueda incansable por expresar lo más profundo de su experiencia en relación con el cosmos. Una búsqueda de la humanidad y sus complejas lides. Inicia Juan Liscano el prólogo de *Cámara de cristal* (1943) así:

La precoz e iluminada madurez de esta poetisa, quien apenas cuenta con 20 años, y cuyos versos revelan una plenitud conceptual y formal verdaderamente extraordinaria, nos induce a pensar que la duración, es, quizás, una medida falsa, y que la única adecuada para medir una biografía es la intensidad.

Y luego más adelante dice:

En el contenido, su poesía revela una honda pasión amorosa, un estado perfecto de amor terrenal, pasional, noblemente nutrido de un erotismo sano, aunque siempre dolido. El amor y la muerte, la alegría y la pena, se besan apasionadamente al amparo del alma lírica y atormentada de esta joven poetisa.

En sus primeros escritos, Ida Gramcko aborda temas como la naturaleza y el amor. Su poesía revela una sensibilidad aguda hacia el mundo que la rodea, y su capacidad para plasmar las imágenes con precisión evoca una atmósfera de encanto y nostalgia. Su obra temprana ya muestra indicios de su estilo lírico y su profunda reflexión a través de un lenguaje formal y refinado.

La palabra poética de Ida trasciende la razón y se convierte en instrumento para cuestionar la experiencia vital. A través de sus versos, la poeta logra plasmar lo intangible y expresar emociones que resuenan en el lector a nivel personal y universal. En el poema 9 de *Contra el desnudo corazón del cielo* (1944), nos dice:

*Soy racimo de luz,
puro haz de niebla,
aunque lo quieras tú
no puedo ser perfecta...
Mi ansiedad no termina,
mi amor no se condensa,
soy vida,
idea,
sonrisa,
tristeza,
y todo lo demás. Soy poesía
inmaterial y etérea,
flotante y desleída
como fuente de angustia, en la espera...
¿de qué? de ella, la misma
torturadora esencia
que me absorbe, seduce y aniquila
como la única fuerza.
Por ello, siento en mí como una herida
que soy casta y eterna,
un racimo de luz infinita,
el puro haz de la niebla,
sin perfección, sin fin, a la deriva,
sabiendo que jamás podré estar muerta.
En el poema 17 del mismo libro leemos:
Tú y yo, hundidos en la vida, sin saber,
perdidos en las cosas, sin pensar,
riendo y amando para morir después,
y después, ¿qué vendrá?
¿No crees tú que esta vida,
dolorosa y sensual,
es tan solo una oscura pupila
que nos cede el espíritu
para mirar, un poco, su verdad?
Sí, tan solo un aspecto
de su fuerza infinita;
un perfume, un color,
un hálito de sombras movedizas;
pero, ¿y esto que llamamos amor?
¿Un reflejo fugaz?
Terrible pensamiento que no quiero intentar
porque ya nos hundimos y perdemos,
y amamos esta viva realidad.
Animal de costumbre nuestro ser, Vida mía,
¿te fijas? "Vida mía"... y no sé decir más.
No, no, no me interrumpas,
tú y yo somos un algo*

que ha de tenerlo todo
de esa fuerza ancestral.
Y si después de muertos
no encontramos de vida
la más leve señal,
¿viviremos? No. ¿Sentiremos? ¡No puede ser tampoco!
Dime, cruel fuerza extraña,
¿por qué, si era tan vano, nos enseñaste a amar?

La autora busca transformar lo efímero en eterno y trascendente a través del lenguaje poético, y su búsqueda del existir se convierte en una constante pulsión creativa.

Ida Gramcko considera que la palabra es un instrumento sanador, y su libro *Poemas de una psicótica* (1964) refleja un tránsito doloroso en camino hacia la recuperación y la conciencia expansiva. La poeta encuentra un espacio de claridad a través de la palabra, y la escritura se convierte en un medio para re-crear su mundo interno.

Ha dicho Rafael Arráiz Lucca sobre *Poemas de una psicótica* (1964):

Poesía que surge como de los pantanos del delirio y busca la difícil claridad, pero no a través del conducto de la claridad misma, sino del intrincado crucigrama del caos y de las palabras. Experiencia de la oscuridad en la aventura de la búsqueda de la luz. La experiencia psicótica de Ida Gramcko se convierte en un camino para la expansión de la consciencia y la búsqueda de la iluminación mística. Su poesía oscila entre lo oscuro e inquietante, y su intento de simbolizar la experiencia psicótica resulta en una obra de gran belleza y originalidad.

Dice Ida al inicio del libro:

Los poemas comprendidos en DIABLOS, EL ÁNGEL y EL ESPECTRO, pertenecen a la psicosis que padecí. PLEGARIA, CASI SILENCIOS y LO MÁXIMO MURMURA son los poemas de mi curación. Lo fugitivo, porque se agota, se repite. Sólo lo verdadero permanece. Me alegra saber que, aún durante el sufrimiento de mi enfermedad, yo continué siendo poeta. Caracas, diciembre 1964

Casi al final de su libro *Sol y soledades* (1966) dice: “El mundo natural solo quiero vivirlo recordando para que no me duela su compacta y vistosa materia”. Este es un fragmento de un párrafo mayor. Esta afirmación refuerza mi creencia que Ida tiene una forma neurodivergente de estar en el mundo. Entendiéndose por neurodivergente aquella persona que posee características neuronales o cerebrales diferentes al promedio. Aclaro que no es una enfermedad, sino una forma diferente de ser de la típica asumida por el sistema como única. Observo una similitud con el escritor, educador y autodidacta José Antonio Ramos Sucre (Venezuela, 1890-Suiza, 1930). Recordemos unos versos de su poema titulado “Preludio”: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.” De manera similar, Ida se siente acechada por la realidad y sus estímulos. Tan es así, que prefiere el recuerdo a la experiencia. La ensoñación al fenómeno. Y después continúa su prosa:

Eso no le ocurre a ningún alma. Quieren, por ejemplo, vivenciar el otoño, tocando sus hojas berbellones. Yo, en cambio, prefiero no contemplar sus ramillas rojizas y sus arbustos gualdas. Quiero memorizarlo y entonces el otoño es como un oro antiguo o como un fino fuego.

Esa sensación de soledad, de entender y sentir de manera distinta a la mayoría de los individuos es otra característica de las personas neurodivergentes. La frustración por la incomprensión y muchas veces el rechazo por pensar y escribir diferente, está presente en la vida de nuestra querida escritora, quien tiene que inventarse una coraza para que no la afecten los comentarios y críticas sobre su obra. En este mismo orden de ideas, recuerdo el ensayo biográfico dedicado a Ida por la escritora María Cristina Solaeche Galera, donde en un párrafo dice “Es una escritura compleja estructuralmente, en la que se acentúa el estilo barroco y hermético en el juego del ritmo interior y de la rima”. Yo discrepo de esta visión, intuyo que Ida no es barroca y hermética, simplemente su expresión se manifiesta en correspondencias íntimas, así como en correspondencias universales, además de su indudable erudición, fruto de las numerosas lecturas y estudios que desarrolla a lo largo de su vida. Todo esto desembocando en una escritura enigmática para los demás, pero enigmática por la ignorancia de los conocimientos que Ida maneja con sabiduría. Ella dice: “La poesía es la voz de mi Verdad”. Algo así le pasa a Ramos Sucre, quien en respuesta a la crítica dice: “Los juicios acerca de mis dos libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el

crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional". En la misma línea de sensibilidad encuentro a la poeta Emily Dickinson (Estados Unidos, 1830-1886), quien vive enclaustrada, vistiendo de blanco, para quien la poesía es otra manera de orar. Huye del bullicio, no habla a menos que le hablen y encuentra en la lectura la liberación: "No hay ninguna fragata como un libro para llevarnos a lejanas tierras, ni hay caballos mejores que una página de piafante poesía" dice en un poema. Emily manifiesta una alta fragilidad ante los estímulos, en su casa no recibe a nadie, sino a contadas personas y cada encuentro es un acontecimiento que deja una inmensa impresión en su psique canalizado en la escritura de cartas y poemas: "No es el morir lo que nos duele tanto, vivir sí que nos duele mucho más". La memoria afectiva, el recuerdo, la ensoñación, son herramientas útiles porque vivir es doloroso, es imposible relacionarse sin salir herida. "En la voz siempre hay algo que nos salva. Sin embargo, el silencio es lo infinito." Emily Dickinson llega a escribir en su poema "Un funeral en mi cerebro", que su propia locura es en realidad el sentido más divino. Ese que le permite escribir y que le confiere profundos sufrimientos. A Ida le sucede parecido. Emily fue muy consciente de que le ocurría algo, y de que esos "demonios mentales", como ella los llamaba, le nublaban la razón, el sentido y el equilibrio: "Y yo, y el silencio, una extraña raza. Destrozada y solitaria, aquí". Y si sigo pensando en más escritores con estas características, recuerdo a Edgar Allan Poe (Estados Unidos, 1809-1849), quien escribe en su poema "Solo":

*Desde el tiempo de mi niñez, no he sido
como otros eran, no he visto
como otros veían, no pude sacar
mis pasiones desde una común primavera.
De la misma fuente no he tomado
mi pena; no se despertaría
mi corazón a la alegría con el mismo tono;
y todo lo que quise, lo quise solo.
Entonces -en mi niñez- en el amanecer
de una muy tempestuosa vida, se sacó
desde cada profundidad de lo bueno y lo malo
el misterio que todavía me ata:
desde el torrente o la fuente,
desde el rojo peñasco de la montaña,
desde el sol que alrededor de mí giraba
en su otoño teñido de oro,
desde el rayo en el cielo
que pasaba junto a mí volando,
desde el trueno y la tormenta,
y la nube que tomó la forma
(cuando el resto del cielo era azul)
de un demonio ante mi vista.*

Sin ir más allá, en nuestro país vecino -Argentina- nace una mujer muy especial, Alejandra Pizarnik (1936-1972), quien en vida lucha contra la depresión y la ansiedad, perdiendo la batalla con su suicidio a la edad de 36 años. Sus poemas breves, intensos y cargados de símbolos manifiestan un sentimiento de inadaptación, profundo hastío y melancolía. Su obra está marcada por el peso de la obligación de encajar en el molde social que aborrece:

Simplemente no soy de este mundo... Yo habito con frenesí la luna. No tengo miedo de morir; tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva... No puedo pensar en cosas concretas; no me interesan. Yo no sé hablar como todos. Mis palabras son extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie... ¿Qué haré cuando me sumerja en mis fantásticos sueños y no pueda ascender? Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver.

Nuestra Ida dice: "La soledad me ofrece lo que la compañía le cuesta entregar: silencio. Pero aun así soy incesante seguidora de las reuniones que organizamos para discutir un tema en particular o para intercambiar opiniones, ideas y versos". Es entonces una persona de inclinación mayoritariamente solitaria, pero llamada con urgencia a reunirse con sus amistades queridas en torno al debate literario, cultural y artístico, temas de su fundamental interés y a los que entrega su vida, otra característica más de las personas neurodivergentes.

Continuando con la obra de Ida Gramcko, su multifacética creatividad se plasma también en la narrativa. Escribe interesantísimas novelas como *Juan sin miedo* (1957) y la breve autobiografía novelada *Tonta de capirote* (1972). Con *Juan sin miedo* gana el Premio de Prosa "José Rafael Pocaterra". De igual manera escribe los ensayos: *El jinete de la brisa* (1967), *Preciso y continuo* (1967), *Magia y amor del pueblo* (1970), *Mitos simbólicos* (1973), *Poética* (1983) e *Historia y fabulación en "Mi delirio sobre el Chimborazo"* (1988).

Quisiera agregar a este ensayo unas breves observaciones sobre la relación de Ida con el lenguaje y su neurodivergencia. Las personas neurodivergentes se caracterizan por tener una relación literal con el lenguaje en su uso cotidiano, en su interacción con los demás. Tienen una comprensión según el significado exacto de las palabras, es debido a esta razón que en muchas ocasiones no entienden las bromas, los chistes o los sarcasmos de las personas. Gracias a unas páginas que me compartió mi querida Belén Ojeda de *Tonta de capirote*, pude encontrar de la propia pluma de Ida anécdotas en este sentido, las cuales me recordaron mi propia experiencia y la de mis hijas, quienes estamos en el espectro autista. Citaré dos de las múltiples que hay en el libro:

-¿Qué es morir?- Indagué.

- ¡Bah, no te preocupes! Estirar la pata, simplemente.

Quería calma, quietud...eso debía existir. Y lo estirado o estirar la pata era todo lo contrario. No hay nada más distinto a lo sereno que lo tieso. No hay nada más distinto a lo estereotipado que lo que es espontáneo. No hay nada más distinto a lo aprendido que lo fresco. La educación, es una muerte.

Aquí se percibe además de la literalidad de la comprensión, una reflexión tajante sobre el sistema educativo equiparándolo a la muerte. Según sus memorias, ella cuando va al colegio se queda dormida, me imagino que se aburre o ante la sobre estimulación de los sentidos, se bloquea. Para una mente brillante no hay nada más aburrido que esas largas y rígidas jornadas sobre temas de poco interés para nuestra "niña prodigio". También en esta línea ella expresa que quería calma, quienes la conocieron me han dicho que ella sufría de ansiedad y fumaba mucho, también era insomne.

El otro ejemplo es el siguiente:

¿Qué era emparedar? A los "sandwichs" se les llamaba emparedados en idioma castizo. Entonces, doña Ana, ¿sería una especie de mujer "sandwich" como esos norteamericanos que se veían en fotografías, cuyo cuerpo se embutía entre dos carteles de propaganda? Pero me lo explicaron.

En una entrevista ella declara: "Soy lo que llaman una autodidacta: yo leía mucho y muy disciplinadamente". Ida y su hermana se educan en casa por diversas razones, sus padres son sobreprotectores y temen que les pase algo a sus hijas fuera del hogar, además tiene la posibilidad de aprender todo lo necesario de sus familiares. Ya adulta realiza exámenes para obtener el bachillerato y estudiar en la Universidad.

Ida Gramcko también incursiona en la prosa poética y la crítica literaria, lo que amplía aún más su impacto en el panorama cultural venezolano. Su capacidad para analizar y reflexionar sobre la literatura y el arte enriquece el discurso intelectual de su época y la consagra como una pensadora y crítica literaria de relevancia.

El poeta Alfredo Silva Estrada en el prólogo de sus *Obras escogidas* señala que "Esta orfebre, esta artesano exuberante, este arquitecto del lenguaje, esta tejedora agilísima trenza y destrenza, entreteje conceptos, pensamientos, sentencias, definiciones primigenias, imágenes, metáforas, símbolos, integrando discursos insólitamente ritmados, construcciones únicas dentro del panorama de nuestra más alta poesía." y luego agrega que "La poesía de Ida Gramcko supone, fiel a su fundamentación conceptual, una violencia sobre la realidad, sobre las apariencias: irrupción abrupta, sacudimiento de lo real, ensanchamiento de mundos".

Más adelante, nos dice al inicio de su libro de poemas *Salmos* (1968):

Desde hace años siento y expreso en mi poesía lo que para mí constituye una realidad espiritual invariable. Puede ser admitida, juzgada, criticada, censurada, mas no puedo dejar de ser yo. Y en nada me apesadumbra ser así. Dentro de esa realidad espiritual, el hallazgo de la amistad se me da como una dimensión sin asidero ni atracción sensoriales.
Caracas, noviembre 1968.

Con el paso del tiempo, Ida se sumerge en una reflexión más profunda sobre el yo y el ser humano. Su poesía adquiere un tono más íntimo y existencial, revelando inquietudes sobre la vida, la muerte, el amor y la identidad, siempre con un estilo clásico y erudito. Sus versos se tornan introspectivos y cuestionadores, mostrando

complejos paisajes de la psique y enfrentando las verdades más profundas de la existencia. Recordemos que Ida fue filósofa de profesión, ella estudia en la Universidad Central de Venezuela, donde también ejerce como profesora de Literatura. Dice José Napoleón Oropeza (académico, escritor y promotor cultural venezolano) en el prólogo a *Treno* (1993):

Treno, extenso poema en estancias o conjunto de poemas de Ida Gramcko, es, quizá, en el panorama de la poesía contemporánea el poema amoroso más intenso escrito en nuestro país en los últimos tiempos. Mediante el empleo de un verbo de aliento cósmico, asentado en lo telúrico, tomando como herencia elementos de la poesía presocrática, y algunos símbolos que (retomados para la revisión lírica, o excusa del alma para su sentir) se tornan arquetípicos, Trenonos propone al diálogo del alma con su entorno, y del entorno, del hábitat, con el universo, a manera de un trepidante jadeo.

Nos dice Ida para cerrar el primer poema de *Treno*: “La voz no es un sonido sino un orbe que triunfa, la voz es un cimiento de arcángeles y arcadias.” En la escritura de Ida el misterio de la poesía y los misterios del inconsciente son lo mismo.

En el poema IV de *Treno* siguen las correspondencias:

*Cuando se ama, en los ojos aflora la llovizna
y no sabes si riegas a otro ser o a la tierra.
No hay otredad. Fundidos al gorjeo y la brisa
fuimos como una fuerza floral sobre la yerba.
Sin medición. La forma tenaz se nos concilia,
lo distinto seduce, la fusión está cerca.
A veces, cuando se ama, resulta advenediza
la carne y una vasta posesión se pergeña.*

Nuestra poeta es la naturaleza. Aprende a ver como un fenómeno natural todo lo que se desenvuelve dentro de su psiquis y mirando más allá, descubre los arquetipos que se imponen. “El caracol, la rosa, la brasa, el pez, la mies, el hueso, la luciérnaga, el girasol, el trébol, la breva, el crisol, constituyen algunos de los elementos que, una y otra vez, son retomados para la indagación elemental y comunicación arquetípica.” Nos recuerda José Napoleón Oropeza en el prólogo de *Treno*.

Ida Gramcko sabe consolidar una voz única, capaz de trascender el tiempo y llegar a las generaciones posteriores. Su legado literario aún tiene mucho por descubrir, siendo urgente la difusión de sus libros. La visibilización de su obra es esencial para que continúe inspirando a nuevas generaciones de poetas y lectores. Como una estrategia en este sentido, he creado el Premio de Poesía Joven Ida Gramcko 2024, con un jurado de lujo como se merece nuestra gran escritora. Y también, para conmemorar los 100 años de su nacimiento, la edición en tres volúmenes de su obra poética, que se irán publicando el 21 de marzo, el 21 de junio y el 21 de septiembre de 2024. Tres fechas que nos recuerdan los ciclos de la vida. Por supuesto, con la venia de su heredero, el Dr. Enrique Aristeguieta Gramcko, a quien le agradezco infinitamente la generosidad y el entusiasmo.

Para finalizar las reflexiones en torno a esta inolvidable alma de diamante, les comparto el primer poema que leí de ella –del libro *Poemas* (1952) – y del cual incluí unos versos como epígrafe en mi segundo libro *La silenciosa desesperación del sueño* (2010):

ATIENDA AQUEL QUE DIJO

*hallar dicha y sosiego
en un sueño beatífico y tranquilo;
atienda a lo que digo y lo que creo.
¿Sabes, nocturno amigo,
a qué cosa en verdad llamamos sueño?
Atiende, hermano mío,
sin pena y sin recelo,
yo, que he soñado, yo, que no he dormido,
te pregunto sin voz desde mi lecho:
¿crees que el sueño protege del abismo,
rescata del asalto y del incendio?
Yo, soñadora inmóvil, no he creído*

en mi rostro apacible cuando duermo.
Lucho soñando, sordida, conmigo,
con un pájaro extraño, con el viento,
con un agudo y afilado pico
que me horada las sienes y el cerebro
y dejó sangre en el cojín y heridos
flotan ardiendo, aullando, mis cabellos.
Soñador y sonámbulo es lo mismo.
Se va entre nieblas, huérfano.
¿Quién hiló las almohadas? ¿El olvido?
La mano movediza del recuerdo
con un sombrío ovillo
y tejó la crisálida del lienzo
con una larga víbora de lino
que se enrosca en el alma y en el cuerpo.
Atienda aquel que alguna vez me dijo
hallar quietud seráfica en el sueño;
atienda a mi creencia, a mi pregunta,
que es la de todo soñador despierto.
Creo en mi corazón, su llama oculta
bajo las sábanas, ardiendo.
Creo en mi sangre muda
corriendo como un río del infierno.
¿Cree alguien en la calma de las tumbas,
en la paz de los muertos?
Quieren creer... ¡No lo han creído nunca!
Descansa en paz, sólo es un gran deseo.
Descansa en paz, pero la paz no escucha;
descansa en paz, pero el descanso es ciego.
La muerte, insomne, mira hacia la lucha
y el sueño es el más íntimo desvelo.

YELBA CLARISA BERRIOS MOLIERI
Celebrando la poesía de Carlos Martínez Rivas

La postvanguardia en la literatura nicaragüense, se configura a partir de la década de los cuarenta. La deshabitada ciudad de Granada se vuelve a convertir en centro de reunión y acción, y símbolo de la nacionalidad hispano nicaragüense. Producto del magisterio de los ex-vanguardistas y del ambiente, surgieron tres poetas adolescentes, que integraron lo que la historiografía y crítica ha llamado “Generación de 1940” Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Ernesto Martínez Rivas y Ernesto Cardenal. Martínez Rivas fue la aplaudida nueva edición del poeta-niño, que se había perdido con la muerte de Darío y hallado entre los boquiabiertos doctores de la ley y de las letras patrias: “cuando estabas chavalito celebramos-recuerda uno de sus adoradores-/ Tus gracias y vaivenes de hombrecito / tu ingenioso buen gusto y osadía”, ahora de adulto, dice, deja que celebremos hasta tu delito; 1-porque Martínez Rivas ha sido dispensado de todo delito político y social. Se le tiene como el poeta por excelencia; el arquetipo del poeta en la Nicaragua de la segunda mitad del siglo XX.

Antes que sus otros dos compañeros, él alcanzó un dominio de su instrumento, un sello personal y al publicar *El paraíso recobrado*, poema en tres escalas y un prólogo (1943) en Cuadernos del Taller San Lucas. La admirativa nota de presentación decía:

Carlos Martínez Rivas, es el poeta más joven de Nicaragua...poseedor de un admirable talento poético, de una exquisita conciencia de lo artístico, ha hecho de sus experiencias creativas una expresión poética original y diáfana.

Argentina y España le han ofrecido sus universidades, y aún no cumple veinte años. Todos sus poemas –casi todos inéditos– deben citarse y publicarse:

- Las Bienaventuranzas
- Elegía a Carola Lombard
- Una rosa para la niña que volvió por su muerte
- Poema a la novia de mi hermano ausente.

Martínez Rivas coronó su producción primigenia en su plena mocedad.

Con una sedimentación española e inglesa, y bíblica por inglesa, desde Garcilaso hasta San Juan de la Cruz, y desde Milton hasta la Biblia, y aún con la impronta vanguardista en adjetivos, recursos y metáforas sorprendentes (“como un río que se puso de pie/ para mirar de lejos el mar”), *El paraíso recobrado* se adelantó a la poética conversacional o exteriorista que, bajo otros influjos (Pound, los imaginistas y la poesía norteamericana deviene de ellos) retomarían en los años sesentas muchos jóvenes poetas de América y de Nicaragua.

*Me refiero a Las vueltas alrededor del parque
A tus vestidos con un barco bordado en la bolsa
Me refiero al tono coloquial y conversacional.*

El Paraíso recobrado mostraba una nueva manera de percibir la realidad la que enriquecería la realidad misma y la nueva poesía hispanoamericana:

Fue publicado en la antología *Nueva Poesía Nicaragüense* (Madrid, Seminario de problemas hispanoamericanos, 1949) junto con “Haber estado juntos” “Una rosa para la niña que murió por su muerte” “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos” datado Madrid, febrero de 1947. Ya casi para cerrar la década, Martínez Rivas abría nuevos estadios expresivos y sensibles.

Cardenal, uno de sus críticos tempraneros en el estudio de la citada antología afirmó entre otras atinadas observaciones: “Esta poesía de juventud, el mismo poeta la oscurecerá más tarde, con una poesía mejor, seguramente”.

En efecto, Martínez Rivas se sumió en un tenebrismo ¿Adónde habían partido sus tremendos fulgores?

¿Qué ensuciaba su diáfana cosmovisión? Acaso el poeta, haciendo la abstracción sugiera el itinerario de su viaje que lo ha devuelto a las costas:

el horror del rostro voluble de Myriam, que al parecer no haría sino destruir...la tenaz nodriza amamantándonos el aturdimiento de la mala música.

Aunque Martínez Rivas advierte circunstancias peores no le hicieron lamentarse ni cambiaron su estilo. La *Insurrección solitaria* fue escrita entre España y Francia, principalmente en Francia, en postreros años. de la postguerra europea:

Europa desbastada, confrontada y dividida; franquismo y stalinismo y el surrealismo en su segundo aire. El existencialismo sartreano pretendía restituírle a París la hegemonía cultural y al hombre su inquirida bohemia y su más cruda libertad que desconocía o arrasaba con ideas, ideales, filosofías y religiones.

Es en esa Europa que Martínez Rivas redactó o al menos concibió su *Insurrección solitaria*. Este es uno de los poemarios datados en Europa, que sostiene un diálogo y un debate con el viejo continente. Desde entonces su poesía se tornó soberbia, magnificente y suntuosa, pompa verbal, ira expresada en acciones descompuestas. Critica a los hombres y rechaza al mundo inhumano e inhumano. La soberbia le hace crecer las dos alas del demonio: una de belleza y otra de fealdad. Hoy por hoy se considera a *Las Flores del mal* como una de las fuentes vivas del movimiento poético contemporáneo. Martínez Rivas llega hasta Baudelaire y se reconoce en Él. Lo toma como modelo para dar su versión del Neo-artista, del Neo-vidente. Reflejos superpuestos Baudelaire-Martínez Rivas.

ECCO HOMO

–ante una de las últimas fotografías de Baudelaire–

*...para que la estrecha solidaridad no se rompa
porque no se extinga la especie el linaje y sus rasgos perduren ejemplares de esta fotografía tomada en Bruselas en 1867.*

En el “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos” más que un trueno sobre el vanguardista nicaragüense fallecido a temprana edad, es el “Ars Poética” de Martínez Rivas. Muestra más de él que de Pasos.

Es la poética del Neo artista
y reaparece la contradicción entre modernismo y clasicismo.
Todo esto lo escribían bien hasta muy tarde, corrigiéndolo mucho.

Hay en *La insurrección Solitaria* otros poemas que confirman y profundizan esta ars poética, tales como “Pentecostés en el extranjero” “Ars Poética” y “Mecha quemándose”.

La Insurrección Solitaria y en su producción posterior reconoce una voluntad plástica, táctil y visual. De imaginación, de figuración, de imaginería en la poetización. Como Velázquez y Goya, es el poeta del claroscuro hispánico, sí él pinta como “el pintor español”, “a un hombre con una linterna”, “una estatua de sal. Su poética es plástica y suele rendir homenaje a la pintura, a los pintores a la fotografía y al cine.

La mayoría de sus poemas están llenos de elementos plásticos y alusiones al universo pictórico o visual. Las clases dominantes no temen a este Neo-vidente.

El poeta ataca desde su bohemia combativa, más para ellos no es más que una criatura extravagante.

Para Martínez Rivas el monstruo es la sociedad. No es de extrañarse que la tercera parte de *La insurrección solitaria* se titula *El Monstruo* y el dibujante.

El dibujante es la conciencia crítica de la sociedad. Al igual que Goya, dibuja, burila, traza, graba sus planchas metálicas estudiando y renunciando y declarando sus caprichos.

CAPRICHOS

*Y donde es–
ataban mis enemigos
y sus muecas.
Me presenté yo con mi cuaderno to...
Cree con fe no exenta de cinismo.*

Su voz era limpia y a diferencia de Mejía Sánchez y Ernesto Cardenal, sus compañeros epigramistas, son de carácter político, antisomocistas o amorosos. Sin embargo, nuestro poeta no se abstuvo de criticar la corrupción de la sociedad nicaragüense.

Prefiere la nada, el vacío y se queda con nadie. Su soberbia la empuja a rebelarse contra los hombres para entronizar al hombre, pero vomita a humanos y divinos, a cultos profanos, a burgueses, a proletariados, élites o mayorías. El soberbio Neo vidente brilla por su ausencia. Usó como Azarías H. Pallais otro lenguaje, otros símbolos que no serán usados por su entorno, ni por su tiempo.

La MUJER ha pasado a ser un leitmotiv, un símbolo continuado. Es más decidor, por complejo, y representativo, por íntimo.

Su poesía es un descubrir continuo de la mujer: la deja y vuelve, la abandona y regresa, la crea, la inventa, la circunda. La dibuja, la asedia, la retrata, la interpreta. Es su opuesto y su complemento a la vez.

En "Retrato de dama con joven donante" intenta fijar el vértigo de "La ilimitada extensión del yo varonil". Lola, la imagen española de la muerte, Electra, de César Vallejo, las mujeres bíblicas, la Sulamita, la suicida. Eunice Odio y Blanca Varela. Bestiario y galería de divinidades.

En la tradición de la poesía nicaragüense, existe un mito que es símbolo también: se trata de Luisita Donahue, la heroína de José Coronel Urtecho, joven, femenina, desdeñosa, amada y admirada.

Para Martínez Rivas, es "Miss Gay Tweenties" Revisited Los Angeles, 1958. Aborda el mito al revés: anciana, alcohólica y rebelde, estéril, de dentadura postiza.

La invierte sin reducirla al absurdo.

Nada en nuestro poeta hace literatura de y como la literatura. Maneja con destreza tanto la forma y los elementos tradicionales, el soneto, el romance y las coplas, la rima y los versos de arte mayor y menor, como las formas modernas y experimentales: versatilidad admirable.

En su discurso sólo él posee las claves de su lenguaje cifrado.

Como las abejas doradas que liban miel de la miel de labios del joven Píndaro y hacen miel de y con la miel.

Nuestro poeta hace literatura de y con la literatura, así como lo ha hecho con la pintura y la cultura en general, las sagradas escrituras, las ciencias médicas a las cuales pide prestado su léxico especializado.

Mezcla en un solo texto palabras en varios idiomas, indiscutiblemente son tramas extrañas y originales.

Innumerables son sus citas, glosas, versiones, traducciones, epígrafes, traducciones y variaciones de varios autores entre otros: Lope de Vega, Góngora, Whitman, Quevedo, Pound y Malcom Lowry con quien comparte "La introspección y el estudio del alcoholismo" y fue el poeta Nicaragüense que se mantuvo en constante exploración de la obra de Darío.

El soberbio Neo artista hace gala de la versatilidad, manejando con deslumbrante destreza las formas y elementos tradicionales, el soneto, el romance y las coplas, la rima y los versos de arte mayor y menor, como las formas modernas experimentales, el verso libre, el poema en prosa abierto a la narrativa

("Una llama en el bosque de Chapultepec") las ya mencionadas composiciones breves, escuetas, esquemáticas, el caligrama que avanza al poema concreto para una nueva versión o posibilidad del tope a o del poema gráfico (su serie inédita "Camina Figurata" que junto a "Los dos murales U.S.A." y "Los testigos oculares) culminan sus ideales y pasiones plásticas.

En el más tradicional de los sentidos, cultiva el verso en una marcada unidad melódica. Su verso es verso incluso retórico. A veces suprimiendo toda conjunción o signo de puntuación, hacen que las palabras tengan en la unidad melódica, su correspondencia, una equivalencia sucesiva o refleja:

ESPECTRA

*de Jamaica zona de tolerancia tela de
Joaquín Varquero óleo dibujo
Planos colores puros
azul añil amarillo desiertas
calles a mediodía negras...*

Versatilidad del Neo artista: pompa, alarde, ingenio sobre si arsenal expresivo, despilfarro generoso. Puede echar mano del cancionero, del habla popular y de lugares comunes, logra redimir la cursilería purificada para el desconcierto y logro de la gracia.

"La puesta en el sepulcro" o "reverso de hoja de álbum".

Su principal posición anti-lingüística consiste en marginarse del proceso histórico del español y estacionarse en una etapa anterior y superada (Siglo de Oro) más bien la prosa del S. XVII. No se ubica al margen, sino que arremete contra el idioma español.

En "Los testigos oculares" aprovecha el ritmo de los gerundios y de los vocablos compuestos.

Es tal el juego de artificios que el rebelde logra su lenguaje. Su lenguaje es el de un arcángel ofendido, el de un condenado al infierno y no desea hablar con la peor de las razas, la de los hombres.

Carlos Martínez Rivas es el fundador de dos de las corrientes de poesía hispanoamericana:

El paraíso recobrado desata temprano el Coloquialismo, el Exteriorismo o Poesía Conversacional.

El Monstruo y su dibujante, de La Insurrección Solitaria, perdona la vida a la Antipoesía de Nicanor Parra. A pesar suyo, CMR habla en su época, cuestionándola. Escéptico y pesimista se aferra a sus aventuras: Legar a la Especie un puñado de poemas sustentados en la experiencia más alta y más baja.

Nicaragua, 2023

Lecturas

Prólogo de Pablo Antonio Cuadra a la Antología de Ernesto Cardenal

Prólogo de CMR a las Obras Completas de Azarías H. Pallais. Granada, Intecna, 1979.

Ernesto Mejía Sánchez. Recolección a mediodía, México. Ediciones Mortiz, 1980.

Walter Muschg, Historia Trágica de la Literatura, 1977.

Julio Valle Castillo, 1990.

Nicasio Urbina, Conferencia sobre Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas, Crear en Salamanca. Presentado por María Ángeles Pérez.

Un acercamiento a Carlos Martínez Rivas, 400 Elefantes, Managua, Nicaragua.

JESSICA FREUDENTHAL
Sobre la poesía de Julio de la Vega

Introducción

Colaborar directamente con un autor de la talla de Julio de la Vega, en lo que él llamó “el techado de su obra” fue un privilegio. Elaborar juntos un recorrido por sus libros, sus poemas inéditos, incluso borradores y distintas versiones. Sonrisas, anécdotas, profundos mensajes... El aprendizaje sobre la poesía misma, y la poesía escrita en Bolivia con mucho amor a su tierra, no es posible de olvidar. Agradezco profundamente a la vida la oportunidad de haber conocido y fraternizado de alguna manera con un escritor indispensable para la literatura de este territorio.

Para la edición de la Obra Poética de Julio De la Vega se revisaron los poemarios *Amplificación temática* (1957), *Temporada de líquenes* (1960), *Poemario de exaltaciones* (1966) y *Vuelos* (1993), también poemas publicados en periódicos y suplementos literarios, así como textos inéditos y versiones de algunos poemas que, en algunos casos, llevaban otros títulos o variaban en algunos versos. Hemos cotejado estas primeras ediciones, algunos poemas divulgados en periódicos y suplementos, localizando erratas y expresiones dudosas que tratamos de solucionar de la mejor manera. Para entonces, maravillosamente, contamos directamente con la participación de Julio De la Vega, quien personalmente nos asistió en lo que él llamó “el techado de su obra”, revisó algunos los textos y la propuesta de ordenamiento que se presentó.

Organizar la obra poética de Julio de la Vega no es, ni fue, tarea fácil; comenzando por el hecho de que su primer libro publicado es en realidad el segundo que escribió, también porque posee una extensa producción y distintas versiones publicadas en periódicos y suplementos con variaciones que van desde el título hasta la puntuación. Asimismo, notificamos al lector que algunos poemas fueron excluidos del libro *Temporada de líquenes*, ya que se encuentran en *Amplificación temática*.

Pero, el problema más grande al que nos enfrentamos fue que la mayoría de los poemas no están fechados, por lo que nuestro criterio de ordenamiento no pudo ser cronológico. Ciertos eventos, datos intertextuales y hechos dieron pistas sobre la fecha de algunos de los textos, sin embargo, dejaron en la incertidumbre a otros muchos. Por ello, los poemas no incluidos en los cuatro poemarios han sido reunidos en esta edición bajo tres categorías temáticas: *Evocaciones*, *Amor*, y *Motivos*. Estas líneas poéticas pueden encontrarse a lo largo de casi toda la obra de Julio De la Vega.

Evocaciones

La línea poética de *Evocaciones* trata las remembranzas, añoranzas e invocaciones de distintos personajes por medio de la escritura. La evocación se produce en tres espacios centrales: la de escritores, de familiares y amigos, de artistas. En todos los casos, la evocación se produce generalmente a través de funciones intertextuales como los epígrafes, citas, menciones, dedicatorias y notas.

En el primer caso, la evocación de lectores refiere directamente a lo que Mónica Velásquez ha llamado *la saga de escritores lectores*. Julio de la Vega sitúa el *yo poético* de estos poemas en la posición de lector, y en su caso se produce lo que Velásquez llama el *reconocimiento* en el sentido de homenaje, de agradecimiento y remembranza, pero también en un sentido de identificación.

En algunos poemas la relación de reconocimiento y la función intertextual es evidente y se produce a través de los títulos. En los poemas ya publicados podemos encontrar en esta relación el texto *Soñé con Tzara* (*Vuelos*), que funciona como un homenaje donde se hace alusión al tema surrealista del sueño (lo onírico) y se apropia del lenguaje surrealista.

En los poemas publicados en revistas y periódicos encontramos, en la misma línea, textos que establecen su relación de *reconocimiento* desde el título: *Baudelaire*, *A Don Francisco de Quevedo* y *Villegas*, *A Ricardo Jaimes Freyre*, *Oscar Alfaro*, *Neruda*, *Lamentación y cuestionario a Luis Mendizábal Santa Cruz*, y *Adela Zamudio*. La evocación se produce el reconocimiento, admiración, sentimientos y la rememoración de personajes y personas, podríamos decir con un deseo de tenerlas presentes y/o rendirles homenaje a sus palabras a través de la palabra.

Otros poemas son también muestras de reciprocidad a otros escritores, y la primera pista que de la Vega da para seguir la lectura son los epígrafes y dedicatorias. Dentro esta serie, podemos mencionar los poemas ya publicados: *Mi cuota para tu muerte*, dedicado a Gustavo Medinacelli (*Temporada de líquenes*); *Momento* con epígrafe que glosa *Recordando a Jaime Saenz*; Parangón sin coordenadas que comienza con la nota *Homenaje a*

Franz Tamayo. Siguiendo este trayecto, encontramos en los poemas publicados en revistas y periódicos: Lo escrito escrito está, (Pensando en Gabriel René Moreno); Contraste (A la memoria de Oscar Cerruto); El escritor (dedicado a Augusto Guzmán); y Los adioses (Elegía para Antonio Ávila Jiménez). La relación de reconocimiento se hace evidente. Estos algunos ejemplos:

Cuatro siglos atrás y estás entero/ en la noche final de Villa nueva/ añeja al porvenir pero tan nueva/ por cuna ser verso verdadero,
(...)

(A Don Francisco de Quevedo y Villegas)

No importan los soldados y los dioses/ Vagando por la noche largamente clara, / O la aurora derrotada de los conquistadores/ Posándote en tu pluma, / Recuperando espacios, / Sino verte a ti, / Jefe en el tiempo, / Padre, / Por nuestra identificación al padre (...)

(A Ricardo Jaimes Freyre)

En este último, el yo poético llama “jefe en el tiempo”, y “padre” al destinatario y se habla incluso de *identificación*, concepto que habíamos relacionado al *reconocimiento*.

En el poema *Neruda* este reconocimiento se produce a través de halagos que el yo poético va enunciando con relación a la vida y la obra escrita del autor de *Canto General*:

*Pero lo cierto
es que un pueblo caminó para que cantes
y cantaste para que camine un pueblo (...)*

Como hemos mencionado, la relación de *reconocimiento* y los guiños intertextuales se producen constantemente guiando al lector a través de la red de lecturas de Julio de la Vega.

En otros casos, como en los poemas *El Profesor Demérito* y *Estrella ingresa al laberinto de la literatura*, las relaciones intertextuales de reconocimiento se producen a través de la inserción de nombres de escritores:

¿y de Bolivia qué?/ -Preguntarás-/ ¿Tenemos poetas?/ -Tenemos-

La voz poética se sitúa nuevamente en su posición de lector, y afirma la existencia de poetas nacionales, menciona algunos nombres: Vizcarra Monje, Pedro Shimose, Juan Quirós, pero también nombres toponímicos ficcionales como *Macondo* y *Comala*. La voz poética es en general directa, de tú a tú, esto plantea, en muchos casos, la relación de “tú a tú” de la voz poética con los escritores mencionados, el encuentro por la escritura, la poesía, la influencia, la admiración etc.

La pregunta que plantea De la Vega es importantísima para el contexto de la poesía actual, teóricos han propuesto la insularidad de la poesía boliviana, el difícil encuentro de generaciones o colectivos, etc. Así como se ha empleado, en algún momento, la “escasez” o la calidad de la poesía producida en Bolivia, como su complicada distribución tanto de forma interna como internacional. De ahí la importancia de la pregunta y la afirmación que Julio De la Vega plantea, pues, a través de la intertextualidad y la evocación, de alguna manera, el autor delinea un mapa de lectura.

El espacio y el tiempo es complejo de analizar en este tópico, ya que se relaciona a los espacios reales y ficcionales de los autores haciendo referencia lo que él llama “el laberinto de la literatura”: cuatro siglos atrás, jefe en el tiempo etc. El tiempo, como es complejo también, pues tiene que ver con la historia de la literatura y las distintas corrientes: el surrealismo (vanguardia), siglo de oro (conceptismo), Charles Baudelaire (simbolismo francés), Ricardo Jaimes Freyre (modernismo), Neruda (quien atraviesa distintos momentos de la literatura, desde el modernismo y realismo soviético socialista, entre otros. En cuanto a los “personajes”, los identificamos claramente por la mención de sus nombres y sus obras, pues hacen referencia a personajes, no en el sentido ficcional si no real, pero desde la mirada del autor. Por ejemplo, en el caso de Tristán Tzara (dadaísmo, vanguardia), De la Vega hace referencia al sueño y lo onírico presentes en la obra del escritor parisino.

Como planteamos al inicio, De la Vega es un escritor que trabaja la intertextualidad, pertenece a *la saga de escritores lectores*, reconoce también a poetas bolivianos de distintas épocas y a sus contemporáneos, se pregunta sobre la poesía boliviana. En su momento, intentamos indagar sobre las influencias de los poetas mencionados en la escritura del autor, pero no fue posible. Es un estudio necesario y pendiente.

Amor y erotismo

El tópic del amor es también un hilo conductor en De la Vega. Señala Octavio Paz que *“la sexualidad, el erotismo y el amor son tres caras de una misma realidad donde el sexo es la fuente primordial”*; y de estas tres manifestaciones de la existencia, el sexo actúa como *“el centro y el pivote de esta geometría pasional”*. El amor y el erotismo son temas que perduran a lo largo de toda la historia de la poesía y la literatura. Es a partir de la pareja adánica que se nos introduce al amor y el erotismo, seguiremos la organización llevada a cabo en *Evocaciones*, y para ello comenzaremos por los textos publicados del autor.

En el poema *Pareja en el turbión (Vuelos)*, el erotismo muestra la búsqueda de la “otredad”:

Coinciden en lo desigual/ que una no tiene y tiene el otro/ o él no tiene y ella tiene

El amor es nostalgia, búsqueda de común unión, sentimiento dialéctico, por eso en el fragmento a través de la presencia se hace evidente la falta, la carencia de otro, de “lo otro”. Esta “pareja en el turbión” es identificada directamente con la pareja adánica:

Pareja de la Biblia/ o de la vida que une sin medir las consecuencias/ y opone el sol a lo incendiado/ y el agua al manantial/ haciendo que los que quieren cruzarse se encuentren

Este “encuentro” es el instante mítico que inscribe al amor en el tiempo mítico del jardín adánico, inscribe al amor en la eternidad, recordemos que para Octavio Paz el instante es “nuestra ración de paraíso”. Así, el amor se presenta en la obra de Julio de la Vega inscrito en un tiempo mítico, desafiando nuestra condición de mortales, como un símbolo del amor terreno y perecedero.

En el poema *Vegetación (Vuelos)*, encontramos también referencias al erotismo a partir del cuerpo: los muslos, la cintura, senos, pecho, serán constantes en de los textos de Julio de la Vega. Esta vez la referencia al tiempo mítico se presenta no por la figura de la pareja, sino por el símbolo del jardín:

El sitio/ emplazado y cerrándose / huerto en sí mismo.

Es pues en este huerto (jardín del Paraíso) donde *el mundo se detiene/ y el color del cristal/ es igual al amor con que se gira/ todo está en su sitio y todo lo es el sitio*. Ya había escrito Eliade: “el jardín es el centro del mundo”; y Bachelard: “el jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero”. Este tiempo mítico del amor es nostalgia. En el poema *Existir hacia atrás*, la voz poética enunciará que *no hay tiempo personal/ el cero se instituye/ la eternidad es el momento/ y el momento uno solo, ese “momento”*, es el instante que nos permite entrever la eternidad. Es pues para el autor la representación de un tiempo mítico:

El momento no puede medirse hacia delante/ ni en línea recta/ porque forma un círculo final al empezar/ redondo en el comienzo como un beso (...)

No es pues casual que la representación de este tiempo circular del mito se presente en la forma de un beso, expresión por excelencia de los amantes. El beso se presenta también como el hecho de la primera comunicación del amor:

La historia de los dos y su resumen/ la reducción del alba de la sangre/ siempre comienzo y final eternamente/ el beso es lo que fue antes y el después/ el velo es el desvelo

Pero el beso no sólo representa el encuentro, sino también el adiós, el desencuentro, la despedida, veamos el poema inédito *Situación límite*:

En la atracción del beso el apego suelta y separa

Igual que el amor el beso es dialéctico. El amor está relacionado con la muerte: tensión entre Eros y Thánatos. Recordemos que el amor para los franceses es “una pequeña muerte” (*el nuevo nacimiento y las muertes breves*, escribirá De la Vega). El beso es pues unión y separación:

No pueden dar un paso más los encerrados/ ni alcanzan a inventar un gesto menos/ retrocediendo en sus propias reflexiones/ a los principios de la pareja adánica

Y en estos principios, en estos orígenes, *el beso como última etapa.*

El tópico de la pareja adánica puede se presenta también en poemario *Temporada de líquenes*, desde el título *Historia que parece tomada de la Biblia*, el poema nos va guiando hacia el tópico del Jardín del Paraíso:

Pero un día mi amada, / en eso de ser diosa se le escapó la mano;/ y se llegó hasta el árbol que le estaba prohibido, / y se comió la fruta...

El texto introduce a la figura de la amada, la mujer deseada se presenta en los poemas de Julio de la Vega a través de metonimias relacionadas al cuerpo: senos, pecho, labios, cabello, muslos... En la cita, sin embargo, como en los textos mencionados, la mujer se relaciona al concepto bíblica es diosa, es amada, pero es ella quien comete la prohibición.

En el poema Jardín redundante, además del tópico del jardín del Paraíso, encontramos el cuerpo de la amada:

Su cuerpo extiende sobre el pasto/ y se esparce la vida;/ de la piel de sus muslos/ aprenden suavidad los pétalos;/ la ortiga se introduce bajo tierra/ por no lograrle heridas/ y hasta el zarzal adorna el paisaje/ cuando la ve tendida/ es la fuente encantada y el agua de la vida,/ porque ella crea raíces/ en el jardín tendida.

La relación amor, sexo y erotismo se enlaza en imágenes de la naturaleza: *el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo, y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas, dirá Paz.*

Hasta aquí el espacio privilegiado es el jardín, haciendo referencia específica al jardín bíblico (el Edén), y por ello el tiempo no es lineal ni puede medirse. El espacio es también el cuerpo,

De esta manera, la mujer, la amada, se presenta en muchos de los poemas como una flor (metáfora recurrente en la tradición literaria). Asimismo, el amor nace como las plantas, como la naturaleza:

Nace el amor como los líquenes...

Los líquenes, organismos duales producto de una relación de dos seres distintos pero complementarios. El amor nace de esta relación dual de pareja. El título del poemario y del poema *Temporada de líquenes* aluden al tiempo de la pareja primigenia:

Temporada de líquenes con raíces en mi vida, / prolonga tus jardines hasta el fin de mis días!

En *Poema In Situ*, la mujer es también la hermana, la querida: *mi costado, mi inmanencia*. Volvemos a la referencia de la pareja adámica, la mujer nace del costado del hombre y constituye su misma esencia, pero también su permanencia en el mundo *en ese río de la especie que baja de su vientre.*

Habíamos hablado de la "otredad" en la relación al erotismo como una búsqueda del encuentro del ser. En el texto *Orilla sin frontera*, la amada es vista *en otra orilla*; para tocarla se busca *alargar el sexo como rama/ para enredarse en su enramada/ llegando hasta la playa de ella/ pero este amor es de una sola orilla/ de línea que no ve su par*. Así pues, el amor se traduce en la inevitable "incompletitud" que el amante trata de superar en el encuentro con su amada. La "otredad" es inalcanzable, es una eterna búsqueda. Es por ello, quizá, que de la Vega escribe: *el amor es un combate que no da cuartel*. Sin embargo, es el amante varón quien intenta alcanzar a amada, quien es indiferente.

Al respecto, De la Vega también escribió: *en las leyes del amor la lógica se invierte, y todo el amor en un instante*. El instante que nos permite vislumbrar la eternidad, el tiempo primigenio, la comunión con la otredad:

Como en el Paraíso/ Primero fue la siesta del amor/ Y luego se inventó la desnudez/ Sabor de no saber qué se mordía

Asimismo, para de la Vega el amor se hace al andar, veamos un fragmento de *Paisaje urbano sólo para Peatones*:

Pero el Edén está/ porque ha nacido el beso/ y de su aliento nacerá lo sólido. / Pared y espacio/ marco de espejo que no da la imagen/ porque el amor se hace caminando.

El amor se manifiesta de muchas maneras en la obra, es así que también podemos encontrar al amor como juego:

Besándonos –destino del encuentro–/ Fuego de un aliento/ quemándonos, / guerra de flores/ juego de amor.

El espacio privilegiado cuando el autor escribe sobre el amor es el Jardín del Edén. Por su parte, el tiempo es dialéctico, refiere a la eternidad y “al momento”, al instante (*el momento no puede medirse hacia adelante*), etc.

En el caso de los personajes, la pareja adánica y la amada, generalmente desde una primera persona, o hace uso de la tercera para hablar de forma más general u omnisciente. Muchas veces la voz poética se dirige a un tú, que es la amada. Son muy escasas las ocasiones en que se dirige al lector.

Motivos

Bajo la línea de *Motivos*, agrupamos, por un lado, aquellos textos sueltos y de temáticas diferentes; por ejemplo, *La ventana*, *La torre*, *El equipaje*, *Fantasma prematuro*, y otros. Por otro lado, dentro de esta categoría encontramos también una subcategoría de tópicos históricos y nacionales, como los poemas *Bolívar y la libertad*, *Illimani*, *Canto a La Paz* y otros.

El territorio, los Andes, los Valles, los llanos, la Amazonía, la cordillera, las desbordadas ciudades. Julio escribe y canta al sonido de la lluvia, las vicuñas y jaguares... Esta línea poética se recopiló en el libro *Paisaje sin fronteras* (2007, Plural y Fundación Simón I. Patiño), con el proyecto de *Poesía para niñas y niños* (Chuymampi Ser de Corazón-Colectivo Lee), para acercar su obra al público infantil y juvenil con ilustraciones de los participantes de los talleres.

Queda mucho por decir e indagar sobre la obra de Julio de la Vega, el uso de la voz poética en poemarios y textos específicos, sus personajes y temas, los espacios privilegiados, el uso del tiempo, el estilo... Mientras tanto, dejamos la puerta abierta e invitamos a los lectores a recorrer el territorio sin fronteras de este imprescindible escritor boliviano.

1. *Introducción*

En 2017, Claribel Alegría fue merecedora del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Este galardón reconocía setenta años de escritura de una autora prolífica, que se adentró en el ensayo, el testimonio, el cuento y la traducción, pero que se consideraba, ante todo, poeta (Berasátegui 2017). Se vanagloriaba de que tenía patria y patria, y de que era nicaragüense y salvadoreña, doble nacionalidad que adoptó por los vínculos con el lugar de origen de su madre. Entre los lugares en los que vivió y los vínculos personales que desarrolló debemos destacar Deiá, en Mallorca, donde fue vecina y amiga de Robert Graves y, en su juventud, Washington, donde conoció a su marido, Darwin J. Flakoll (Ambroggio 2012). Cuando “Bud”, como ella siempre lo llamó, murió en 1995, la soledad sumió a esta autora en una profunda depresión, de la que empezó a salir volviendo a la escritura (McGowan 2004). La ausencia interminable e irrevocable de su compañero se fue transformando, contra sus propios pronósticos, en poesía, en la que siguió reflexionando sobre los temas de la muerte y el amor, que ya habían sido claves en su poesía anterior (Canfield 2019).

Los conocimientos literarios y culturales, las conversaciones con Robert Graves y la constante búsqueda de la exactitud en la expresión llevaron a esta autora, en sus últimos años, a reiterar en su obra la exploración de diversos mitos. La máscara del mito le permite esconderse e identificarse, explorar estados de ánimo y dolores del alma ajenos hasta convertirlos en propios y reconocerse en ellos. Normalmente emplea el monólogo dramático lírico, esto es, el poema que se construye en una primera persona ficticia, a semejanza de los monólogos donde los héroes y las heroínas de la tragedia dirimían sus acciones posteriores. Este medio permite un nuevo punto de vista, un alejamiento cultural que proporciona un acercamiento posterior a través de la empatía que el lector siente hacia las razones del protagonista. Los personajes bajan del pedestal del mito para humanizarse. Como bien ha enunciado Dorde Cuvardic García: “Una de las ventajas del monólogo dramático [...] es que permite ampliar el espectro moral de voces que tradicionalmente se han empleado en la poesía, más allá del lirismo sentimental” (Cuvardic García 2016). Gracias a esto, el yo lírico se permite emplear una máscara que reescribe tradiciones ya conocidas.

Examinamos qué visión nos ha transmitido Claribel Alegría sobre algunas mujeres de la mitología grecolatina y sus altibajos amorosos. Los textos poéticos analizados demostrarán el interés de este tema, ya que se alejan significativamente de los paradigmas femeninos negativos difundidos por una sólida tradición literaria, lo cual permite su relectura. Aún existe un vacío en el análisis de la obra de Claribel Alegría, en general (Guerrero Guerrero 2017), y de su reescritura de la mitología grecolatina, en particular (ejemplos de este ámbito son Chem Sham 2017 y Fernández Zambudio 2021), aunque algunos autores se han acercado a aspectos parciales relacionados con nuestro objetivo, como Andrea Parada, que ha analizado algunos mitos a la luz de las teorías feministas sobre el silencio impuesto (Parada 2018), y Auxiliadora Balladares, que ha tratado la génesis de algunos poemas de tema mítico (Balladares 2014). La presente contribución completa estos trabajos, mientras proporciona una mirada significativa sobre la búsqueda de la identidad femenina a través de la creación de nuevos paradigmas, que disocian a la mujer de la brujería y la locura y, por tanto, nos permite acercarnos a reescrituras significativas contemporáneas de los mitos de Circe, Fedra y Medea, que forman parte de la recepción de las historias de estos personajes en la literatura y la tradición cultural actual.

2. *Reescribiendo a la mujer enamorada*

La tradición ha transmitido reiteradas percepciones negativas sobre la mujer enamorada. Así, es peligrosa por ser fría, calculadora e inmoral (Cruzado Rodríguez 2004), o es despreciable por ser una loca irracional que no atiende al decoro, en relación con la histeria femenina (Duce Pastor 2017). Desde la Antigüedad, se ha considerado a las mujeres hechiceras y brujas, a partir de una concepción religiosa (Carranco 2020) que las define por su propensión al pecado (Ortiz 2019). Alegría busca nuevas miradas sobre diversos mitos que representan esa negatividad para otorgarle voz a sus protagonistas. El mito es, como hemos señalado, un elemento clave para entender su escritura. Podemos tomar como ejemplo el poemario en el que encontramos un catálogo más extenso de mitos, *Mitos y delitos* (2008), donde encontramos a Pandora, (Alegría 2008), Hécate, (Alegría 2008), o Clitemnestra, (Alegría 2008), junto a una Penélope que en “Carta a un desterrado” le suplica a Ulises que no vuelva (Alegría 2008). Algunos de estos poemas habían sido publicados en libros anteriores, pero aquí tienen su

versión definitiva (Balladares 2014) y van creando una serie de imágenes en las que las máscaras míticas permiten una multiplicidad de visiones (Chem Sham 2017). La identificación personal y la cotidianeidad que se busca con el tratamiento de estos mitos se confirma en “Despertar”, donde el espejo constata que no es Afrodita, sino Medusa (Alegría 2008). Lo monstruoso es asimilado con una naturalidad alejada de todo artificio, y la aparente sencillez conversacional convierte a los personajes mitológicos en mujeres, de manera que lo particular se transforma, como comprobaremos en las próximas páginas, en paradigma de lo universal. Pero, sobre todo, las mujeres pueden alzar la voz y clamar sus razones, sus verdades.

Aunque en Claribel Alegría aparecen algunos personajes mitológicos masculinos, como “Faetón” (Alegría 2008), “Eros” (Alegría 2008) o “Prometeo encadenado” (Alegría 2008), nos centraremos en nuestro estudio en los personajes femeninos porque son mayoría, demostrando la autora una clara predilección hacia estos y porque la relación entre la mujer y el amor, que es la protagonista de los mitos que hemos escogido, bien por ser estos personajes incapaces de amar, bien por ser demasiado pasionales en su amor. Las tres heroínas elegidas, además, están vinculadas genealógicamente: Circe es tía de Fedra y Medea. Recordemos que también son familia de Pasífae, mujer que demostró su apasionado enamoramiento buscando un ingenio para poder unirse a un toro (Grimal 1981). Estas tres mujeres míticas nos permitirán estudiar los estereotipos de la bruja y la loca o, mejor, alejarnos de ellos a través de los versos de Alegría, que renuevan las concepciones tradicionales asociadas a los mitos de estas tres enamoradas.

2.1. La bruja: Circe

En la *Odisea*, Circe es uno de los amores pasajeros de Ulises y, por tanto, pone en peligro o, al menos, retrasa su vuelta a la patria. Representa a la mujer que desestructura la familia, convirtiéndose en antagonista de Penélope. Si Penélope es caracterizada por su paciente espera y por engañar a sus pretendientes —no dejando nunca de desear el reencuentro con su marido—, Circe es una de las mujeres que pueden impedir que logre volver a reunirse con él. Esta era, al menos, la tradición del poema homérico (Grimal 1981), pues para Alegría, Penélope ya no necesita al héroe, de modo que le escribe una carta para suplicarle que no vuelva (Balladares 2014), e incluso le anima con gran ironía a quedarse con Calipso o Circe (Alegría 2008). Así, no solo las mujeres toman protagonismo frente a Ulises, sino que también la esposa reescribe su amor hacia él. Penélope ha dejado de estar celosa, de modo que Circe deja de ser una enemiga. Esta visión pertenece a una tradición de reescrituras sobre la fidelidad de Penélope (López López 1998), que abarcan desde la castidad del personaje homérico hasta las lecturas más feministas, en las que la esposa debería hacerse también a la mar o perder la esperanza del regreso y tomar las riendas (González Delgado 2005).

Siguiendo con estas ideas, Circe ya no necesita utilizar malas artes ni ser destructora de la familia del héroe. La tradición literaria ya se había percatado de su papel como ayudante de Ulises, de la veracidad de sus sentimientos amorosos y de su situación de abandono, y va perfilando su punto de vista y sus razones (Galindo Esparza 2015; Gómez Jiménez 2019). Claribel Alegría nos presenta en el poema “Circe”, dos tiempos diferenciados: el pasado y el presente (Alegría 1999). El pasado está vinculado a la tradición literaria, y describe a una mujer entregada a amores pasajeros; el presente supone un contraste, pues explica su decisión de entregarse a la soledad. La primera mitad del poema nos cuenta su falta de compromiso. La isla donde vive era, en aquel entonces, un lugar para el hedonismo absoluto, donde los amantes pasaban sin mayor interés para ella, incluyendo a Ulises. Hombres transformados en bestias y luego devueltos a su condición humana caprichosamente, que tejen guirnaldas en su honor, son la imagen de una sexualidad sin pretensiones, sin el marco de la familia ni el deseo de la estabilidad. Circe reconoce “me gusta lo fugaz [...] el encuentro fortuito / sin adioses” (Alegría 1999). La falta de enamoramiento, que dista de la entrega femenina, y la afirmación de que “jugaba con los hombres” (Alegría 1999) suponen el reconocimiento desafiante de su marginalidad de las estructuras establecidas, en las que la existencia de la mujer gira en torno al hombre, esto es, la heroína lo es por su relación con un héroe.

En cuanto a las malas artes utilizadas en el terreno amoroso, el poema comienza: “Circe es mi nombre / me llama [sic] bruja / y maga / y hechicera” (Alegría 1999). Bruja, maga y hechicera pertenecen a un campo semántico determinado por la negatividad de sus connotaciones. La acumulación de epítetos relacionados y remarcados por el polisíndeton convertirían la presentación en una declaración de intenciones, si no fuera porque se desmarca de estas asignaciones que los demás han puesto en ella. A lo largo del poema, comprobaremos esa disonancia entre su identidad y aquello que los otros han establecido en torno al nombre de Circe. No hay preocupación por esas palabras que los demás determinan: la revelación de su historia y los detalles de su

situación actual bastarán para desmentir el poder otorgado por las fuerzas oscuras que le asignan. Su manipulación de los hombres y su preferencia por el amor fortuito podrían indicarnos que utilizaba la magia para satisfacer sus caprichos. La mujer como bruja representa un peligro, ya que engatusa y es opuesta a la mujer que ama y cuida, la mujer entregada.

Ha sido discutido si Circe, que efectivamente tiene en un primer momento un comportamiento maligno metamorfoseando en cerdos a los compañeros de Ulises, luego se redime por su admiración hacia el héroe y se convierte en ayudante del mismo (Aguirre 1999). Existe, incluso, una tradición que recoge la soledad de la hechicera y las consecuencias de su abandono por parte del héroe (Hernández Muñoz 2000). De esta manera, no siempre Circe se convierte en la destructora de la familia perfecta de Ulises, y no siempre ha sido una malvada que retrasa su viaje, sino que también lo habría ayudado. Claribel Alegría da un paso más: le otorga una voz que la desvincula del héroe de la guerra de Troya. Y también recordemos que este poema se encuentra en la desgarradora elegía desplegada en el poemario de *Saudade* (1999), escrito tras el fallecimiento del marido de la autora (Huete 2015), y Alegría habría podido incidir en la idea de una Circe abandonada que echara de menos a ese Ulises que volvió con su esposa. Sin embargo, escoge presentarnos a una Circe que decide dejar sus juegos amorosos en la segunda parte del poema, que dialoga con la introducción del personaje que ha tenido lugar en la primera parte: “Me cansé de mi juego / era pueril” (Alegría 1999). La conciencia de entretenimiento infantil obedece no a una moralidad, sino al reconocimiento de la vacuidad de sus devaneos. En consecuencia, con esa percepción de que esa vida es huera, se impone a sí misma la expulsión de todos los que la sirven, “condenada a mí misma / y a la paz” (Alegría 1999). Soledad y paz son buscadas, escogidas, pero eso no impide que en el poema se refleje un desamparo que contrasta con la presentación que la relacionaba con el poder de sus malas artes.

La superficialidad de sus relaciones le impone la soledad, la dureza de su “mirada de gaviota / o de albatros” (Alegría 1999). Esto completa el paisaje de la isla: mar, rocas, viento, aves y una paz deseada, pero no deseable. Ya nos había advertido de que ni siquiera amó a Ulises, de que nada daba sentido a esa vida superficial de amores frívolos. El poema se cierra con una duda, con una posibilidad no cumplida que completa la desolación: “Quizá si hubiese amado / algún dardo heriría mi memoria” (Alegría 1999). La falta de dolor, por tanto, es deplorada porque incide en que ni siquiera recordar el amor le es posible, pues nunca lo sintió. Muy lejos queda esa peligrosidad asociada a sus conocimientos mágicos, el poder maléfico que domina los acontecimientos. La isla paradisíaca se ha transformado en una “isla sepulcral” (Alegría 1999). Así, la soledad acentuada por la falta de heridas amorosas se asocia a una muerte en vida, donde los fantasmas de los recuerdos no pueden siquiera acompañarla, y se echa de menos tener cicatrices. Bien lo expresa la misma autora en el poema que dedica a “Galatea ante el espejo”: “no te amo, Pigmalión / no despertaste en mí/ la chispa del amor” (Alegría 2008), o en el que dedica a “Palas Atenea”, donde la diosa señala que repite la letanía de sus logros “para no hundirme en la tristeza / porque el amor / pasó de largo” (Alegría 1999). Es terrible sufrir, pero más terrible es no amar.

Dos Circes ha querido traernos Alegría en su poema. La primera es la que los demás cuentan, quizá la que la tradición literaria desde Homero representa como capaz de embrujar a los hombres, aunque no siempre sea maléfica. Pero, a continuación, en la segunda parte de “Circe” se nos descubre en el relato en primera persona cuál es la verdadera Circe. Ella no es la mujer enamorada, enamoradiza ni enamoradora, sino aquella que ha jugado, pero se ha cansado, es decir, la que vive en el vacío y la soledad absolutas, porque se ha hartado de la apariencia sofisticada que nada era. La esterilidad del amor intrascendente la condena a una isla, que es tumba. Hay, por ello, dos Circes, la bruja y la sola, y dos islas, la del paraíso y la del aislamiento. Atrás queda la todopoderosa bruja homérica: su paraíso era pueril; su verdad es la soledad.

Desde el punto de vista de la estructura de *Saudade* (1999), el poema dedicado a Circe se encuentra justo después del que da título al libro, “Saudade”, que resulta una inquisición sobre si será posible el reencuentro con el amado. Más allá de la nostalgia, se deplora su ausencia (Alegría 1999), en consonancia con un momento vital vivido por la autora, pues se ha quedado viuda. La máscara de Circe permite profundizar en la soledad y en el dolor asociado al verdadero amor, que la diosa no ha podido experimentar. En cuanto al alejamiento de la bruja, maga y hechicera, Circe no demuestra tener más poder que el que le permitía transformar a los hombres en bestias, pero incluso ese elemento sobrenatural formaba parte de un erotismo lúdico intrascendente. El poema se convierte, así, en una contrapartida de la elegía amorosa que se desarrolla en este poemario, representada por la idea de “Saudade”, en una visión que la completa y enriquece. El alejamiento proporcionado por los juegos de Circe termina en empatía con su autoimpuesto aislamiento. Y, lo más importante, la magia no atenúa su

soledad. La bruja que utiliza sus malas artes para atraer a los hombres se ha desdibujado para universalizarse en la mujer que se ha cansado de los amores esporádicos. Óscar Lapeña Marchena advierte, a propósito de la película basada en un cuento de Cortázar sobre nuestra bruja, que tiene una cara negativa y otra positiva, pero, en todo caso, “ambas hablan de una mujer que con su aislamiento elegido parece rehuir de los estereotipos y los modelos propuestos por la sociedad patriarcal” (Lapeña Marchena 2017: 93-106). Las heroínas que revisaremos ahora, Fedra y Medea, sobrinas de Circe, tampoco encuentran su lugar en la sociedad, ni en las estructuras familiares que ellas destruyen violentamente, quizá porque forman parte también de los poderes patriarcales. No es tan importante dirimir si Circe es una bruja malvada como establecer que en la reescritura de Claribel Alegría representa la subversión del paradigma femenino asociado a la bruja.

2.2. La loca: Fedra

Fedra es sobrina de Circe e hija de Pasífae, la que se enamoró de un toro y, tras unirse con él, engendró al Minotauro (Grimal 1981). Es también la mujer que se entrega a su pasión sin pensar en las consecuencias, representante de los prejuicios relacionados con la idea de la histérica sin autocontrol (Weschler 2001). Su enamoramiento de su hijastro tiene terribles consecuencias, pues, ante su rechazo, toma la determinación de acusarlo de haberla violado. En contraste con la frialdad de Circe, Fedra se deja llevar por su pasión y planea una venganza para no ser acusada a su vez. La tradición literaria de este mito parte de la tragedia y tiene su mayor relevancia, en consecuencia, en el teatro (Pociña y López 2016). Conservamos sus orígenes en el *Hipólito* de Eurípides y en la *Fedra* de Séneca (Grimal 1981). Pero Eurípides escribió dos *Hipólitos*, pues se vio obligado a corregir a una primera Fedra que fue considerada desenfrenada, que expresaba su amor sin tapujos, a la que Aristófanes denominó “prostituta” (Aristófanes, *Ranas*). Este hecho demuestra la condena social hacia las muestras de amor de la madrastra por el joven: ya terrible resulta que lo haya sentido, pero peor es que lo haya manifestado. Séneca, que se basó en las versiones anteriores para su *Fedra*, reflejó bien el conflicto al que se enfrentaba la heroína entre razón y pasión, de raíz filosófica (Cortés Tovar 2013). El pudor aconseja el silencio, pero el amor lo impide, y el rechazo determina la precipitación en el final trágico. La Fedra de Séneca, antes de morir, exclama: “¡Oh, muerte, alivio único de mi amor! ¡Oh, muerte, suprema honra para el pudor ultrajado!” (Seneca, *Fedra* 1189-1190; traducción propia). La conciencia de que ha de lavar su honra establece que ha superado los límites del pudor.

El poema en el que Claribel Alegría otorga voz a “Fedra” pertenece a *Mitos y delitos* (2008). En él, la heroína se sitúa en el momento del engaño a Teseo y el conocimiento de las muertes que acarreará su argucia. En este libro que vio la luz en 2008, la autora reúne algunos poemas ya publicados anteriormente, pero “Fedra” es de nueva composición (Balladares 2014). La madrastra de Hipólito, en el umbral al más allá, recuerda su pasado, explicando los diversos sucesos que han tenido lugar, y anuncia su luctuoso futuro. Así, el poema comienza determinando la inminencia de su suicidio y las razones del mismo: “Moriré por despecho / por ese amor a ti / jamás correspondido” (Alegría 2008). Frente a las dudas que la tragedia le atribuía, no existe el sentimiento de honor y fidelidad hacia el esposo en la Fedra de Alegría. Aquí, la madrastra únicamente deplora el momento del enamoramiento, que describe pormenorizadamente, y que se produce cuando observa los ejercicios gimnásticos de su hijastro. Amor imposible, pues Hipólito no sólo rechazaba a su madrastra, sino que, como seguidor de la diosa Ártemis-Diana, había hecho voto de castidad (Lucas de Dios 1992). El amor de Fedra es extremo, pero también la negativa de Hipólito. A esto se suma el tercer miembro del triángulo, Teseo, padre de Hipólito y marido de Fedra, que conducirá a todos a la perdición por su orgullo. Fedra sabe que, cuando haga la falsa acusación de que Hipólito se ha propasado con ella, la ha violado o ha intentado violarla, el padre se sentirá ultrajado y no lo soportará. Este conocimiento de la inflexibilidad del marido determina las consecuencias de su acción. Fedra planea colgarse y dejarle la nota de su acusación en el dintel, sabiendo que “Teseo es orgulloso / no podrá soportar el deshonor / pagarás con la vida / tu desprecio” (Alegría 2008).

En la resolución mostrada, no existe el conflicto antes señalado entre razón y pasión. La Fedra de Claribel Alegría se deja llevar totalmente por la pasión, y no muestra dudas. El orden de los acontecimientos está claro para ella: el enamoramiento conducía a la confesión, y el rechazo a la muerte propia, pero también a maquinarse que el propio Teseo ejecute la venganza sobre su hijo. Esta pasión desatada se resuelve en amor y odio hacia Hipólito: “Te amo / y te maldigo” (Alegría 2008). Los diversos tiempos de la historia van entremezclándose: primero, el poema nos sitúa en la preparación del suicidio; luego, se retrotrae al enamoramiento mientras veía los ejercicios del joven; a continuación, a la confesión de su amor y el rechazo; finalmente, la venganza, y por qué la única solución será la muerte. Pero hay, además, un final feliz que se hubiera deseado y que ya no se

producirá: Fedra, en su discurso, aventura qué hubiera podido pasar si Hipólito hubiera aceptado su amor, y consigna que podrían “haber sido felices / no importa si un instante / aún soy bella” (Alegría 2008).

No busca Fedra un amor eterno, sino que se conforma con el instante fugaz que gustaba también a la bruja Circe. Frente a la lectura de los trágicos grecolatinos, en la que su traición era múltiple porque era mala esposa y, además, pretendía un amor prohibido, de la que se ha hecho eco una parte de la tradición posterior, estos versos inciden en la mezcla de amor y odio que la llevan al suicidio. No es la desvergonzada, sino la enamorada que podría haber tenido un final feliz. La tragedia no está en la mentira maquinada, a la que le han arrastrado los acontecimientos, sino en esa negativa innecesaria, pues ella aún es bella, y no son la diferencia de edad ni la fidelidad hacia un esposo orgulloso impedimentos para la unión con Hipólito. No era, para ella, un amor imposible, por tanto. Podría no haber sido rechazada, pero el rechazo ha desencadenado su crueldad. Está segura de que su amado morirá, por el carácter de su marido, y ella se dispone a ahorcarse. De hecho, una parte de la tradición reivindica que Fedra es una mujer que se enamora ante el abandono de su legítima pareja (Harto Trujillo 1995).

La resolución de Fedra como víctima es paralela a la de Circe: aquella, escogió su soledad, esta, las dos muertes. No hay culpabilidad, ni en el juego de Circe ni en el amor de Fedra: sus tristes finales no están determinados por la expiación de sus pecados, como la tragedia antigua y su recepción establecían (Pérez Lambás 2018).

2.3. La bruja loca: Medea

El misterio preside en los saberes de las hechiceras, relacionándolas con el misticismo (Vázquez Alba 2020), pero también con lo peligroso, inesperado y fuera de los límites sociales. En el siglo XX, ha habido un progresivo interés por el personaje de Medea desde los más diversos ámbitos, y, al igual que con Fedra, se construye una historia de redención. Ya en Eurípides exclamaba la madre asesina de sus hijos: “Oh hijos, cómo habéis perecido por la locura de vuestro padre” (Eurípides, *Medea* 1364; traducción propia). El objetivo de Medea con su acción era causarle dolor a Jasón, que ha traicionado su amor, y para ello no duda en matar a los hijos comunes. Su tradición es amplia tanto en el mundo griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Apolonio de Rodas) como en el romano (Enio, Acio, Ovidio, Séneca) (Grimal 1981) y con un recorrido significativo también en las literaturas hispanas (Pociña y López 2002; Pociña y López 2007). Quizá ello se deba a que “Medea encarna la dimensión maléfica del amor” (Lara Alberola 2010), pues su determinación como bruja permite la distancia necesaria para atribuir su acción a su maldad, pero la estructura familiar rota, esto es, sus papeles de esposa y madre destruidos, la convierten en un personaje digno de relacionarse con la construcción de la subjetividad femenina (Pavez Verdugo 2012).

Claribel Alegría, en el poema titulado “Medea” (Alegría 2005), crea un grito desgarrador que acusa a Jasón y que demuestra su dolor de madre. No existe victimismo, pero sí un razonamiento de lo ocurrido, que va convirtiendo a la protagonista en víctima de los acontecimientos, de modo similar a lo que hemos podido observar en Circe y Fedra. Con un lirismo doloroso, eleva su voz para explicarnos lo ocurrido, para demostrar que su amor por sus hijos era grande, pero el amor traicionado por Jasón quizá era mayor: “Me abandonó Jasón / y los maté por él” (Alegría 2005). Jasón, que no ha preservado su amor, es el culpable de la pérdida de la estructura familiar: ya que no puede ser esposa, tampoco ha de ser madre. El deseo de venganza le ha llevado a un acto extremo que ella misma sufre y, por eso, sigue intentando proteger a los niños asesinados, sigue abrazándolos en su pecho. Los arrulla y su canción de cuna es el nombre del padre traidor, verdadero culpable de lo sucedido (Alegría 2005). Por eso no solo es un grito, sino también un aullido animal. Hace sufrir, pero ella también sufre. Medea no es en la versión de Alegría la hechicera triunfadora que se regodea de su venganza. La magia no atenúa su soledad y, además, su condición de bruja que marcha volando no supone una despedida triunfante, sino una condena impuesta por ella misma al destierro. La esterilidad de las relaciones familiares, la imposibilidad de tener en el futuro el amor de su marido y, sobre todo, el de sus hijos conduce a una conclusión de soledad absoluta, paralela a la de Circe en su isla. Pero no se puede castigar a sí misma con la muerte, como hizo Fedra, porque considera que su acción merece que se perpetúe su sufrimiento: “Nada me queda / [...] es más cruel el destierro / que la muerte” (Alegría 2005).

La vacuidad de su futuro sin los mimos de los hijos se concreta en el rigor con el que se castiga. El dolor del triunfo conseguido se despliega en los versos en los que se promete ser una eterna plañidera sin lágrimas (Alegría 2005). La fiereza de Medea, su locura amorosa excesiva, su deseo de venganza desmedida, su desproporcionada acción, todo ello se va desdibujando en favor de la madre que sufre la pérdida. En cierto

modo, va pasando de ejecutora a víctima, aunque sea víctima de sí misma. Una vez más, la magia nada soluciona para Medea. A Circe no le había permitido amar, y Fedra ni siquiera la usa, aunque sí emplea un ardid que la conduce a su propia muerte; también Medea es artífice de su propia destrucción. El dolor de la pérdida se trasluce en las palabras del monólogo. El amor ha sido arrebatado, dejando sin vínculos familiares, sin vínculos sociales y sin vínculos amorosos a una Medea que parte hacia una soledad que es un castigo.

Claribel Alegría, con buen humor, advertía que se identificaba con todos los mitos, “incluso con Medea” (Huete 2015). Medea, en este monólogo lírico, ha dejado de ser la temible bruja destructora para narrarnos el dolor por su pérdida. En este proceso de humanización, es fácil identificarse con ella.

3. Conclusiones

A propósito de la relectura de los mitos de Penélope, Ariadna y Galatea por Claribel Alegría, Andrea Parada nos hablaba de “una voz lírica indudablemente femenina que insiste en la urgencia de transformar paradigmas culturales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio” (Parada 2018). En este caso, hemos comprobado cómo transforma el paradigma de la mujer enamorada, considerada como bruja, loca, o ambas cosas. Para ello, ha llevado cada uno de los mitos a la cercanía de una sororidad femenina que por fin entiende las razones de una serie de mujeres a las que la tradición presentaba de forma negativa. La poeta nos desvela algunas verdades en la revisión de sus versos: Circe, a la que se tachaba de hechicera, la tentación que alejaba a los hombres de su familia, termina en soledad en su isla, sin recuerdos siquiera; Fedra, la desbocada vengativa, deplora no haber podido encontrar la felicidad al lado de su amado, de modo que ha tenido que provocar su muerte mediante el suicidio; Medea, la asesina de sus hijos para herir a Jasón, sufre su pérdida y se condena al destierro, que considera peor que la muerte, pues los recuerdos y ausencias la acompañarán. Soledad, vacuidad y muerte son las consecuencias de la falta de amor, de no amar o no ser amadas. Sin embargo, a pesar de la dureza del final de cada una de las historias, la sensibilidad de Alegría nos traslada a la humanidad de cada personaje.

La humanización y concreción del personaje mítico y sus vivencias permiten una revisión del paradigma que representan. Claribel Alegría se aparta manifiestamente de una serie de prejuicios contra la mujer en general, y contra la mujer enamorada en particular, que debemos recordar para entender la intención de sus textos. Circe y sus sobrinas Fedra y Medea comparten el destino de la falta de amor y la soledad que ni sus conocimientos de brujería ni sus ardid remedian. Aunque la poeta no se ha hecho eco de sus relaciones familiares, las presenta desde perspectivas consonantes con las que profundiza en sus razones y las exonera de culpa. Las mujeres enamoradas forman parte del catálogo poliédrico de personajes de la mitología grecolatina a los que se acerca Claribel Alegría, y que recorre su obra para relacionar amor y muerte, pasión y pérdida. El amor hacia “Bud”, siempre presente, y aún más desde su ausencia en 1995, explica su capacidad para explorar la pérdida con comprensión y para alejarse de la estigmatización tradicional de los personajes femeninos enamorados. Proporcionar voz a estas mujeres ha permitido conocer sus razones, y la humanización de estos personajes mitológicos a través de la visualización de sus carencias permite una desestigmatización de la mujer enamorada como bruja y loca. Gracias a ello, cambia los parámetros del juicio moral hacia estos personajes y los paradigmas que representan.

Bibliografía

- ALEGRÍA, Claribel (1999): *Saudade*. Madrid: Visor.
(2005): *Soltando amarras*. Madrid: Visor.
(2008): *Mitos y delitos*. Madrid: Visor.
AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1999): “Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico”. *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia Antigua*. Vol. 12. [<https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4348>; 10/09/2021]
AMBROGGIO, Luis Alberto (2012): “Entrevista con Claribel Alegría”. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*. Vol 1/ 1-2: 73-83. [<https://www.ranle.us/numeros/volumen-1/numero-1-2/entrevista-con-claribel-alegría>]
BALLADARES, M^a Auxiliadora (2014): “Mitos y delitos de Claribel Alegría: una lectura crítico-genética de tres poemas”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXX/246: 241-254. [<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7093>; 10/09/2021]

- BERASÁTEGUI, Blanca (2017): "Claribel Alegría: Estoy enamorada de Pessoa". *El Cultural*. 3 de noviembre de 2017. [https://elcultural.com/Claribel-Alegria-Estoy-enamorada-de-Pessoa;10/09/2021]
- CANFIELD, Martha L. (2019): "Amor (y poesía) sin fin: un itinerario revelador de Claribel Alegría". *Revista El Golem*. Vol. 1/3. [https://www.revistaelgolem.com/2019/05/23/amor-y-poes%C3%ADa-sin-fin-un-itinerario-revelador-de-claribel-alegr%C3%ADa; 10/09/2021]
- CARRANCO, Morgana (2020): "De brujas y mujeres". *Revista Digital Universitaria*. Vol. 21/4. [https://www.revista.unam.mx/wp-content/uploads/a4_v21n4.pdf; 10/09/2021]
- CHEM SHAM, Jorge (2017): "Monólogo dramático e intertextualidad: Claribel Alegría y Ovidio". *Káñina*. Vol. 41/3: 75-88. [https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/31956; 10/09/2021]
- CORTÉS TOVAR, Rosario (2013): "Qua licet et sequitur pudor est miscendus amor (OV.epist.4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol. 32: 247-269. [https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2012.v32.n2.41187; 10/09/2021]
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2004): "El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine", Mercedes Arriaga Flores et alii (coord.), *El espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*. Sevilla: ArCiBel, 31-45.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2016): "El monólogo dramático en el discurso poético". *Káñina*. Vol. 40/1: 176. [http://dx.doi.org/10.15517/rk.v40i1.24152; 10/09/2021]
- DUCE PASTOR, Elena (2017): "Expresando el amor: La afectividad en el mundo griego antiguo". *Antesteria: debates de Historia Antigua*. Vol. 6: 77-94.
- FERNÁNDEZ ZAMBUDIO, Josefa (2021). "Clamor de Gaia: violencia, ecología y mito en Claribel Alegría". *Revista Humanidades*. Vol. 11/1 [https://doi.org/10.15517/h.v11i1.45067; 10/09/2021]
- GALINDO ESPARZA, Aurora (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Miguel (2019): *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad (tesis doctoral)*. Madrid: E-prints complutense. [https://eprints.ucm.es/id/eprint/56467; 10/09/2021]
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2005): "¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo". *La Ratonera*. Vol. 13/1: 99-105.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. española). Barcelona: Labor.
- GUERRERO GUERRERO, Berta (intro., ed.) (2017): *Aunque dure un instante*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HARTO TRUJILLO, M^a Luisa (1995): "Pasión y suicidio de Dido a Fedra". *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. 18: 215-226.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G. (2000): "El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón", Héctor Urzáiz Tortajada et alii (coord.), *Calderón en Europa*. Madrid: Vervuert.
- HUETE, Ulises (2015): "Claribel Alegría: El que quiera conocerme que lea mi poesía". *El País. Babelia*. Vol. 11 de noviembre de 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/11/05/babelia/1446727013_775954.html; 10/09/2021]
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar (2017): "Ecos del Mediterráneo antiguo en el cine latinoamericano: Circe (Manuel Antín, Argentina, 1964)". *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*. Vol. 31: 93-106.
- LARA ALBEROLA, EVA (2010): *Hechiceras y brujos en la literatura española de los siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora (1998): "Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro", María Consuelo Álvarez Morán y Rosa M^a Iglesias Montiel (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 329-338.
- LUCAS DE DIOS, José María (1992): "El motivo de Putifar en la tragedia griega". *Epos: Revista de filología*. Vol 8: 37-56.
- MCGOWAN, Marcia Phillips (2004): "The Poetry of Claribel Alegría: A Testament of Hope". *Latin American Literary Review*. Vol. 32/64: 26.
- ORTIZ, Alberto (2019): "La comprensión mágica de la feminidad. Opiniones demonológicas acerca de las mujeres y las brujas". *Edad De Oro*. Vol. 38: 17-34. [https://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.001; 10/09/2021]
- PARADA, Andrea (2018): "Érase una vez... Claribel Alegría y la destrucción de los mitos". *Centroamericana*. Vol. 28/2: 75-98. [https://www.centroamericana.it/2019/06/27/volumen-28-22018 10/09/2021]
- PÁVEZ VERDUGO, Paulina (2012): "Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: Una metáfora de la subjetividad femenina en pugna". *Revista Punto Género*. Vol. 2: 185-186. [http://doi.org/10.5354/0719-0417.2012.28370; 10/09/2021]
- PÉREZ LAMBÁS, Fernando (2018): *El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno*. Mauritius: Editorial Académica Española.
- POCIÑA, Andrés y LÓPEZ, Aurora (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (coord.) (2007): *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (eds. lit.) (2016): *Otras Fedras: Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ ALBA, María (2020): *El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la Antigua Grecia*. *Revista Eviterna*. Vol. 4: 62-71. [https://doi.org/10.24310/Eviterne.vi4.9822; 10/09/2021]
- WESCHLER, Elina (2001): "El Edipo femenino. Fedra o la certeza de la pasión". *Chasque*. Vol. 210. [http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0111/Fedra.htm; 10/09/2021]

MARISA TREJO SIRVENT

Rosario Castellanos: fuego de mil cambiantes llamaradas

*Y yo que me soñaba nube, agua,
aire sobre la hoja,
fuego de mil cambiantes llamaradas.*
ROSARIO CASTELLANOS

Una niña de amplios ojos negros camina por la ciudad de Comitán de Domínguez, Chiapas. No recuerda la gran urbe en la que nació un 25 de mayo de 1925. México D. F., fue para ella, como alguna vez lo aclaró, una ciudad de paso. Su vista observa minuciosamente las baldosas y adoquines por las que camina junto a su nana que la lleva a escondidas al parque. Sus padres han salido a visitar sus haciendas. Su mirada se vuelve de vez en cuando a observar los detalles del empedrado de las calles, los muros de las casas, donde en sus hendiduras imagina seres misteriosos; las mecedoras y los ajuares, los ancianos y las mujeres platicando sobre asuntos cotidianos. Cuando ve de espaldas a un chiquillo que entra corriendo a una casa, recuerda a su hermanito recién muerto, quien a veces la acompaña en juegos imaginarios, por los amplios corredores o en el traspatio de la casa. Rosario le dice que lo siente tan lejos, que la perdone. Él le dice al oído que no se sienta culpable, que él nunca estará solo porque siempre está a su lado, aunque ella no pueda verlo.

Rosario sale de sus cavilaciones cuando su nana le dice que ya jugó mucho rato y que deben volver a la casa. De la mano de su nana indígena vuelve a su casa mientras observa con detalle los rostros de los indígenas con los que se topan. Su nana le hace ver lo elegante de sus trajes, el orgullo de su raza y lo entrañable de las costumbres y tradiciones del mundo indígena. Mientras la trenza le enseña oraciones en su lengua. Ella aprende así a respetarlos y admirarlos. No comprende cómo los ladinos, comerciantes, sobre todo, les impiden la entrada a sus tiendas mientras están atendiendo a algún ladino o *caxlán*. Ese mundo confuso en el que vive, tratando de entender dos realidades, la vida de los ladinos y la de los indígenas se va ordenando y adquiriendo lucidez, al acercarse, a fuerza de vivir sobreprotegida y aislada, a la biblioteca paterna que había ido conformando, poco a poco, luego de sus estudios de ingeniero en los Estados Unidos, Don César Castellanos, su padre, un hombre culto de gran posición social, casado con una sencilla mujer dedicada al hogar, Adriana Figueroa. Rosario toma los libros cada vez que sus padres viajan a los ranchos El Rosario y Chapatengo, que formaron parte de las propiedades que se perderían en gran parte por la repartición de tierras en la época de Lázaro Cárdenas. Rosario ha dejado ya la escuela primaria donde todas las niñas estudian en una misma aula y ha entrado a su primer año de secundaria. Cada día lee más. Huye de los bailes de quinceañeras. Comienza a escribir poemas llenos de ingenuidad y pequeños poemas de amor que más tarde publicará: *"Inútil aturdirse y convocar a fiesta pues cuando regresamos, inevitablemente, alta la noche, al entreabrir la puerta la encontramos inmóvil esperándonos"*.

Los negros ojos de Rosario ven nuevamente la ciudad donde nació, tiene dieciséis años. Vive en un departamento de la Colonia Roma. Termina la secundaria y continúa sus estudios de preparatoria en el Colegio Luis G. de León donde conoce a Dolores Castro, su mejor amiga, con quien comparte sus orígenes provincianos y el acceso a bibliotecas paternas que despertaron sus intereses hacia lo literario. Ambas habían comenzado a escribir tempranamente.

Rosario no sabe por qué se inscribió en la carrera de leyes. Pocos meses después, decide cambiarse, en 1944 a la Facultad de Filosofía. Ahí coincide primeramente con Dolores Castro, Augusto Monterroso, Otto Raúl González y Carlos Illescas, de Guatemala, Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez de Nicaragua y con Manuel Durán Gili, un español. Vuelve más tarde a Chiapas acompañada de sus amigos y participa en un recital poético. Poco antes había enviado poemas que se publicaron en *El estudiante* de Tuxtla Gutiérrez y en el periódico *Acción* de Comitán. Rosario se reúne en el café de la Facultad, en el edificio de Mascarones, con otros destacados escritores: Fernando Salmerón, Luis Villoro, Sergio Galindo, Emilio Carballido, Jaime Sabines, Luisa Josefina Hernández, Miguel Guardia y Sergio Magaña. Con Sabines la une el hecho de ser de Chiapas y de que sus familias se conocen desde que eran niños: *"En Jaime Sabines admiro la sensibilidad, la capacidad de ternura, que es muy rara de encontrar entre los poetas mexicanos. Admiro su musicalidad..."*

Empieza a publicar en las revistas *América*, *Litterae*, *Barco de papel*, *La palabra y el hombre* y *Estaciones*. Encuentra en sus amigos, el cariño, la comprensión a sus intereses literarios y el reconocimiento a su talento creativo. El café en Mascarones era obligado punto de reunión donde se discutía y se aprendía muchísimo. Fue la época más feliz de su vida. Pero más adelante, observará el bosque de Chapultepec, se llenará de melancolía al recordar los

bosques de los Lagos de Montebello, en Chiapas. Las aves traídas de su tierra le traerán recuerdos lejanos que querrá olvidar, pequeños silbidos que romperán de cuando en cuando el silencio y la soledad. Surgirá en ellos la ternura de los indios, en especial, la de su nana que la acompaña siempre. Una voz le repite mientras camina por los senderos del Bosque de Chapultepec: “*Nunca olvides el bosque, ni el viento, ni los pájaros*”. Vuelven a su mente los acontecimientos tristes de la muerte de su hermano y el despojo de sus tierras. Tampoco le ayuda a sobreponerse la relación fría que ha mantenido siempre con sus padres. Eran épocas de incertidumbre económica para su familia. Se refugia en la lectura luego de la muerte súbita de su madre en 1948, y de su padre, con pocos días de diferencia. “*¡Qué tremendo es el rostro del amor cuando lo contemplamos con los ojos sin lágrimas! su visión nos destruye. Sólo queda una ceniza oscura como la de un papel escrito por el fuego*”. Días de tristeza y soledad. Vuelve a releer *Muerte sin fin* de Gorostiza, la que le produjo “una conmoción de la que no me he repuesto nunca”, según sus propias palabras. Bajo su influjo escribió *Trayectoria del polvo*. Poco después se editan sus dos primeros libros: *Apuntes para una declaración de fe* y *Trayectoria del polvo*. Rosario se gradúa como Maestra en Filosofía en 1950 con su tesis “Sobre cultura femenina”.

“*El cuchillo bajo el que se quebró su cerviz*” fue un hombre llamado Ricardo Guerra, un existencialista sartreano, con el que se casó en 1957 y tuvo un hijo, en 1961, Gabriel. Lo había conocido desde 1950, en el IFAL. A él le escribió siete decenas de cartas donde expresó su amor, la desesperación, el dolor y la angustia de no sentir jamás el sentimiento recíproco, sino únicamente la triste unilateralidad de no recibir más que escuetas tarjetas postales o cartas espaciadas que no alcanzaban a brindarle el cariño, la seguridad y el apoyo que siempre necesitó. En ellas se percibe a una Rosario que hubo de soportar y resignarse a la infidelidad y a vivir la soledad de ese gran amor frustrado.

Luego de breves encuentros con su amado del que sentía no le correspondía, regresa durante el verano de 1950 a Chiapas donde la espera su medio hermano Raúl. Le escribe cartas donde se percibe a una Rosario completamente enamorada. Regresa a la ciudad de México y consuma su amor con Ricardo. Se da el anuncio de su beca que le permitirá irse a España. Prosigue sus estudios de Filosofía y estilística en Madrid, España, donde comparte la beca del Instituto de Cultura Hispana con Dolores Castro desde septiembre de 1950 a fines de 1951. Rosario sueña con que Ricardo la alcanzará, terminará su tesis y pedirá una beca como ella. Lolita y ella viven tiempos difíciles, de hambruna y carestía, pero conocen España, Francia, Italia, Suiza, Austria (donde pasan frío y penurias); al fin regresan por Nueva York donde permanecen un mes. Escribe en esos viajes los libros de poesía: *De la vigilia estéril* y *Dos poemas*. A su regreso, se hospeda en casa de Lolita, y un mes después, enferma de tuberculosis. Sin saberlo, en 1952, retorna a Chiapas donde es promotora de cultura del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Publica *Presentación al templo* y *Tablero de Damas*.

Vuelve a México un año después y pasa varios meses en un Hospital y luego se muda a un departamentito en la casa de un tío suyo. En Chiapas ordenan quemar algunos objetos, documentos y libros que habían estado en contacto con la escritora. Dedicó casi todo su tiempo a la lectura de Gabriela Mistral y de la Biblia, Jorge Guillén, Saint-John Perse y Paul Claudel. Así se ve impulsada a crear una obra rica y vasta. Obtiene la beca Rockefeller del Centro Mexicano de Escritores en 1953. En esa época, forma también parte del grupo literario de “Los Ocho” donde coincide semanalmente con otros escritores y con Dolores Castro. En 1953 y 1954 sigue escribiendo poesía y ensayo. Se publican *Misterios gozosos* y *El resplandor del ser* en la Antología *Ocho poetas mexicanos*. Escribe “Lamentación de Dido”, reconocido como uno de los grandes poemas mexicanos del Siglo XX: “*Y cada primavera, cuando el árbol retoña, Es mi espíritu, no el viento sin historia es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje*”.

Los dos siguientes años trabaja en San Cristóbal de las Casas, Chiapas donde dirige el Teatro Petul (guiñol) en el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil del Instituto Nacional Indigenista. Forma parte del famoso Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. En 1956 escribe sus novelas: *Balún-Canán* (con la que obtendría el Premio Chiapas en 1957 y sería publicada en 1958, año en que contrajo matrimonio con Ricardo Guerra) y *Oficio de Tinieblas*. Publica en ese último año, *Salomé y Judith* y *Al pie de la letra*. En 1960 se edita el libro de cuentos *Ciudad Real* (con el que obtiene el Premio Xavier Villaurrutia) y el poemario *Lívida luz*. Es invitada por el Dr. Ignacio Chávez, Rector de la UNAM, a colaborar como Jefa de Información y Prensa donde trabaja hasta 1966. Durante una década imparte diversas cátedras en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución, interrumpiendo esta labor por dos años porque fue distinguida como maestra invitada en universidades de los Estados Unidos. Acepta este trabajo con la ilusión de mejorar sus problemas económicos y de reflexionar sobre su relación matrimonial que ya había entrado en crisis en los últimos años. Colaboró posteriormente en infinidad de revistas y periódicos, estatales, nacionales y latinoamericanos. Obtiene también la distinción Sor Juana Inés de la Cruz

en 1962, el Premio Carlos Trouyet de Letras en 1967, año en que también se le reconoce como *Mujer del año* y el Premio de Letras Elías Sourouky en 1972, cuando se publica *Poesía no eres tú* (su obra poética, 1948-1971). Su bibliografía abarca poesía, cuento, novela, ensayo y teatro y su hemerografía muestra una diversidad de ensayos y artículos periodísticos.

Juan Domingo Arguelles ha dicho que “Rosario Castellanos es, sin duda, uno de los más altos nombres de la literatura mexicana, sin que en ello haya que distinguir entre escritores y escritoras, pues en talento igualó, y aún superó, a muchos hombres de letras y, junto con ese talento, mostró una inteligencia y una modestia poco frecuentes. Su muerte, prematura y por demás extraña, ha sido un momento doloroso en la cultura mexicana de siglo XX”.

Rosario Castellanos fue nombrada embajadora de México en Israel, en 1971 donde murió trágicamente en 1974, a 49 años, según versión oficial, al conectar una lámpara fulminada por una descarga eléctrica. Curiosamente, decía Dolores Castro, por primera vez se sentía libre de su relación tormentosa con Ricardo Guerra, luego de su divorcio en 1968, estaba tranquila y feliz, mantenía una relación mejor con su hijo, a la vez que reunía sus ensayos y escritos, impartiendo clases de literatura en la Universidad de Tel Aviv y preparando nuevas publicaciones. Siempre nos quedará la duda sobre su temprana muerte. Aquella voz que buscaba “*otro modo de ser humano y libre. Otro modo de ser*”. En sus palabras persiste la humanidad, en ellas, permanecemos todos. Rosario Castellanos, escritora, poeta comprometida con Chiapas, un día de agosto, quiso morirse de amor y llamarse “árbol de muchos pájaros: *“Voy a morir de amor, voy a entregarme al más hondo regazo... En los labios del viento he de llamarme árbol de muchos pájaros”*”.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
La aventura poética de Roberto Juarroz

El título común que acoge toda la obra poética del argentino Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, determina la precisa e inalterada dirección de esta escritura: un ejercicio unitario y progresivo, un discurso intelectual implicado en la exigencia moral y conceptual desplegada en su obra y, simultáneamente, en la insólita aventura de su enfrentamiento, siempre sereno, siempre riguroso, con la palabra y con el poema: este último no será nunca subsidiario de aquella exigencia; con ella forma una sola fuerza naciente, capaz de iluminar las zonas más oscuras de la experiencia existencial, y hasta de traspasar los límites con los cuales el lenguaje se resiste a una experiencia intelectual como la desarrollada por este poeta, nunca sometida a la mera especulación lógica. “Una poesía que procede por inversión de signos”, ha dicho Julio Cortázar. En efecto, los poemas de Roberto Juarroz se despliegan siempre según un orden contrario al esperado y, precisamente por ello, nos proponen vislumbres cada vez más insólitos. El escritor se expresa con meridiana claridad, pero no por ello se sustrae a las más arduas incertidumbres. La verticalidad que su palabra busca es –ya lo advertimos– una dirección; pero también un *sentido*: se origina en una mirada aséptica, desprovista de todo condicionamiento previo; resistente a toda contingencia (mirada que es abstracción esencial), deriva en una acuciante reflexión interrogativa, dejando aquella presunta seguridad inicial al borde de la duda, en la inquietud de lo posible. Entonces es cuando –de verdad– comienza todo. Volvemos, sí, a aquella mirada del principio; pero ya no puede ser la misma, ni participará de su pureza primordial; inaugura lo que Guillermo Sucre ha llamado “una secuencia virtualmente infinita de relaciones y motivaciones”: vértigo de un final que es siempre principio:

*El fondo de las cosas no es la vida o la muerte.
Me lo prueban
el aire que se descalza en los pájaros,
un tejado de ausencias que acomoda el silencio
y esta mirada mía que da vuelta en el fondo,
como todas las cosas se dan vuelta cuando acaban.*

Roberto Juarroz usa la poesía como instrumento para conocer el mundo, y para conocerse a sí mismo: cosmología y ontología, en la línea dramática donde existencia y ausencia confluyen. Una cara, dos espejos; miradas que en la inversión se identifican o interrogan. Pero el poeta no se detiene en la satisfacción de lo contemplado; su escritura existe porque es un impulso, un deseo de comprensión (de penetración) cada vez más tensa e intensa en la realidad (si convenimos en que la realidad sea cuerpo, que aquí es transparencia), aprovechando las posibilidades de una palabra verdaderamente libre, como es la de Juarroz, y manejada además, como él lo hace, desde la más absoluta libertad. Y con un extremado rigor. Porque nada de lo dicho impedirá que en sus poemas (fragmentos de una voz única,alzada e imparable en su verticalidad) habite (y se discuta) el drama acuciante de los límites del lenguaje. Una tensión vertical, pues, eleva la palabra; otra fuerza, vertical también, pero descendente, neutraliza (o niega) la afirmación inicial; o –al menos– pone en evidencia la incapacidad del instrumento verbal para mantener esa delicada equidistancia entre enigma y lucidez, donde el poeta se debate, y donde quiere que se debata su escritura. Dinamismo interior, flujo constante y subterráneo que si, por una parte, define el movimiento intelectual del escritor, descubre –por otra– la progresión imparable y fecundante de la palabra misma, ajena ya a las servidumbres de los significados:

*Hallaré una palabra
que detenga tu cuerpo y le dé vuelta,
que contenga tu cuerpo
y abra tus ojos como un dios sin nubes
y te use tu saliva
y te doble las piernas.
Tú tal vez no la escuches
o tal vez no la comprendas.*

*No será necesario.
Irá por tu interior como una rueda*

*recorriéndote al fin de punta a punta,
mujer mía y no mía,
y no se detendrá ni cuando mueras.*

Otra característica fundamental también, y complementaria de lo anterior: la poesía de Roberto Juarroz procura (y alcanza) una síntesis muy rigurosa de la realidad, reduciéndola a su imagen primera, a una imagen anterior incluso a la misma palabra que la dice. El escritor se aplica a un proceso de reducción, de intensa concentración intelectual, reivindicando así el conocimiento poético como único saber de los elementos y de los principios; y por serlo, es un saber de lo absoluto. Abstracciones iniciales; pero para que se constituyan en *decir poético*, es imprescindible que se realicen verbalmente, que se configuren con una matizada sensualidad:

*El poema respira por sus manos,
que no toman las cosas: las respiran
como pulmones de palabras,
como carne verbal ronca de mundo.*

*Debajo de esas manos
todo adquiere la forma
de un nudoso dios vivo,
de un encuentro de dioses ya maduros.*

*Las manos del poema
reconquistan la antigua reciedumbre
de tocar a las cosas con las cosas.*

Poesía como acto y como reflexión, a un tiempo: acto puro del nombrar, de fundar la palabra que es (y dice) la realidad; reflexión exigente en torno al compromiso generado precisamente a partir de ese acto creador. Pero es, sobre todo, poesía esencial: despliega ese flujo vertical para tocar el hervor primordial del oscuro (del silencio) anterior (“Yo he aprendido en la noche el silencio de ser. / El silencio de no ser no se aprende. / Pero los dos se nombran en la noche”).

Acerquémonos y observemos con algún pormenor la precisa construcción de estos poemas. Para Guillermo Sucre, la poesía de Roberto Juarroz “no está dominada por el vértigo de la originalidad, mucho menos por el de la experimentación de nuevas técnicas verbales”; “es una obra que *parece no serlo*”. Sin embargo, al estudiar al poeta argentino, se refiere, en diversas ocasiones, a Mallarmé. Habrá que matizar esta aparente discordancia. Los textos de Juarroz no optan (aunque esto sólo en apariencia) por la experimentación; se diría que el poema se limita voluntariamente al manejo de recursos muy elementales, a repetir una simple fórmula constructiva. Pero sucede que las estrofas enumerativas que constituyen el poema, retornan recurrentes, como un repetido comienzo, ofreciéndose como alternativas al conjunto de la unidad cerrada que supone el texto, y al conjunto de textos que, en última instancia, configuran la unidad de la obra toda. Son estrofas que, asimismo, determinan un equilibrio, una proporción simétrica sutilmente interrumpida por el desajuste intencionado que el poeta introduce en la sucesión interior de la idea, asaltada siempre por una suerte de vértigo o perplejidad, por la duda constante que nace de las ya referidas limitaciones:

*Algunos de nuestros gritos
se detienen junto a nosotros*

.....
*Algunas palabras que hemos dicho
regresan y se paran a nuestro lado*

.....
*Algunos de nuestros silencios
toman la forma de una mujer que nos abraza*

*Algunas de nuestras miradas
retornan para comprobarse en nosotros*

.....
*Hay momentos y hasta quizá una edad de nuestra imagen
en que todo cuanto sale de ella
vuelve como un espejo a confirmarla
en la propia constancia de sus líneas.*

*Así se va integrando
nuestro pueblo más secreto.*

Control riguroso sobre la forma, en consecuencia; aunque el poema acoge también –de manera paradójica– la presencia ineludible e imprescindible del azar que determina las relaciones allí establecidas entre el poeta que intenta conocer el mundo y este mismo mundo hurtándose a tal conocimiento, deslizándose y escapando por los intersticios de un lenguaje que se esfuerza inútilmente en contenerlo, en incorporarlo a su precisa trama. Resistencia de la realidad a ser expresada por (y fijada en) la forma, de ahí, el drama nuclear de la poesía de Roberto Juarroz: cuanto más firme y segura aparenta ser la palabra, más radical resulta su vacío ulterior; lo revelado por la poesía no es la solución del enigma, sino la aparición de nuevos –y más vertiginosos– interrogantes; porque “sí, hay un fondo. / Pero hay también un más allá del fondo, / un lugar hecho con caras al revés”. Poesía afirmativa y fundacional, y por ello vigorosa y transparente; pero también –dramática bipolaridad– poesía de evidencias negativas, donde la inseguridad y la sugerencia no clausuran la posibilidad de conocimiento; la multiplican de manera inquietante. Cuando Roberto Juarroz utiliza (y lo hace muy a menudo) formas verbales del subjuntivo o del condicional, está dejando al lector en la misma situación de abierta perplejidad por él padecida; lo abandona en esa zona equidistante entre la afirmación del mundo y la negación de la palabra; allí donde se origina un repetido comienzo. Hasta ese momento, el poema parece iluminarnos con su clarividente seguridad; a partir de entonces, todo se transfigura –con sólo fijar la mirada; con sólo insistir un poco en los perfiles de la imagen– en una realidad de muy difícil aprehensión: sustancia y misterio, antes que realidad y forma:

*Los árboles y las otras cosas que se apoyan contra la noche
sienten de pronto que la noche pasa a apoyarse en ellos,
como si debieran guiarla en su inédito tanteo,
en su búsqueda de otro tono del negro.
Y la luna, que era la luna en el estilo de la noche,
pasa a ser la piel de un bautismo inminente,
la precoz inicial de una aventura parecida a una forma,
pero más densa que ella,
algo así como una forma que contuviera la masa de todo.*

Ante tan compleja disyuntiva, ante la presencia de estas fuerzas concurrentes, en medio de las cuales se batan el poeta y su palabra, Roberto Juarroz se resiste a ser víctima. No se contenta con lograr una construcción simétrica y serena, esa quietud exacta y vertical que hemos visto; sabe que la experiencia de la poesía requiere un aprendizaje permanente, esfuerzos sin desmayo (esperanzados hasta donde ello sea posible, sabiendo –como sabe– cuáles son sus limitaciones), para habitar ambos mundos: el dominado por la escritura; el inaugurado en ese límite del final del poema. El escritor se impone entonces una estrategia que es una disciplina: afirmar su ser, su identidad, por su estar, por su existencia. Y el amor desempeña un papel decisivo en tal proyecto; aparece como la única realidad capaz de consumir la plena comunión entre la presencia incontestable del mundo y el siempre inquietante azar de los encuentros:

*Ayer fuimos y mañana seremos él y ella,
pero hoy somos el sitio donde es posible hallarlo todo.
Quien pierda hoy algo puede buscarlo aquí.
Toda la bruma del mundo se hace pan en tus ojos.
Todo el sueño del mundo se despierta en mis manos.
Toda el hambre del mundo se sacia en un cabello.*

*Toda la muerte del mundo se enjuga como una sola lágrima
con el borde lento de tu piel o mi voz.*

El principio del poema es siempre una actitud extática y contemplativa (quietud y asombro) que dispara el proceso verbal del texto; pero éste sólo parcialmente se realiza: discurre (agitación y duda) en una constante alternativa entre lo vacío y lo lleno, movido por los signos de la escritura, y halla su término en la soledad o en la impotencia – siempre en el silencio expectante que la palabra deja tras de sí. Poemas, apenas, como *prueba*, como apuesta; discurso que avanza entre las quebraduras de sucesivas estrofas, cuyo destino no es otro que el brevísimo instante donde todos esos fragmentos anteriores se concentran y anudan para sugerir la posibilidad de una nueva sucesión, aunque ésta nunca llegue a materializarse en escritura. Los textos de Roberto Juarroz no acaban en sí mismos; no son unidades independientes. Entre todos [1] generan un movimiento conjunto, y definen con él los límites de un espacio cuyo ritmo interior viene determinado por la cohesión lograda entre esas unidades yuxtapuestas, declarando así la voluntad unitaria y progresiva que –aun en lo contradictorio– habita como fuerza matriz (y motriz) de esta poesía (“Voy llegando al comienzo: / la palabra sin nadie, / el último silencio, / la página que ya no se numera / Y así encuentro la forma / de probar que la vida / calla más que la muerte”), alcanzando –tras sucesivas ampliaciones del elemento axial de este proceso, *leit motiv* en el comienzo de cada estrofa– la deslumbradora certeza de la identidad entre existencia y esencia (“El cuidador de la noche / sabe que la edad de la noche / es mayor que la del día”). Certeza que apenas dura: en ese mismo instante el escritor (y el lector) se dará de bruces con el vacío ulterior, con el silencio. Esa es la verdadera culminación en los poemas de Roberto Juarroz. El lector, como digo, *siente* la orfandad de la palabra, cuando más necesitado esta de ella; no se trata, sin embargo, de una carencia, sino de la radicalización del drama ontológico que es –al propio tiempo– debate moral. En sus poemas, Juarroz resume el resultado moral de una experiencia de conocimiento; enseñanza que no proviene del mayor o menor grado de sabiduría; deriva de la mostración inmediata –plástica, diríamos– de ese acto de vivir que es el acto de escribir. “El poema –explica Guillermo Sucre– es un acto que al abrirse y ahondar en sus posibilidades nos abisma y nos regresa al acto inicial, nos (en)cierra en él, en la literalidad (¿en la soledad?) del texto”:

*Y ya en la zona del más puro menos
colocar todavía un signo menos
y empezar hacia atrás a unir de nuevo
la primera palabra,
a unir su forma de contacto oscuro,
su forma anterior a sus letras,
la vértebra inicial del verbo oblicuo
donde se funda el tiempo transparente
del firme aprendizaje de la nada.
Y tener buen cuidado
de no errar otra vez el camino
y aprender nuevamente
la farsa del ser algo.*

La escritura de Roberto Juarroz discurre en la frontera con lo invisible, se asoma vertiginosa y simultáneamente a dos ámbitos, a dos espacios decisivos, lugar y espejo –respectiva y recíprocamente– de la existencia, de la escritura y de la reflexión; dos espacios que confluyen, y hasta cierto punto se anulan, en un poema abierto siempre a un *otro lado* sin sucesión ni muerte (“Pero el hombre / allí no tendrá peso, / allí no será nadie”). “La visión que ella [esta poesía] despliega no es expansiva ni horizontal [puramente histórica]; es una visión en profundidad: confrontación directa, sin mediación, con lo esencial, con lo que de alguna manera ha sido inesencial en la historia, sobre todo en nuestra historia contemporánea”.

Tensión afirmativa del poema y evidencia de las limitaciones del lenguaje: la bipolaridad en la cual se establece la poesía de Roberto Juarroz. Nos movemos, sin lugar a dudas, en los dominios de una poesía del conocimiento, materializada –a su vez– como una experiencia de comunicación: los poemas de Juarroz resumen, de modo admirable, el poder y la miseria del lenguaje en el trance del decir primordial; la gozosa incertidumbre de la revelación y la evidencia descreída del final. Pero habrá que subrayar la actitud irónica desde la cual el poeta afronta esa situación, pues su poesía se origina (y se consume) en el absoluto convencimiento de cuanto –evidente u oculto– impide la plenitud del hallazgo expresivo (“Tal vez la existencia del hombre consista

simplemente / en perfeccionar el no existir"). El poeta ve (y siente) cómo las palabras (sucedió en el *Gargantúa* rabelaisiano) se congelan en el aire, inútiles o mostrencas ("Ha llegado para ella [la mano] el momento / de escribir en el aire, / de conformarse casi con un gesto. / Pero el aire también es insaciable / y sus límites son oblicuamente estrechos"). Lo sabe –y digo–; y lo palpa en su inmediatez sensorial. Sin embargo, fuerza el límite, pone a prueba el lenguaje, se juega con él la última posibilidad ("Detrás del silencio, / detrás del espacio vacío, / detrás de lo que no existe, / repta por lo menos una ausencia roedora / que a menudo interrumpe el mensaje. / Hasta la nada suele interceptar a la nada"). Ironía contenida en la escueta pero intencionada utilización del adjetivo (véase, por ejemplo, esa "ausencia roedora" que acabo de citar) o en la manipulación de un lenguaje muy simple, muy elemental, que deja al descubierto –incisiva agresividad– su afirmación y su negación fundamentales: vida y muerte, contrarios complementarios y confluyentes, generadores de una interrogación urgida ante el enigma de la permanencia:

*Es como si prestásemos la vida por un rato,
sin la seguridad de que nos va a ser devuelta,
y sin que nadie nos la haya pedido,
pero sabiendo que es usada
para algo que nos concierne más que todo.*

*¿No será también la muerte un préstamo,
en medio de una calle,
de una palabra
o de un beso?*

Ámbitos complementarios para construir la paradoja del discurso existencial; visión espejeante que los relaciona, por medio de su doble reflejado en las imágenes concretas del pozo, o del cristal, o del espejo; que establece una distancia, siempre notoria, entre *lo dentro y lo fuera* ("Hay un pozo de nubes donde se juntan todas las palabras, / húmedamente ellas mismas, / entidades más despiertas que perfectas, / cuyas sombras han tropezado casualmente con la boca de los hombres"), o una correlación entre presencia (árbol, cuerpo) y ausencia (pájaro, pensamiento), o una antítesis cruda y simple entre la palabra y su contrario, entre voz y silencio. Poesía, la de Juarroz, que desarrolla una acción muy peculiar, teñida de plenitud y neutralizadora de los opuestos, porque los contiene todas:

*Caer de vacío en vacío,
como un pájaro que cae para morir
y de pronto siente que va a seguir volando.*

*Caer de lleno en lleno,
como un antipájaro que enrola en su anticáida
los espacios compactos donde no se cae.*

*Caer de línea en línea,
hasta abandonar el dosel de las líneas
y caer en lo abierto,
desnudo hasta de forma.*

*Caer de vida en vida,
pero dentro de esta vida,
hasta que nos detenga como un cuerpo plenario
el resumen de ser.*

*Y entonces dar vuelta la caída
y volver a caer.*

La caída de este poema no presupone un acción negativa, o anuladora, sino penetrativa del conocimiento: el pájaro cae "para morir pero *siente* que va a seguir volando"; la palabra cae, pero en lo "desnudo hasta de forma" (libertad insólita plena, vencedora incluso de la forma); cae la vida, por último, pero para alcanzar mejor el ser, y para retornar finalmente a su indeclinable tensión vertical. Un movimiento, como ya indicábamos, que genera

su propio espacio (o espacios), pero un movimiento que revierte en el propio individuo y traza la imagen de la insistente búsqueda de identidad (“Tiene que haber un punto / donde cesen los turnos del olvido / y las formas recuerden”), de la urgencia por superar la soledad y el desamparo (“La incongruencia de estar solo / toma el tren más puntual / hacia las emergencias del olvido”). Esos dos ámbitos espejeantes y confluyentes, ya explicados, vuelven ahora a ser fundamentales; explican el enigma de esa doblez por medio de la cual el poeta se define, utilizando un lenguaje que mezcla - no sin cierto contenido apasionamiento - el lenguaje poético y la palabra coloquial, la celebración optimista de la palabra y un cierto tono de desolación y tristeza que apunta también en algunas ocasiones. Nuestro autor se propone resolver el misterio de la existencia al margen de los hechos, alumbrando la dimensión colectiva de la palabra esencial (“El corazón más plano de la tierra / me hizo aprender el salto en el abismo / de una sola mirada”).

Roberto Juarroz destierra de su poesía cualquier suceso; elimina de forma radical toda anécdota, al igual que despoja a su palabra de todo aditamento adjetivo, concentrando la actividad del texto en una tenaz y minuciosa búsqueda interior. Su palabra –diríamos– recorre un doble itinerario de ida y vuelta; discurrir, primero, en una explosión expresiva, liberación del dinámico vuelo verbal; recorrer el camino inverso, más tarde, y, de forma paralela, orientarse hacia el origen, hacia el centro intelectual y emotivo donde se había generado:

*He llegado a mis inseguridades definitivas.
Aquí comienza el territorio
donde es posible quemar todos los finales
y crear el propio abismo,
para desaparecer hacia dentro.*

Pero pronto notamos que ambas tensiones se resurgen en una sola; que ese recorrido nos ha revelado la voluntad de conocimiento que anima la palabra de Juarroz. Ver y asumir el mundo tiene su exacto correlato en el proceso subsiguiente, cumplido cuando se ve y se asume la propia identidad con reflejo (reflexión) de aquella mirada. Este itinerario encierra un vigoroso optimismo inicial y participativo; pero concluye en la evidencia de la imposible revelación de cuanto se halla más allá de las palabras, eso que tan sólo puede ser aludido (o entrevisto, en el relámpago de la iluminación poética) instantáneamente. Lo certifica el propio escritor, con no disimulado desconsuelo: “la palabra es el único pájaro / que puede ser igual a su ausencia”.

Con su poesía, Roberto Juarroz ha abierto los ojos a la evidencia del todo y la nada de la palabra, sin sustraerse ni doblegarse a esa constitutiva doblez. Con su poesía, no solo *dice* la experiencia, también la hace patente, la *encarna*: la rigurosa síntesis esencial, la absoluta y atractiva desnudez del verbo como principio, descubre –en esa misma operación de despojamiento– su propia miseria, los peligrosos augurios del vértigo de la nada que, por su intermedio, se iluminan. Ello obligará al poeta a concluir lo siguiente: “la palabra no es el grito, / sino recibimiento o despedida. / La palabra es el resumen del silencio, / del silencio, que es resumen de todo”. Confianza en el silencio (hueco de la palabra, de su cuerpo y de su sentido) como espacio de plenitud original. Y no deja de ser sintomático que esto se produzca, con mayor notoriedad, a partir de 1975. Con la *Séptima poesía vertical*, Roberto Juarroz establece esta cuestión en el centro de su experiencia poética; precisamente cuando el mundo entra en una de las más profundas crisis de identidad de la época contemporánea. El escritor argentino transita entonces los caminos de la trágica incertidumbre de la palabra como un medio de conocimiento capaz de superar las simples evidencias superficiales de la historia: la poesía no como instrumento para decir; como testimonio que deriva (en singular parábola) de esa batalla particular entablada contra la credibilidad de la palabra. Los textos de Juarroz alcanzan, por esos años, los linderos más lejanos, y atrevidos, de su territorio verbal, y quedan aleteando en la inquietud del silencio que ellos mismos generan y que dejan sonando tras la última palabra.

La aventura poética de Roberto Juarroz supone –lo hemos dicho– un enfrentamiento sereno y riguroso con la materia del poema. Pero también muy arriesgado. No sólo por la compleja experiencia de la escritura que en ella se realiza (exigente adelgazamiento de la expresión y de la frase; sólida implicación en el conjunto de las estrofas-fragmento; voluntaria manifestación del silencio o la nada finales...); es arriesgada también porque con ella, siguiendo su propio discurrir, el poeta y el lector quedan inesperada y dolorosamente solos ante su propia confundida identidad; y se les hace trágicamente presente su imagen de huérfano impenitente que interroga con desasosiego a su mundo y su lenguaje; mientras ambos, mundo y lenguaje, se resisten –hostiles– a ser propicios para su indagación entusiasta. Poeta y lector insisten en sus preguntas, aun a pesar de tal hostilidad; o, tal vez, por encima de ella.

NOTA

1. La obra de Juarroz no establece diferencia alguna entre las diversas entregas: el título es siempre el mismo; los poemas sólo se numeran, como partes que son de un todo; la estructura de los textos presenta muy escasa –y yo diría que irrelevantes– variaciones.

ARMANDO ALMADA-ROCHE
Elvio Romero, "lumbre madura y fuerte"

Nacido en 1926, Elvio Romero es hoy por hoy una de las voces poéticas más firmes, constantes y de mayor resonancia en nuestro continente. A la elevada calidad de su poesía unía la encomiable condición de infatigable trabajador, disciplinado y recio consigo mismo, con lo cual reafirma el conocido principio de que la poesía, y el arte en general, debe, desde luego, mucho al talento y la sensibilidad estética, pero también muchísimo a la disciplina y al trabajo tenaz.

Desde *Días roturados*, su primer poemario, publicado en 1948, y que fue entusiastamente saludado por Rafael Alberti desde Buenos Aires, Elvio ha editado los siguientes títulos: *Resoles áridos* (1948-49), *Despiertan las fogatas* (1950-52), *El sol bajo las raíces* (1952-55), *De cara al corazón* (1955), *Esta guitarra dura* (1960), *Un relámpago herido* (1963), *Destierro y atardecer* (1962-72), *Los innombrables* (1959-73), *El viejo fuego* (1969-75), *Libro de la migración* (1968-64)... Es esta la tercera antología que de su obra publica la Editorial Losada, cada una ampliada con respecto a la anterior. De ese modo se ha podido dar al público, en forma cíclica, una muestra representativa de esta poesía a medida que se han ido produciendo. Romero es autor también de un libro sobre la vida y la obra del gran poeta español Miguel Hernández.

Casi recién nacida,/ lumbre madura y fuerte/ sabes más de la muerte/ quizás que de la vida, escribió Rafael Alberti en 1948, refiriéndose al primer libro de Elvio Romero. Otras grandes figuras de las letras americanas tuvieron también palabras entusiastas sobre su poesía. Gabriela Mistral, por ejemplo, dijo: *Pocas veces he sentido la tierra como acostada sobre un libro*. Y Miguel Ángel Asturias subrayó: *Poesía invadida, llamo yo esta poesía, poesía invadida por la vida, por el juego y el fuego de la vida*.

En efecto, si algo puede mostrarse como señal de identidad de esta poesía es su vitalidad, su multivaria contaminación con el hombre y la vida, su vibración consustancial con la vida misma. Hombre de ideas y de luchas, nuestro poeta no ha sido de los que dicotimizan artificialmente pensamiento y poesía, arte y acción. El prefería caminar con los dos pies, haciendo de la vida y la acción la cantera fundamental de sus poemas, y de sus poemas el modo de expresión esencial de sus ideas y de sus acciones. Por eso su poesía está profundamente penetrada de todo cuanto la rodea, de lo cotidiano, de sentimientos, emociones y pasiones, de ideales, de arrebatos y de luchas...

*Elvio Romero, mi hermano,
yo partiría en un vuelo
de avión o de ave marina,
mar a mar y cielo a cielo,
hacia el Paraguay lejano,
de lumbre sangrienta y fina.*

Así escribió, en París, en 1958, Nicolás Guillén, pensando en su lejano amigo, diez años después de su encuentro en Buenos Aires. Pocos saben que el libro de Romero, *Días roturados*, publicado por la Editorial Lautaro, en 1948, hubo de llevar un prefacio del poeta cubano, que a la sazón ofrecía recitales en la Argentina, en Buenos Aires, juntamente con León Felipe, Neruda, Rafael Alberti. Pero fue a Alberti a quien correspondió hacerlo, en su bellissimo retrato poemático del joven paraguayo:

*Las auras populares
te ciñen de grandeza,
y una dulce tristeza
de niños sin hogares.*

Nicolás Guillén –nos lo contaba el poeta– *a quien leí en 1947, mis originales, viajó de repente al Brasil. El libro fue aceptado por sugerencia suya. El propio título de la colección que se iniciaba, El pan y la estrella lo había puesto él. Preparó un prefacio, en prosa, que no terminó, pues tuvo que viajar intempestivamente. Un día, viviendo yo en una pensión en la calle Moreno, recibí el poema de Alberti, acompañado de una carta en que me decía que era un homenaje a su admirable pueblo. Para un joven desconocido y retraído como yo, era demasiado. Eran ambos, con Neruda, mis poetas preferidos, ya en el Paraguay, cuando, apenas concluida la Guerra de España, regian nuestra formación inicial. Recuerdo que salí a*

caminar por Buenos Aires, preso de una gran exaltación. No lo podía creer. Meses después, desperté con el libro entre las manos. El Paraguay salía de una guerra civil, cruenta y vana. Miles de compatriotas buscaron refugio en la Argentina. Nuestra vida cambió, desde entonces, de rumbo.

El destierro decisivo

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que lo decisivo en la carrera de Elvio Romero fue el destierro. Sin él es muy probable que siguiera hasta hoy inédito. El exilio, Nicolás Guillén y Rafael Alberti y la Editorial Lautaro, y luego la Editorial Losada. Y los amigos célebres, como señaláramos más arriba: Asturias, Neruda, Alberti, Mistral. El destierro salvó a un poeta del anonimato.

Elvio Romero publicó, a partir de allí, numerosos libros y su prestigio fue creciendo sin pausa y silenciosamente. La Editorial Losada edita todo lo suyo desde 1953. Fue traducido a distintos idiomas. Gabriela Mistral y Neruda celebraron su poesía, ya lo dijimos; Asturias lo llamó *brujo de la palabra* y, en Buenos Aires, Raúl González Tuñón lo calificó de *cantor, en el sentido neto de la palabra*. En los últimos años, en el programa de estudios hispánicos de La Sorbonne de París, figura su *Antología Poética* como texto, junto al *Facundo* de Sarmiento. Nada más ni nada menos. *Desde luego que eso me ha llenado de orgullo –decía–. Especialmente porque da a conocer algo del Paraguay, tan preferido y olvidado. No hay que olvidar que Luis Alberto Sánchez habló alguna vez de “la incógnita del Paraguay*. Y no deja de ser halagüeño el que poco a poco se despeje esa incógnita. Al fin y al cabo, nosotros tenemos poetas que merecen la atención de los críticos y aún de los antólogos.

Pero nuestro encierro ha pesado mucho para esa apreciación. Hoy, algo se conoce de nosotros. Músicos, como Agustín Barrios y José Asunción Flores, por ejemplo, pertenecen ya al repertorio universal. Escritores como Roa Bastos, Gabriel Casaccia y Rubén Bareiro Saguier. Aunque no todo ha sido descubierto. Por suerte, ahora, ya las miradas nos alcanzan también, dado que hay mayor apertura en el conocimiento de nuestras literaturas, de este continente que, desde el siglo pasado, viene dando valores substanciales. Quiero decir, en resumen, que lentamente la faena cultural paraguaya se va abriendo paso.

Romero ha fijado su residencia en Buenos Aires, en donde acaba de fallecer, el 19 de mayo de 2004, aunque no siempre estaba entre nosotros, pues vivió también en otros países, largos años, entre ellos Brasil, Italia, Francia, y recorrió diversos pueblos del mundo. Estaba vinculado al quehacer literario porteño y, últimamente, se desempeñaba como agregado cultural de la Embajada paraguaya. Al respecto de la capital porteña, Elvio decía: *Buenos Aires es un gran polo de atracción. Sin lugar a dudas, la ciudad más importante de América latina, desde todo punto de vista. Cosmópolis, la llamó Darío. Desde aquí se han proyectado escritores de todo el continente, que acaso desde sus países no hubieran podido hacerlo. Desde el mismo Darío hasta Neruda, y decenas más que desde aquí, bajo el padrino de sus grandes editoriales, se universalizaron.*

Recién llegado a Buenos Aires

Le preguntábamos a qué escritores argentinos conoció recién llegado. Y él, recordaba: *En primer término, a José Portogalo, cuyos poemarios leíamos ya en Asunción. Portogalo era un magnífico poeta y un ser maravilloso, lleno de pasión. Vivía en Villa Ortúzar, en una calle llena de árboles. Con Evita, su mujer, otro prodigio. En esas casas eran las tenidas poéticas, a cualquier hora del día y de la noche. Allí conocí también a Tuñón, ese gran poeta de la ciudad. Fueron mis entrañables compañeros. De entre los jóvenes de aquel entonces, a Juan José Manauta, que se volvería un escritor de fuste, tal vez el mayor novelista de su generación. A Enrique Wernicke, cuentista mágico. Era un tiempo de júbilo creador; nuestros bolsillos estallaban de originales. Todavía conocí a Enrique Amorín, a Gironde, a María Rosa Oliver, a Juan Carlos Castagnino, a Berni, a Verbitski, en fin, a tantos que no podría nombrar a todos.*

Aprovechamos para recordarle que, en aquel tiempo, el café era el sitio de los encuentros. Y efectivamente, Elvio señalaba: *Sí, el café también, aunque no exclusivamente. Eran, desde luego, la maravilla de la ciudad. En el Bar Berna, de Avenida de Mayo y Sáenz Peña, vi desfilar a figuras famosas: Don Ramón Gómez de la Serna, a Luis Cané, a Nalé Roxlo, a Luis Seoane, a Alfredo Varela, a Arturito Cuadrado, conversadores de oro, a mi entrañable amigo José Asunción Flores, y a tantos otros contertulios de pura cepa.*

No pudimos dejar de preguntarle si no sentía nostalgia de aquel tiempo. *No, ninguna. Buenos Aires, ciertamente, ha cambiado. Pero no por perder el café, está peor. Sigue siendo una de las ciudades más bellas del mundo, un hervidero de actividades, de talentos valiosísimos. Su poder cultural continua siendo impresionante. ¿En qué ciudad del mundo se trabaja tanto, con tantas exposiciones de pintura, de conciertos, de conferencias? Su vitalidad es abrumadora.*

Siempre cuando uno se halla frente a un poeta, dialogando sobre sus preferencias, o sus inicios literarios, es casi inevitable reprimir el deseo de saber más cosas, y, nosotros no podíamos ser menos, y lo abrumábamos a

preguntas, como las consabidas ¿cuándo comenzó a escribir, o cuándo sintió el deseo de la literatura, y Elvio decía: *Yo no he sentido nunca el deseo de la literatura. Pienso que ella, en su expresión poética, estaba en mí. Al fin y al cabo, la imagen, raíz de todo arte, no es más que una reproducción condensada, comulgada, de la realidad infantil. El poeta no sería, entonces, más que un niño sobrellevado. Comencé a escribir pronto, hacia los 9 años. La vocación inicial fue cultivada, desde luego, por largas lecturas.*

Vemos que desde muy joven se dedicó a la lectura. Alguien que pretendía escribir debía hacerlo, desde luego. El dominio del idioma, el rigor, el estilo, se consiguen a través de una severa disciplina. Sumado a eso podemos decir que Elvio tiene influencias barretianas, ya que en su juventud, y todavía hoy, admiraba a Barret. Este lo seguía acompañando siempre. Creemos que su influencia está en lo mejor de la literatura paraguaya. A nuestro poeta lo atraía de él su espíritu crítico, su vasta ilustración, su prosa incomparable. Barret, según Romero, fue el mayor artista que habitó estas tierras. Y se empeñó en ser veraz, pese a quien pese... por lo que pagó caro. Nuestro país no tuvo con él la gratitud que merecía. *Varias generaciones paraguayas-afirmaba-aprendieron en su obra el disconformismo, la aversión a la injusticia, la pasión por la libertad. Desde Ortiz Guerrero a Campos Cervera, pasando por Concepción Ortiz, Lamas, Días Peña, Roa Bastos y otros, todos se nutrieron del pensamiento progresista y transformador del Apóstol. Barret marcó a fuego la conciencia colectiva.*

La búsqueda de nuevos procedimientos, de irradiaciones diferentes de la palabra, de sonidos que acompañen a las ideas o que procedan de ellas, eran la preocupación permanente de Romero. Acaso la renovación temática sea la más difícil, ya que hay ciertos mitos que rondan el corazón de un poeta, y lo reducen para siempre. La fantasía se recrea alrededor de esa melodía única y termina uno por comprender que, finalmente, no hace sino girar sobre el mismo vórtice, profiriendo un solo murmullo, una repetida canción. En fin, construyendo un único poema, que va cobrando intensidad en la medida que el poeta vaya contemplando la vida desde otras ópticas, ahondando en su complejidad y en su misterio. Al referirse a Los valles imaginarios, Elvio, aseveraba, *Creo que propone otro modo de ver lo mismo, de contemplar los objetos a trasluz, tratando de penetrar en su íntima fosforescencia. Sé, sin embargo, que se trata del mismo frenesí de amor a mi tierra, a mi tierra doliente, incomprendida y heroica.*

Le señalábamos que quizá el exilio, su largo exilio, haya contribuido a bucear difuminados recuerdos. *En poesía –acotaba– el recuerdo no parte de un inventario de hechos ocurridos, como suele hacer un prolijo relator. Hay una carga emocional desprendida de una realidad omnipresente. Cuando canto al Paraguay, no lo hago partiendo de un hecho episódico, sino de un conjunto de vivencias que provocan la descarga lírica.*

Queríamos saber si, puesto en un juego de prestidigitación, sus libros estuviesen todos en una galera y tuviese que extraer uno, cuál extraería, de acuerdo a sus preferencias. *No me sería posible. No puedo establecer preferencias –afirmaba–. Mis libros, que están hechos todos de poemas de circunstancias, de circunstancias vitales, guardan estremecimientos válidos en diferentes ocasiones. De cada uno de ellos podría escoger uno o dos poemas que considero cabalmente logrados."*

El penúltimo poema

¿Existe el ocio creador?, reflexionamos. Se suele mencionar, en efecto, el ocio de los poetas. Mal dicho. ¿O necesidad de tiempo para trabajar? Porque lo que se suele enfrentar es una ardua labor, decía Elvio, terrible a veces. Diferente a otras labores, naturalmente. ¿O no es una faena dura esa profunda reflexión a la que tiene que sumirse, esa tormentosa persecución de un eco todavía no aprehendido, esas inmolaciones en pos de una palabra no encontrada? ¿Qué sería del mundo, al fin y al cabo, sin ese trabajo, sin esos frutos del esfuerzo continuado y tenaz en que consumieron su vida tantos creadores? Alguna vez imaginamos un universo huérfano de arte, un mundo en que la palabra escrita se borró, súbitamente, por hartazgo de convivir entre los hombres. Y que una mañana despertáramos sin qué leer, sin una música, sin nada que nos haga convivir con las ideas.

Suponemos que la mitad del género humano, por lo menos, se arrodillaría suplicando por su retorno, y que vuelvan a traer a nuestras almas las emociones que la poesía, como las otras artes, transmiten. *Lo nuestro también es un trabajo de gran desgaste físico (¡Si lo sabrán los novelistas, esos elefantes de la energía!) y manual –replicaba él– Se ha hecho injustamente una ficticia (y facciosa) separación entre las distintas formas del trabajo humano. Pero yo sé que alguna vez estaremos unidos los hombres con distinta manera de crear, unidos en el acto y en el verbo, cuando ya nadie contemple despectivamente una u otra tarea, tal o cual labor, hallando una gran plenitud en la complementación de los esfuerzos.*

Y ya que hablábamos de esfuerzos, le preguntábamos si vivía de sus obras, amén de su trabajo como agregado cultural, y él respondía: *¡Esta sí es una curiosa pregunta! No hace mucho, releendo El Quijote, el prologuista señalaba que a Cervantes el cultivo de las musas le hizo abandonar otros rumbos que le asegurasen un modesto*

porvenir y tomar el que conduce al Parnaso: derrotero seguro para llegar al puerto de la Pobreza. *¿Usted piensa que cambiaron mucho las cosas?*

Hubo una expresión pícaro en su rostro. Un velo oscuro iba cayendo sobre la plaza en que nos encontrábamos. Me extendió un poema, *el penúltimo, me dijo, para su diario*. Tenía la impresión de que todo había quedado para una próxima entrevista. Le hice la sugerencia. *—Será en Asunción*, me contestó.

ROSA EMILIA DEL PILAR ALCAYAGA TORO
Pinceladas acerca de la vida y obra de Stella Díaz Varín

Por fecha de nacimiento podría decirse que Stella Díaz Varín (1926-2006) pertenece a la llamada Generación del 50 ó 57, según el discutido, aunque muy aceptado sistema descriptivo y clasificatorio que entrega el criterio generacional. De hecho, importantes investigadores/as de la literatura nacional han mencionado a la poeta como parte de esa promoción literaria en Chile, dentro de cuyos más renombrados exponentes poéticos están catalogados Enrique Lihn, Jorge Teillier, Miguel Arreche, Armando Uribe, David Rossenmann-Taub, entre otros. El poeta Enrique Lihn (1929-1988) distingue, dentro de esa generación, dos corrientes: los que siguieron por el rumbo que trazara Nicanor Parra, alejándose del “hipnotismo” surrealista de Residencias de Neruda y del “gigantismo” de De Rokha; y los que siguieron por la vertiente modernista. Entre los primeros se cuenta al propio Lihn, a diferencia de Stella Díaz Varín, profundamente signada por los ecos neorrománticos de los simbolistas y surrealistas franceses. Críticos como Fernando Alegría y Andrés Morales coinciden en describir a esta generación como una cuya principal característica es su enorme heterogeneidad y la falta de un programa estético único, que intenta universalizar lo nacional retratando el desarraigo del hombre de la época y los rasgos comunes que lo unen al resto de los habitantes del mundo. Si la diversidad de registros es lo característico de esta generación, Morales propone tres líneas fundamentales para tipificar los ámbitos poéticos a los que adscribe cada creador del ‘50, dentro de la heterogeneidad: a) la ciudad y lo urbano conocida como poesía urbana; b) el choque entre el paisaje rural y la gran ciudad, poesía lárca; y c) una tercera vertiente como la poesía metafísica, religiosa y existencial. Teniendo presente la diferenciación que establece Morales, la obra de Stella Díaz Varín podría ubicarse en esta última denominación que es clasificada como poesía existencial y metafísica. En la Generación del 50 coexiste un grupo transversal de poetas que atraviesa los tres grupos definidos por Morales, quienes “expresan un compromiso ya sea independiente o militante, al enfrentar la crisis del mundo contemporáneo”, grupo que, perfectamente, puede albergar a una poeta como Stella Díaz Varín.

Muchos de los más importantes poetas que comienzan sus innovadores trabajos en los primeros años de la década del 40 (siglo XX) –sostiene Federico Shopf–, como Nicanor Parra, Gonzalo Rojas o el cubano José Lezama Lima (1910-1976) no pueden ser considerados vanguardistas, propiamente tal, en el mismo sentido que consideramos a los poetas precedentes como Vicente Huidobro o César Vallejo. La antipoética parriana de 1948-1954 que nace en relación de continuidad y/o contradicción, parcial o total, a las representaciones poéticas inauguradas por el vanguardismo, constituiría, en ese esquema, una clausura de la época modernista-vanguardista (1900-1950) de la poesía chilena, ocasionalmente, de la hispanoamericana, subraya José Miguel Vicuña Navarro en el prólogo al libro *Del vanguardismo a la antipoesía*. A partir de dicha clausura, en Chile pueden anunciarse primicias y novedades poéticas, lo que para Vicuña ése podría ser el probable nacimiento de la poesía actual chilena. No obstante, en este cruce de ideas acerca del domicilio de los creadores, Octavio Paz opina distinto a Vicuña, al menos en lo que respecta al ámbito latinoamericano, el poeta mexicano señala que luego de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, que suspenden el hervidero poético en lengua castellana, todo recomienza con el cubano José Lezama Lima y su libro *La fijeza* (1944), un poco después el propio Octavio Paz con *Libertad bajo palabra y ¿Águila o sol?* (1950), justo en el instante en que toda la poesía en español (1945) estaba dividida en dos corrientes: la del realismo socialista y la de los vanguardistas arrepentidos; en Buenos Aires, Enrique Molina (1910-1996) con *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951); en 1950 aparece el *Canto General* de Pablo Neruda (1904-1973), los primeros libros de Nicanor Parra, el argentino Alberto Girri (1919-1991), el mexicano Jaime Sabines (1926-1999), el cubano Cintio Vitier (1921-), el argentino Roberto Juarroz (1925-1995), el colombiano Álvaro Mutis (1923-): “en cierta forma –sostiene Paz–, un regreso a la vanguardia. Pero era una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia”. Como dice el premio Nobel mexicano estaban interesados en explorar más que en inventar y sentían atracción por el surrealismo que, en ese momento, era un movimiento en repliegue en Europa y al que en América Latina llegaban con retraso. A todos los une su horror frente al decurso de la civilización occidental y coinciden en su mirada, en una especie de mixtura, hacia el Oriente, las culturas originarias o la América precolombina: pueden identificarse con un cierto ateísmo religioso, una religiosidad rebelde y buscan una erótica más que una poética: todos sienten como suya aquella frase de Albert Camus: “solitario, solitario”.

Stella Díaz Varín no toma el rumbo que la mayoría de los poetas chilenos siguió tras el derrotero marcado por el poeta Nicanor Parra; esto no quiere decir, en el caso de la poeta, que por ello su poética no sea novedosa y señera, por el contrario, justamente, el que Stella Díaz Varín haya re-explorado rumbos vanguardistas le dan a su voz un perfil propio sobradamente reconocido y constituye, asimismo, una verdadera osadía. Las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante los problemas de la humanidad: el surrealismo, por ejemplo, aspira a la transformación del hombre en tanto pensamiento utópico. Los movimientos vanguardistas nacen, crecen y se desarrollan durante el siglo XX y sus repercusiones se dejan sentir a lo largo de todo ese siglo. Repercusiones que dejaron su impronta en la obra de Stella Díaz Varín, quien hasta el final de sus días se reconoce como una poeta surrealista.

Stella dice: “Había aquí una riqueza increíble cuando yo llegué de La Serena el año 47. Esta maravilla yo la trastroqué un poco. Había tres grandes grupos, humanamente hablando. Estaba el grupo de la Mandrágora, comandado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa; había otro grupo de poetas nihilistas totales, y había otro grupo de estúpidos que no sabían la jota por lo redonda. Entonces, yo me metí en el grupo Mandrágora”.

Stella Díaz Varín, a diferencia de los que siguen por la vertiente parriana, es “la continuadora creadora de la gran tradición poética de las vanguardias y más específicamente del surrealismo”, como afirma Naín Nómez, en su Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV. (2006). Resaltar acá algo que me parece un tanto chirriante: Naín Nómez indica que la obra de Stella Díaz Varín marca la diferencia y la presenta como una “voz personal relevante en la poesía escrita por mujeres”. Y cabe la pregunta: ¿Será su voz relevante solo en el ámbito de la poesía escrita por mujeres?

Desmenuzando el domicilio literario de Stella Díaz Varín habrá que considerar la denominación de “poeta maldita” que se le adjudica, así la reconoce, por ejemplo, la periodista y escritora Virginia Vidal en uno de sus artículos publicados en la revista Punto Final (2004) y en Internet (2006). Entonces, vale preguntar: ¿Fue Stella Díaz Varín una poeta maldita? Si por maldito la crítica entiende reconocerse distinto y marginado, “sola contra el mundo”, como sostiene Enrique Lihn, no estaría más que subrayando una de las características capitales del poeta moderno cuyo mito se construye sobre su idea de la marginalidad, aislamiento y soledad.

Stella dice: “Yo me he sentido poeta durante toda mi vida, voy a seguir siendo poeta, mala o buena o lo que sea. Pero resulta que llega un momento en que tú cuestionas todo esto. Y no se me invitaba a mí a ninguna cosa. Decían ah, no, momento, la Stella Díaz Varín, no, momento, por favor. Por favor. Era como una especie de demonio, aparte del hecho de que soy mujer.”

Michael Foucault escribe que el poeta es alguien que se coloca en otro lugar asumiendo como él dice “los procedimientos de exclusión”, confirmando la figura del poeta como un ser marginal.

“Yo no sé para qué sobrevive uno -afirma Stella-. Para ver cómo se mueren los poetas emergentes, muertos de hambre, o cómo se mueren los poetas viejos, también muertos de hambre. En este país pasan las cosas más espantosas y pasan cosas como de brujos. Como dicen estos sujetos del fútbol, pueden pasar dos cosas: unos pierden y otros ganan. La filosofía del fútbol. Y yo veo por ejemplo a un Alfonso Alcalde, sujeto extraordinario, maravilloso, increíble, buen poeta, buen escritor, buen músico, buen hombre, buen de todo, llega el hombre medio ciego aquí y empieza a golpear puertas y se le cerraron todas las puertas. Y el hombre se ahorcó en Tomé. Yo veo a Rolando Cárdenas, hombre maravilloso, extraordinario, fabuloso, excelente poeta. Se muere de hambre y lo encuentran semipodrido en su departamento. Y veo también a todos los poetas que se pudren en la más espantosa indefensión en este país de mierda... Y no me cuenten historias chinas a mí, ni me digan cosas. He visto por último a los poetas emergentes suicidándose, drogándose, emborrachándose, lo que es muy bueno, ya lo creo, pero resulta que esto es una cosa horrible y este país, tranquilo, tranquilo, no hace nada por la poesía, por la cultura ni por nada. Éste es un país que se enjuaga la boca con la cultura. Todos los sujetos hablan “yo, que estoy con la cultura”. Qué cultura. Los poetas están muertos de hambre, como están todos los trabajadores de este país, muertos de hambre.”

Stella Díaz Varín como continuadora creadora de la gran tradición poética de las vanguardias, recrea una visión cósmica del mundo por el camino de la analogía expresada a través de las correspondencias; una forma sagrada de ver el universo y el cosmos en búsqueda de un nuevo sagrado, en rebelión frente a las religiones oficiales. Stella Díaz Varín es una pequeña estrella, así lo dice la propia poeta. Ella tiene luz propia. Ella construye

su propio sagrado. Ella se declara marxista, lúcida y lógica, claramente dice que no cree en Dios, sin embargo, la poeta cree en la Virgen de Lourdes:

Yo creía y todavía creo que el hombre es salvado por el hombre, ésa es una cuestión que se me dio a mí cuando yo era chica, yo dije Dios no existe, por lo tanto el hombre salva al hombre. Que yo gritara esto en las iglesias de mi pueblo produjo ciertos inconvenientes. Pero yo creía en la Virgen de Lourdes.

La poesía moderna que, como rival del espíritu crítico de la razón, tuvo como pretensión sustituir los principios sagrados, llenando el vacío que dejaron las iglesias oficiales, luego del quebranto del cristianismo, en el camino secularizador que emprendió la humanidad a partir de la Ilustración, bien lo sabe la poeta. Por eso vamos a convocarla y preguntarle a ella ¿qué piensa Stella Díaz Varín acerca de la poesía? “Nunca he pensado lo que es la poesía”, responde. Sin embargo, ella sabe muy bien lo que ella es como poeta:

Uno sabe lo que es y yo soy inductora. Yo soy la fuente, pequeñísima, pero soy la fuente y por eso es que hay mucho terror. Porque la soberbia es un pecado y eso te lo machacan todas las religiones. La Iglesia Católica es la más pilla porque te dice que de los mansos será el reino de los cielos, o sea, vamos aplastándole la cabeza a los pobres seres humanos.

En la obra de Stella Díaz Varín emerge una constante traducida en el uso reiterado de vocablos, conceptos e imágenes bíblicas y mitológicas de la iconografía cristiana como también ocurre, entre otros, en los poetas vanguardistas Vicente Huidobro y César Vallejo. Rondan los restos de las religiones institucionalizadas en la mente de los creadores que, como vocablos aislados, desde perspectivas distintas, mantienen aún una presencia poderosa en la poética moderna iberoamericana. Los poetas desde el romanticismo hasta las vanguardias han intentado crear, cada uno a su modo, su propia mitología –según Octavio Paz–, a partir de los restos de las religiones oficiales, mitologías, obsesiones personales, conformando sus propias estructuras de símbolos y mitos, de tal forma que la poesía moderna aparece como una nueva mitología en su obsesión por constituirse en un sustituto de las religiones tradicionales, intentando imponerse un quehacer secular salvador que destina de antemano al artista al fracaso, como señala Gutiérrez Girardot. Lo supo Stella Díaz Varín. Y lo dice al final de sus días, ya que luego de haber vivido 80 años, la poeta considera ridículo haberse definido como “la última chupada del mate”. Y frente a la interrogante que le formula su amiga periodista Claudia Donoso de si esa ridiculez no es más que una forma de lucidez, la poeta contesta: “esa lucidez te conduce a la muerte más espantosa”. Ese “arribismo existencial” o “el icarismo” como el “deseo de lo absoluto”, subraya la poeta, es lo que nunca llegará a darse. Por eso admite estar “vencida y condenada”.

Y así lo dice ella en su poema *La palabra*:

*Una sola será mi lucha
Y mi triunfo;
Encontrar la palabra escondida
aquella vez de nuestro pacto secreto
a pocos días de terminar la infancia.
Debes recordar
donde la guardaste
Debiste pronunciarla siquiera una vez...
Ya la habría encontrado
Pero tienes razón ese era el pacto
Mira como está mi casa, desarmada.
Hoja por hoja mi casa, de pies a cabeza.
Y mi huerto, forado permanente
Y mis libros como mi huerto,
Hojeados hasta el deshilache
Sin dar con la palabra.
Se terminó la búsqueda y el tiempo.
Vencida y condenada
Por no hallar la palabra que escondiste.*

Entonces comprendes a las iluminadas y a las santas, le pregunta Claudia Donoso a Stella Díaz Varín. “Totalmente -responde ella-. Después de haber leído a Teresa de Jesús cae de cajón que allí había una pasión

orgásmica con Dios. Y esa cosa una vez yo la sentí. No lo voy a olvidar nunca. (...) Era otoño y llevaba puesto un abrigo francés precioso con unas tremendas solapas. Me acuerdo que andaba sin medias porque me importaba todo un bledo y que iba a tomar el carro. Eran como las 5 de la tarde y de repente miré las nubes y vi una luz en el cielo, en el tiempo en que el cielo de Santiago era maravilloso y extraordinario, y era una luz tan linda oye, con unas cosas como fosforescencias y me sentí completamente plena durante cinco minutos."

Y luego de esa respuesta, Stella Díaz Varín reflexiona por unos segundos y le dice a la periodista: "Pero la luz también puede ser infernal".

Intentando explicar esta paradoja en que se encuentran las escritoras, desde una perspectiva hermenéutica, bajo las coordenadas de la teoría feminista de Género, entendemos que las palabras que busca la poeta le fueron negadas y las existentes le son ajenas porque fueron creadas por el primer sexo. Bajo los cánones de la tradición judeo-cristiana que ha permeado toda la cultura occidental, la palabra pertenece al primer sexo. El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, en tanto, divinidad masculina, es el depositario de la palabra. El problema que enfrentan las escritoras es como escribir con un lenguaje que ha sido creado para hablar en clave masculina, en donde la tradición literaria ha codificado los rígidos parámetros escriturales. En el Génesis se cuenta respecto de Adán, que Dios le encomendó a él, diese nombre a todos los animales, aves y otros seres vivientes. Como escribir, entonces, con una lengua codificada en clave distinta. Este es un reclamo que cruza toda la poética de las mujeres-escritoras tal y como la poeta argentina Alfonsina Storni, en su soneto El ruego, como una Eva particular, una Eva/Alfonsina que quiere instalar ella los nombres, la que puso el todo en la poesía escribe: "soñé un amor como jamás pudiera / soñarlo nadie; algún amor que fuera / la vida, toda la poesía". Es una labor que, al decir de Josefina Ludmer, (1994), corresponde al otro sexo-género, al primero. O bien cuando la poeta italiana Alda Merini confiesa "yo ya no tengo palabras". ¿Existe un infierno más grande para un/una poeta que experimentar la ausencia atemporal de la palabra? Interrogante esencial planteado en el libro El canto de Eurídice: "El silencio de las mujeres se produce precisamente cuando la única arma que poseen para expresarse es un mundo de correlaciones de signos que les son extraños" (Di Bennardo, 2009).

Stella Díaz Varín más personaje. Convocar entonces acá una de las conclusiones a la que refiere Eva Löfquist (Universidad de Estocolmo/Suecia), en su artículo "...SE VISTEN, SE PINTAN, SE PEINAN Y POSAN..." ¿LA LITERATURA TIENE SEXO?", acerca de lo que dice la crítica literaria especializada, en su mayoría hombres, cuando se mira y se juzga a las mujeres escritoras, ella escribe: ellos "enfatan sobre todo su condición femenina. Este fenómeno hace que la explotación mediática de las mujeres se centre en lo íntimo, lo personal y lo privado aun cuando se trate de actividades que ellas hayan desempeñado dentro de un contexto público, como es la escritura". Pese a los elogios que Stella Díaz Varín recibió luego de la publicación de su primer libro *Razón de mi ser* (1949), a los 20 años de edad, cuando Alone la compara, en enero de 1950, con Vicente Huidobro, en el diario El Mercurio de Santiago, en su Crónica literaria bajo el título "7 poetas", en donde escribe: en su poesía "alcanzamos a divisar un poco la silueta de Huidobro", no hubo estudios mayores acerca de su escritura. Fue respaldada, asimismo, por el escritor José Donoso, "a quien le debo el más grande elogio", a propósito de un artículo laudatorio que el escritor publicó sobre sus poemas en la revista *Ercilla* (1950), le dice la poeta al periodista y escritor Esteban Navarro en la *Revista Simpson* 7 (SECH/1992). Pero no hubo nadie más, advierte Stella Díaz Varín:

(...) Yo tengo que decir una cosa: nunca en la vida, perdóname que te lo diga, nunca en la vida ningún hombre crítico, ninguna mujer crítica se había preocupado de escudriñar en mis cosas. Nunca, nadie. Ahora recién lo están haciendo, y ¿quiénes lo están haciendo? ¿Es el señor Valente? ¿Es otro señor? ¡No! Son las mujeres, las mujeres con todo el celo que se les atribuye, las que están abriéndome un camino.

Injustamente, su poesía es menos conocida que su leyenda, lo declaró el premio nacional de Literatura, el escritor José Miguel Varas. Así también Andrés Morales, en un homenaje organizado por la Fundación Pablo Neruda, en La Chascona, (año 2005), a tres mujeres poetas: Delia Domínguez, Elena Navarro y Stella Díaz Varín, coincide con quienes afirman que nadie conoce su obra e invita a leerla: "La esperanza oculta está en leer más allá del mito; y no sólo en el mito de la propia autora (la combativa, la rebelde, la joven eterna, la bella luchadora que siempre nos encandilará), sino en el mito que ella solamente es capaz de recorrer: el mito de la errante, de la poeta a secas, de esa "goliarda" presa de la palabra inútil. Y en esto soy enfático. Creo, y lo digo sin pudores, que casi nadie conoce la obra de Stella Díaz Varín". Lo certifica Nain Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena* (2006): "Mujer crítica de su entorno, rebelde a los catálogos y los prototipos, cuestionadora y amiga de las verdades, marginal y marginada, (influyó posiblemente) en su borramiento del canon literario".

Cuando a Stella Díaz Varín le dieron el veredicto médico, nueve años antes de su muerte, ella decidió morir con su cáncer escondido y no en una UTI toda rajada. Su decisión queda registrada en una entrevista con la periodista María Teresa Cárdenas en el diario El Mercurio de Santiago, el 8 de junio de 1999 (reproducida el año 2006 poco después de morir): “Me acaban de descubrir un tumor epiglótico y estoy esperando cama para que me lo extirpen, pero he hablado con otra gente y no pienso operarme. Me quiero morir con mi cáncer escondido y no en una UTI, rajada de aquí para allá, con traqueotomía y toda la cuestión. Además, yo me lo busqué, yo me lo busqué, como dicen las viejas antiguas, porque tengo tabaquismo, alcoholismo, surrealismo y todas esas cuestiones.”

En sus últimos años, Stella Díaz Varín estuvo rodeada de jóvenes poetas que admiraban sin condiciones su obra, que la visitaban continuamente en su departamento de la Villa Olímpica, en la comuna de Ñuñoa, en Santiago, en donde vivía con su único hijo y sus nietos, que no la dejaron sola nunca, esos jóvenes siguen rindiéndole culto. No es de extrañar entonces que frente al desenlace, Stella Díaz Varín formule una certera reflexión premonitrice en la entrevista que, el año 1999, le hiciera El Mercurio de Santiago: “Cuando tú tienes 80 años y te encuentras con esta gente maravillosa, de 17, 18 años, que te hablan como si tuvieras su misma edad, yo creo que no me voy a morir. Mientras yo viva con esta gente no me voy a morir nunca.” Así es.

Stella Díaz Varín publicó cuatro libros: *Razón de mi ser* (1949), *Sinfonía del hombre fósil y otros poemas* (1953), *Tiempo, medida imaginaria* (1959) y *Los dones previsibles* (1992). Por último, mencionar el largo poema *La arenera*, publicado el año 1987 en un tríptico.

CARMEN OLLÉ
La poesía de Blanca Varela

Blanca Varela es una poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto, escribió el poeta mexicano Octavio Paz en el prólogo de su primer poemario *Ese puerto existe* (México 1959); dijo también que su poesía no explica ni razona pero tampoco es una confidencia, sino *una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. También una exploración de la propia conciencia.*

Para Blanca Varela (Lima 1926), la ironía es una máscara. Pero no sólo la ironía, incluso el humor negro y el escepticismo. *Canto Villano* reúne su producción poética de 1949 a 1994. Desde la aparición de *Ese puerto existe*, concebido cuando en el Perú nadie conocía la televisión, hasta *Libro de barro* (1993) en una Lima invadida de teléfonos celulares y de secuestros al paso ha transcurrido casi medio siglo y Varela ha caminado de lo claro a lo oscuro, de un yo lírico masculino a un sujeto neutro, configurando un universo heterogéneo, aunque sólido, con un estilo único y ejemplar. El límite es exigente, irreversible, no tolera la desmesura en la mujer.

Pocas veces se lee un texto lacerante como *Del orden de las cosas*, lacerante en sentido inverso a la pasión, si es posible sentir pasión cuando dejamos de creer en la desesperación, o cuando la desesperación se codifica, se transforma en cifra, en postura, en compostura. La realidad es orden, es matemática o es desorden, vacío en el orden, como anota bien Brecht: “donde en el sitio adecuado no hay nada, allí hay orden”. Y es lacerante porque no hay cabida para la desesperación, pero existe temor al grito, o lo que es más arriesgado: existe temor a que en el lenguaje poético este grito sea panfletario, huachafo, parodia de un grito. Por lo tanto, la poeta se ironiza a sí misma y es implacable con sus debilidades, con la angustia y el vacío.

La pasión de la no desesperación se nos muestra mediante el humor negro y la descreencia. Queda la herida, pero no una que excluye el sufrimiento, que es manar, que es dialéctico:

Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos.
[1]

La poesía que habla de la poesía, el arte que se nombra a sí mismo a través de la tensión creadora es habitual en la lírica de final del siglo XX.

El orden en materia de creación no es diferente. Hay diversas posturas para encarar este problema, pero todas a la larga son equivalentes. La aventura se deja pasar por el privilegio de crear:

Llaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grupo, se apagó la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarriba etc.) y llenos de fe ¿quién es? [2]

Crear es la única pasión que se reconoce en el poema. Lo de fuera debe permanecer en el exterior esperando o desapareciendo para siempre. Este texto es, quizá, el que mejor habla de la vida retirada y recelosa de la poeta, en los años sesenta, y de su desdén por la realidad circundante, así como de su vida mesurada que reproduce una desesperación alcanzada paso a paso.

En otros poetas de la misma generación el tema vuelve obsesivamente, como en Jorge Eduardo Eielson: “De nada sirve escribir siempre sobre sí mismo / o de lo que no se tiene / o se recuerda”.

Sin embargo, esa mirada introspectiva se logra sin tanto orden en otros poemas de Blanca Varela. Hay que destacar también que, a partir de los años ochenta, la poeta concede entrevistas, asiste a recitales y tiene una actitud distinta frente a la realidad exterior. Entonces la realidad se confunde con el mundo de los intrusos y el verso elegante da la mano a la prosa siempre democrática.

Valses y otras falsas confesiones es su tercer libro, publicado luego de un paréntesis de nueve años. En el poema que abre el volumen, la autora combina seductoramente la poesía y la prosa en dos primeros planos: Lima - Nueva York; en dos referentes: el mundo de los negros y el jazz; el mundo sudamericano y los valsos; el cosmopolitismo y el provincianismo; la vida cotidiana y la tragedia; el mundo subjetivo y la realidad objetiva; la metrópolis, que es Lima y la megalópolis que es Nueva York; las torres de Wall Street y las enredaderas de Barranco. Es una especie de montaje en el que el orden se fragmenta mediante evocaciones repentinas y diálogos fugaces. El poema termina con una imprecación a su ciudad natal. Lima se ve como una mendiga desdentada, a la que se odia y aborrece.

En *Valses y otras falsas confesiones* también se confronta otra realidad no por desconocida menos dura e inflexible:

Yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por una ventana.

Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando.

“Mi noche ya no es noche por lo oscura”.

A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas.

..

Blanca Varela recurre a la distensión. Mezcla términos vulgares y acontecimientos trágicos: un suicidio y un paquete de salchichas. Su poesía también es un reconocimiento del erotismo, pero al igual que Eielson lo hace con un amor desencantado que aprende de la soledad y el desarraigo como del cuerpo mismo. En la obra de Varela este desarraigo gira en torno a un sentimiento de culpa que se expresa, a su vez, como un canto fúnebre. La ironía anterior se convierte en elegía. Y es cruel, lapidaria:

*Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo,
la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra
como un ojo bajo el seno izquierdo.*

*Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías,
la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar
en cada luna, la que sangra todos los días del año.*

Canto Villano, editado en 1978, es “un cantar de ciego”, de apestado, de inválido: “Cuál es la luz / cuál es la sombra”. Con estos versos se inicia de una manera vaga, imprecisa, monocorde y se instala una gran duda ante el silencio.

En “Camino a Babel” y “Monsieur Monod no sabe cantar”, abraza la duda con desesperación, golpea, ama, se revuelca en una risa sorda, irónica.

“Monsieur Monod no sabe cantar” alude a la ciencia que es “exacta”, que no sabe cantar y se aleja de la poesía. Pero como la poesía, el azar objetivo y la ciencia están impulsados por la manifestación de la necesidad. El poema termina parodiando a Quevedo (“polvo seremos más polvo enamorado”) en el lenguaje del biólogo Jacques Monod, autor de *El azar y la necesidad*, y a modo de síntesis recoge la poesía y la ciencia, la libertad humana y la necesidad: “porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre”.

Es, además, una respuesta al amado, a quien reclama con acritud:

querido mío: *adoro todo lo que no es mío/ tú por ejemplo*

En 1996 se publica bajo el mismo título de *Canto Villano*, lleno de reminiscencias goliardas, la obra completa de Blanca Varela. Se incluyen *Ejercicios materiales* y *Libro de barro*, publicados en 1993. Varela, a fines del milenio nos hizo llegar *Concierto animal*, inspirado en el fallecimiento de su hijo Lorenzo en un accidente aéreo cuando viajaba a la ciudad de Arequipa, en 1996, como curador de una muestra pictórica de su padre Fernando de Szyszlo.

El volumen reúne su producción poética de 1949 a 1994. Villano el canto de los estudiantes mendigos de la Edad Media que iban de taberna en taberna celebrando los goces de la carne y los sentidos; villano François Villon, poeta de los arrabales de París, de prostitutas y truhanes... villanos, pícaros, rebeldes como la voz del ángel ciego o dormido que recorre el libro, por su autorretrato de escarnio y porque en todos los poemas de Varela, igual que en la poesía goliarda, hay también un fondo perverso, de reflexión y reserva.

Es a partir de *Canto Villano* que percibimos una oscuridad deliberada, distinta a la de sus primeros versos más elípticos y donde la realidad objetiva se criba cuidadosamente. El sarcasmo y el dolor de “Monsieur Monod no sabe cantar”, “Crucifixión” y “Camino a Babel” fragmentan la realidad siempre con gran rigor estético.

William Rowe habla de la semántica del sufrimiento cuando se refiere al dolor como signo cultural: estado de ánimo más percepción física.

Sus versos son como un gran bisturí que hurga en un cuerpo doloroso, en una superficie árida y seca.

En “Ternera acosada por tábanos” de *Ejercicios materiales*, la impresión que nos causa es más desorientadora aún. Se percibe la mezcla de múltiples factores: la extrañeza ante la vida, el absurdo, la plasticidad expresionista,

el instante revelador invadido de mística. La poeta persigue ahora el objeto poético y o atrapa con un solo movimiento, de un solo zarpazo. No sabemos si aquella ternera llevando a cuestas un halo de sucia luz y coronada de moscas es una niña, un animal o la vida. Lo que importa es que más allá de todo simbolismo se nos impone su visión en un intolerable mediodía, lo tangible y concreto de su visión:

*podría describirla
¿tenía nariz ojos boca oídos?
¿tenía pies, cabeza?
¿tenía extremidades?
sólo recuerdo al animal más tierno
llevando a cuestas
como otra piel
aquel halo de sucia luz*

“La muerte viste a la novia” es también un hermoso poema enigmático, cuyo título nos remite, a través de una figura inversa, a la no menos misteriosa novia desnudada por sus solteros de Marcel Duchamp. Quizá a ambos los una sólo su recalcitrante hermetismo; en todo caso, la poesía de Blanca Varela tiene una relación estrecha con la plástica, no para imitarla ni para describirla, sino para sugerirnos una vibración, un segundo de escalofriante revelación que proviene únicamente de esta genial combinación de gran realidad y gran abstracción.

Esta notable colección se cierra de manera impecable con “Basta de anécdotas, viandante”, el último poema de *Libro de barro*, en el que hace una invocación al viandante para que se detenga y calle. Con este término finisecular, de estirpe baudeleriana, Blanca Varela nos acerca a la historia literaria, a los grandes caminantes, a los simples viajeros y navegantes, y también a sí misma, pues para llegar a ser joven -dice la poeta- se necesitan muchos años.

NOTAS

1. Varela en *Canto Villano, poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
2. *Ibid.*

1. *Crónicas de un reencuentro*

A su llegada a New York en 1970, después de un año de estancia en Madrid, Lorenzo García Vega mostraba todos los indicios de una crisis. La crisis con la que tenemos que bregar aquí (de las otras nos da buena cuenta en sus numerosos escritos autobiográficos) forma parte de una experiencia que presencié lo que podemos llamar “la deconstrucción del origenismo”. Esa deconstrucción se llevó a cabo en pleno New York dentro de un clima cultural cargado a su vez de cambios, profundos algunos, superficiales otros. Me estoy refiriendo a las famosas décadas de los sesenta y los setenta, que presenciaron cómo toda una escala de valores (políticos, sociales, éticos, religiosos, estéticos) se vieron puestos en tela de juicio. La crisis, pues, que Lorenzo mostraba a las claras coincidía con otras a nivel mundial y esto nos ayudó a comprender mejor el clima donde se desarrolló eso que más tarde se tradujo en un libro que levantara ronchas en las filas del origenismo ortodoxo: *Los años de Orígenes*.

¿Qué había ocurrido para que Lorenzo me confesara, en medio de una sombría taberna neoyorquina llena de personajes ebrios, su desilusión con el origenismo y con Lezama en particular? Debo añadir que esa confesión fue hecha con lágrimas que no pudo contener y que revelaban, a su vez, los conflictos que aún lo desgarraban internamente. La génesis de eso que pasó forma parte de una historia llena de vericuetos emocionales que nos obligaría a remontarnos tiempo atrás, cuando en plena república Lezama se había convertido en el abanderado de una *renovatio* que utilizaba a la poesía como arma de combate. O más bien de protección, si se quiere, contra la imbecilidad reinante que lo rodeaba. Pero eso es otra historia, historia que por lo demás ha continuado siendo tema constante de nuestras conversaciones tanto en New York como en Miami. Los eventos que brevemente nos toca relatar aquí tuvieron lugar, como expuse antes, en una ciudad que, dado su cosmopolitismo, se prestaba para hacer otra suerte de incursiones que tanto Lorenzo como yo aprovechamos en la medida de nuestras posibilidades.

Volvamos entonces a su llegada a New York. En primer lugar, mientras se enfrentaba a sus conflictos con Orígenes, su curiosidad por todo lo nuevo lo llevó a lecturas y a encuentros que sedimentaron en él una visión de las cosas que se ha visto reflejada en su obra escrita a partir de aquella época. Se trataba de participar en un *melting pot* cuyos ingredientes principales fueron los siguientes: Freud, Marcuse, Norman O. Brown, Ernest Becker, Karen Horney, las cajitas de Joseph Cornell, las muñecas de Hans Bellmer, el pop, Paul Tillich, Huber Benoit, el zen, Edward Hopper y tantas cosas más que formaban parte de la atmósfera intelectual que nos rodeaba.

A New York, y también vía España, habían llegado su amigo de la infancia Mariano Alemany y su esposa Isabel. Junto a ellos, y nuestras respectivas esposas, Lorenzo y yo compartimos toda una suerte de inquietudes que iban desde las puramente intelectuales hasta la indagación de nuestras neurosis. Lorenzo, por su parte, también trataba de llenar un vacío en sus lecturas. Años de estalinismo habían impuesto en Cuba una cerrazón que sometió a toda una generación a un divorcio con lo que se venía haciendo y pensando en otras latitudes. Mientras que ese proceso se llevaba a cabo, otro, simultáneamente, manejaba sus hilos conductores llevándolo a exponer su desencanto con Orígenes. De manera que si la República había sido un fraude y la revolución otro peor, el origenismo no se quedaba atrás. El tejido de esas desilusiones constituyó también la trama de los intercambios que casi a diario llevábamos a cabo, pues Lorenzo se vio sin un pasado y frente a un futuro incierto. Esa fue, quizás, la génesis secreta de un libro que tantas furias ha provocado en los origenistas y sus acólitos, así como aplausos en las generaciones más recientes de escritores. Pero antes de entrar en la génesis “visible” de *Los años de Orígenes*, sería bueno también dar testimonio de las piruetas que Lorenzo tuvo que dar en un mundo intelectual que le fue hostil desde los comienzos. Me refiero, primero, a un mundo manejado por profesores cubanos, arribistas en su mayoría, que sistemáticamente le cerraron las puertas (en New York y Miami); y segundo, al de los profesores de “izquierda”, que también lo censuraron en varias universidades por tratarse de un intelectual exiliado de la revolución cubana. Al ser rechazado por la fauna profesoral, Lorenzo tuvo que entregarse a labores de diversa índole, ajenas a su personalidad, de las cuales da buena cuenta en sus escritos. Participé directamente en las diversas peripecias por las que siempre hay que pasar para obtener un trabajo, peripecias que en el caso de Lorenzo fueron de lo cómico a lo grotesco. Tanto en la Doubleday, librería donde yo trabajaba como manager, como en la Librería Francesa, donde tuvo que enfrentarse con un español diminuto en tamaño y carácter, Lorenzo, sencillamente, fracasó. Su episodio como portero de Gucci ha sido relatado por

él con lujo de detalles. Después trabajó en una compañía de seguros con más éxito y así fue dando tumbos de un lugar a otro subrayando siempre la curiosa suerte de un poeta no favorecido por los que manejan el poder, los mismos que ahora corren detrás del primero que se declara disidente en Cuba. No cabe duda que, como dicen los estadounidenses, es importante estar *in the right place at the right time*.

Pasemos ahora a otro episodio del cual fui testigo. Me refiero a los hechos que le dieron telón de fondo a su famoso libro, ya mencionado antes. *Los años de Orígenes*, como toda obra creativa, tuvo un comienzo específico en el tiempo y en el espacio. Como ya dije al principio, Lorenzo no pudo contener lo que llevaba por dentro en relación a un grupo del cual él formó parte y específicamente en relación con su figura principal: José Lezama Lima. La complejidad de su relación con el autor de *Paradiso* no es el tema a tratar aquí (aunque continúa siendo objeto de nuestras conversaciones), pero sí cómo esa complejidad encontró su salida en un mundo que le fue propicio. Ese mundo, el mundo newyorkino, sofisticado y snob (tan bien reflejado en los films de Woody Allen) se manifestaba a veces en sus *cocktail parties* a donde acudía la intelectualidad y sus satélites para emborracharse y hablar, de paso, de “lo último” que ocurría en el cotarro cultural. Fue, entonces, en uno de esos *parties*, donde se desarrollara el escenario pop que sirviera como telón de fondo para *Los años de Orígenes*. El *party* en cuestión comenzó en una de esas noches de bares cuando reunidos, mi esposa y yo con un grupo de amigos, decidimos continuar la noche en el *brownstone* que un ejecutivo gay de la Doubleday compartía con su aman-te. Sucedió además que se me ocurriera llamar a Lorenzo y a Marta para que se sumaran al mismo, lo cual, curiosamente, Lorenzo aceptó a pesar de su naturaleza poco gregaria. La fiesta resultó ser, para él, un elemento catalizador: allí en medio de un decorado rococó, de personajes neuróticos, de homosexuales exquisitos, de alcohólicos, etc., se tramó el folletín deconstructivo de Orígenes. Es decir, la forma externa de su presentación, ya que internamente Lorenzo tenía concebida la obra que habría de dar fe de sus experiencias origenistas. Pero como partícipe de la fiesta, puedo dar testimonio que frente a la mirada de Lorenzo, siempre inquisidora, pasó una espectáculo lo suficientemente transgresor como para que él pudiera invitar imaginariamente a los origenistas empacados y barrocos a participar en la rumbantela. Y así, junto a una Finita García Marruz, pudimos ver a Jacqueline Susan (escritora best seller y cursi de aquel momento) contorsionarse al ritmo del rock. Yo me preguntaba qué se le había metido en la cabeza a Lorenzo para crear semejante aquelarre. Me parece que en aquella época Lorenzo necesitaba de unas ceremonias (a la manera que Nietzsche había anunciado después de *La Muerte de Dios*) que lo liberase de ciertas imágenes que aún lo perseguían. La fiesta en cuestión le sirvió entonces como aun anticuerpo para esas imágenes de un pasado cargadas de una solemnidad que en el fondo escondían una actitud falsa ante la vida.

Lo que he acabado de relatar parece que subraya un destino indisolublemente unido a unas experiencias que continuaban gravitando sobre su persona. Curiosamente la memoria de ese pasado lo ayudó a liberarse del mismo. El proceso fue lento y yo diría que hasta doloroso teniendo en cuenta los vínculos estrechos que unían a Lorenzo al poeta de *La Fijeza*. Pero al mismo tiempo, día tras día, en un New York difícil y atrayente, fueron cayendo una tras otra las capas de unos recuerdos que constituyeron el farrago de ese pasado que Lorenzo tuvo que exorcizar.

Los años transcurrieron, murió Lezama (fui yo quien le llevó la noticia en uno de esos días grises a su apartamento de Jackson Heights) y continuaron las lecturas y las conversaciones. Víctor Batista, quien había fundado la revista *Exilio* (donde Lorenzo colaboró y yo formaba parte del consejo de redacción), decidió suspender su publicación en una noche lluviosa mientras que al mismo tiempo nos leía una carta elogiosa hacia la revista de un profesor de lenguas de Mozambique. La vida neoyorquina se había tornado dura y Lorenzo intentó buscar su suerte en otras latitudes: Chicago, Miami (donde abrió una librería que pronto tuvo que cerrar sus puertas) y después Caracas. En la capital venezolana, tras una experiencia surrealista en una institución de carácter científico, tuvo que resignarse a volver a Miami (la Playa Albina de sus relatos) donde aún reside. En Miami volvieron las eternas peregrinaciones por diversos centros culturales para encontrar un trabajo, siempre con el mismo resultado negativo. Los que se preguntan ahora qué hacía Lorenzo trabajando en un *Public* cargando mercancías deben saber que a esa situación lo llevaron algunos de los más distinguidos directores culturales miamenses. Marta y yo, por nuestra parte, dimos por terminada nuestra estancia en New York y nos trasladamos al albinismo. En Miami se resumieron, casi a diario, nuestros encuentros, y las conversaciones que habíamos sostenido en New York volvieron a continuar. Pero Miami es otra experiencia como otro es su paisaje. Los años han transcurrido haciendo los estragos que concluyen en la vejez: Lorenzo con dos infartos y yo con un cáncer prostático vamos construyendo y deconstruyendo lo que fue nuestro pasado y lo que significa nuestro presente. No puedo hablar por él, de manera que solo me queda dar fe de lo que su compañía durante todos

estos años ha significado. Sin ella, mi existencia se hubiese visto empobrecida en más de una forma. Gracias a su incesante interés por todo lo que signifique renovación he podido encontrar “un compañero de viaje” en lo que también forma parte de mis curiosidades intelectuales. Otros nombres han aparecido: Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamp, Fernando Pessoa, el insondable mundo de los sueños, Colon Nancarow, Samuel Beckett, Meredith Monk, Morton Feldman etc., sumados a los que habíamos frecuentado en New York. Pero el pasado, “lo que nos pasó”, continúa siendo el objeto de nuestras indagaciones. Orígenes ha quedado atrás como un punto clave de nuestra existencia. Precisamente porque lo fue, todavía tenemos que explorarlo, sobre todo ahora que, tanto en Cuba como en otros lugares, se ha intentado elaborar toda una delirante ideología a su alrededor.

Hoy, al terminar estas páginas, en una calurosa mañana miamense, sé que habré de encontrarme con Lorenzo por la tarde, para dar nuestras habituales caminatas, y que me espera sabe Dios qué tema, o sabe Dios qué incursiones por nuestro interior. Saborear el anticipo de ese encuentro es mi mejor forma homenaje.

2. Mi amigo Lorenzo

Miami (Playa Albina) Lunes 10 de Octubre, 11 a.m. Lorenzo y yo nos encaminamos a la Asociación Lacaniana que se encuentra en la calle Flagler. Por el camino mientras nos quejábamos del tupido tráfico y del insoportable calor, nos reíamos también por esa nueva aventura que estábamos a punto de emprender. Una aventura más de las muchas que hemos intentado en un Miami nada proclive a ofrecer sorpresas al estilo de la que esperábamos encontrar en dicha Asociación. No hacía mucho que en compañía del Fernando Palenzuela habíamos acudido en una noche lluviosa (y calurosa como siempre) a la biblioteca que se encuentra en Coral Way a una reunión que prometía ser interesante: esta vez se trataba de una asociación dedicada supuestamente al estudio de Gurdjieff. Fracaso total. Los componentes de dicha asociación no demostraron el menor interés en aquellos temas que nos llevaban a asistir a dicha reunión: específicamente la obra del poeta René Daumal y la relación de Gurdjieff con el compositor De Hartman. Salimos de aquella charla con la misma frustración que siempre hemos experimentado cada vez que se nos ha ocurrido integrarnos a alguna aventura albina de carácter cultural. Es por eso que por el camino hacia la Asociación Lacaniana nos reíamos pensando en que todo iba a parar en lo mismo. Felizmente no fue así y salimos de ese primer encuentro satisfechos de habernos encontrado, al fin, con algo que tenía visos de seriedad. La risa volvió después, primero cuando a la salida de ese llamado “cartel” lacaniano (dirigido por una profesora y analista Argentina) nos encontramos de nuevo en la calle Flagler. En ese instante el principio de realidad volvió a apoderarse de nosotros contrastando con la atmósfera intelectual propia de otra ciudad que le sirviera de marco apropiado. Pero la verdadera risotada se produjo cuando se nos hizo patente la edad nuestra y los años que llevamos andando juntos siempre en búsqueda de un nuevo pedazo de conocimiento que alimente nuestra curiosidad. ¡A estas alturas! pues ni Lorenzo ni yo hemos perdido ese entusiasmo a pesar de los años de desengaños y esfuerzos (a veces baldíos) que hemos transcrito juntos. Es por esa razón que he preferido comenzar por el final, por lo que nos sucedió hace poco, porque la aventura lacaniana lleva el peso de más de cincuenta años de amistad con todo lo que esa relación conlleva.

La Habana, finales del año 1951. Calle Trocadero 162 bajos, donde habitaba José Lezama Lima. Hacia ese sitio (que algunos jóvenes de aquel entonces teníamos como una especie de lugar sagrado) dirigí mis pasos tras haber hecho cita con Lezama el día anterior. Había sido Roberto Fernández Retamar a la sazón amigo mío, que me había puesto en contacto con el llamado “Etrusco de la Habana Vieja”, pero a última hora se excusó de acompañarme y en su lugar Lezama le pidió a Lorenzo García Vega que acudiera a la cita. Fue de parte de Lezama una elección que resultó ser para mí venturosa pues ese día se inició no sólo mi relación con el poeta de *Enemigo rumor* sino mi amistad con el también poeta de la *Suite para la espera*. Durante el tiempo transcurrido en la sala de la casa lezamiana se barajaron toda suerte de temas como siempre solía ocurrir con el poeta. Lorenzo recuerda aún que hablé de Paul Klee y Mondrián y que Lezama habló de todo lo humano y lo divino, mientras que él, Lorenzo, permanecía silencioso con esos silencios suyos que a pesar del paso del tiempo a veces se hacen difíciles de descifrar.

Cuando terminó la entrevista salimos Lorenzo y yo por la calle Industria vía San Rafael donde íbamos a tomar el tranvía. Así lo hicimos y en el mismo nos encontramos con Marta la que era mi novia y hoy es mi esposa. No recuerdo lo que hablamos por el camino, posiblemente porque una novia atrae más la atención que una conversación de carácter intelectual. Pero el hecho fue que allí quedó sembrada la semilla de una amistad, en aquella Habana de los cincuenta bajo el relajo auténtico (que era un auténtico relajo) y los nubarrones que habrían de traer meses más tarde un terrible golpe militar. A pesar de ello La Habana nos ofrecía (contrario a

Miami) las posibilidades de los encuentros y las caminatas, con sus cafés y librerías donde podíamos ir a carenar. Fue así que se estableció la costumbre de vernos en esos bares, o bodegas y cafés donde a raíz de un buen “habitanteo” por la ciudad solíamos continuar una conversación sobre temas que nos interesaban. La Habana se prestaba para ello, pero además la presencia de Lezama servía como una especie de puente que nos permitía encontrarnos. Lezama fue el gran mentor para Lorenzo como lo fue para mí. Más a pesar de su avasalladora influencia, me unían a Lorenzo otros intereses que Lezama no compartía del todo: el surrealismo sin duda, Freud y Marx en parte y seguramente nuestras respectivas neurosis. Con el correr del tiempo todo eso, y mucho más, se aclaró una vez que el torbellino castrista nos separó por unos pocos años y después hizo que nos volviésemos a encontrar primero en New York y más tarde en Miami.

New York en plena década de los sesenta. Allí apareció Lorenzo llegado de España. El mismo Lorenzo de siempre, pero cargando sobre sí unos recuerdos que se le hacían difíciles de sobrellevar. Uno de éstos fueron los años en que la revolución le obligó a asumir un destino que él no quería para sí, dejando atrás (y de paso a su recién nacida hija) un modo de vida al cual estaba acostumbrado. El otro, el que más le afectó, tuvo que ver con su relación con Lezama y el desengaño que sufrió con todo lo que tuvo que ver con el “origenismo”. Desde la primera entrevista que tuve con él no cesó de relatarme lo que significó para él un cambio radical de perspectiva con respecto a Lezama y a la entrega de muchos origenistas capitaneados por Cintio Vitier y Eliseo Diego al castrismo más radical. De todo eso Lorenzo dio cuenta en un libro que aún causa resquemores (y que le provocó la ruptura con más de un origenista o pseudo/origenista paniaguado): *Los Años de Orígenes*, libro de cuya dolorosa gestación fui testigo.

New York fue, por lo demás, una ciudad que a pesar de lo difícil que se nos hacía sobrellevar su vida cotidiana, se abría a toda suerte de retos intelectuales. Transcurría la década de los sesenta y las modas iban y venían muchas superficiales, pero que siempre despertaban en nosotros la curiosidad hacia lo nuevo. Fue así que entramos en contacto con autores que Lorenzo leyó ávidamente como Norman O. Brown o artistas que lo deslumbraron como Edward Hopper o Joseph Cornell. Este último continúa siendo el blanco de su imaginación, así como también lo han sido Marcel Duchamp o John Cage. Lorenzo que gracias a la cerrazón castrista había perdido contacto con la vanguardia, volvió a retomarla con avidez y ésta le ha servido como engranaje para su creatividad. Desde Miami también llegó a New York Marta, la que ha sido su compañera de años. Fue durante esa época que invitado por Octavio Armand pasó a tomar parte del consejo de redacción de la revista que éste dirigía: *Escandalar* (subvencionada por Víctor Batista) revista que alcanzó reconocimiento en toda Latinoamérica. Un buen día Víctor decidió ponerle fin a la misma como había hecho antes con otra de menor calidad, *Exilio*, de la cual Lorenzo y yo habíamos formado parte.

Miami año 1978. A Miami vine a parar con mi familia y Lorenzo llegó poco tiempo después de estancias en Chicago y Venezuela. En este último país y a pesar de sus contactos con la vida intelectual del mismo, su estancia tocó fin tras experiencias con trabajos absurdos tal y como le había ocurrido en New York. Miami pues, se convirtió en su última parada transformándose en su Playa Albina. Aquí en medio de la confusión y la ignorancia reinante Lorenzo no tuvo éxito en los medios académicos. En más de una ocasión le acompañé a instituciones culturales que se suponía tenían interés por la cultura cubana y, en todas, la respuesta siempre fue la misma: Lorenzo García Vega no existía para esa gente. En una de éstas le pidieron su “currículum” como si fuese un desconocido mientras que en otras le exigieron una prueba de sus escritos. Aparentemente no estaban seguros si Lorenzo sabía escribir. Todo terminó en el Publix donde Lorenzo por unos años trabajó de *bag boy*.

Mientras nos veíamos y caminábamos adonde podíamos. Un buen día se le ocurrió lanzar una revista, *Ujule*, con Carlos Díaz, revista que a pesar de su corta duración obtuvo el entusiasmo de los medios intelectuales latinoamericanos. A pesar de todo Lorenzo no había sido olvidado. Durante las dos visitas que hiciera a La Habana en 1994 y 1995 me puse en contacto con una serie de jóvenes (hoy la mayoría fuera de Cuba) que habían descubierto a Lorenzo gracias a una feria del libro venezolano donde pudieron “adquirir” mediante el hurto sus *Años de Orígenes* y su *Rostros del Reverso*. De repente Lorenzo se convirtió en un culto para estos jóvenes, entre ellos Carlos Aguilera quien dirigió la revista *Díasporas* donde Lorenzo y yo contribuimos. De regreso de Cuba así se lo hice saber. A partir de entonces su obra va siendo cada día más leída y reconocida: homenajes en México, Buenos Aires y Caracas así lo atestiguan. Ahora en España le han publicado sus memorias *El Oficio de Perder*. Sucede que, al fin, los que saben leer han podido descubrir que su obra es una de las más originales que se han escrito en nuestro idioma en estos últimos tiempos.

Miami octubre 19, 2005. Lorenzo y yo nos encaminamos esta vez a Las Américas Shopping Center lugar que nos sirve como un marco con aire acondicionado para nuestras caminatas. Quejándonos del calor y de las

mediocridades que hay que enfrentar día a día caminamos como dos viejos pánicos por ese lugar rodeado de tiendas que ofrecen todas suerte de bisuterías. En medio de ese extraño *collage* nuestras conversaciones van desde Lezama (a pesar de todo siempre presente) a nuevas lecturas: Derrida, Deleuze, los jóvenes poetas argentinos, los patafísicos de Buenos Aires a cuya organización pertenecemos, la música experimental, la poesía visual, nuestras neurosis y fobias, en fin de todo, como siempre hemos estado acostumbrados a hacerlo. Y así los días van pasando: hoy bajo el temor de un ciclón, mañana planeando ir de nuevo al cartel "lacaniano" a ver qué aprendemos de nuevo.

No hace falta “avivar el seso” –Jorge Manrique viene muy a propósito– para comprender el lugar que la muerte –situación extrema, tanto del que se aleja definitivamente, como para cuantos permanecen de pie sobre esta tierra, testigos estremecidos de la partida– ocupa en la poesía de Efraín Jara Idrovo. Basta la aproximación a los títulos de sus poemarios. El más antiguo –entre aquellos que he leído–, una selección de páginas escritas de 1945 a 1970, *El mundo de las evidencias* (el de los sentidos, de las sensaciones, del conocimiento sustentado en la experiencia), se abre con un “Tránsito de la ceniza”, eco de la biblia, espejo verbal de la existencia trocada, desde su comienzo, en marcha fúnebre, y voz de una sensatez enemiga de ilusiones. De los otros tres, dos quieren ser homenaje a un desaparecido, no menos que consolación por la palabra: *Sollozo por Pedro Jara* (1978) pule, talla y combina, hasta convertirla en labor de artesano, la herida –sentimental e intelectual– causada por el suicidio del hijo. *In memoriam* (1980) es recuperación del ayer, renuncia y epitafio dedicado a un amigo, Luis Vega. El último, *Alguien dispone de su muerte* (1988), enfrenta al propio autor, aún no con la inminente precipitación en la nada –Efraín Jara goza de buena salud, como las víctimas de don García, el galán mendaz de *La verdad sospechosa*–, sino con la precariedad esencial del ser: cualquier bocacalle, un pasillo, un escalón de la cotidianeidad pueden desembocar en la puerta de salida ineludible. Hoy, dentro de una hora, el día de mañana... La reiteración podría llevarnos a la conclusión de que el poeta ha perdido su natural adhesión a la existencia. Es necesario ir más allá de lo evidente, para conocer el revés del pensamiento fúnebre, su sentido profundo: se trata de una reacción ante la fatalidad de lo finito, que no hace sino aumentar el justo precio de la vida. El autor se defiende del misterio detrás la aceptación estoica, racional, y del vigoroso muro de los vocablos. Su relación con la caída resulta ambigua: la siente fuente de desventura, la sabe columna de la conciencia, de la creación, del gozo (no siempre agua pura, sin enturbiar).

La filosofía del ser y del dejar de ser no se modifica, a lo largo de los tres grandes libros (como el pensamiento del joven no contradice al del hombre: este puede volver los ojos al pasado y reconocerse). Cambian los procedimientos: se ha de considerar la sujeción de la técnica a la voluntad de adoptar, por ejemplo, un desarrollo inspirado en el de la composición serial, aplicada al *Sollozo por Pedro Jara*, o el especial grado de asunción personal del tema (el testigo pasa a protagonista), de *Alguien dispone de su muerte*, título que sucede a los homenajes, el ofrecido al hijo (catarsis a través de la victoria sobre las buscadas dificultades de una forma y de sus variantes) y el dedicado al amigo (catarsis apoyada en la memoria, vale decir, en el presente de aquel que, incapaz de olvidar, recupera lo ido). Cabe referirse a cierta gradación en la intensidad de las diferentes manifestaciones de la separación: la del hijo, la del amigo, la del yo (explicaré, después, la alteración del orden de los dos primeros términos)... Saldadas las cuentas, sentimentales y poéticas, con el prójimo, se ha de abrir la bolsa para pagar la deuda con la propia personalidad, anticipadamente, con premura...

Antes de 1978

El mundo de las evidencias empieza con el ya mencionado *Tránsito de la ceniza*, un puñado de poemas de tendencia clasicista, redactado de 1945 a 1947. *Otros poemas*, –trabajos sueltos o entresacados de varias obras, de similar inclinación estilística– un lapso amplio, de 1948 a 1958. *El mundo de las evidencias* (el título de la serie conclusiva coincide con el de la selección), uno de mayor importancia, de 1958 a 1970. El volumen, una cuarentena de poemas, cubre veinte y cinco años y muestra algunos hilos del tejido de la evolución de un hombre, lírica y humana, sin quedarse en la nostálgica revisión del pasado: el individuo que escoge –si las páginas contienen una antología, no una recopilación exhaustiva–, que rememora, lo hace desde su presente, a la entrada de la década de los 80. Preserva cuánto le parece válido de la obra concluida; lo que le habla con actualidad, en la hora de la recapitulación. El libro aparece, significativamente, a la vez que *In memoriam*, con posterioridad a la publicación del *Sollozo*.

Tránsito de la ceniza (las cuatro palabras resumen toda una filosofía de la vida y la muerte) parece ocuparse, primero, del amor: el de la madre, el de las ejemplares mujeres de la Biblia, el de las aves (su vuelo, símbolo de levedad, de elevación lírica). La calidad del verso, la validez de la imagen poco se ajustan a la juventud del autor: ha dado ya con la voz propia. Y, a través de ella, con las claves de su pensamiento: la mineralidad –desintegración de lo sensible en la fijeza, en la inerte durabilidad– halla su espacio en “Esponsales con la espuma” e “Incursión en la sal”. La apreciación del instante como la realidad –acaso la única–, se integra a las visiones tempranas (*Coronas y azahares, vertiginosas túnicas/forjan tu identidad que dura lo que el rayo... Mas yo se bien que un día volverás renacida/al árbol de la sangre y prenderás tu lámpara;/tu lámpara que instala, con el tiempo, exterminio...*) Está presente la sexualidad,

intensa manifestación del existir, herramienta de la imposible permanencia (“Elegía por el sexo de Thamar”, “Sexo”). La doble faz de la relación de la vida y la muerte, del tiempo y lo infinito, se vuelve fórmula expresa en “Esponsales” (Porque en ti, como en mí, ¡oh espuma!, todo dura / a condición de ser *permanente despojo*...) En “Sexo” (*Este fuego tenaz que nos sostiene / aunque seamos ya polvo esparcido*).

El texto inicial de *Otros poemas*, una “Elegía en el umbral del verano” dedicada a “Meche Castro Velázquez, en el otro lado de la sombra”, menciona el regreso al polvo de los cuerpos (“polvo eres...”), precisamente como una degeneración petrificante (*Ahora cauce seco, espinazo de piedras / ya eres constante esencia, concentración de mármol...*) En “Vida interior del árbol” la degradación va, con amargo matiz de *consolación, no de la animación a la quietud, sino de la conciencia humana a la inconciencia vegetal*. (*También mi aciaga carne ha de inmolarse / en el festín del ácaro y la mosca... Ved entonces, amigos, el ramaje 7 a inquietud de cardumen de las hojas, / la tensa piel de azúcar de los frutos: / son mis huesos, mis venas y mis ganglios...*) Domina los *Poemas* un tono sombrío, resignado (la resignación puede ser una forma de la rebeldía). Los versos de amor hablan de un sentimiento, aunque encendido, reflexivo, “sapiencial”; fúnebre, una vez más (*Círculo de agua soy, fugitiva presencia... Yo hundo las raíces donde las amapolas / extraen su fulgor de la sien de los muertos: Canción para ofrecerte mis dones, alabanza también del verbo poético*). *Octubre* (*¡Octubre, torbellino de extinción y presagios!*) y *Designio*, de 1957 y 1958, se anticipan a los acentos de la madurez (*Y, a pesar de todo esto; aunque tú seas / pasajera humedad, eco del polvo, / seres, y cosas, y hasta dios reclaman / identidad en ti, ¡oh ardor precario!*) Este fragmento aporta un elemento esencial del universo lírico de Efraín Jara. Se asigna a la conciencia un papel creador: sin ella, la existencia, al ignorarse, deja de ser existencia. Completo su vocabulario básico, intelectual e imaginativo, el poeta ha de esperar el momento propicio para afinar y desarrollar la dialéctica de la vida y la muerte, para explorar los abismos de la altura y la profundidad, a su guisa.

Transcribo una pieza (“Advertencia”) de *El mundo de las evidencias*:

*¡No te fíes del ojo!
El mundo no se extiende ante nuestra mirada.
Cuando vamos del ojo
al árbol o a la estrella,
en realidad,
no vemos:
recogemos fragmentos de nuestro ser,
migajas del propio entendimiento...*

El texto amplía la comprensión de esta clave del pensamiento de Efraín Jara: la subjetivación de la realidad puede ser considerada desde dos perspectivas complementarias: el poeta declara la función “realizadora”, activa de la inteligencia. Cuando falta, los mundos y las cosas están, no son. El modo de su presencia es la insignificancia. El conocimiento ve, revela, da sentido a la existencia, la perfecciona. Enseguida, ubica al sujeto inteligente en su sitio, como parte del mundo. Su angustia, su desvelo contaminan la materia y sus transformaciones.

La visión participativa no agota *El mundo de las evidencias*. Se han de citar otras inquietudes: la soledad, la fragmentación de la memoria (“Destellos de una infancia solitaria”); el elogio de la poesía –signo de perduración– (“Tríptico” a Rubén Darío); el canto entrañable a la filiación –sin las reticencias del Sollozo– y a la vida (“Balada de la hija y las profundas evidencias”): *Solo el amor y el canto nos reintegran/lo que dimos al mundo, dilatándolo*; La pasividad atormentada del lecho, agotado ya el placer de los cuerpos (“El lecho”). “Sentimiento del Tiempo”, “Muervídate”, “Mano en el agua”, “Perpetuum móbile” (donde el proceso descendente de la muerte se cambia por el ascendente de la resurrección en la naturaleza: *Pisotearán mañana / tu corazón los pájaros / y encenderá sus lámparas el trigo en tus pestañas...*) “Currículum vitae”, “El ojo de la muerte”, recogen temas que se han ido convirtiendo – junto a la adopción del verso libre– en las señales de identificación de esta lírica:

¡Sé que debo morir! / ¡Que no se diga que tengo miedo a la muerte! / Únicamente la pena infinita / por el golpe en el atril, / que anuncia / el término del concierto...

.....

Por la palabra, el puro aleteo del ser / se congela en espejo / o desfallece en relámpago. / Se oye en las altas bóvedas del poema / forcejear al tiempo hechizado por los vocablos.

Conviene recapitular los motivos de la obra de Jara, relacionados con su compromiso con la vida, contemplada a la luz negra de la muerte, según se presentan en la recopilación tripartita de *El mundo de las evidencias*:

La muerte es la salida, la puerta falsa por la que fuga el ser. La vida es corta, pero halla toda su validez en esa brevedad. No hay otro bien real que el momento, la fugacidad del presente, aun cuando a la memoria posea el don de convertir la historia sucesiva en simultaneidad, el pasado en presencia imperfecta. El hombre, en cuanto conciencia, percepción, es el origen, si no ontológico, psicológico de cualquier forma de existir: aquello que a sí mismo se ignora, en cierto sentido no es.

La conciencia individual es frágil, contingente. La materia, por el contrario, dura, resiste, pero su relativa perennidad poco significa, si alguien dotado de conocimiento no afirma su realidad.

El poeta no olvida poner el acento sobre determinadas fuerzas afines a la vida, derivadas de ella: la atadura filial, la palabra, el sexo. Más tarde, habrá de sumarles la amistad, y una manera adicional de la expresión, la música.

Dos cantos funebres y un testamento

En 1978, el núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica, en una hoja plegable, *Sollozo por Pedro Jara*, elegía de Efraín Jara Idrovo que abre el tríptico de los grandes poemas inspirados en la muerte. El autor moja la pluma en la tinta de un dolor íntimo, para cantar su dimensión humana. La mirada que posa sobre el destino individual –su punto de vista es el del agnóstico y el desengañado–, se ha agudizado, se ha hecho más penetrante. Exorcisa los demonios del sufrimiento, colma el espacio de la pérdida con la imposición de nuevos retos, con la experimentación. Su técnica poética parte del paralelismo con un sistema de composición musical del siglo XX, el serialismo, y un recurso que promueve la colaboración activa del intérprete y el autor, lo aleatorio, el azar controlado. La simple reducción de la atroz circunstancia –el suicidio del hijo– a la categoría de palabra, una palabra escrita para no ser borrada, parecería, si la historia y la cultura no hubieran consagrado la exhibición de la herida sangrante y del más velada de los secretos, como privilegio del arte, la empresa de un monstruo moral, de un cronista sin entrañas. Precisamente, al arte, al oficio, toca la tarea de vestir la desnudez, de transfigurar la indiscreción y volverla sugerencia; quizás, revelación.

La intuición del poeta tiene, además, el derecho de organizar la imprevisible crónica, la ciega libertad de los hechos, dándoles una secuencia lírica más válida que las de la lógica y la cronología: las obsesiones, las sensaciones, las sospechas, van trabándose, complementándose, hasta alcanzar, de modo coherente, la formulación una peculiar filosofía. Efraín Jara reacciona ante el suicidio del hijo. Ha de soportar la muerte repentina y doméstica del amigo. Al fin, se animará a anunciar su partida, aunque reafirmando antes sus valores, su pasión esencial. El escritor no avanza del desasimiento de lo más distante (el amigo), al de lo más cercano (el hijo, el yo). El orden, dictado coincidentalmente por el tiempo real, ubica a la amistad en el centro de los homenajes, se ajusta, en virtud de la decisión de atender a la propia muerte, a otra visión de la proximidad, distinta de la debida a la sangre: el hijo, objeto del canto en el *Sollozo*, es una intimidad necesaria, pero destinada a deshacerse, a afirmar una diferencia, no solo al lado del padre sino frente a él. La muerte precipita el alejamiento, antes de que haya llegado, naturalmente, a consumarse. El amigo (*In memoriam*), por el contrario es la separación que se atenúa, la alteridad que deja una plaza la camaradería, a la comunidad con la persona que elige y es elegida (igual ocurre con el amor). El acercamiento, convertido en contigüidad, se trunca. Sobreviene la muerte. Por fin, se ha de aceptar la desaparición de la propia conciencia, de la propia personalidad: se alcanza la suprema separación. Para ese *alguien* que *dispone de su muerte*, ya no hay a quien compadecer, por quien apesadumbrarse. La escritura cierra el ciclo, quizá con la intención de conjurar la “amargura final”, la del guiño sorprendido por Pablo Palacio, anticipándose. La aceptación equivale al desafío. El *Sollozo por Pedro Jara* hace las veces del primer peldaño de la escala descendente.

Cada uno de estos títulos abarca un poema completo, por encima de sus necesarias subdivisiones. *Sollozo por Pedro Jara* se desenvuelve a lo largo de cinco columnas de tres estrofas, con igual número de versos de similar disposición tipográfica y significado no demasiado distante –según el modelo metafórico del sistema dodecafónico o serial–, que permite un número amplio –si bien limitado– de combinaciones, modificaciones y lecturas alternativas –la sugerencia viene de la música aleatoria. Cada columna (“movimiento”, “serie temática”... Es dable hablar de variaciones secuenciales: la línea y la estrofa se transforman, paso a paso, sin desprenderse de su origen), adopta por asunto una etapa de la vida-muerte del hijo y de la percepción paterna. *In memoriam* prefiere asignar denominaciones expresivas a sus ocho segmentos (Inventario de sombras, Yo, Tú, Siempre hay tiempo, etc.): van puntuando la historia (rememorada), el desarrollo de la relación amistosa, la ruptura impuesta por la contingencia. *Alguien dispone de su muerte* se atiene a la exterioridad de la analogía musical: sus cinco partes repiten las denominaciones convencionales de las divisiones de una sinfonía (Andante melancólico, Allegro non troppo, Adagio, Allegro finale). Su conclusión, modestamente, toma el nombre de “coda”. La alusión se remite al período clásico-romántico, no a la vanguardia del siglo XX.

Acaso, el *Sollozo* se adapte con dificultad al enfoque de este ensayo. La proximidad afectiva de la tragedia que lo provoca, justifica la aparente lejanía de la “incitación a la vida”, clara en las páginas de las otras obras. (La muerte no se muestra como una consecuencia forzosa de la vida. O es un hecho violento, o uno inesperado –*In memoriam*–. La ruptura –comparada con la degradación– gana tintes dramáticos. Admite el desbordamiento pasional –cuidadosamente graduado, ha de admitirse. Justifica las conclusiones extremadas de la meditación). Salvo en un sentido, el de la “incitación a la palabra”. El hecho no solo despierta la pluma del poeta: estimula su vena artesanal, su inclinación a experimentar.

El movimiento inicial recoge una experiencia, la del nacimiento, sometida a la percepción del progenitor. El segundo (igual, el tercero), el desvanecimiento de una ilusión, la perdurabilidad. El cuarto se aproxima al suicidio del hijo, a la evidencia de su falta. El quinto prolonga el sentimiento de la ausencia; coloca, en la balanza, el contrapeso: la persistencia de la memoria, la continuidad de la especie; sencillamente, la de la vida (*somos los ecos de un tañido inextinguible*).

La ubicación (ideal, tanto como geográfica) del escritor, está en las islas, las Galápagos: roca y mar, inmovilidad y duración, tangibilidad, pero no sensibilidad. Aislamiento (*yo andaba entonces por las islas / dispersa procesión del basalto / coágulos del estupor / secos ganglios de la eternidad*).

El texto atribuye a la duración anhelada, no verdadera, del ser humano, cualidades minerales (Pedro, piedra). El “estar” no es ajeno al “ser”:

*te llamarás pedro
pedrovenasderoca
.....
te llamaré pedro
pedroespinazodepeña
pedropiedrasin edad*

Así lo pretende el exiliado, desde el refugio del archipiélago. El don de la eternidad conlleva, sí, el de la presencia, pero imovilizada (secos ganglios de la eternidad):

*parecías cincelado en granito
hecho para empiedraendurar
.....
pero todo cuanto se enciende en el corazón o el tacto
se infecta de perecimiento*

El poeta, por dar a entender la frágil condición del desaparecido, la debilidad de la ilusión paterna, acude a imágenes que se contraponen; enfrenta lo grande y lo pequeño, lo fuerte y lo débil, lo entero y lo despedazado:

*pedrofronda te ansié
te perdí pedrohojarasca
.....
parecías...
orla inabarcable del vuelo del gavián
¡pero fuiste colibrí en el embudo del huracán!*

Disminuídas a la categoría de reminiscencia, la infancia y la juventud se concentran en apretadas voces compuestas, evocadoras de la experiencia cotidiana:

*pedrocalzoncillosalrevés
pedrocabazarasurada
pedroceroengramática*

Una metáfora precisa, de resonancia metálica –la duración equiparada con la inercia– desarticula los recuerdos; pone al cuerpo pendiente de la cuerda en su estado y su hora, actuales y, en adelante, irrenunciables:

... péndulo paralizado en la eternidad

La supervivencia –de algún modo, Jara desea creer en ella– ha dejado de ser personal; se parece demasiado a la falta de cualquier forma de continuidad, salvo la de la añoranza –o la emocionada, quizás apaciguadora, de la letra:

*pero respiras en mí
amas todavía en mí
golpeas en el corazón
como un animal anhelante de otra oportunidad*

La independencia progresiva del hijo, su natural distanciamiento, no han tenido lugar. Tampoco, la apacible llegada de la vejez, ni la lenta disolución de la carne roída por la enfermedad. Aquí, como en *In memoriam*, la desaparición tiene la fuerza, trae la sorpresa de una cornada, de un derrumbamiento. El *Sollozo* puede ser leído como si se tratara de un grito, de la expresión de una revuelta: la pérdida del hijo es superior a la más formidable capacidad de resistencia. La ligadura, cuando se rompe, provoca pesar, una lastimadura insoportable. La finitud, puesto que tenemos conciencia de ella, da un precio más alto a la vida, pero le priva de su explicación, de una parte de su significado. La exalta y, a la vez, la convierte en una aspiración a lo imposible, en una especie de derrota, de fracaso elemental.

In memoriam (publicado en 1980), se organiza como la crónica de una amistad interrumpida. La preceden y la prolongan las consideraciones sobre la vida y la muerte que se han apoderado desde hace tiempo del pensamiento del poeta (*Sabía que la vida no tolera/sino el esplendor del momento/que día a día la sequedad de huesos del desierto/tendría que devorar el paraíso.... y que al final/desesperados por nuestra condición furtiva/tendríamos que tentar no desvanecernos del todo/acudiendo a lo más fugitivo/las palabras*). La temática abordada es la habitual de las meditaciones alrededor de la interrelación vida-muerte: la contingencia del hombre, el valor existencial del momento, la sequedad mineral, la ceguera de la perdurabilidad, la vigencia singular de la palabra. El giro todavía más personal que va a identificar al próximo libro queda anunciado: la muerte, no solo problema de los vivos, los deudos, los testigos de la desaparición, sino inminencia que concierne al destino del cantor: *sabía que la muerte me puso el ojo/desde la primera vez/que pronuncié la palabra ausencia/y que más que buscarle sentido a la vida/había que furiosamente acrecentarla/así/con entereza/con pasión/con alegría*).

In memoriam atiende a dos direcciones opuestas: una conduce a la aproximación entre dos entidades irreductibles. Rompe la barrera egoísta de la individualidad, crece y se establece. Otra concluye en una ruptura, la bien sabida de la muerte. A “Inventario de sombras”, sucede una sección denominada “yo”; le siguen “tú” y “nosotros”. “Sábados de gloria” prosigue la alabanza del amigo. La introducción, fúnebre, contamina con la aflicción, modifica el impulso vital de las primeras páginas (el del acercamiento, de la consolidación, del secreto acuerdo entre las diferencias), deja entrever la punta del lazo que ha de sujetarlo a su contrario. Jara se describe *con oscuros ojos de pez/en la luz tamizada de acuario de las bibliotecas/vagando entre la ruín opacidad de las tabernas/o por los vestíbulos de cristal del conocimiento*. Identifica al otro, al “tú”, a Luis Vega: *tu juventud de grandes estrellas y arboledas.../de pronto desgajada/tajada/por la espada/el insidioso llamado de la especie/la trampa de crisantemos del amor/el cálido aliento de buey de la compañía*. Se detiene para recoger –solo a retazos– cuánto llegó a unirlos (gustos comunes, respeto mutuo, placeres compartidos). *La noticia, Siempre hay tiempo* y *Epitafio* desencadenan, de golpe, sin el preludio lento, sin la preparación de la vejez o de la enfermedad (hubo, sí, la poética, la del “Inventario de sombras”), desde la lejanía, el motivo de la separación:

*ay amigo
¡amigazo del alma!
de nuevo la hostilidad de los pronombres
de nuevo tú y yo
ahora que entre tu corazón y el mío se interpone
la alambrada insalvable de la muerte*

Siempre hay tiempo querría explicar (no hay modo de hacerlo), el sentido (¿el sinsentido?) de la condición humana:

*y ya que somos los predilectos de la muerte
pues ella nos dio el insólito espejo de la conciencia
a fin de depararnos su sempiterna compañía
ya que somos apenas chisporroteo*

repentino espasmo de la duración

Adopta la forma de un elogio de la vida, válida solo porque transcurre, porque es tiempo, es instante. La perennidad, más allá de la existencia personal, la prolongación del ser (de sus elementos orgánicos) en la naturaleza –vegetativa o yerta– ocupa el lugar que el creyente concede a las postrimerías:

*es cierto que hojas van
y hojas vienen
pero el bosque está ahí
.....
si de algo disponemos es de tiempo
no de vida
tiempo para advenir
y empezar a despedirse
.....
¡siempre hay tiempo!
para que tú
amigo mío
ya desolladura en mi alma
subterráneo festín de aguaceros y raíces
futura pulpa de los cotiledones
reinicies tu amistad con la tierra
hasta los huesos*

Idea esta, la de la continuidad, de la comunidad con el suelo –aliada, casi contradictoriamente, a la de la cesación de la conciencia y la disgregación consiguiente del todo–, que vuelve a tomar, sutilmente, ese deslizarse de conceptos y de sonoridades del *Epitafio*:

*aquí Luis Vega boga en su luz vaga
consumido
consumado
con su nido
con su nada*

Concluidos los dramas de la separación –intensos y, uno de ellos, de concepción renovadora: propone el texto como un organismo dinámico, de reglada capacidad de transformación–, Efraín Jara cede a la urgencia de escribir el del aniquilamiento del yo, la suprema, absoluta separación: el viviente se aparta de sí, de su esencia. La existencia, la ajena, pierde el soporte de una encarnación irremplazable del conocimiento. Semejante previsión, ya se tome por un ajuste de cuentas con la biografía personal, ya por la expresión de la última voluntad del poeta, se lleva a cabo, todavía, desde la vida. El cantor que “dispone de su muerte”, manda, siquiera provisional, ilusoriamente, sobre la futura –no me animo a llamarla “imaginada”– extinción.

Los movimientos musicales que dan nombre a las secciones del poema no poseen la intención significativa, de los títulos de *In memoriam*. El “allegro” de una sinfonía puede mostrar una apariencia animada, enérgica, hasta furiosa, sin constituirse por fuerza en una exhibición de alegría. El “andante melancólico” de *Alguien dispone de su muerte* se inicia con una “introducción” impresionante, arrancada al reino zoológico (y a la convicción de que la vida alimenta, en secreto, el gusano de la decadencia): *¿padecen los elefantes/ese implacable desmoronamiento de cenizas/con que ciertas criaturas advierten despavoridas/que el tiempo no las preservará?* La enormidad del animal –medida con la pequeñez humana–; el instinto –cotejado con la razón humana... De la aparición –o desaparición– colosal, el poeta baja a la modesta dimensión cotidiana, la del pensamiento. La conclusión dictada por las comparaciones, por la experiencia asimilada por las obras anteriores, es tan lógica como resignada: *¿cómo amar a la vida/sin aceptar la muerte?* Según conviene a un testamento lírico, no sometido a la objetividad de las normas del código civil, este ha de ser, al comienzo, “recogimiento de pasos”. El poeta pesa su infancia y, con dureza, su juventud (*anhelos/frustraciones/descalabros*); convencido de que *toca a su término/la operación atribulada de arrancar/las hojas consumidas de los calendarios*, se acoge al amparo de la soledad –las Galápagos, el alejamiento, la piedra, lo durable e inanimado. Invita al viaje a la amada: *ven conmigo a las islas/acompáñame en este último trecho/antes de que yazga*

definitivamente/enorme/inermel/inerte. (La desmesura de la bestia que se derrumba, se traslada a la inercia irrevocable, la “desmesura” del cadáver).

En el “allegro non troppo”, ha de suponerse que el movimiento verbal-sentimental se acelera, aumenta, si acaso lo hace. Ni agitación, ni dicha moderada: el segmento es el de las instrucciones para la inhumación: *ponme de lado/de sien contra las agrias piedras de Floreana..... ponme con las manos sobre el sexo..... no pongas nada sobre mi tumba / ni una piedra / ni un tronco de algarrobo...* Entre las cláusulas, se adelanta a la de los legados la enumeración de ciertos bienes del poeta. Uno, tal vez inmaterial, no por fuerza intangible, es el deseo. Otro es el verbo, arrancado a la piel más que a la boca: *no supe amar sino con ferocidad / y como es condición inexorable de lo intenso / agotarse de súbito / sin alcanzar la saciedad / iba desahogado de mujer en mujer..... nada hay en el núcleo radiante de la poesía / que antes no haya sido machacado / en los rompientes de la sangre.* (Las riquezas individualizadas tienden a identificarse con la más honda, la que las engloba, la personalidad).

El “adagio” se vuelca hacia esos bienes, hacia ese bien. Voluntariamente, el canto evita la rapidez, el eventual frenesí del “allegro”. Las dos primeras “estancias” comienzan con un *¡es tan maravilloso vivir!* (A pesar –o, precisamente, por ello– del *transcurso vertiginoso*, de las *interrogaciones / que jamás esperan respuesta*). El elogio parte de las cosas mínimas –el vino, el alimento–, abarca al sexo –no tanto a la mujer (*despojar de sus prendas íntimas a la mujer / como quien priva de las cortezas a la naranja*)–, al viaje, a las palabras. Reitera convicciones que enturbian con la duda la objetividad de la percepción: *¡la realidad es presencia! / estos pinos del parque central solo existen / mientras remueven el agua de la conciencia..... duplicarnos en el espejo de la conciencia / constituye dudosa prerrogativa..... todo llega desvalido y menesteroso / hasta los pasadizos de la conciencia / para que le concedamos consistencia y sentido.* Cierra el “adagio” con el encuentro de la amada, fundamentalmente sensual (*...tus caderas lucían la brillante tersura/de la madera de los pianos de concierto ...tu vendaval de rosas y manzanas*), referido solo tangencialmente –eludiéndola, casi– a la relación interpersonal:

*jencantadora mía!
no arrojada a mis playas por lo imprevisible
sino como si alguna porción
inadvertida u olvidada de mi ser
se pusiera de pronto a fulgurar
.....
ay dama y señora mía
en todas las mujeres
parece que el hombre busca
a una sola mujer*

El “allegro finale” –vendrá, aún, una “coda”– con la debida solemnidad –y monumentalidad– reabre el inventario de los bienes de la sucesión: *como los elefantes / sorprendí en mis venas el crujido / que desquicia las osamentas y las bóvedas.* Abraza, ahora, las máspreciadas entre sus posesiones: la amada, los libros (*oh anaqueles de mi biblioteca / acantilados impertérritos / a las asechanzas depredadoras del tiempo*), la música (del pasado a este ahora tan afín a las predilecciones de Jara: Haendel, Mozart, Beethoven, Brahms, Chaikovsky, Ives, Schoenberg, Stravinsky, Messiaen, Boulez, Stockhausen... *poderosos vientos genésicos*), los hijos (*coágulos de mi soledad: los lazos de la sangre no bastan para quebrantar las barreras alzadas por el poeta*). *Los amigos (los únicos que no me defraudaron).* *El verso, las palabras (me provocan / y revocan lo que intento decir / cada vez me obligan a parecerme / más y más a lo que ellas me dictan).* Anotados, registrados en el cuaderno, la vida y sus dones, el conocimiento y la disgregación, refuerzan, en el autor, la voluntad de posesión, de adhesión a la existencia, irrefutable pero amenazada.

La “coda” lo abandona mientras observa su día de hoy, aprestándose a atarlo a su porvenir (su no porvenir): *aquel hombre que hubiera podido ser yo / –y no añicos de un yo– / elige algunos fragmentos estropeados / y con ellos alimenta la avidez de su lámpara..... se apresta a verse en las islas / de cara con la muerte / y darle un abrazote confianzudo / posesivo/olímpico / verdaderamente desmoralizador.*

La actitud anunciada, su giro familiar –cabo de unas líneas cargadas con el peso de la desolación– confirma la ambición de conjurar lo inevitable, desde una posición precaria, provisionalmente favorable. El aislamiento –lo inerte, la separación– de las islas brinda un marco adecuado a esa ventaja. La muerte, allí, está demás, o casi...

¿La muerte como incitación a la vida?

Aunque la voz de Efraín Jara, individualista no menos que ejemplar –en tanto recoge una experiencia asequible a sus semejantes–, tiene no pocos rasgos de gran poesía, de algún modo refleja el sentir popular, la sensatez algo escéptica del ciudadano corriente, cuando duda de la intemporalidad de los valores, de la perennidad del yo: acata la muerte como lo que es, un hecho cierto, y se apresura a trocarla en el aguijón que ha de espolear al corcel de la vida. La fugacidad pasa a ser la sal de la existencia –o de la conciencia. (“Que me quiten lo bailado”, dirá, no sin ánimo desafiante, la boca anónima). La diferencia, enorme diferencia, radica en la imposibilidad, experimentada por el poeta, de gozar con inocencia, sin reflexionar acerca de las postrimerías –temporales, no trascendentes–, del tiempo que se le ha concedido para andar por los caminos del mundo.

Al intentar el recuento –ni exhaustivo, ni rigurosamente organizado– de los motivos líricos a los que ha de reducirse el asunto de esta charla, el alto precio –el misterio– de la vida realizado por la muerte –sin misterio, puesto que sin transparencia ni sombra–, ¿hablaré de la incitación a reconocerse en la brevedad del tiempo, en el instante, reflejo de la vida entera, percibido siempre como presente? (El pasado no es sino carencia). ¿De la calidad a la vez sensorial e intelectual de la única existencia digna de su nombre, la que se sabe vida (la observación, por ende, y la comprensión de las cosas, de los hombres, del yo, el gozo de tomar, dar y recibir y la tristeza del expolio)? De la incitación a la conciencia, la diferenciadora de lo que es y lo que solo está. De la incitación al amor y a la amistad, esto es, a la difícil determinación de compartir); al sexo (casi impersonal exigencia de la especie): acercamientos, es verdad, condenados a frustrarse... De la incitación al pensamiento, al verbo, al virtuosismo técnico y conceptual (la muerte no es una simple negación enquistada en la realidad, sino el objeto de una elaboración imaginativa, literaria. Y la letra posee la virtud de continuar sonando, en la memoria de alguien o en las polvorientas estanterías de una biblioteca. Queda, se demora la tinta, cuando la mano del autor se aparta)... De la incitación a buscarse –y hallarse– en los ecos de otras crónicas, de otras lenguas (la atracción de la música...) De la incitación declinante, que se allana a la caducidad o se tuerce hacia ella. De la incitación a rebelarse contra el dolor, cuando no a complacerse en la desdicha –y en la retórica de la desdicha. De aquella a la consolación, sea la de la supervivencia del cuerpo descompuesto en la hondura de la tierra o en el crecimiento del árbol, sea la de otros hombres, otras inteligencias (así la cesación de una cualquiera de ellas equivalga a la del planeta...) Por fin, de la incitación a disponer, desde la precaria superioridad de la vida, de la muerte, la propia...

Viene a propósito, aquí, la pregunta: ¿ese aferrarse a la existencia de la criatura racional, ese atarse a ella con todas sus facultades (el intelecto, la pasión, los sentidos, la memoria), esa disposición a conocer y a tomar en propiedad, que la vecindad de la muerte dignifica y exalta, no se parece demasiado, para Jara Idrovo, a la resignación, a una inclinación cómplice del ánimo por la parálisis de la nada? Me atrevo a interrogar, no a responder. Por encima de la disección, del análisis, de las explicaciones, la poesía funciona como un organismo, una construcción irreductible, aunque ensamblada con la varia, inagotable, contradictoria materia –o inmaterialidad, ¿por qué no?– del alma humana. Su coherencia fundamental no excluye la ambigüedad. Al margen de este comentario, de cualquier comentario, se yergue y se defiende, diálogo silencioso del poeta y su lector, de la escritura y la pupila atenta, la sólida y conmovedora obra lírica de Efraín. [1]

NOTAS

Exposición presentada durante el VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, organizado por la Universidad de Cuenca. Nov. 1996. (Versión revisada).

1. A la que se han de sumar los sonetos no rimados de *Los rostros de Eros* (1997) y algunas composiciones de diferentes fechas, recogidas con el resto de su producción bajo un título reiterado, *El mundo de las evidencias* (Obra poética 1945-1998), las revisiones de los sonetos y las adiciones de *Poesía última*.

CÉSAR BISSO

Raúl Gustavo Aguirre, el invencionista porteño

Expresarse poéticamente equivale a mostrarse desde la concepción misma del lenguaje. Esta expresividad ayuda a paliar la desolación y la impotencia que acompaña al poeta a lo largo de su vida. Raúl Gustavo Aguirre (Buenos Aires, 1927 – Olivos, 1983) nos quiso decir desde la poesía que el mundo simula buscar la verdad. Paralelamente, las grandes dudas, aquellas que emocionalmente no encuentran respuesta, pretenden trascender a través desde la soledad de un poema. El punto de partida del poeta siempre recayó en la intuición de saber que el mundo no tiene respuesta a ninguna de sus preguntas. Entonces, las posibilidades reales de su existencia es aceptar las revelaciones que la escritura poética le ofrece, revelando por un lado la extrañeza que experimenta frente a la vida y, por el otro, expresando su rebeldía por ser reducida a una comprensión racional. Para el creador, la idea que subyace es que la constitución de la belleza tiene una forma interior, lo que implica una necesidad de expresarse en dos registros (lo real y lo intangible) para manifestar exhaustivamente lo que intenta advertir a los demás.

¿Cuál es el misterio que navega por los ríos internos del poema? Seguramente se lo habrá preguntado Aguirre en medio de sus profundos silencios. Hablar desde la poesía, para dilucidar la verdad que está contenida en las mismas palabras, porque sólo de ellas se vale el poema. No hay mayor pretensión para el poeta que aquella de emocionar a través de la belleza y la reparación. A pesar de por lo que acontece a su alrededor, la poesía siempre ha buscado proyectarse a puro deslumbramiento, lejos de todo vínculo con las verdades absolutas y el tiempo estéril.

Conocí al hacedor del movimiento Poesía Buenos Aires a finales de 1973, cuando lo fue a visitar a su oficina de la biblioteca Domingo Faustino Sarmiento, que funcionaba en el subsuelo de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, frente a la Plaza del Congreso. Un puñado de textos fueron mi carta de presentación ante el hombre sereno y afectuoso que, desde la hondura de su conocimiento, me abrió las puertas del universo poético. Estar radicado en la Capital Federal, donde cumplía el servicio militar obligatorio, me permitió dar forma a una intensa comunicación generacional, intentando aprehender los conocimientos literarios que Aguirre desgranaba pausadamente desde el vórtice de su ordenado escritorio. Aguirre creía a conciencia, aún con cierto candor, en la escritura de los jóvenes poetas que frecuentaban los cafés literarios porteños o aquellos que enviaban a su despacho los primeros textos impresos o los que teníamos el placer de visitarlo con frecuencia. Observaba que la juventud literaria tenía la intuición de cuál era el verdadero camino, porque experimentaban con nuevos estilos, buscaban otras maneras de expresarse, se informaban acerca de la realidad del mundo, tratando de ver y resistir a través del pensamiento y del ejercicio de la palabra poética. Aguirre consideraba que para esa época algunos caminos ya estaban abiertos, desde la obra poética de notables poetas nacionales como Juanele Ortíz, Oliverio Gironde, Antonio Porchia, Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman, Enrique Molinas, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Olga Orozco, Alberto Vanasco, José Pedroni, Manuel J. Castilla; y desde la ensayística de Aldo Pellegrini, entre otras. A pesar de las cruciales circunstancias históricas que nos tocaba vivir, los poetas jóvenes sustentaban grandes posibilidades de realización. Pero, Aguirre también tenía en cuenta la técnica como algo muy personal; es decir, esa capacidad única para *decir* que define al verdadero creador. Para salir de los “pantanos de lenguaje” –expresión que utilizaba como ejemplo–, que indefectiblemente se forman cuando el agua de la inspiración no circula, es imperioso que el poeta tenga el mayor contacto posible con la poesía de todas partes y de todos los niveles y tendencias. Recomendaba leer con la misma intensidad a Whitman, Kavafis, Rimbaud, Huidobro y Rilke, para citar algunos de los tantos “faros” que iluminaron los mares de la creación y orientaron a poetas impedidos de resurgir del aislamiento cultural que conllevaba la exaltación del nacionalismo, como único referente para comprender el mundo. Para él era un verdadero suicidio si dejaban de lado lo universal para limitarse a lo autóctono. Hasta ese punto llegaba el temor estético de Aguirre que nos proponía una incursión por las zonas más límpidas de la razón, porque comprender no significaba certeza y la mera observación no era el manifiesto de la realidad. Un poeta siempre debe actuar frente a los otros, pero antes debe aprender a mirar. A pesar de tanta incertidumbre, cuando se decidió antologar aquellos tres voluminosos tomos para Ediciones Fausto, no dudó en incorporar a muchos de sus “nuevos poetas”, quienes a finales de la década del setenta exhibían sus primeros textos, como Oscar Portela, Norberto Antonio, Carlos Vladimírsky, Luis Alberto Laporta, Daniel Chirom, Juan Carlos Moisés y quien escribe estas líneas, para nombrar sólo a los nacidos en los años 50’.

Recuerdo que, en una conversación epistolar que mantuvimos por octubre del año siguiente, Aguirre analizaba el advenimiento de la poesía social en nuestro país, que sufría los embates de fuertes contradicciones ideológicas y violentas convulsiones políticas. Aquella época oscilaba entre la literatura “urgente” y las cruciales circunstancias históricas. Y frente a ese tumultuoso devenir, había que soportar la vergüenza de ser poeta en un tiempo donde los problemas más acuciantes eran hasta los de la simple supervivencia. Conjeturaba Aguirre: *“¿Qué es lo que más vale en César Vallejo? ¿Qué hable de un obrero ferroviario republicano o su manera de hablar de él? Es cierto que si hablara tan bellamente de Franco (Francisco) no nos agradaría del mismo modo, pero en poesía el tema sólo es un significante más, como dicen los estructuralistas. Si mi tarea fuese hablar en favor de los obreros ferroviarios, escribiría un panfleto político: es mucho más efectivo y puede ser comprendido por mucha más gente que un poema. Y aquí tenemos un dato no desdeñable: algunos poetas no tienen la paciencia de soportar que lo que hacen es por el momento inútil, irrisorio, impotente y minoritario. Entonces se lanzan a la falsificación, en un intento por llegar a todos. Todos es algo que no existe”*.

Conversar era algo que Aguirre sabía hacer muy bien y lo transformaba en verdadero arte. Algunas reflexiones surgidas sobre el espacio y el tempo poético, logré exponerlas en publicaciones culturales locales de la época. En sus respuestas defendía el don sagrado de la Diosa Blanca: *“creo que, como en todas partes, hay una poesía que imita a la poesía: oficiantes, retóricos, escritores, no poetas. Aunque también están quienes buscan la poesía, antes que nada, como una forma de vivir, de la que los poemas son huellas y no demostraciones”*. Era un poeta/pensador fascinante. En tiempos tan complejos para todos los argentinos, Aguirre se mostraba sumamente preocupado por la situación política y social que comenzaba a tallar muy fuerte en la vida cotidiana y repercutía en la escritura literaria. Su postura se situaba entre la comprensión de una realidad abrumante y el análisis severo acerca del uso de las formas poéticas en tales circunstancias. Argumentaría que el momento actual se caracterizaba por una gran confusión, donde muchos creadores, –bien intencionados sin duda- confundían los reinos: los intensos y urgentes problemas sociales, económicos y políticos repercutían en la poesía (está muy bien que sea así, porque ella debe estar arraigada en una realidad concreta) pero la cuestionaban, la limitaban, la adulteraban. Decía Aguirre: *“se necesita hoy particular entereza y lucidez para seguir viendo claro el límite entre los lenguajes de la prosa proselitista y una experiencia poética que requiere su propio lenguaje, sin que ello quiera significar que el poeta no participe, por ello, de la imperiosa realidad que lo circunda. La poesía está siempre a favor de la vida, es por lo tanto una fuerza liberadora, pero en un sentido y con unos alcances que no siempre concuerdan con el registro de los hechos cotidianos”*.

Probablemente, el lenguaje revolucionario de muchos escritores era observado por Aguirre con la preocupación de un esteta invulnerable. El florecimiento de la poesía social fue percibido por el autor de *Señales de vida* como “prosa”, por más hábilmente preparada que fuera su apariencia de poesía. No hallaba motivos suficientes para suscribir a las nuevas doctrinas poéticas que emergían por entonces. Supo confesar por aquellos días que *“la experiencia poética es una sola desde que el hombre comenzó. Si hay algo nuevo, entre nosotros, es el trabajo de algunos poetas para extraerla de la confusión en que de continuo está expuesta a caer: los peores enemigos de la poesía son a mi entender, por un lado, la literatura como institución; por el otro, la política”*.

Más allá de ser partícipe y testigo de un tiempo ensombrecido, su oficio poético nunca fue consuetudinario. El fervor de Aguirre siempre estuvo aferrado al activismo de la palabra y no al de los hombres y, es por eso, que muchos creadores –jóvenes y maduros- encontraron en él al guía luminoso que podía alumbrar el destino de la poesía ante la impotencia por decir algo diferente desde la verdad y la belleza. Así, pretendieron merecer la transparencia intelectual de un poeta sin enemigos, para no apartarse de los efluvios del invencionismo. Para él, la participación del creador en la construcción de su sociedad nunca dejó de ser una experiencia genuina y trascendente. Porque siempre tuvo la capacidad de actual intencionalmente sobre las estructuras del sistema, ya sea para reproducirlas o transformarlas. El poeta que Aguirre rescata de la historia –en este caso representada en la década del 70’- conservaba para sí la característica de haber actuado, consciente y activamente, sobre la realidad social y política. Más allá de su preocupación existencial, el poeta necesitó reivindicar el rol del individuo como sujeto creador y, por ende, las posibilidades de cambiar el mundo desde su modo de conocer, pensar y actuar. La gran duda que dejó aquella experiencia es valorar si realmente la poesía social pudo traspasar por encima de los cánones que controlaban y limitaban las intenciones estéticas del poeta.

Triste devenir

Regreso al recuerdo de aquellas visitas que se sucedieron semana tras semana hasta marzo del año siguiente, cuando Aguirre emprendió un largo viaje por Europa. Al poco tiempo, yo pegaba la vuelta a mis pagos santafesinos. Y luego de once meses de silencio, recibo una carta suya: *“mucho agua bajo los puentes ha corrido desde*

que nos vimos la última vez... usted se fue de "baja" y yo me fui a Europa". Y proseguía: "pero, después de dos meses de un viaje maravilloso, dos días antes de volver, los dioses del Destino se cobraron su cuota: tuve en Londres una seria y repentina trombosis coronaria". Aguirre tuvo que superar más de treinta días de hospital y convalecencia, hasta poder regresar a Buenos Aires y proseguir con otros ocho meses de extremos cuidados. Apenas se sintió levemente repuesto, abandonó la prohibición del "escritorio y los papeles", sugerida por médicos y familiares, que deseaban más tiempo de reposo y silencio. Pero don Raúl sólo quería regresar a sus libros y al arte del decir. Entonces, comenzó a escribir cartas a los amigos, recuperando poco a poco ese ímpetu que caracterizaba su andar cotidiano.

Durante nueve años estuve en contacto con el autor de Asteroides, ya sea a través de cartas o breves encuentros concertados durante mis esporádicos viajes a la Capital Federal. Hasta que el destino se hizo cargo de su cansado corazón, un 18 de enero de 1983, pocos meses antes del regreso a la democracia y una demorada esperanza. Sospecho que hoy, el invencionista porteño, seguiría atesorando surrealismo criollo y traduciendo nuevas voces del francés al español, pero, a la vez, padeciendo un presente siniestro, azorado por la dictadura de las imágenes, el avasallamiento de las redes sociales, la distorsión de la verdad a través de incontables impostores, el asombro por el paradigmático lenguaje inclusivo y la perseverante obscenidad del Poder. Seguramente se tomaría todo con esmerada caballerosidad -tal su virtuosa costumbre- y volvería a celebrar por la defensa de la experiencia poética, siempre abierta a cualquier persona de cualquier condición, en cualquier parte del mundo, a pesar de las determinaciones socioeconómicas y culturales existentes. Sin distinción ideológica, hoy le seguiría importando mucho más la territorialidad conceptual de la poesía, que el territorio simbólico que pudiera ocupar el poeta. Porque, según Aguirre, "la auténtica poesía, por caminos misteriosos, de alguna manera ayuda a que el mundo sea más habitable, la vida más valiosa y el hombre más humano. Muestra adónde tenemos que ir".

ALGUNOS POEMAS DE RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

OSCILACIÓN

*Podría decir: es el viento. Podría decir: es la noche,
la lluvia, la tierra antigua que soporta y que sabe
que todo pasará. Pero no puedo decir: estoy
solo.*

*Y no puedo por causa del amor, ceniza suave que
introduce en todo su secreto sin límites.*

*Y no puedo, porque es enorme la distancia entre el
canto de una gota que muere y el canto vivo de
los hombres.*

EL BALLETO INFINITO

*Somos, yendo y viniendo
por nuestro propio escándalo,
amantes presurosos
en un bosque incendiado,
insensatas criaturas
que se olvidan del tiempo,
el tiempo sin piedad
que le falta a la muerte
para ser importante.*

A LA POESÍA

Si yerta o estallada

*la tierra azul en el azul perdida,
algo quedará aún: temblor o música
en las puras esferas,
Tú vivirás, no yo,
que fuiste tú la que me hirió,
tú la que por mi boca habló.*

CASANDRA

*Puede caer la lluvia tercamente
siglo tras siglo sobre las playas del país desolado.
Pueden las olas roer, ladrar enfurecidas,
o rogar, adular, musitar la limosna
junto al niño descalzo del sur,
volver indiferentes
como el pez que dejó su huevo, una tras otra,
en el cráneo resonante y vacío.
Puede llorar la lluvia, tan débil, tan eterna.
Puede también tu voz alzar un miserable
porqué sobre los mudos faraones y los desiertos impasibles.
Puedes gemir, gemir, reptar, y silenciosa,
irte por donde quieras hasta el fondo del tiempo.
Puedes yacer o levantarte
y arrasar las maderas o los tallos desechos,
los rotos subterfugios del amor sepultado.
Y seguirás allí, donde ella cae,
clavada en esa muerte.*

HIPÍAS

*La ambigüedad es mi reino.
Entre las complacencias de la noche
vivo sin iluminar
como un insecto que no tiene
fosforescencia sino mente
y silencio.*

BUENAS RELACIONES

*Los prisioneros se detestan
pero a pesar de su rencor
se tratan con educación.*

*Los prisioneros se detestan
pero no obstante, por dignidad,
jamás conversan con el guardián.*

*Los prisioneros se detestan
pero de noche mantienen diálogos
fingiendo que hablan solos.*

POEMA DE MI MUERTE

*Oscurecido voy
a manos de la muerte.*

*Nada le levo, nada
arrancado a este sol, a estas arenas,
o cuidadosamente
guardado para mí, para después.*

*Haber estado en el amor.
Haber mirado ríos, rostros, cielos.
Haber hablado con los otros
y haber hablado a solas.
Haber seguido haciendo
cuando ya no importaba.*

*Oh, ni tengo de mí más que unas pocas
referencias efímeras.
No sé de dónde vengo, qué papeles
registraron mi nombre, ya olvidados,
qué historias sucedieron
o qué preguntas hice.*

*Y si había en mi vida
algo que fuera eterno,
tal vez lo di, tal vez se me perdió.*

OSCAR GONZÁLEZ

Francisco Madariaga: Yo creo en la antiquísima concepción de la inspiración

En el momento en que nos acercamos al poeta Francisco Madariaga (1927-2000) sabíamos bien que se trataba de su presencia y de su aparición entre nosotros. Ya que sí el inicial sentimiento de asombro y admiración que nos provocó la primera lectura que de su poesía hicimos, en los *Cuadernos de Difusión* de Fundarte (1983); este se amplió extraordinariamente cuando le conocimos y en el instante mismo en que comenzó a relatar más que a hablar de esas fantásticas y misteriosas historias que han ido formando y fortaleciendo la visión de su vida. Todo aquello que en él se mueve entre el estremecimiento y el resplandor, arco iris entre el sol y la tierra, los pantanos exuberantes y los palmerales; las flores de belleza incomparable y las aguas torrenciales, forman parte de su poética de los elementos.

Puente de la mirada y la memoria que enlaza y une el animal terrestre y la piedra celeste. Erotismo incandescente que lo deslumbra y lo hechiza. Poética de los desaparecidos y de las apariciones, que lo hacen decir: *Yo soy aquel que tiene los deseos del cielo de la tierra* y que busca en toda la realidad *Diamantes sobre el corazón de las palabras*. He aquí la palabra que nos lo acercó, y la otra palabra que aún queda entre nosotros por decirse y decirnos. [O.G.]

OG | ¿Podría Usted hablarnos de las primeras percepciones e impresiones que tuvo de la realidad y del mundo en que él vivía, y que cómo estas y aquellas fueron proporcionándole elementos a su palabra poética?

FM | Yo viví desde que nací en la provincia de Corrientes hasta los catorce años, en medio a lagunas, esteros y palmerales. Y los gauchos allí son los más antiguos, el gaucho se ha mantenido y ha mantenido su tradición intacta. Corrientes es una provincia muy ganadera y tiene cierta similitud con los Llanos Orientales de ustedes. Mi padre era veterinario y ganadero, y tuvo adversarios políticos muy fuertes y que han hecho de la lealtad una forma irrenunciable de estar en el mundo. Los gauchos pertenecen a tres partidos políticos y los colores son el celeste, el colorado y el verde. En política como en la vida son muy pasionales y andan todavía con revólver en la cintura.

Mi padre estaba en la oposición y eso no le causaba problemas, porque todos sus contradictores le respetaban mucho. A mí me mandaron a Buenos Aires a estudiar, un poco tarde. En el viaje hacia Buenos Aires, que son treinta y seis horas en tren, el tren paró en una estación y en el patio de una casa yo que tenía doce años ví el busto de una mujer, semidesnudo y mi madre me dice que esa era la Venus del Nilo. Escribí mi primer poema en Buenos Aires. Estos hechos constituyeron mis primeras inquietudes y me formaron.

OG | Fuera de esas percepciones reales y fantásticas de la naturaleza que Usted tuvo y tiene todavía, había también un mundo interior, que lo constituían sus primeras lecturas y las de su formación escolar ¿cómo ocurre esto y cómo las fusiona entre sí?

FM | Realmente cuando entré al Colegio Superior empecé a leer de todo: Homero, Rilke, Rubén Darío, los surrealistas. Todas estas lecturas eran muy mezcladas y desordenadas. Fui haciendo relaciones con otros poetas y escritores; ellos me documentaron mucho. Hasta que conocí a los surrealistas y también el mar uruguayo. A los diez y siete años recibí dos golpes que me transformaron: uno de ellos, el mar y el otro, el del surrealismo. Con esas dos experiencias volvía a retomar el contacto con mi provincia. Poco a poco ese contacto con nuestra naturaleza comenzó a hacerse surreal, surrealista.

Nosotros teníamos ahí el surrealismo total. En el fondo el gaucho es muy fabulador, son fabuladores con rasgos líricos unos y otros con rasgos marcados por la memoria y realistas. El paisaje de por sí surrealista, de extrema belleza y color: palmeras salvajes, aguas coloradas, el trabajo rudo. Yo me quedaba tres meses allí, ya que como te he dicho, ya vivíamos en Buenos Aires.

Cuando estaba en el Colegio, del que te hablo, en el año de 1945, empecé a escribir muchos poemas. Dos profesoras de literatura, que tenían una mentalidad muy evolucionada para aquel tiempo me ayudaron a hacer una primera lectura pública. Había en mí ya una determinación en ese sentido de que la poesía sería parte substancial de mi destino. Y he sido fiel a eso.

OG | Para Usted es muy fuerte e inextricable la relación entre la naturaleza y la ciudad. Eso le da otra dimensión a su poesía. ¿Cuál es su primer libro publicado y a quién o a quienes se los da a conocer? ¿Cómo conoce a Gironde y como se forman sus otras relaciones entre surrealistas y quienes estaban en contra de la obediencia a una ortodoxia surrealista?

FM | En 1954 ya había salido mi primer libro de poemas: *El pequeño patíbulo*. Lo conocieron Aldo Pellegrini y Carlos Latorre. Latorre me habló de Oliverio Gironde y me dijo: *vamos que va a estar en un café del Centro. Hablamos con él y lo primero que me dice es: ha caray, que cara de comisario de campaña, che, tiene usted compañero.*

Gironde era un hombre de poder económico, de gran cultura, no solo poética y literaria, sino también plástica. Tenía en su casa una colección de arte precolombino, de oro del Perú, de los Incas. También tenía cuadros de Figari y de artistas europeos. Él me hizo observaciones sobre mi poesía que me sirvieron enormemente, me hacía observaciones de estilo y me aconsejaba que tenía que manejar mejor el idioma. Las reuniones con él eran muy hermosas. Iban allí personas de todas las corrientes estéticas y políticas: Lorca, Neruda y Asturias.

En su casa se conversó sobre la iniciación de dos revistas muy importantes: *A partir de 0*, y *Letra y Línea*. Una era de cierta ortodoxia surrealista y la otra más dentro de lo formal. Gironde no participó en la creación de *A partir de 0*, porque él tenía diferencias con los surrealistas y con el surrealismo de París, y allí con Enrique Molina, las diferencias eran estéticas. Yo nunca he sido teórico. Participe sí en el último número. *Letra y Línea* nació de un acuerdo al que llegaron todos los poetas, los artistas, los críticos y los intelectuales de ese momento, con la orientación de Aldo Pellegrini.

Bayley y Pellegrini discutían sobre la vigencia del surrealismo. Bayley con menos adhesión a la poesía surrealista y Pellegrini mucho más estricto a una observancia surrealista. Indudablemente que estas discusiones eran propiciadoras de cosas nuevas y no de odios y envidias. Nosotros realmente estábamos en contra principalmente del oficialismo y en eso centrábamos nuestra crítica.

OG | El medio intelectual por lo que sabemos era bastante polémico y había controversias y disputas muy fuertes. ¿Cómo podía un poeta de provincia moverse en el medio intelectual de Buenos Aires en esa época, y fue esto ó no importante para Usted?

FM | En ese entonces había en Buenos Aires grupos muy poderosos como la Iglesia Católica, el Partido Comunista, con buenos y retontos militantes y los miembros de la revista *Sur* que muchos tildaban de conservadurismo ilustrado. Todos ellos hicieron una labor importante y fue fundamental para nosotros; otra cosa, era que no estuviéramos de acuerdo. Queda una fuerza que te menciono ahora: era la constituida por los intelectuales del naciente peronismo, del marxismo y del fascismo.

Quiero decirte, que no todos los intelectuales, pero sí la mayoría. Y ahí, entre todos ellos estábamos nosotros: los de la tierra de nadie. Nosotros no dependíamos de nadie y además no teníamos medios económicos. No es que no tuviéramos una postura y una posición política, la teníamos, pero eran políticas distintas. No estábamos ligados en este campo a ninguna convicción, eso era insoportable para nosotros.

OG | Usted tuvo una inmensa y fuerte amistad con Aldo Pellegrini y Enrique Molina apoyada más que todo en la actividad creadora ¿Qué puede decirnos de ellos dos y de qué manera ó no contribuyeron a ampliar su concepción de la poesía y del amor?

FM | Pellegrini fue muy importante para mí tanto en lo afectivo y en lo intelectual. Afectivamente nos tomamos un gran cariño e intelectualmente me proporcionó elementos literarios que me han sido fundamentales. Era muy irritable contra lo que consideraba una mentira y una impostura. Él decía lo que pensaba como crítico. Yo lo conocí ya maduro, formado. Le gustaban las mujeres bellas, y era un hombre rebelde y de rechazo. Eso se trasunta en su poesía. *Escrito para nadie* es una visión de construcción-destrucción total. Éste libro es la culminación de su postura de toda la vida.

Molina era un camarada para la aventura; fué muy cariñoso, como buen campesino. Con él nunca aposté a una amistad total, porque él era la soledad absoluta. Entre mi poesía y la de ellos dos, hay puntos de contacto y aire de época. Molina exalta un erotismo que no es el mío; el mío sino está muy sensibilizado y espiritualizado no funciona.

Para mí quedaban muertos el encantamiento y todos los materiales del amor, cuando quise reducirlo al deseo. Fue y hubo deseo, pero no me lleno. No es que no sea corporal, yo necesito de otro encantamiento. Me enloquezco y corro peligro siempre de enamorarme. Ha habido situaciones así en mi vida, pero yo soy fiel cuando amo. Cuando era lo sexual, la necesidad, he preferido ir donde las putas, putas finas; que no significarán para mí enamorarme. Bretón apuntaba al amor único -el amor loco-, como tentativa de la belleza, está muy bien, pero como práctica se hace casi imposible. Creo yo que fue él el único en practicar esa clase de amor con su compañera chilena. Defendió esa postura hasta su muerte.

OG | Ha habido ciertos críticos e historiadores que han incluido su poesía como parte de lo que conocemos con el nombre de poesía gauchesca ¿Qué reflexión y consideración le merecen estas apreciaciones?

FM | Niego rotundamente haber pertenecido a la poesía gauchesca. Yo que me críe entre gauchos no hice poesía gauchesca. La poesía gauchesca ha sido hecha inclusive por quienes no son gauchos. Los gauchos tuvieron poetas en estado natural y que conocían los secretos de la naturaleza y se asombraban ante ellos. La naturaleza misma es ya una influencia, el haberla vivido, haber conocido y amado las mujeres de allí, que son mezcla de guaraní y de españoles, y negros con español e indio americano.

El universo del gaucho está poblado de mujeres y de sus leyendas. Allí casi no hay inmigrantes y sólo hay árabes comerciantes. Todos somos mestizos, y el gaucho es muy aindiado. La vida que yo hacía al lado de mi padre, la vaquería, la política bravía, todo eso me hizo. Ahí habían imágenes muy fuertes. Era el farwest en América. Yo fui escribiendo siempre con disciplina, y ese es un nacimiento inefable, no puedo definirlo. Eran repentinos, y yo nunca he corregido.

OG | Usted intenta hacer su poesía y darle una forma entre esa naturaleza que lo obsesiona, lo fascina y lo excede, y su también relación con textos poéticos donde predomina el realismo y en otros donde el hilo del romanticismo y surrealismo es visible ¿Cree que lo preserva de caer en uno y otro lado es el poder de la inspiración? ¿Ordena Usted sus poemas o da vía libre a la espontaneidad y la sorpresa?

FM | Creo que son válidas las dos formas: si el poema sale redondo, no hay nada que cambiar. Molina me contaba que escribía hasta siete veces un mismo poema. Yo los míos los he escrito a caballo, en fondas del camino, en trenes, en vapores fluviales, en aeropuertos. Hay poetas que tienen que mirar otra vez el poema y darle forma, en mí la mayoría han sido de repente, son como una aparición.

Yo creo en la antiquísima concepción de la inspiración. Pero, además, creo que a eso le hizo bien y no me da miedo reconocerlo, el surrealismo. Una vez le preguntaron a Aragón qué opinión le merecía la inspiración y contestó que *la inspiración sí, pero aceptada y practicada*. En eso es fundamental el aporte del surrealismo.

Todo esto proviene también del romanticismo y sobre todo para mí de Hölderlin. Aquí he hallado un libro de él, que hace mucho tiempo quería leer: los *Ensayos*. A mí me atrae Hölderlin más que Novalis. Yo me siento más afín con él, porque es el que está más libre de filosofía. El poeta es filósofo solo si es como los presocráticos y los rishis vedas: elementales y mentales. De esa manera sí se pueden unir la poesía y la filosofía, pero de la manera moderna, no, porque la moderna es una filosofía sistemática. A mí me quedan elementos como el sueño y la visión, no los he forzado, creo que son un hecho natural. Sin duda que es fundamental para el poeta leer a otros poetas, es fundamental la frecuentación, pero no lo es todo, porque creo un poco en aquello que como decía Rimbaud: la poesía es un hilo de oro en todos los tiempos. Nunca he puesto en duda el poder de la inspiración y no creo que haya poder que pueda destruirla.

Y más acá Apollinaire en *El espíritu nuevo y los poetas* es fundamental, porque hablo de la sorpresa que sorprende. En ese manifiesto, la concreción central del movimiento moderno no es una escuela o un movimiento sin que abarca todas las tendencias. Cuando él habla del origen de un poema lo compara con la caída de un pañuelo y este hecho aparentemente intrascendente puede ser el origen de un poema. Recuerde que a Newton la observación constante de la caída de una manzana lo precipitó a descubrir la ley de la gravedad. Este hecho quizá fortuito es un punto de partida. Es lo repentino más que lo espontáneo.

OG | ¿Hablando de nuevo sobre la inspiración y la creación, y considerando la inspiración como un método libre de las ataduras conceptuales, queramos saber ¿Cómo se revela en su poética, lo que el surrealismo practicó como *escritura automática*?

FM | Yo creo que así como *escritura automática* no se me ha dado. Porque para mí ella es una irrupción de la antiquísima inspiración, que ha sufrido permanentes transformaciones a través de los tiempos. Muchos poemas han quedado intactos y sin control. Mi método si así podemos llamarlo, es dejarlos en el cajón y después sacarlos es fundamental. Te hace revivirlo y puede aparecer ya perfeccionado, tanto en su espíritu como en su dicción. Y después si hay que hacer la corrección eso afina el espíritu ó puede que la corrección sea inferior. Homero hablaba y defendía la inspiración.

OG | Esa relación sincrética que hallamos en su poesía y que va de la tradición y de la historia de la pampa hasta el romanticismo y el surrealismo ¿Es en Usted un proceso intencional y deliberado?

FM | No ha sido deliberado. Creo que surge de todo esto que Homero, el Arcipreste de Hita, Luis de Góngora y Garcilaso de la Vega hicieron, y lo que ellos hicieron con la poesía fue crearla de nuevo. Mi poesía es la eclosión de todas estas experiencias contradictorias entre una campaña arcaica y la poesía de todos los tiempos. Ya fuera urbana, ya fuera de campaña. Yo he mezclado todo eso, pero sin proponérmelo, a eso es lo que llamas sincretismo.

OG | Hasta ahora ha hablado del surrealismo como movimiento que provocó de nuevo un re-conocimiento de la inspiración ¿Qué consideración le merece el hecho oscuro e irresoluble al parecer de las relaciones del poeta con la política? ¿Qué poeta del movimiento en este aspecto le interesó profundamente y por qué?

FM | Del surrealismo, aparte de la diferencia, con relación al tratamiento de la imagen, me intereso fundamentalmente la gran lucidez con que se plantaron en aquellos años, en que había gran confusión. Y principalmente en lo que respecta a la relación arte y sociedad, que costó la vida por autoinmolación de muchos de ellos, para ser en todo caso consecuentes con lo que pensaban y hacían. La política siempre ha confundido los roles. O se obedecen su línea ó no se puede pertenecer políticamente a él. Esta contradicción los llenaba de culpa, porque no podían liberarse de esa manera de crear, y menos podían escribir lo que les ordenaba el partido.

Casos como los de Crevel, Maikovski, Essenin, Mandelstam y Gumiliev. El surrealismo dió la posibilidad de que coexistieran la política y la poesía, sin necesidad de abolirla, sin ponerla al servicio de nadie y de nada. Crevel fué un tipo tan puro y de una impensable rebeldía. No sé si fue el más bello de los poetas surrealistas.

Fundamentalmente me interesó el rumbo que tomó con Aimé Césaire, algo como un milagro, ya que el surrealismo europeo por la política olvido el paisaje y en Césaire se da el milagro porque en su poesía hay la denuncia de la miseria y la opresión del pueblo, lo social y lo poético, aparece el lujo del paisaje. Admiro de los poetas es su independencia, poetas como Rilke, O.W. de Lubicz Milosz, Valéry, Perse.

OG | En ese orden de sensibilidad y de sensaciones ¿Existe para Usted diferencia entre el paisaje y la naturaleza? ¿Qué es para Usted el paisaje?

FM | El paisaje no es el tratamiento naturalista del artista, es el paisaje. El paisaje se transforma en persona.

OG | Ya que Usted se halla en permanentemente contacto con la tierra y la región de Corrientes ¿Cómo ha sido su percepción de ellas y en qué forma participan de su poesía?

FM | Abrí los ojos y me rodearon grandes ríos, grandes lagunas, inmensos esteros, más profundos y tan impracticables que no puedes ir por ellos. Millones de flores de todos los colores y todo eso bordeado por palmeras salvajes y árboles. Ya lo he dicho en mi texto *La acuarela inmóvil*, como lo has dicho. No acepto el nacionalismo doctoral, el nacionalismo de Estado y lo que es letra muerta, que mata la poesía. La Región es la dadora, es la madre de la poesía y que se halla en Homero, Virgilio, Cavalcanti, Yeats y Giono.

OG | ¿Cómo y en qué forma es penetrada su poesía por el amor y el sueño? ¿Son elementos subsidiarios a la naturaleza o por el contrario son fundamentales a la esencia misma de su poesía?

FM | Sin la necesidad de la búsqueda del amor, para mí, no puede haber poesía, y sueño como consecuencia de eso y la noche también. Una noche es un desprendimiento de estrellas gigantes que caen al suelo.

OG | Es quizá desde Rilke desde donde podemos partir para hablar de la experiencia poética como una experiencia profana y una experiencia mística ¿Cómo caracterizaría Usted su poesía en esta perspectiva?

FM | Yo las he vivido más en forma repentina y fragmentada. No la he vivido con la sabiduría de un Rilke y no coincide con esa larga constancia que es característica en él. La experiencia aparece cuando uno menos la recuerda. Hay una cosa que es fundamental para mí y que la he conservado en los libros que he hecho, es hallar que el ser más desamparado, más a la intemperie, puede ser el ser más generoso que todos los otros hombres, yo lo he comprobado. De repente, esos hombres hasta le salvan la vida a uno. Esos que no tienen nada. Esto es casi confidencial.

OG | Nosotros podríamos decir que en su poesía encontramos un elemento que encanta por la belleza imposible de su presencia permanente, y es el de la aparición y de las apariciones ¿De dónde proviene esto?

FM | El sentido de la aparición yo lo aprendí en mi infancia, en la campaña Correntina, que está llena de leyendas, casi surrealistas y poco realistas, y esto está en la belleza excepcional de la naturaleza y en una historia sangrienta. La guerra, que le ha dado un veneno de leyendas, de memoria de hechos de sangre: peleas entre civiles y guerras civiles. Ahí sobre eso, el pueblo posterior ha elaborado el sentido de las apariciones, que tienen dos vertientes: una, muy concreta, en aquella época no había Bancos y los terratenientes tenían sus joyas y libras esterlinas en botijas de terracota. *Los entierros* ocurrían y los dueños iban con un peón o dos de confianza a enterrarlas.

Esas historias se transmitían oralmente. Y si tu sacabas *El entierro* sin ser el destinado para hacerlo, para sacarlo, iban en tu persecución fantasmas de caballería con lanzas, de demonios y brujas. Y la otra, me hablan las mulatas. Que después de la guerra sus abuelas les contaban, que aparecían mujeres en balsas navegando por los ríos, suplicando y clamando al cielo por su amor muerto en la guerra. Y con ellas iba una mulata fuerte y armada que cuidaba a su niña. Nadie se podía acercar a esa balsa porque la multa era muy bravía. Era el desconsuelo vagante.

OG | Todo esto tiene que ver mucho con la tradición del correntino y Usted ha extraído de ella y de su realidad múltiple y de sus historias de amor y muerte, de lucha y odio, la parte más esencial de su poesía ¿Hablemos un poco sobre estos hechos tan extraordinarios?

FM | El Correntino es fatalista y no le da valor a la vida, aunque la adora. Yo he temblado estando entre gauchos, porque por una tontería, o lo que a uno le parece una tontería, ellos se podían matar. Este fue de los más conmovedores momentos históricos del pueblo, lo fue en 1938 cuando un General Gobernador que se llamó Belón de Astrada, se levantó solo contra el tirano Rosas. En la batalla que dio no llegaron a tiempo las fuerzas uruguayas y perdió. Las fuerzas del tirano le mandaron degollar a él y novecientos hombres más que se rindieron. Laguna de sangre. De la espalda de Astrada sacó una tira de piel, la trenzó e hizo una manea, que llevó hasta su muerte.

La mentalidad de guerrero popular, que quedo de toda esa épica al mismo tiempo nos los hacen ver como románticos y guerreros: que se enamoran, que cantan y que fabulan. Hay dos clases: unos que no hablan una palabra y son los más valientes. Otro que es muy peligroso, por traicionero. El otro es frontal y más fiel al amigo, al patrón. El traidor te mata por la espalda: te alaba y alaba y te puede matar en cualquier instante.

Y allí en medio de todo esa violencia y muerte están las mujeres, que son muy ardientes. Caminan descalzas, aún teniendo zapatos; porque tienen unos pies hermosos y sensuales. Ellas van descalzas porque saben, esto sí, que incitan a los hombres. Y cuando te aman, sabes cómo te dicen en la cama: mi rey.

OG | La modernidad se caracterizó por el poder que instituyó e institucionalizó de la interpretación y de su teoría de la ciencia sobre la creación ¿Qué piensa Usted al respecto?

FM | Pueden ser muy dañinas, salvo la disciplina que te enseña lo que no conoces. Bachelard me interesa porque él es un poeta, aunque no haya escrito poemas. Los otros no me sirven ni siquiera Heidegger. Yo no siento la poesía como él, yo soy arcaico de otra manera.

OG | Ya es común que se hable de un poeta que se ha formado en una academia o un taller de escritores, y es más: ha ido adquiriendo un cierto status en el medio cultural y social ¿Cree usted que es necesario e importante que el poeta se forme en una academia o un taller?

FM | Nunca he tenido escritorio ni taller. El taller creo que es positivo si lo orienta un artista, que también este allí para preguntar y para interrogarse, así puede funcionar, aunque parezca absurdo. Habría que volver a lo socrático, a la mayéutica.

OG | Todavía se habla del poeta oficial, calificativo con el cual se pretende disminuir el poder de verdad y autenticidad que pueda ó no contener la poesía de un poeta que se adhiere al poder y al establecimiento para defender un estado de cosas moralmente inaceptables ¿Cómo ha experimentado Usted esta cuestión?

FM | Nunca he militado contra nada y nunca he participado de esos poderes. No hice estridencia con mi rechazo. Yo nunca he escrito un manifiesto: en mi escritura se ve cual es mi actitud frente a esos poderes literarios.

OG | Hay poetas que para crear necesitan del silencio y la soledad y hacen de ellas un hecho absolutamente necesario y fundamental para acercarse a la poesía y para invocar a la Musa ¿Usted necesita experimentar esa clase de silencio y de soledad para crear?

FM | No conozco la soledad. El silencio cuando lo capté enseguida se me escapo. La soledad en mí apunta y se va, hasta ahora. Apunta y se va. Yo estoy con mi familia y todo eso influye mucho. No solamente son la compañía sino la necesidad que siento de hacerles conocer aspectos del mundo, que yo he tenido el privilegio de conocer: hombres, tierras, lugares, paisajes y temas que van a desaparecer y que yo he conocido.

SUSANA WALD
Sobre mi vida con Ludwig Zeller

Viví en Buenos Aires en el tiempo de mi adolescencia, entre los 11 y los 20 años.

Mis padres emigraron a Argentina desde Hungría. La vida en Buenos Aires era para ellos más segura en el plano político, pero también más restringida en medios económicos. Eso afectó principalmente a mi madre. En Budapest ella tuvo quien le ayudara en las tareas domésticas y en Buenos Aires tuvo que asumirlas. No estaba acostumbrada a ello. Era pianista y cuando se casó con mi padre, en lo económico él era más solvente que ella lo que favorecía su sueño de dedicarse a la música. Pero en vez de restringir su vida a lo que soñaba como profesión entró en la vida de mujer casada de quien se espera sobre todo que tenga hijos. Los tuvo. Dos. Se dedicó con mucho esmero a cuidarnos; no nos tocaron niñeras, era mi madre quien se preocupaba de que estuviéramos bien alimentados, bien vestidos y que tuviéramos todos los días acceso a la vida de aire libre, ya fuera en los parques cercanos a casa, o, en los veranos a los espacios junto al lago Balaton donde ella y mi padre tuvieron una casa veraniega.

El piano, como toda forma de arte, requiere dedicación diaria. Mi madre abandonó su trabajo de músico y se dedicó a la crianza y cuidado de sus hijos. En los años de la primera mitad del siglo veinte existía todavía poca posibilidad para que alguien que nacía mujer tuviera una profesión según su deseo. Había excepciones, pero eran muy escasas. Se consideraba que la mujer estaba hecha para las dos “c”: la cocina y la cuna. Mi madre se dedicó de lleno a ambas. Lo pagó muy caro. Murió de depresión todavía joven, a los cincuenta y cinco años. De su ejemplo aprendí que los que nacemos para el arte no debemos abandonarlo, es importante vivir nuestro destino en su totalidad.

La arriba mencionada adolescencia se presenta en la vida de una joven en forma súbita cuando comienza a funcionar como mujer, debido a los cambios hormonales que sufre su cuerpo. Tras la primera menstruación y hasta la menopausia, el cuerpo se inunda de estrógeno, cosa que también causa cambios en el funcionamiento del cerebro. Como adolescente empecé a encontrar interesante a los varones de mi edad o algo mayores que yo. Este tipo de reacción no se puede resistir, no es voluntaria, no es racionalmente manejable. En todo caso no lo fue para mí.

Así fue que para mis diecinueve años y dos semanas de edad era yo una mujer casada con un joven hombre once años mayor que yo — José Hausner tenía 30 años—, muy buenmozo y maravillosa persona. Nuestro noviazgo empezó poco después de mis quince años y nuestro matrimonio duró siete años. En suma, fue una relación fuerte durante casi doce años. Para cuando comenzó a resquebrajarse yo tenía veintiséis años.

Tuve muchos agrados en la relación con Hausner y entre ellos estuvo que durante nuestro noviazgo en Buenos Aires íbamos semanalmente a un club de remo en el Delta del Paraná. José me enseñó a remar. Al principio íbamos los dos en un mismo bote y luego me gradué a mi bote personal. Me encantaba remar, desarrollé los músculos y la pericia necesarios para ello. Estaba también que el remar se hacía en mi medio favorito que es el agua.

Cuando niña tuve la suerte de aprender a nadar; en la escuela había ganado un premio en gimnasia que consistía en ir a clases con dos campeonas olímpicas de natación y se me hizo costumbre durante muchos años nadar regularmente. Soy nadadora de resistencia, me gusta recorrer distancias nadando.

Cuando me casé con José Hausner era yo mentalmente inmadura, falta de educación en lo social y en lo psicológico. No tuve una idea clara de lo que era el matrimonio, ni tuve claro qué significaba tener hijos.

Por eso mi encuentro con Ludwig Zeller fue para mí un terremoto que hizo que dentro de mí surgieran capas de impulsos inconscientes. Compartía con él elementos básicos de mi carácter que no eran parte de la vida que compartía con mi marido. Esos elementos tenían que ver con lo artístico y con lo religioso, asuntos que me conectaban con lo trascendente. Me encontré de repente ante la posibilidad de una relación que llenaba todo mi ser como persona y como artista. Había incursionado en asuntos de ciencia, pero el impulso artístico al que Zeller llamaba mi atención era más fuerte. Con José Hausner tenía una vida cómoda, perfectamente solvente, y muy grata. Pero esas sensaciones se hicieron mucho menos importantes para mí cuando descubrí que el arte era mi vocación interior dominante.

No sé si queda claro: mi encuentro con Ludwig Zeller cambió mi vida. Sucedió el 10 de mayo de 1963, en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile donde era estudiaba y trabajaba. Como estudiante estuve en la Cátedra de Fisiología, investigando el cerebro humano. Al mismo tiempo tenía un empleo como secretaria de

dos investigadores de asuntos de genética que en esa época se realizaban principalmente con moscas. Por lo que me tocaba hacer, llevaba una bata de laboratorio que llamó la atención de Ludwig mientras conversábamos en la inauguración de la exposición de grabados del entonces ya famoso Nemesio Antúnez en la galería del Centro de Estudiantes de la Facultad en que Zeller era curador. Lo primero que Ludwig me preguntó fue si yo tenía un diploma. Le dije que tenía uno, en cerámica artística. Mirando mi atuendo blanco me preguntó: ¿Y qué hace usted aquí? Le conté que había decidido dejar la cerámica, que me interesaba la fisiología, etc. No sabía yo con quién hablaba. Zeller había sido el que en Chile impulsó y descubrió centenares de talentos en la plástica durante más de dos decenios. No hay artista plástico chileno de las décadas de los cincuentas y sesentas del siglo veinte que no le deba una vela.

Enfocado en lo que le interesaba, y tangencialmente atraído por mi persona, insistió en que quería ver mi trabajo artístico. Le dije que necesitaba un par de días para sacar las telarañas y ratas de mi taller y le di la cita del caso. Vino y vio mis dibujos que ahora siento muy deficientes y mi trabajo en barro, nada excepcional y me invitó a hacer mi primera exposición individual. Me dio fecha para el mes de noviembre. Luego, durante cinco meses, no cesó en buscarme papeles para dibujar, facilitar todo lo referente a mi taller como por ejemplo una mudanza de todo incluido mi horno y estuvo también estimulándome con lecturas de obras literarias.

A Zeller como organizador de las exposiciones y eventos que se realizaban en la Sala del Ministerio de Educación le tocaba como su superior y vigilante de sus actividades y talentos una persona del sexo femenino que había llegado tarde a la puerta cuando repartían la gracia. Esta señora, a quien no nombraré, le hacía la vida en general insufrible. Su pasión era ser vista y poder lucirse en todos los actos e inauguraciones, por lo cual Ludwig daba instrucciones al fotógrafo oficial de la Sala para que en sus imágenes saliera este personaje en el centro y en primera fila. Al mismo tiempo Zeller nunca apareció en estas fotos que eran entregadas a la prensa. Las pocas imágenes que logré encontrar en que él está visible son las de inauguraciones que organizamos en nuestra Casa de la Luna. Y aun esas son escasas. Quizás otros piensen que Zeller era tímido. Yo creo más bien que era prudente.

Cuando me invitó Zeller a hacer mi primera exposición individual me lancé a trabajar con un tornero de cerámica; con su ayuda hice piezas que yo misma no tenía fuerza para torneear. Tuve accidentes como el de tener que frenar el auto que manejaba con lo que se movieron las piezas que estaba transportando; aproveché las formas en que quedaron al volcar para crear piezas realmente únicas.

Esa primera exposición mía fue un éxito rotundo. Todas las cerámicas que expuse, menos una, se vendieron. Nadie se interesó en mis dibujos que eran mi pasión. De esta forma quedé trabajando en cerámica durante 25 años a pesar de tener que migrar y empezar de nuevo todo el esfuerzo puesto en mi primer taller personal.

El nuevo comienzo se dio en Canadá, en mi casa en Agincourt, a las afueras de Toronto. De esa casa llevé mi taller a Sheridan College, donde era docente, cuando me mudé a su cercanía. Mi decano en algún momento decidió que el espacio que ocupaba el taller se iba a dedicar a otros menesteres con lo que tuve que repartir mi horno, torno y herramientas para la cerámica. Fue a fines de 1979. Desde esa fecha en adelante me he dedicado a la pintura y a hacer "mirages", obra realizada en colaboración con Ludwig Zeller. Hemos producido varios centenares de estos trabajos colaborativos. Y hemos trabajado codo a codo en lo literario.

Tuvimos tres pequeñas editoriales, la primera, en Chile, fue Casa de la Luna, la segunda en Canadá se llamó Oasis Publications y en México publicamos bajo el sello de Oasis Oaxaca. En Canadá Ludwig trabajó mucho en sus collages y sus textos poéticos que se publicaron en ediciones muy bellas. En Chile ambos dábamos clases en el Instituto Cultural de Las Condes donde Ludwig era curador de la galería de arte. De hecho, cuando lo conocí curaba tres galerías, la del Ministerio de Educación la del Instituto Cultural de Las Condes y la del Instituto Chileno-Norteamericano.

Zeller fue muy activo en lo cultural y social en Chile. Por el contrario, en Canadá se quedaba en casa y era yo quien salía afuera. Trabajé en las oficinas de una fábrica de tubos de asbesto y cemento. Hice reservaciones hoteleras para una firma de tarjetas de crédito. Acepté cuanto trabajo se me ponía delante, a sueldo mínimo. En Canadá no he estado sin trabajo un solo día de mi estadía de veinticinco años.

En el principio de mi vida en Canadá fui docente en Centennial College de Toronto donde daba clases de historia de arte vespertinas y de fin de semana y también daba clases de cerámica en el taller que tenía instalado en casa. Y se dio el milagro de que una amiga se compadeció de mi situación y me consiguió un trabajo en Sheridan College, en Oakville. Esto cambió mi vida y la de la familia. Durante veinte años nada nos faltó. Con Ludwig podíamos hacer viajes a Europa y contactar a artistas y escritores surrealistas.

Cuando yo andaba trabajando fuera, Ludwig se ocupaba de los niños. Beatriz, mi hija y la mayor de los hermanos, le ayudaba porque Ludwig nunca tuvo inclinación ni talento para las cosas domésticas.

A Ludwig se le hizo muy difícil aprender a hablar inglés. Contrastando con su vida en Chile, en Canadá le tocó trabajar y estar solo y también solitario.

Fue Ludwig quien, tras apenas conocernos, por primera vez me habló del surrealismo y me inundó de libros surrealistas. Me inundó de libros; cuando se mudó conmigo trajo consigo mil quinientos volúmenes, en su mayoría de poesía en francés y en castellano. Se abrió para mí un mundo de maravillas. Fue muy grato incluso que todo ello me convirtió en traductora literaria y en intérprete. Leíamos juntos algunos libros importantes. Yo los veía en francés o inglés y Ludwig los oía en castellano. Estas lecturas traducidas me sirvieron de educación. Cambiaba mi vida, se abrió para mí un campo de trabajo diferente.

Siendo hija de familia burguesa se consideraba de rigor que hablara varias lenguas. En Buenos Aires estudié francés e inglés. Comencé en una sucursal de la Alliance Française que estaba en una biblioteca pública, en Villa Devoto, cerca de la casa en que vivíamos. Y venía a casa un hombre joven a enseñarme inglés. Luego fui a clases en la casa central de la Alianza en la calle Córdoba, un edificio alto de seis pisos que también fue un centro cultural. Iba allí a estudiar francés y para el inglés iba los mismos días al Instituto Argentino-Británico. Ambos estaban en el centro y yo tenía mucha energía para caminar. Iba por las calles intermedias entre los dos institutos, variando mi recorrido para pasar frente a diversas florerías que tenían la costumbre de exhibir en sus vitrinas vistosas variedades de orquídeas.

Hablando ya inglés y francés, además de castellano, estuve bien armada para cuando me tocó participar con Ludwig Zeller en aventuras poéticas y editoriales.

Mis lectores tienen que tener paciencia conmigo cuando me ven saltar de un tema a otro. A mi vida accidentada en los primeros doce años se sumó el tiempo de mi relación y colaboración con Zeller que se mantuvo durante cincuenta y dos años. Cabe mucha vida en esos tiempos.

Los textos que publicábamos Zeller y yo en nuestras editoriales las escogía él. Fue el motor intelectual de nuestros esfuerzos para producir libros. El financiamiento de las editoriales fue principal, pero no enteramente, esfuerzo mío. Ludwig obtenía becas de organizaciones culturales de Canadá y las invertía inmediatamente en sus publicaciones. Hacer libros siempre fue su pasión y a mí me ha encantado.

Zeller hacía los bocetos de los diseños y yo los interpretaba y desarrollaba para tener todo listo para las prensas de las imprentas con las que trabajamos. En Chile nos tocó llevar nuestros trabajos a la imprenta de la Gratitud Nacional, una organización que conocí a través de Ludwig. Era también la imprenta que producía las invitaciones y catálogos de las exposiciones que Zeller organizaba en las galerías que regentaba.

En Canadá encontramos por recomendación de una amiga a la imprenta de Zivo Belic, instalada en el sótano de la casa en que vivía. Se dio una amistad verdadera entre Zivo, su mujer Ljubica, y su hijo y nosotros. Pasamos muchas horas viendo cómo salían las hojas impresas de las dos máquinas con que trabajaba Zivo, una prensa plana Heilderberg y una Multilith. Se daba que mientras se ajustaban las máquinas se “ensuciaban” muchas hojas que nosotros nos llevábamos para convertir las partes de nuestros *mirages*. Nuestras ediciones las imprimía Zivo en papeles de gran calidad que eran recortes, es decir desecho, de imprentas grandes con los que Zivo tenía contacto. Los diseños de nuestras publicaciones se ajustaban a formatos que daban el plegar de estos papeles por lo cual resultaban de tamaños variados. Siempre ha llamado la atención de nuestros amigos que nuestros pequeños libros venían en papeles finos. Ahora esto se llama reciclaje...

Cuando falleció Zivo —de cáncer probablemente causado por el ambiente tóxico en que trabajaba en su sótano sin ventilación—, nuestro afán editorial lo llevamos a Ampersand, una imprenta mucho mayor que la de Zivo, manejada por un joven impresor que también se convirtió en amigo cercano nuestro.

Desde nuestro primer viaje en 1975, armados de nuestras ediciones íbamos a Europa a visitar los amigos surrealistas con quienes llevábamos años de contacto por correo. Esos viajes se repitieron durante ocho años; íbamos a París o Madrid en visitas que solemnemente podemos llamar profesionales. Eran mucho más de eso. Nuestro primer contacto fue Edouard Jaguer a quien Aldo Pellegrini, el impulsor del surrealismo en Argentina, recomendó a Ludwig contactar. Jaguer había visto el nombre de Ludwig en el Boletín de los surrealistas de París y antes de que llegara nuestra primera carta a la puerta de su departamento tuvo un sueño premonitorio de que iba a recibir algo de un tal Zeller. Cuando nos relató esto en su primera carta escrita en respuesta a la nuestra decidimos de inmediato que ese fenómeno maravilloso en el sentido en que entienden la vida los surrealistas exigía que nosotros lo conociéramos personalmente. Cuando comencé a trabajar en Sheridan College tuve de repente un excelente sueldo y ello permitió que emprendiéramos nuestros viajes hacia los amigos europeos. En

otro lugar he descrito nuestra llegada a la casa de los Jaguer, el hecho es que nuestro contacto inmediatamente verídico y hasta íntimo se mantuvo inalterado al paso de los años a pesar de nuestra distancia física entre un continente y otro.

Los viajes a Europa fueron la delicia de Zeller. Al principio íbamos a Francia, pero su placer se agudizó cuando empezamos a ir a España. Llegó el momento en que estos viajes tropezaron con problemas económicos. Los precios de Europa se elevaron, el dólar canadiense se debilitó. Esto hizo que tuviéramos que cambiar de vida y de orientación de esfuerzos: comenzaron nuestros viajes a México, más cercano, más a nuestra medida, de muchas maneras.

Para Ludwig mudarse a Oaxaca era el remedio a la difícil soledad que padeció en Toronto. Se dedicó de lleno a hacer contactos con artistas y escritores; formó talleres literarios y dio talleres de collage. Iba a diario al Centro Histórico de Oaxaca a encontrarse con amigos y gente joven que buscaba su apoyo. Fue generoso con todos ellos como lo fue con cuanta gente conoció en su vida. La generosidad era firme cimiento de su personalidad.

Nunca cargó a otros con sus problemas. En su conversación llevaba un discurso especial que fue una cortina de humo tras el cual se ocultaba su ser verdadero. Su memoria fue su sostén principal en todas sus actividades. Jamás hizo una lista de quehaceres o plan de trabajo fuera de lo poético, se acordaba de eventos, personas y circunstancias especiales muchos años después de enfrentarse a ellos. Veinte años antes de su muerte mencionó que sentía cierta erosión en su memoria y el deterioro constante que sufrió este talento suyo lo torturó hasta el fin.

Le dijo a Beatriz Hausner: “Yo no me adapto”. Y no lo hizo.

Fue hombre de granito, de aire y nube. Sólido e inasible. Fue muy tierno y muy generoso. No se adaptó a Santiago, ni a Toronto, ni a Huayapan. Otros tuvieron que adaptarse a él para absorber su inagotable esencia de poeta, su indetenible, irrefrenable fluir de creador. Fue piedra filosofal que transformaba a todo y a todos. Transmutaba lo invisible. Modelaba el aire, tallaba la palabra. Grito y silencio, su presencia es inamovible, sutil y fugaz.

Amaba lo inalcanzable: las aves y su vuelo, el Río Loa de su niñez del que no quedan huellas en el Desierto más seco del planeta. De ese desierto él recordaba los pimientos plantados por su padre y los sutiles cosmos seguramente regados por su madre. Absorbía lo que conectaba con su interior y el resto caía de encima suyo como agua del plumaje de un pato.

Guardaba el recuerdo del lugar en que nació. Allí nada guarda su recuerdo. Otros espacios, otras mentes aman y guardan su memoria y sus palabras.

Vio, entendió, pero no se adaptó, ni a lo material ni en lo literario. Que el mundo fuera donde él. Él no era del mundo.

Sus restos descansan en un cementerio indígena, en un pueblo olvidado del olvidado Sur de México. Le gustaba vivir allí, a su manera. Lo dijo. Llegó allí ¡porque le dio la gana!

Gozó los largos viajes por tierra de Toronto al sur de México, los breves viajes de Huayapan al Zócalo de la ciudad de Oaxaca. Su dicha eran los días de sol y el verde de los árboles que veía por las ventanas.

Cuando lo vi por primera vez lo sentí tímido. De estatura mediana, era apenas algunos centímetros más alto que yo. La espalda un poco inclinada por la incesante lectura, los hombros un poco recogidos. Tenía un cráneo maravilloso cubierto de cabello de color oscuro, casi negro, peinado hacia atrás, la cara más bien redonda. Sus ojos resaltaban tras sus lentes. Era miope. Frecuentemente se quitaba los lentes para leer algo en tipografía minúscula.

Exudaba un intenso magnetismo personal al que nadie escapaba. De modales suaves, manifestó rápidamente y en forma muy resguardada su interés en mi persona. Fuimos a la cafetería de la Facultad de Medicina para poder sentarnos y conversar un poco. Él era el que hacía preguntas y escuchaba atento mis respuestas. Se vio agitado cuando supo mi nombre. Susana era un enigma que encontró pocos meses antes en un sueño y que de repente estaba allí...

Me cubrió de regalos. Papel, un rincón apartado para dibujar. Música. Un camafeo que encontró en quizás qué negocio de antigüedades.

Me traía sus primeros libros bellamente editados, siempre con alguna imagen fascinante. Me leía sus poemas. Uno de estos, *A Aloyse*, que escuché en la intimidad de mi automóvil estacionado, me tocó muy en especial. Pensé que había perdido la razón. El poema es fruto del sondeo de la mentalidad de los esquizofrénicos que él supo captar maravillosamente.

Desde diciembre de 1966 hemos vivido juntos. Casi 53 años. En el primer tiempo jamás estuvimos separados más de una hora o dos. Trabajamos incesantemente, compartimos el espacio y la música que nos transportaba fuera de lo cotidiano.

Fue él quien propuso que emigráramos a Canadá; creo que esperaba una liberación, un horizonte amplio. En vez, se sumió en una sombra. En el mundo anglófono todo le era extraño y perdió el contacto con muchos amigos lejanos y cercanos a él. Quedó rodeado de silencios.

En el quinto año de nuestra estadía en Canadá pudimos por fin viajar y ver personas cuyas ideas le eran afines. Fuimos primero a Francia y un par de años más tarde a España. Nueve años después de llegar a Toronto nos invitaron a participar en una exposición en México. Fuimos para estar presentes en la inauguración. Por primera vez desde nuestra emigración ambos nos sentíamos en nuestro elemento. Nueve años más tarde, en 1988, comenzó el ciclo de nuestros viajes anuales de Toronto a Oaxaca, por tierra. Ludwig había llegado a su casa. Poco después decidió quedarse en México. Al inicio de su vida en Oaxaca estuvo activo en lo social. Brindó talleres de literatura y también de collages. Logró ayudar a sus alumnos a publicar textos que elaboraron junto con él.

Construí una casa en San Andrés Huayapan, a doce kilómetros del Zócalo de Oaxaca. Tuvo que venir un terremoto, dañarse considerablemente el departamento que arrendábamos en Centro, para que se mudara conmigo a la nueva casa. Los oaxaqueños no van a lugares que les parecen lejanos, pocos de sus amigos viajaron para verlo en su nuevo domicilio. Nosotros íbamos donde ellos.

La casa es amplia. Capté el ánimo de la gente y hice fiestas multitudinarias para celebrar sus cumpleaños. Cien o más personas. Al principio le gustaban, pero con el paso de los años se volvió hacia dentro, se apartó de las multitudes, quedó ensimismado en sus libros, su poesía y sus collages.

Jamás cedió en sus ideales. En la juventud fue apasionado defensor de sus preferencias literarias. En la vejez y luego en su periodo como anciano se volvió más pacífico, pero no toleró que se le tratara de alejar de lo que le parecía verídico. Como heredero del Romanticismo fue defensor en alto grado de todas sus ideas. El adverbio que más usaba era "absolutamente". Encontró su hogar intelectual en el surrealismo.

Cuando en Santiago se mudó a mi casa llegó en un camión cargado de cajas de libros. Varios miles. Al emigrar, de esa colección elegimos mil quinientos que dejamos en resguardo y el resto lo regalamos, junto con la colección de pinturas que él amaba. Todo se dispersó. En nuestros viajes a París, México, Barcelona y Madrid, juntábamos libros para volver a edificar los cimientos de nuestra biblioteca y aumentar el número de nuestros tesoros. Otros construían casas, nosotros aumentábamos la colección de libros.

Otra pasión gran suya era publicar los textos y las imágenes que amaba o que prefería. Era excelente diseñador de libros, desde su planeación inicial, haciendo minúsculas maquetas, verdaderas joyas, hasta su estricta vigilancia del trabajo de la imprenta. No se daba descanso en estas tareas. No se terminaba de encuadernar un libro y ya tenía sus planes para el siguiente. El resultado fueron nuestros sucesivos esfuerzos editoriales: Libros y una revista: en Casa de la Luna, en Santiago; y libros otra vez en Oasis Publications, en Toronto, además de nuestra revista El Huevo Filosófico. Luego, en Oaxaca, Vaso Comunicante: una revista literaria y artística.

Le gustaba comer algunas cosas, pero se olvidaba de la comida y no le llamaban la atención los esfuerzos culinarios de cercanos y ajenos. Lo que le tentaba a fondo era todo lo dulce. Comía lo que no le gustaba para así llegar al postre.

Me imagino por esto, entre otros detalles, que fue muy cuidado en la infancia, que le tocaron muchos mimos y mucha cosa dulce.

Me parece que adquirió una disciplina interior y una fuerza sobrecogedora para realizar sus trabajos durante los cuatro años en que estuvo de novicio entre los jesuitas. La esencia de lo religioso fue su guía y su sostén. Pero, a pesar de que había hecho sus votos, se alejó sin permiso de la Compañía y de todo lo que tiene que ver con las jerarquías eclesiásticas. Y también de otras. Practicaba su religión personal e íntimo con sus propios rituales secretos.

No tuvo reparos en compartir con todos, gente de clases sociales altas, gente con dinero o pretensiones elitistas, así como con gente de pocos recursos. Conoció el hambre y la pobreza. Decía que se necesitaba ser "buen pobre", es decir mantenerse firme en la vida interior y sus manifestaciones incluso dentro de la pobreza. No le importaban las carencias a las que a menudo nos vimos sometidos. Su visión era interior, no le interesaban adornos ni atenciones, ni halagos.

Tenía un concepto naif de todo lo que se refería a asuntos de finanzas. Le gustaba jugar a imaginar qué harían él u otros con cantidades enormes de dinero. Castillos en el aire, imágenes de acceso a mujeres que le atraían o que su imaginación creaba.

Su sed de la compañía, o de la presencia femenina no lo abandonó nunca. Era el motor de su producción poética. Tuvo relación con varias mujeres, se casó con una, con otras pudo mantener contacto constante durante años. Era adorador de lo femenino con una elevada concepción de lo excelso e insuperable.

Nuestra relación fue de amor, de ese amor que mueve el sol y las estrellas, como dice el Dante. Vivimos juntos, viajamos juntos y disfrutamos de todo y de todos. Nuestro muy abundante trabajo en colaboración fue verdaderamente excepcional y ejemplar; además nos daba enorme satisfacción y constantes sorpresas. Verdadera expresión de lo maravilloso. Vivimos nuestro amor en libertad y verdadera entrega. Entre nosotros no hubo secretos.

Se fue de a poco, repitiendo un mantra de amor. En su última hora miraba fijo la luz que fue su guía toda la vida. Luz de amor, de poesía, de infinito. La luz de lo absoluto.

SOBRE LOS AUTORES

ADRIANO CORRALES ARIAS (Costa Rica, 1958). Poeta, escritor y crítico. Ha publicado más de 25 libros en poesía, novela, cuento, ensayo y teatro. Fue profesor catedrático e investigador de la *Escuela de Cultura del Instituto Tecnológico de Costa Rica*. Ha sido traducido parcialmente al inglés, italiano, ruso, japonés y portugués. Colabora con varias publicaciones latinoamericanas.

AGLAE MARGALLI (México, 1957). Es Licenciada en Periodismo por la Universidad Autónoma de Chihuahua y Máster en Letras y Humanidades Aplicadas por la Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid. Tiene una maestría en Comunicación de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ejerció el periodismo cultural para radio y televisión en el área editorial y entrevistó a varias personalidades de la literatura latinoamericana. Coordinó el Suplemento Cultural del diario *La Voz de la Frontera* durante cinco años, de 1992 a 1997, y la página cultural "Remembranzas del Viejos Mexicali" en el diario *La Crónica* de Baja California durante tres años, de 1997 a 2000. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Enriqueeta Ochoa, en 1995, con el libro *Poemas del Claustro* y el Premio Estatal de Literatura 1998 con *En las Lumberías de la California*. Representó a México en el Encuentro Internacional de Vallejistas realizado en Perú en 2001 con el ensayo "La poesía mística de César Vallejo", y en el Festival Internacional de Arte Surrealista "Las llaves del deseo", realizado en marzo de 2016 en la ciudad de Cartago, Costa Rica, con el libro *Los delirios de la lengua*, publicado por Fundación Camaleonart y Andrómeda ediciones de Costa Rica en 2016. Ha publicado (además de los mencionados anteriormente) en cuentos: *Historias del lado izquierdo*; en poesía, *Selvarena* y *La llama del misterio*, este última publicado por la U.N.A.M., en la colección "El ala del tigre"; en crónica, *Recuerdos: crónica del viejo Mexicali*; *Recuerdos de papel* y *Dejamos Huella*; en ensayo, *La poesía mística de César Vallejo*, publicado en España por la editorial Amargord dentro de la colección "1001 libros para cruz la noche". Actualmente es Presidente de la Oficina de Correspondencia del Seminario de Cultura Mexicana en Mexicali, Baja California y miembro del Grupo Comunicadoras de Mexicali, A.C. desde 2010 a la fecha y miembro fundador de Semillas, A.C, asociación civil sin fines de lucro dedicada a la formación y emprendimiento social de grupos vulnerables.

AIDA TOLEDO (Guatemala, 1952). Poeta, narradora, ensayista, antologadora, tallerista, investigadora y docente. Obtuvo su licenciatura en letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala y con el apoyo de las Becas Fulbright su maestría y doctorado en Estudios Culturales por la Universidad de Pittsburgh. Trabajó en la Universidad de Alabama como profesora de lengua y literatura. En la actualidad es docente e investigadora en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Aída se ha destacado por ser de las pocas guatemaltecas con estudios posdoctorales, sus múltiples publicaciones internacionales en México y Brasil. Además, es una mujer destacada por sus investigaciones pedagógicas y cambiando el rumbo de la educación universitaria en el país.

ALFREDO CHACÓN (Venezuela, 1937). Poeta, ensayista. Premio Anual a la Mejor Investigación en Ciencias Sociales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICIT): por el libro *Curiepe, Ensayo sobre la realización del sentido en la actividad mágico-religiosa de un pueblo venezolano*, en 1980; y Premio de Poesía, Bienal Literaria Mariano Picón Salas: por el libro *Palabras asaltantes*, en 1991. Entre otras actividades, fue Director General de la Fundación CELARG (1987-1991), y Presidente de la Fundación Biblioteca Ayacucho (2001-2003). Entre sus libros más recientes, se encuentran *La voz y la palabra (Lecturas de poesía venezolana: 1986-1998)* (1999); *Se solicita pensamiento para esta realidad*. Tres volúmenes (2005), y *Ser al decir. El pensamiento de la poesía en siete poetas latinoamericanos* (2014).

ALFREDO VANINI (Perú, 1966). Poeta, periodista, ensayista. En su libro, *Cruce de Palabras, entrevistas y retratos* (2016), hace una semblanza de un grupo de intelectuales y sus opiniones, realizada con respeto y dominio de su background, entre los años 1990 e inicios de este milenio.

ANA MARÍA DEL RE (Venezuela, 1941-2019). Poeta, traductora, ensayista y docente. Era licenciada en Letras y en Francés Superior por la Universidad Central de Venezuela (UCV). También realizó estudios para la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Simón Bolívar (USB), donde ejerció la docencia desde 1975 hasta 2000, y fue una de las coordinadoras del taller literario Anagrama. Posteriormente seguiría cursos de especialización para el Doctorado en Literatura en la Universidad de La Sorbona, en París. Fue una de las recopiladoras de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* (USB, 1982, y Monte Ávila Editores, 1993) y de la antología *Bolívar en la poesía hispanoamericana* (USB, 1985). Elaboró para la Biblioteca Ayacucho el volumen *Obra poética de Humberto Díaz-Casanueva* (1988) y para la USB *El traspaso de la antorcha* (1984), del mismo autor. Publicó los poemarios *Trazos* (Barcelona, España, 1990), *Nocturnos* (Soumagne, Bélgica, 1998; edición bilingüe) y *La noche todavía* (Caracas, bid & co. editor, 2007). Como traductora, publicó en 2017 con Ediciones Fundavag su versión de *Las aventuras de Pinocho*, del escritor italiano Carlo Collodi, y vertió al italiano el libro *Amante*, del venezolano Rafael Cadenas. Además tradujo a los poetas italianos Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Mario Luzi y Roberto Mussapi, al argentino Juan Rodolfo Wilcock y al poeta francés Eugène Guillevic.

ANAIS MORÁN ROVI (Panamá, 1961). Ensayista e investigadora de literatura. Enseña y estudia literatura en la Universidad de Panamá. Ha publicado libros como *Novelistas panameños 1940-1959* (1986) y *Rodrigo Miró o el rescate de la identidad nacional* (1998).

ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ (República Dominicana, 1954). Graduada con honores de Ingeniería Química. Narradora y poeta. Apasionada del cine y la fotografía. Textos de su autoría se han traducido al inglés, francés, italiano, islandés, bengalí y noruego; incluyéndose en importantes antologías. Es Premio Cole de novela corta, a la novela *Mudanza de los Sentidos*, 2001; Premio anual de Cuento, 1997, otorgado por la Secretaría de Estado de Educación y Cultura al libro *Piedra de Sacrificio*; Premio Anual de Poesía 2005, otorgado por la Secretaría de Cultura al libro *Alicornio* y Premio Anual de Cuento, Ministerio de Cultura 2012, al libro *La secta del crisantemo*. Dirigió la revista literaria *Xinesquema*. Es Miembro Correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua. Integrante del Consejo Nacional de Cultura 2004-2010. Premio Caonabo de Oro 2011, otorgado por la Asociación Dominicana de Periodistas y Escritores. Desde muy joven se ha destacado en la defensa de los derechos humanos y civiles, con énfasis en las mujeres. Sus fotografías se han expuesto en Santo Domingo y Santiago (2007), en Pavullo nel Frignano y en Roma (2008) en la muestra Poética de lo nimio, junto al fotógrafo italiano Attilio Aleotti. En el año 2006 coordinó el concurso de fotografía "La pobreza no cae del cielo", auspiciado por Oxfam Internacional. En mayo de 2012 el Banco Central de la RD publicó su libro de poesía e imágenes *Oniria*.

ANTONIO VELÁSQUEZ (El Salvador). Tiene una maestría y un doctorado. de la Universidad de Toronto y ha trabajado en varias universidades canadienses, incluidas la U of T., McMaster y Guelph. Se especializa en Ficción Narrativa Latinoamericana con énfasis en Centroamérica. Sin embargo, su experiencia docente va más allá de su área de especialización. Ha impartido docencia en ambas corrientes, Literaturas y Culturas latinoamericanas y españolas peninsulares. En la FDU imparte clases de español, literatura y cultura en todos los niveles. También imparte cursos de literatura en inglés con contenido intercultural. Es autor de *Las Novelas de Claribel Alegria* y de la primera edición canadiense de *Intercambios: Spanish for Global Communication*, en coautoría con el escritor y académico canadiense Stephen Henighan. Actualmente investigando una antología de escritura sobre diversidad sexual en Centroamérica.

ARMANDO ALMADA-ROCHE (Argentina, 1942). Ejerció los más diversos oficios: cantante, bailarín, dibujante, actor, periodista. Colaboró en los medios gráficos más importantes de Buenos Aires: *La Prensa*, *La Nación*, *La Opinión*, *Tiempo Argentino*, *Clarín*, *Siete Días*, *Primera Plana*. También fue una especie de corresponsal literario de los diarios de Paraguay: *Hoy*, *Ultima Hora*, *La Nación*, *Nandé*. Es autor, entre otros libros, de *José Asunción Flores, pájaro musical y lírico*; *Augusto Roa Bastos, el estilo de la tierra*; *Hermínio Giménez, viento del pueblo*; *Carlos Lara Bareiro, el músico mayor de Paraguay*; *José Asunción Flores, compañero del alma, compañero*; *Gabriel Casaccia, el padre de la novela en el Paraguay*; *Elvio Romero, corazón de fragua y fuego*. Obras que retratan de cuerpo entero a las mayores figuras musicales y literarias del solar guaraní.

BELÉN OJEDA (Venezuela, 1961). Música, docente y traductora. Vivió en la Unión Soviética desde 1979 hasta 1987. Realizó estudios de Dirección Coral en el Conservatorio "P.I. Chaikovsky" de Moscú bajo la tutela de Ludmila Ermakova. Egresó de esta institución con Maestría en Artes, mención honorífica *Summa cum Laude*. Es autora de los libros de poesía *Días de solsticio*, *En el ojo de la cabra*, *Territorios y Graffiti* y otros textos, premio de la Bienal Literaria "Francisco Lazo Martí". En 2020 la Editorial LP5 publicó *Obra Poética Completa. 1995-2020*. Como traductora del ruso ha publicado varias antologías con textos de Anna Ajmátova, Ósip Mandelstam, Marina Tsvietáieva, Boris Pasternak, Serguéi Esenin y Vladímir Maiakovski, entre ellas la reciente reedición de *Somos cuatro* con LP5. Es docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Se ha desempeñado como directora de diversas agrupaciones corales.

BERTA LUCÍA ESTRADA (Colombia, 1955). Es escritora, poeta, dramaturga, crítica literaria y de arte, autora del blog *El Hilo de Ariadna* del diario *El Espectador* (Colombia). Integrante y secretaria del PEN Internacional/Colombia. Es librepensadora, feminista, atea y defensora de la otredad. Ha publicado trece libros, entre ellos *La route du miroir*, poesía (2012), en edición bilingüe, *Náufraga Perpetua*, ensayo poético (2012), y *¡Cuidado! Escritoras a la vista...; Todo lo demás lo barrió el viento*, *La Trilogía de la agonía que comprende las siguientes obras: El museo del Visionario* (obra de teatro patafísica), *Naufragios del Tiempo* y *Las sombras suspensas* (Trilogía escrita al alimón con Floriano Martins). (2021). Y con el sello de ARC Edições y Editora Cintra fueron publicados los dos tomos que conforman *El oficio de escribir* (Ensayos críticos, 2020). Ha recibido cinco premios de poesía.

BORIS MUÑOZ (Venezuela, 1969). Escritor y periodista. Ha publicado en varias revistas y periódicos de Estados Unidos, América Latina, Venezuela y Europa, incluidos *The New York Times*, *Newsweek*, *The New Yorker*, *Gatopardo*, *El Malpensante* e *Internazionale*. En 2016, fundó la página de opinión de *The New York Times* en español y se desempeñó como editor principal para América Latina en la página de opinión en inglés. Es autor de los libros *La Ley de la Calle: testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas* (1995), *Tan iguales tan diferentes* (2004) y *Despachos del Imperio* (2007). Varias antologías del periodismo latinoamericano han presentado sus crónicas y perfiles. Muñoz ha recibido múltiples premios, incluido el premio Maria Moors Cabot de la Universidad de Columbia en 2019, la beca Nieman de la Universidad de Harvard en 2009 y el primer premio Accessit for Fernando Lázaro Carreter en Madrid en 1999.

BRUNO SÁENZ ANDRADE (Ecuador, 1944-2022). Escritor, poeta, ensayista y crítico literario. Es autor de numerosos libros, entre ellos: *El aprendiz y la palabra*, *Relatos del aprendiz*, *Comedia del cuerpo*, 1944, *La promesa y la siega* y *La noche acopia silencios*. Abogado de profesión, en su vida laboral se desempeñó como director de la Escuela de Fiscales en el Ministerio Público, así como Subsecretario de Cultura. Fue conferencista habitual en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Centro Cultural Benjamín Carrión y la librería Rayuela, entre otros lugares. Fue miembro emérito de la Academia Ecuatoriana de la Lengua desde 2014. En 2003 su poemario *Escribe la inicial de tu nombre en el umbral del sueño* ganó el Premio Jorge Carrera Andrade.

CARLOS M. LUÍS (Cuba, 1932-2013). Poeta, ensayista y artista visual. Dirigió el Museo Cubano en su país. Entre sus libros de ensayo se encuentran *Tránsito de la mirada* (1991) y *El oficio de la mirada* (1998). Este ensayo forma parte del libro *Horizontes del surrealismo* (2109). Sobre él, dice Floriano Martins: *Mi conocimiento de Carlos M. Luis fue una de las piedras mágicas en mi acercamiento al Surrealismo. La densidad de nuestra amistad quedó definida desde el primer intercambio de correspondencia. Nunca nos conocimos personalmente, pero ciertamente teníamos un grado de afinidad muy alto. A mí me correspondía publicar su libro más importante, Horizontes del surrealismo, que Carlos me había pedido que leyera y reseñara, cuando lo tomó la muerte. Son fundamentales sus ensayos sobre diversas perspectivas del surrealismo, así como su memoria y mirada crítica entre bastidores del grupo Orígenes, en Cuba, donde estuvo un tiempo, antes de salir de Cuba. Su poesía, de profundo sentido del humor, a veces incluso corrosivo, está llena de una relación única con la prosa poética y el teatro.*

CARMEN OLLÉ (Lima, 1947). Poeta, ensayista. Estudió Educación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue profesora e investigadora de la Universidad de Educación Enrique Guzmán y Valle de 1981 a 1992). Ha publicado los libros de poesía *Noches de adrenalina* y *Todo orgullo humea la noche*; relatos y novelas: *¿Por qué hacen tanto ruido?*, *Monólogos de Lima*; *Retrato de una mujer sin familia ante una copa*; *Las dos caras del deseo*, *Pista falsa*; *Una muchacha bajo su paraguas*; *Halcones en el parque*; *Halo de la Luna* y *Amores líquidos*. Es profesora de talleres de escritura creativa y conferencista en centros y universidades culturales nacionales e internacionales. Sus poemas, ensayos y relatos han aparecido en revistas y antologías peruanas y del extranjero. Recibió el Premio de la Casa de la Literatura Peruana 2015 por su trayectoria literaria.

CÉSAR BISSO (Coronda, Santa Fe, 1952). Poeta y ensayista. Ha publicado los siguientes libros: *La agonía del silencio*; *El límite de los días*; *El otro río*; *A pesar de nosotros*; *Contramuros*; *Isla adentro* (Primer premio de poesía José Pedroni); *De lluvias y regresos*; *Las trazas del agua* (antología); *Permanencia*; *Coronda* (antología); *Cabeza de Medusa* (ensayo); *Un niño en la orilla* (Segundo premio municipal de poesía Ciudad de Buenos Aires); *Andares*; *La jornada* (Tercer premio Fundación Argentina para la Poesía); *De abajo mira el cielo*. Fue invitado a participar en diferentes ediciones de ferias de libros, festivales de poesía y encuentros culturales realizados en ciudades de Argentina, América Latina y Europa. Algunos de sus escritos han sido incluidos en diversas antologías publicadas en el país y en el extranjero; otros textos fueron traducidos al inglés, portugués, francés, alemán, italiano y árabe.

CÉSAR EDUARDO CARRIÓN (Ecuador, 1976). Poeta, ensayista. Escritor prolífico con un repertorio literario diverso. Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. César se ha consolidado como una figura respetada en el panorama literario ecuatoriano, con una notable lista de obras publicadas. Sus libros de poesía incluyen *Revés de luz* (2006), *Pirografías* (2008), *Limalla babélica* (2009), *Poemas en una Jaula de Faraday* (2010), *Cinco maneras de armar un travesti* (2011), *Emboscada* (2017), *Es lodo y es polvo y es humo y es nada* (2018) y *Emboscada / Ambush* (traducido por Kimrey Anna Batts, 2019). Adicionalmente, César ha contribuido al campo del ensayo con varios trabajos, profundizando en diversos temas. A través de sus contribuciones literarias y experiencia académica, César Eduardo Carrión ha tenido un impacto significativo en la literatura ecuatoriana.

DAVID CORTÉS CABÁN (Puerto Rico, 1952). Poeta, ensayista. Ha publicado los siguientes libros: *Poemas y otros silencios* (1981), *Al final de las palabras* (1985), *Una hora antes* (1990), *El libro de los regresos* (1999), y *Ritual de pájaros: Antología personal 1981-2002* (2004). Fue cofundador de la revista *Tercer Milenio*.

DELIA QUIÑÓNEZ (Guatemala, 1946). Poeta, periodista y promotora social. Miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua, correspondiente de la Real Española. En el año 2016, el Ministerio de Cultura y Deportes le otorgó el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias. Única mujer del Grupo Nuevo Signo, es junto a Francisco Morales Santos su memoria viva. En su calidad de jefa del Departamento de Letras, de la Dirección General de las Artes, se tomó la tarea de editar a buena parte de los escritores vigentes en la actualidad. Poesía: *Barro pleno* (1968), *Otros poemas* (1982), *Nos habita el paraíso* (1990), *Ultramar* (1991), *Vuelo de piedra, puño y flor* (1999), *Cantos rodados* (2016, poesía reunida). Cuentos para niños: *Magia de siete colores, cuentos ecológicos* (1995).

DIEGO BENTIVEGNA (Argentina, 1973). Investigador, ensayista, poeta. Realizó estudios en las universidades de Buenos Aires y Venecia y en la Scuola Normale Superiore de Pisa. Es docente de grado y posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde obtuvo su doctorado en Letras, en la Maestría en Análisis del Discurso de esa misma Universidad y en la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF. Ha sido investigador invitado en las universidades de Ámsterdam, J. Pessoa, Florianópolis, Valencia y Newcastle. Es investigador adjunto del CONICET y director e impulsor del

Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica (UNTREF). Es miembro fundador del *Anuario Latinoamericano de Glotopolítica*. Codirige con Daniel Link la colección Pequeña Biblioteca de Teoría en la Eduntref. Estuvo a cargo de la edición castellana de obras de Pasolini, Foscolo y Gramsci. Es autor de libros de ensayo (*Paisaje oblicuo*, *La domesticación literaria*, *Castellani crítico*) y poesía (*Las reliquias*, *La pura luz*, *Geometría o angustia*).

FERNANDO LIMERES NOVOA (Argentina). Investigador del Grupo de investigación O Itsmo centroamericano. Especialista en Hermenéutica decolonial. Participante en congresos internacionales en América y Europa.

FERNANDO PRADA RAMÍREZ (Bolivia, 1955). Fue profesor e investigador del Programa de Educación Intercultural Bilingüe y del Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba. Sus últimas publicaciones son: *Biomemorias climáticas y tejido social* (2018); "Pensamiento de frontera y epistemologías en la educación superior", en *Pluralismo epistemológico. Reflexiones sobre la educación superior en el estado plurinacional de Bolivia* (2014); *Biogeografías. Soberanía alimentaria y diversidad* (2013); "Pluralismo metodológico y las sendas del monte" en *Hacia una educación intracultural, intercultural y bilingüe: metodologías y estrategias interculturales de enseñanza y de aprendizaje* (2013); "De la sal al ají. El ayuno y el carnaval" en *Coplas y Sabores. Ensayos y análisis del carnaval* (2013). En 1984 publicó *La escritura transcurativa de Edmundo Camargo* (Ed. Altiplano, La Paz).

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN (Venezuela, 1950). Escritor, narrador, poeta, ensayista, compilador y traductor venezolano, destacado más en el ámbito de la narrativa y la poética. Es traductor de poesía de lengua inglesa y editor independiente, responsable por la edición de la revista y las ediciones Imaginaria, dedicadas a lo inquietante y lo fantástico. Algunos libros suyos: *Consuelo para moribundos y otros microrrelatos* (2012), *Hombre mirando al sur. Tributo al jazz* (Imaginaria, 2014), *Gustavo Pereira. Los cuatro horizontes de una poética* (2014), y *Solárium* (2015).

GIOVANNA BENEDETTI (Panamá, 1949). Estudió derecho y ciencias políticas con especialidades en derecho de la cultura y derecho de autor. Poeta, cuentista, dramaturga y ensayista, ha ganado en seis ocasiones el Premio Nacional de Literatura "Ricardo Miró" de Panamá –el más importante de su país–, el Premio Internacional de Periodismo José Martí de Cuba, el premio Mihai Eminescu de Rumanía y el Premio Latinoamericano de Ensayo Histórico de la Universidad Simón Bolívar de Barranquilla, Colombia. Es miembro de la Academia Panameña de la Lengua y fue directora general del Archivo Nacional de Panamá. Trabajó, por muchos años, como experta internacional en Derecho de Autor para la UNESCO, y como consultora del Centro Regional para el Fomento del Libro de América Latina y el Caribe (CERLALC), Colombia. Su obra ha sido traducida parcial o totalmente a once idiomas. Es también pintora, escultora y ceramista, y vive desde hace más de una década en San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

GLADYS MENDÍA (Venezuela, 1975). Poeta, ensayista, editora. Traductora del portugués al castellano, contando entre sus trabajos de traducción la antología poética de Roberto Piva titulada *La catedral del desorden* (2017). Fue becaria de la Fundación Neruda (2003 y 2017). Participó en el Taller de creación poética con Raúl Zurita (2006). Ha publicado en diversas revistas literarias, así como también en antologías. Sus libros: *El tiempo es la herida que gotea*, 2009; *El alcohol de los estados intermedios*, 2009; *La silenciosa desesperación del sueño*, 2010; *La grita. Reescritura de Las Moradas, de Teresa de Ávila*, 2011; *Inquietantes dislocaciones del pulso*, 2012; *El cantar de los manglares*, 2018, *Telemática. Reflexiones de una adicta digital*, 2021; *LUCES ALTAS luces de peligro*, 2022 y sus más recientes libros co-creados con Inteligencia Artificial: *Fosforescencia tigre, Aire y Memorias de árboles* (2023). Es editora fundadora de la *Revista de Literatura y Artes LP5.cl* y LP5 Editora, desde el año 2004. Cofundadora de la *Furia del Libro* (Feria de editoriales independientes, Chile). Como editora ha desarrollado más de veinticinco colecciones entre poesía, narrativa, ensayo y audiovisuales, publicando a más de 500 autores. Integra, con Floriano Martins y Elys Regina Zils, el equipo de traductores del "Atlas Lírico de Hispanoamérica", de la revista brasileña *Acrobata*.

HAROLD ALVARADO TENORIO (Colombia, 1945). Poeta, traductor, ensayista, creador y director de la revista *Arquitrave*, Alvarado ha publicado innumerables libros en todos los ámbitos de su actividad, desde las traducciones de Kavafis y Eliot, pasando por estudios como *25 Conversaciones* (Colombia, 2011), *Ajuste de cuentas* (España, 2014) y *Retratos de memoria* (México, 2022), hasta su relevante poesía, expresada en libros como *Summa del cuerpo* (2002), *Ultrajes* (2007) y *De los goces del cuerpo* (2012). Como consta en la biografía registrada en su sitio web, *En la Universidad Nacional de Colombia impulsó la creación de la carrera de estudios literarios tras años de desprecio por las literaturas nacionales, fue Director de Departamento de Literatura, realizando actividades como periodista en el diario La Prensa donde llevó por más de un lustro la página de Cultura, que le valiera el Premio Simón Bolívar. En Beijing trabajó como asesor cultural de la Editorial China hoy, y publicó una antología de Poemas chinos de amor, que luego ha sido reeditada en varios países.*

HIBRAHIM ALEJO (Venezuela, 1993). Cursó estudios en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, donde obtuvo el título de Licenciado en la Mención Lengua y Literatura. Actualmente cursa estudios en Filología en la Universidad Complutense. Ha publicado dos poemarios hasta la fecha: *Los sitios constelados* (2018), y *Líneas para una enseñanza* (2021). Cultiva el ensayo y revisa un conjunto de notas críticas sobre el legado y obra de poetas de su país.

INMACULADA LERGO (España, 1957) es escritora, crítica literaria y editora. Cursó estudios de Geografía e Historia y de Filología, doctorándose en Filología hispánica. Es miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua desde 2013. En el ámbito de la creación, ha publicado el poemario *El cuerpo del veneno* (2020) y otros poemas y textos en revistas y antologías. El silencio de las jacarandas, resultado de un dilatado proceso de escritura, es su primer volumen en prosa, no exento, sin embargo, de un profundo lirismo. Como crítica, está especializada en literatura peruana e hispanoamericana, con diversas publicaciones en su haber, entre las que destacan Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional (2008) y ediciones de César Vallejo y Carlos Germán Belli, así como varios volúmenes en la «Biblioteca Rosa Arciniega» que, editada por Renacimiento, rescata la obra de esta autora peruana de vanguardia. Colabora en cabeceras como *Mediodía*, *Clarín*, *Sibila*, *Palimpsesto* y otras más. Es directora de la revista *Entorno Literario*. Y jurado en diversos premios literarios, entre los que se cuenta el Cervantes de Literatura (2014) o algunos de la editorial Hiperión, como el Antonio Machado, Ciudad de Valencia o Jaén de poesía. Ha sido profesora de Instituto, ejercido docencia en la Universidad de Sevilla e impartido cursos en la Universidad de Piura (Perú).

JAVIER ALVARADO (Panamá, 1982). Poeta y ensayista. Premio Nacional de Poesía Joven Gustavo Batista Cedeño 2000, 2004, 2007 y 2014; Premio Pablo Neruda 2004, Premio Stella Sierra 2007, Mención Casa de las Américas 2010, Premio Internacional de Poesía Rubén Darío de Nicaragua, Premio Internacional de Poesía Nicolás Guillén. En 2014 un jurado compuesto por los poetas Antonio Gamoneda de España, Rodolfo Hinostroza de Perú y Julio Pazos Barrera de Ecuador le otorgaron el Premio Medardo Ángel Silva en Guayaquil, Ecuador por su libro *Carta Natal al País de los Locos*. Premio Hispanoamericano de Poesía de San Salvador 2017, Premio Hispanoamericano de Poesía de Quetzaltenango, Guatemala, 2018. Cuenta con 18 poemarios y tres antologías.

JESSICA FREUDENTHAL (Bolivia, 1978). Escritora, artista, traductora y editora, gestora cultural y promotora de la lectura. Su libro *Cérvix* obtuvo el premio Franz Tamayo (2022) y *Hardware* (2004 Plural, Yerba Mala Cartonera y BDP 2020) en su primera edición obtuvo mención honorífica en el Premio Nacional de Poesía Yolanda Bedregal. Ha publicado también *Demo* (Catafixia 2010, Plural 2011 y BDP 2020), *El filo de las hojas* (3600, 2015). Editó la antología *Cambio Climático: panorama de la joven poesía boliviana*, junto a B. Chávez y JCR. Quiroga (Fundación Simón I. Patiño 2009). A través de la poesía y la literatura, ha colaborado frecuentemente con diversos artistas audiovisuales, dramáticos, plásticos nacionales e internacionales. Creó la Ludoteca de palabras, con el objetivo de acercar la escritura creativa y la lectura de forma lúdica y simple para todos. Para niños publicó la colección *Patapata* de poesía de diez libros ilustrados en la que figuran autores como Luis Lucsik, Eduardo Mitre, Yolanda Bedregal y Matilde Cazasola (Plural y Fundación I. Patiño). También el libro *Mirarte: los cinco trucos del arte* (MNA) junto a Luciana Molina. Algunos poemas para e ilustraciones suyas para niños fueron incluidos en revistas y en el libro *Escribo la A ilustro la Z* (CCP, FC-BCB).

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN (España, 1943). Ensayista, crítico. Estudioso de la poesía hispanoamericana. Autor de una magistral obra, la *Antología de poesía hispanoamericana, 1915-1980* (1984). Es igualmente reconocido como uno de los máximos conocedores de la literatura canaria. De su obra ha afirmado el crítico Sabas Martín que *pocos ensayistas como Jorge Rodríguez Padrón han sabido profundizar con tanta exigencia, independencia y atrevimiento en la literatura asumida como un hecho de vida, en lo que tiene de verdad y necesidad de quien escribe, por lo que se constituye en elemento indispensable para el mejor conocimiento y entendimiento de las letras canarias y, con ello, de nuestra propia condición insular*. De su vasta obra ensayística destacamos *Del ocio sagrado (algunos poetas hispanoamericanos)* (1991), *El pájaro parado. Leyendo a E. A. Westphalen* (1992), *El barco de la luna. Clave femenina de la poesía hispanoamericana* (2005), y *De una rara escritura. Rabelais. Cervantes. Sterne* (2023).

JOSÉ ÁNGEL LEYVA (México, 1958). Poeta, narrador, periodista, editor y promotor cultural. Dirige la editorial y la revista literaria *La Otra* y es colaborador habitual del suplemento cultural del diario *La jornada*. Dirige la *Editorial de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México*. Ha publicado más de 25 libros de poesía, narrativa, divulgación de la ciencia, periodismo y ensayo. Entre los que destacan: Libros de poesía: *Catulo en el Destierro* (México 1993 y 2006; Francia, 2007; Colombia 2012); *Entresueños* (1996); *El Espinazo del Diablo* (1998); *Durangaraños* (2007); *Aguja* (España, 2009; Italia, 2010; México-Quebec, 2011); *Habitantes*, Colombia 2010; *Cristales Sólidos*, Colombia, 2010; *Carne de imagen* (antología, en Monte Ávila, Venezuela, 2011); *Tres cuartas partes*, Mantis, México, 2012, Serbia, 2012, La Garúa, Barcelona 2020; *Destiempo* (antología personal, Col. Poemas y Ensayos de la UNAM), 2012; *En el doblez del verbo*, Caza de libro, Colombia, 2013; *Luz y Cenizas*, México, 2019; *Exorbitant*, L'Harmattan, Francia, 2020. Otros: *Enrique Arturo Diemecke. Biografía con música de Mahler*, Siglo XXI editores, 2019; *Anacrónicas*, Fondo de Cultura Económica, 2021. Libros suyos han sido traducidos íntegros al francés, italiano, serbio, polaco y parcialmente al inglés, sueco, portugués, rumano, árabe y turco.

JOSÉ ANTONIO FUNES (Honduras, 1963). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca, España. Ha sido Vice-ministro de Cultura y Ministro Consejero en la Misión de Honduras ante la UNESCO, París. Como Profesor de Literatura, ha trabajado en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, en el Instituto Católico de Toulouse y en la Universidad Católica del Oeste, en Angers, Francia. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Modo de Ser*, Editorial de la UNAH, 1989; *A quien Corresponda*, Centro Editorial de San Pedro Sula, 1995; *Agua del tiempo*, Centro Editorial de la Diputación de Málaga, 1999; *Ardientes postales*, Proyecto Editorial La Chifurnia, San Salvador, 2021; y *Balance previo*, Editorial Efémera 2022. Asimismo,

ha participado en más de 25 antologías de poesía en Latinoamérica y Europa. Es Miembro correspondiente de la Academia Hondureña de la Lengua. En 2004 obtuvo el Premio de Estudios Históricos Rey Juan Carlos I con la obra *Froylán Turcios y el modernismo en Honduras* [Banco Central de Honduras, 2006]. En 2021 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura Ramón Rosa.

JOSÉ VICENTE PEIRÓ BARCO (España, 1961). Subdelegado de la Comisión de Estudios y Divulgación. Doctor en Filología Española por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, es crítico de Artes Escénicas del diario *Las Provincias* de Valencia desde 2014. Ha formado parte del equipo de investigadores del profesor Josep Lluís Sirera, participando en el archivo teatral de la Academia Valenciana de la Lengua, sobre todo en campos como el teatro popular y aficionado de la ciudad de Valencia. Ha realizado varias ediciones críticas, como *Dos farsas marciales* de José Ricardo Morales, así como ha colaborado en revistas como *Stycomithia* y actualmente en *Episkenion*. Es presidente de la Crítica Literaria Valenciana desde 2005.

JOSEFA FERNÁNDEZ ZAMBUDIO (España, 1981). Profesora del área de Latín del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Murcia (España). Es Secretaria de Departamento y Subdirectora del CEPOAT (Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía). Sus investigaciones abarcan la vigencia del legado clásico en la literatura hispanoamericana, con especial atención a la recepción de la Mitología grecolatina en la literatura femenina y la recepción clásica en la cultura audiovisual. Es autora de *El sueño de la razón produce mitos: Sor Juana Inés de la Cruz y la tradición clásica* (2019) y ha publicado capítulos de libro y artículos en revistas especializadas, como *Evphrosyne*, *Mitologías hoy*, *Synthesis*, *Codex*, *Revista de Humanidades y Moenia*.

JUAN CALZADILLA (Venezuela, 1931) Escritor venezolano. Poeta, ensayista y crítico de arte, participó en los principales movimientos de vanguardia de su país e impulsó el desarrollo de la poesía urbana y de la reflexión metapoética; en tales direcciones son importantes sus poemarios *Dictado por la jauría* (1962) y *Tácticas de vigia* (1982). Su verdadera irrupción en el medio cultural se produjo a comienzos de la década de 1960, como miembro activo del grupo El Techo de la Ballena. En la década de 1970 promovió con espíritu militante las manifestaciones poéticas consideradas a la sazón rupturistas, especialmente lo que dio en llamarse «poesía urbana». Ya en *Dictado por la jauría* (1962), Calzadilla había conferido a la materia urbana una de sus formulaciones más interesantes y personales; sus versos hablaban no sobre, sino desde la ciudad: desde la anónima y desamparada experiencia de un habitante de Caracas.

JUAN CAMERON (Chile, 1947). Poeta, ensayista. Autor de numerosos poemarios, entre ellos *Perro de circo* (1979), *Cámara oscura* (1985), *Como un ave migratoria en la jaula de Fénix* (1992), *Jugar con la palabra* (2000), *Treinta poemas para leer antes del próximo jueves* (Costa Rica, 2007), y *Poemas de autoayuda* (2020). Ha publicado, además, las crónicas *Ascensores porteños! Guía práctica* (1999 y 2002) y *Ascensores de Valparaíso* (2007). Entre sus reconocimientos se cuentan los premios *Federación de Estudiantes de Chile* (FECH) 1972, *Gabriela Mistral*, de la Municipalidad de Santiago, 1982, *Revista de Libros*, diario *El Mercurio*, Santiago, 1996, *Villanueva de la Cañada*, Madrid, 1997, *Consejo Nacional del Libro y la Lectura*, en Poesía, 1999, y *Ciudad de Alajuela*, Costa Rica 2004. Figura, además, en una treintena de recopilaciones de poesía chilena y latinoamericana y ha sido traducido a diversos idiomas.

JUANO VILLAFañE (Ecuador, 1952). Es poeta, ensayista y periodista. Reside en la Argentina desde 1955. Integró el Taller Literario “Mario Jorge De Lellis” en la década del setenta. Fue cofundador de la revista literaria *Tientos y Diferencias* (Ecuador, 1980) y de la revista literaria *Mascaró* y de su grupo “Los Poetas de Mascaró” (Buenos Aires, 1983-2001). Dirigió durante quince años (1987-2002) *LiberArte*, Bodega Cultural. Tiene a su cargo desde el año 2002 la Dirección Artística del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Publicó: *Poemas anteriores* (Editorial de la Universidad Central, Quito, Ecuador, 1982), *Visión retrospectiva de la botella* (Libros de Tierra Firme, 1987), *Una leona entra en el mar* (Ediciones del Dock, 2000), *Deconstrucción de la mañana* (Ediciones Atuel, 2006) y *Públicos y privados* (Melón Editora, 2013; Editorial Lisboa 2018). Compiló la selección del cuento latinoamericano *La Narrativa Erótica Latinoamericana* (Ediciones Desde La Gente, Buenos Aires, 1992) y otras dos selecciones sobre la poesía argentina. Fue miembro fundador del Espacio de Intelectuales “Carta Abierta”. Participó en la formación del Frente de Artistas y Trabajadores de las Culturas. Ejerce el periodismo cultural. Es el vicepresidente de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores).

LUZ MÉNDEZ DE LA VEGA Nació en 1919. Licenciada en Letras por la Universidad de San Carlos, con estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, España. Académica de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua. Obra literaria: Poesía: *Eva sin Dios* (1979), *Tríptico: Tiempo de amor, Tiempo de llanto, y Desamor* (1980), *De las palabras y la sombra* (1984), *Helénicas* (1998) y *Toque de queda: poesía bajo el terror* (1999). Teatro: *Tres rostros de mujer en soledad: monólogos importunos* (1991). Crítica literaria: *Estética y poesía de Petrarca* (1974), *El Señor Presidente y Tirano Banderas* (1977) *Características del estilo de Galdós y su influjo en la novela guatemalteca* (1978), *Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y la cultura* (1980), *La mujer en las obras de José Milla* (1982) y *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado y Paz* (2002). Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias” 1994.

MANUEL MARTÍNEZ MALDONADO (Puerto Rico, 1937). Primer premio de poesía José Gautier Benítez de la Facultad de Estudios Generales, 1955; primera mención de poesía en el Festival de Navidad del Ateneo de Puerto Rico en 1956 y 1982. Primer premio de poesía del periódico del centro médico de la Universidad de Vanderbilt 1990. El segundo premio de poesía Juana Boergen de DePaul University, 2020. Es autor de los poemarios *La Voz Sostenida* (Mairena), 1984; *Palm Beach Blues* (Editorial Cultural), 1985; *Por Amor al Arte* (Playor), 1989; *Hotel María*, 1999, finalista del Premio Internacional Gastón Baquero (Verbum, Madrid); *Novela de Mediodía* (Editorial Cultural/ Verbum), 2003. *Breve es el amor* (Publicaciones Gaviota) 2019. Ha publicado las novelas, *Isla Verde o el Chevy azul* (Verbum) 1999; *El vuelo del Dragón* (Terranova) 2012 y *Del color de la muerte* (Publicaciones Gaviota) 2014. *Solo la muerte tiene permanencia* (Verbum) 2014; *El imperialista ausente*, Premio Nacional de Novela 2013 del Instituto de Cultura Puertorriqueña; *El descubrimiento* (Publicaciones Gaviota), Mención Honorífica en el certamen literario, PEN de Puerto Rico, 2020); *Ausencia (Modelo para un mito)* recibió el segundo premio como Mejor novela de misterio del Latino International Book Awards, 2021; y *El vuelo del Dragón* mención honorífica en Mejor Novela de ficción Histórica y Mejor novela de aventura o drama del Latino International Book Awards, 2021. Ambas de Publicaciones Gaviota.

MANUEL MORA SERANO (República Dominicana, 1933). Poeta, ensayista, narrador. Ofrece un resumen del Modernismo y las vanguardias en República Dominicana en el siglo XIX y a principios del siglo XX, en forma de Memoria Académica dividida en dos partes. La primera: Modernismo y vanguardia hasta el Postumismo, desarrolla la forma en que a partir del futurismo en Latinoamérica y en especial en República Dominicana, pudo influir en la aparición de ese movimiento de vanguardia y la Segunda: narrando la increíble novela del Vedrinismo. Correspondiendo al Doctorado Honoris Causa Mención Humanidades, que le ha otorgado la Universidad Católica Nordestana (UCNE) de San Francisco de Macorís, mediante la Resolución de la Junta de Directores el 6 de octubre 2022, N° 010/2022, está en sus ensayos: *Modernismo y Criollismo en Santo Domingo, en el siglo XIX*, Universidad INTEC, 2018, *Postumismo y vedrinismo primeras vanguardias dominicanas*, Editora Nacional, 2010, y en *Antecedentes de las vanguardias dominicanas en el siglo XX*, inédita, con ampliaciones del presentado en el Seminario sobre literatura celebrado el 31 de octubre 2017, en la Escuela de Letras de la Universidad de Santo Domingo (UASD).

MARCELO VILLENA ALVARADO (Bolivia, 1965), trabaja como profesor e investigador en la Carrera de Literatura y el Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA). A la fecha, ha suscrito *Pótimas de Mme. Orłowska* (1998, 2004) *El arte de los pedales* (2022); *Las tentaciones de San Ricardo, siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX* (2003, 2011); *El preparado de yeso: Blanca Wiethüchter, una crítica afición* (2014); *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura* (2015). También ha estado directamente involucrado en las siguientes colaboraciones: *Algo por el estilo* (1998), *Coloquio internacional Roland Barthes Amateur. Memorias* (2016), *Εἰς Δημήτρην / Himno a Deméter, versión bilingüe del himno homérico* (2017); *Rastros del Dr. Mariño. Crónicas policíacas 1937-1959* (2020).

MARCO ANTONIO CAMPOS (México, 1949). Poeta, narrador, ensayista y traductor. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía: *Muertos y disfraces* (1974), *Una seña en la sepultura* (1978), *Monólogos* (1985), *La ceniza en la frente* (1989), *Los adioses del forastero* (1996), *Viernes en Jerusalén* (2005), *Dime dónde, en qué país* (2010) y *De lo poco de vida* (2016); las novelas *Que la carne es hierba* (1982), *Hemos perdido el reino* (1987) y *En recuerdo de Nezahualcōyōtl* (1994); los volúmenes de cuentos *La desaparición de Fabricio Montesco* (1977), *No pasará el invierno* (1985) y *Joven la muerte niega el amor joven* (2015); de ensayos, *Señales en el camino* (1984), *Siga las señales* (1989), *Los resplandores del relámpago* (2000), *El café literario en ciudad de México en los siglos XIX y XX* (2001), *Las ciudades de los desdichados* (2002) e *Indicaciones* (2014); los libros de entrevistas *De viva voz* (1986), *Literatura en voz alta* (1996), *El poeta en un poema* (1998) y *Respondo por lo que digo* (2011). Es autor del libro del cuaderno de aforismos *Árboles* (1994, 2006). Actualmente es investigador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Filológicas de la UNAM.

MARCO RAMÍREZ ROJAS (Colombia, 1986). es Profesor de literatura latinoamericana en Lehman College – CUNY. Su área de especialización es la literatura latinoamericana moderna y contemporánea. Sus artículos académicos han sido publicados en *Hispanófila*, *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, *Chasqui Revista de Literatura*, y *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*. En 2018 co-editó el libro *Narrativas del miedo: Terror en obras literarias, cinematográficas y televisivas de Latinoamérica*. Su co-traducción al inglés de fragmentos seleccionados de la biografía de John Keats escrita por Julio Cortázar fue publicada en 2019 bajo el título *Julio y John, caminando y conversando: Selections from Imagen de John Keats*. Su estudio monográfico *León de Greiff: Tradición literaria y cartografías cosmopolitas* ha sido aceptado para publicación en Purdue University Press. Actualmente es editor de la revista académica *Ciberletras*.

MARÍA APARECIDA DA SILVA (Brasil, 1956). Ensayista y traductora. Ha publicado *Formação da simbólica erótica na obra de Carlos Fuentes* (1994). Ensayo publicado en las revistas *América Hispânica* (Rio de Janeiro, 1995) y *Espéculo* (Madrid, 2000). La presente versión fue adaptada del texto publicado en *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos* (selección y prólogo de Álvaro Ruiz Abreu, México, 2004).

MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS (Uruguay). Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Notre Dame. Sus intereses de investigación se centran en las representaciones de subjetividades e identidades nacionales en la producción cultural latinoamericana moderna y contemporánea; proyectos artísticos del Cono Sur; y cuestiones de dictadura, transición democrática y memoria traumática. Olivera-Williams recibió el Premio de Investigación J. William Fulbright por su trabajo

actual "Los ritmos de la modernización: tango, ruina y memoria histórica en los países del Río de la Plata". Esta monografía de tamaño libro estudia el tango como música, poesía y danza, e interpretación y como símbolo de los desiguales procesos de modernización de Argentina y Uruguay.

MARIOZZI CARMONA MACHADO (Venezuela, 1963). Dramaturga, ensayista, escritora, locutora y directora del Teatro de Cámara Contemporáneo de Maracay. Ha estudiado medicina en la Universidad de Carabobo, canto y solfeo en el Conservatorio de Música del Estado Aragua y Artes Escénicas en la Universidad Central de Venezuela. Se desempeñó como articulista por muchos años en el análisis de teatro, danza, ballet y ópera para diversos diarios regionales. Ha obtenido diversos premios en poesía, narrativa y dramaturgia. Su obra *Mujermente Hablando* se publicó el año 2000 en la Ciudad de México. Cabe mencionar que en el país azteca estuvo en repertorio de la Compañía Luna y Señas dirigida por Daniela Esquivel y luego por Domingo Ferrandis por doce años. En marzo de 2017 su ensayo "Zamora, alma en vuelo perenne" gana el Premio Único de la Biental del Centro Nacional de Historia de Venezuela. Desde Octubre 2018 forma parte del Proyecto Maracay-New York en el cual se lee su obra *Mujermente Hablando* y a su vez Carmona hace la lectura escenificada de *Yoleros*, la pieza del dramaturgo dominicano residenciando en la ciudad estadounidense Alex Vásquez Escaño. Luego *Mujermente Hablando* es dirigida por el reconocido director peruano Walter Ventosilla, enmarcada en el mencionado proyecto se estrena con tres funciones los días 10,11 y 12 de enero. El Teatro Círculo de Nueva York la becó para realizar el taller "La necesidad de escribir teatro" de marzo 6 a 22 de mayo 2021 modalidad online y cuya temática explora los temas de justicia social. En 2022, su obra *Respuesta* obtiene una mención de Honor, en el Concurso de Dramaturgia femenina Lina López de Aramburú, Venezuela.

MARISA TREJO SIRVENT (México, 1956). Escribe poesía, cuento, ensayo, crítica literaria y artículo periodístico. Ha publicado diez poemarios, cinco libros de ensayos y compilado tres antologías poéticas, además de sus publicaciones académicas. Entre sus libros se encuentran: en ensayo, *Una introducción a Sor Juana Inés de la Cruz*, *Chiapas biográfico* y *Páramo de Espejos. Vida y obra de José Gorostiza*; en poesía, *Rojo que mide el tiempo*, *Jardín del paraíso*, *La señal de la noche*, *Dame mi soledad*, *La Hora en que despertamos juntos*, *Tiempo de cantos*, *Canciones del mar de la luna* y *Luz de papel*. Ha obtenido varios premios y reconocimientos literarios en México y en España. Su poesía ha sido traducida a cuatro lenguas e incluida en veinte antologías. Jurado en certámenes nacionales e internacionales de poesía. Es Coordinadora del Proyecto Internacional Cultural Sur y Cónsul del Movimiento Poetas del Mundo (en Chiapas), Miembro del Seminario de Cultura Mexicana y del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.

MARTÍN PALACIO GAMBOA (Uruguay, 1977). Poeta, traductor y músico. Publicó diversos artículos de crítica literaria y artes plásticas. Entre sus obras, *Lecciones de antropofagia* (2009), y *Los Trazos de Pandora. Otras voces, otros territorios. Ensayos sobre las distintas vertientes de la poesía brasileña contemporánea* (2010), y *Celebridad del fauno* (2011).

MIGUEL MÁRQUEZ (Venezuela, 1955). Escritor, poeta, editor. Creador y director de la Fundación Editorial El Perro y La Rana, importante editorial de su país. Autor de los siguientes libros de poesía: *Cosas por decir* (1982), *Soneto al aire libre* (1986), *Poemas de Berna* (1991), *La casa, el paso* (1992), *A salvo en la penumbra* (1998), *Linaje de ofenda* (2001), *La memoria y el anzuelo* (2006), *Fragmentos de la batalla* (2010), *Poemas de la independencia y el escarnio* (2010), *Reserva y esplendor* (2011), *Trinitarias de la cara y el envés* (2014), *Campana en el fondo del río* (2015), *Creyones sobre el asfalto* (2016).

NELSON VALLEJO-GÓMEZ (Colombia, 1962). Filósofo colombo-francés, consultor en políticas públicas y en cooperación internacional educativa y cultural, de formación laica francesa, abierto a la diversidad cultural y a la identidad planetaria. Diplomado de Filosofía en la Sorbona Paris-IV y Doctor honoris causa de diversas universidades latinoamericanas, se vincula al Ministerio de Educación de Francia en 1997, para ocupar diversos altos cargos, en particular Asesor en los Despachos de los Ministros Claude Allègre (1997-2000), Jack Lang (2000-2001) y Jean-Michel Blanquer (2017-2021). Ha sido director de la oficina Américas, en la Dirección de relaciones internacionales y de cooperación (2001-2005), Agregado de cooperación universitaria, educativa y promoción de la cultura-lengua francesa en las Embajadas de Francia en Perú y Argentina (2005-2010), Asesor del Director General de Educación Básica y Media y secretario general del Consejo científico de la DGESCO-MEN-Francia (2010-2012), director del Departamento de información y promoción de políticas escolares (2012-2017), secretario general del Consejo Científico de Educación Nacional de Francia, presidido por el neuro-científico Stanislas Dehaene (2017-2021). En mayo de 2021, NVG fue nombrado por decreto presidencial vitalicio Inspector General de Educación, Investigación, Deportes y Juventud de Francia. NVG es cofundador de la Academia de la Latinidad y 1er secretario ejecutivo (1999-2005), fue secretario General de la Asociación para el Pensamiento Complejo, presidida por Edgar Morin (1997-2016). Discípulo muy cercano a este gran filósofo francés, sus escritos y conferencias han sido reconocidas como un puente para la difusión del Pensamiento Complejo en América Latina y el Caribe.

NOELIA CUENCA SANTACRUZ (Paraguay, 1983). Licenciada en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Asunción, Paraguay. Trabaja en la construcción de memoria histórica y en la búsqueda de personas desaparecidas por la dictadura de Stroessner. Asimismo, se dedica a la gestión y desarrollo de proyectos culturales; a la investigación, edición y redacción periodística y literaria. Varios de sus poemas fueron compartidos en festivales, difundidos en medios digitales, y utilizados para conmemoraciones o campañas de solidaridad en el marco de la militancia cultural y política.

OMAR CASTILLO (Colombia, 1958). Poeta, ensayista, narrador, antologista y editor. Fundó y dirigió la revista *Interregno* desde 1991. De 1984 a 1988 dirigió la revista de poesía, cuento y ensayo *Otras palabras*, de la que se publicaron 12 números y de la cual surgió Ediciones Otras Palabras, empresa en la que se han publicado numerosos títulos de poesía, ensayo, teatro y narrativa, en su mayoría de autores colombianos. Entre sus libros se destacan *Divagaciones* (1978), *Vestuario* (1979), *Garra de gorrión* (1980), *Limaduras del sol* (1983,1986), *Relatos del mundo o la mariposa incendiada* (1985), *Relatos de Axofalas* (1991), *Leyendo a Don Luís de Góngora* (1995), *Asedios, nueve poetas colombianos & Crónicas* (2005), *Relatos instantáneos* (2010), *En la escritura de otros, ensayos sobre poesía hispanoamericana* (2014). Ha sido incluido en antologías de poesía colombiana e hispanoamericana.

OSCAR GONZÁLEZ (Colombia, 1957). Poeta, ensayista, crítico de arte y literatura, conferenciante. Coordinador de la Ruta en Estudios Estéticos (EAFIT, Medellín). Realizó Estudios de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Medellín y de Filosofía y Letras, en la Universidad Santo Tomás. Maestro en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia; y miembro de los grupos de investigación Sociedad, Política e Historias Conectadas (SPHC), en la línea de Historia y Arte, del Departamento de Humanidades de EAFIT y de Filosofía y Literatura del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Miembro de la Redacción de la revista *Punto Seguido*. Ha publicado: *La Ciudad Soñada* (1999); *Pincel de Hierba* (2000); *La Trompeta de Mercurio* (2001); *En causa propia*, Ernesto Volkening –compilación– (2004), entre otros.

PEDRO LASTRA (Chile, 1932). Poeta y ensayista. Gran lector y poeta que ha mantenido correspondencia con muchos escritores –entre los que se puede citar, entre muchos otros, a Gabriel García Márquez, Lezama Lima, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa–, Lastra ha donado a la Universidad Católica 135 libros de primeras ediciones autografiadas por, entre otros, José María Arguedas, Alejo Carpentier o Ernesto Sabato, autores todos a los que publicó en los tiempos en que dirigía la colección *Letras de América* de la Editorial Universitaria. Casi mil cartas de diversos escritores se encuentran ahora en los archivos de la Universidad de Iowa –por ejemplo, de Óscar Hahn o Gonzalo Rojas– mientras la mayoría de las cartas chilenas la ha donado a la Biblioteca Nacional de Chile. Las de José María Arguedas se las regaló a la Biblioteca Nacional de Lima. El año 2012, la editorial chilena Das Kapital publicó el libro *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Esta selección realizada por el poeta y editor Camilo Brodsky, reúne más de cincuenta misivas entre el crítico y su amigo, el destacado poeta Enrique Lihn.

PEGGY VON MAYER CHAVES (Costa Rica). Es Licenciada en Filología Española y Magister en Literatura de la Universidad de Costa Rica. Doctora en Literatura del Doctorado Interdisciplinario en Literatura y Artes en América Central (DILAAC) de la Universidad Nacional. Catedrática jubilada de la Universidad de Costa Rica. Editora de la 1ª y 2ª edición de las *Obras Completas de Eunice Odio* en III volúmenes; y de las *Obras Completas de José Basileo Acuña*, en V tomos. Actualmente está por publicar las *Obras Completas de Lilia Ramos*, en V tomos. Ha publicado numerosos artículos de crítica literaria, tanto en Costa Rica como en otros países.

RAFAEL FELIPE OTERIÑO (Argentina, 1945). Es autor de doce libros de poesía –el último titulado *Y el mundo está ahí* (2019)– y de los ensayos sobre poesía *Una conversación infinita* (2016) y *Continuidad de la poesía* (2020). Su obra se encuentra reunida en *Antología poética* (1997), *Cármenes* (2003), *En la mesa desnuda* (2008) y *Eolo y otros poemas* (2016). Primer Premio de Poesía de la Secretaría de Cultura de la Nación (1985/88), Konex de Poesía (1989/93), Consagración de la Legislatura bonaerense (1996), Premio Nacional Esteban Echeverría (2007), Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (2009), Rosa de Cobre de la Biblioteca Nacional (2014), Gran Premio de Honor de la SADE (2019). Ejerce la crítica literaria. Es miembro de número de la Academia Argentina de Letras y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

RAFAEL LARA-MARTÍNEZ (El Salvador, 1952). Antropólogo, lingüista, crítico literario y escritor. Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Nacional de Cultura y la distinción de Notable Antropólogo de El Salvador por parte de la Asamblea Legislativa. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, donde obtuvo el grado de licenciatura en Antropología lingüística en 1976, y alcanzó el doctorado en Lingüística en Francia de la Universidad de La Sorbona en 1984. Ha fungido como asesor del Ministerio de Educación de El Salvador entre 1994 y 1995; y se ha desempeñado como catedrático en México, Francia, Costa Rica, El Salvador y Estados Unidos en varias materias que incluyen la literatura española y francesa, cultura y literatura latinoamericana, literatura centroamericana, historiografía literaria latinoamericana, lingüística, antropología, y semiótica, entre otras. Además, es miembro de diversas asociaciones culturales, entre ellas: el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, la Sociedad Mexicana de Antropología, la Sociedad de Estudios Latinoamericanos, y la Sociedad para el Psicoanálisis de la Cultura y la Sociedad.

RICARDO H. HERRERA (Argentina, 1949). Poeta, ensayista, traductor y editor, dirigió durante casi dos décadas la revista *Hablar de Poesía*, de la cual se publicaron treinta y cinco números a partir del año 1999. En su lírica personal se destacan los libros de madurez titulados *Estudios de la soledad* (1995), *Imágenes del silencio cotidiano* (1999), *El descenso* (2002) y *Por la puerta entornada* (2009). La editorial española Pretextos publicó en 2008 su volumen *El espíritu del páramo. Antología poética 1977-2007*. Paralelamente a su actividad como editor, Herrera ha publicado cinco libros de ensayo y crítica literaria: *La ilusión de las formas* (1988), *La hora epigonal* (1991), *Espera de la poesía* (1996), *Lo entrañable* (2007) y *Qué importa la poesía* (2016). Algunas páginas de estos libros están incluidas en la antología *A los antiguos lobos de las musas. Ensayos elegidos* (2012). En una zona intermedia entre

la poesía y el ensayo se ubica su diario de poeta titulado *De un día a otro* (1996). Su afición a la traducción poética, constante a lo largo de toda su vida literaria, cristalizó en sucesivos volúmenes que incluyen versiones y notas sobre poetas italianos relevantes: *Stabat nuda Aestas* (1993), *Copia, imitación, manera* (1998), *Instantes italianos* (2008), *Secreto del poeta* (2010) y *A la busca de la poesía perdida* (2018). Sus versiones rítmicas de Emily Dickinson están recogidas en un tomo titulado *Por infimas finuras* (2009).

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN (Perú, 1941). Poeta, editor, crítico literario, traductor. Estudiante de César Vallejo, cuya obra completa ha editado. Ha traducido a diversos autores ingleses y franceses y ha editado antologías de poetas, narradores y dramaturgos peruanos. Como poeta es autor de diversos poemarios, que ha reunido bajo el título genérico de *Terra incógnita*, el nombre de su primer poemario (la última edición es de 2016). También ha editado las obras de César Moro, en tres volúmenes y las de Martín Adán; por solo citar estos autores fundamentales.

RITA KRATSMAN (Argentina, 1940). Integró el taller de pintura de Demetrio Urruchúa (1956-1962), el taller de teatro-danza (método Susana Milderman) en el Instituto Creig (1985-1989) y el taller de poesía coordinado por Arturo Carrera y Daniel García Helder (1992-1996), y cursó Historia General del Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes (2016-2017).

RODRIGO PESÁNTEZ RODAS (Ecuador, 1937-2020). Poeta, historiador, ensayista. Desde 1970 actuaba como funcionario de la UNESCO en Europa. En 1994 ha recibido el premio nacional de mérito cultural de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fue maestro en la Universidad de Guayaquil por casi 40 años. En los últimos años fue integrado a la Academia Nacional de Historia en su país. Uno de sus trabajos más reconocidos fue la Antología de Poesía Cósmica del Ecuador, libro con que ha ganado el premio internacional José Vasconcelos, de México. Estudiante de la vanguardia, ha dejado varios libros relevantes, entre ellos *Panorama y revisión de la literatura ecuatoriana*, *Descripción general del ensayo en Ecuador* y *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía*.

ROLANDO SIERRA FONSECA (Honduras, 1965). Es licenciado en Historia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), Magister en Sociología por la Universidad Academia Humanismo Cristiano de Chile y Magister en Ciencias Sociales y del Desarrollo del ILADES, Universidad Gregoriana en Roma. Se desempeña como catedrático de la maestría de Gestión y Desarrollo de la UNAH y coordinador del Informe sobre el Desarrollo Humano de Honduras del PNUD. Miembro de la Academia Hondureña de Geografía e Historia. Formado sólidamente, es el primer historiador de la iglesia en Honduras; pero su ámbito de estudio trasciende esa especialización y abarca el campo del desarrollo, la modernización y las ciencias sociales en América. Actualmente se desempeña como coordinador de la Unidad de Seguimiento de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

ROSA EMILIA DEL PILAR ALCAYAGA TORO (Chile). Poeta y periodista. Estudió periodismo en la Universidad de Guayaquil, Ecuador (1977/1981), país en el que vivió diez años. Magister en Literatura (UPLA), con su tesis acerca de la obra de Stella Díaz Varín (2009). En 2001 publicó su primer libro de cuentos *Mil veces mujer...* El tema del género femenino está siempre presente en su escritura. En Santiago creó el boletín MUDECHI, distinguido por ECO con el primer lugar por mejor boletín artesanal (1987). Integró comité en Defensa del Diario La Época, en representación de los periodistas (1998). Algunos de sus libros de poesía: *Maldito Paraíso*, *Escaparate* y *Electroshock*.

ROSARIO HERRERA GUIDO (México). Es Doctora en Filosofía (UNED, España), Doctora en Psicoanálisis (CIEP, México) y Diplomada en Igualdad Sustantiva y su aplicación en Políticas Públicas (UAM-Xochimilco-SEMUEJERM, 2016). Autora, coautora y coordinadora de 50 libros y 300 ensayos de investigación y divulgación publicados en México y en el extranjero, sus poemas han sido incluidos en varias antologías nacionales e internacionales. Es directora de las revistas *La nave de los locos*, *Devenires* y jefa de redacción de *Letra Franca*. Así mismo es periodista cultural y analista política de las revistas *Levadura* y *Revolución 3.0*. Ha sido conferencista magistral y ponente en foros académicos y literarios nacionales e internacionales. Presea Princesa Eréndira 2011 y Presea Amalia Solórzano 2012. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2003-2014) y docente invitada por universidades nacionales y extranjeras.

ROSSELLA DI PAOLO (Perú, 1960). Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y pertenece al grupo de poetas surgidos en los años ochenta. Participa en exhibiciones multidisciplinarias de poesía, pintura y fotografía. Poemarios: *Prueba de galera* (1985 y 2017), *Continuidad de los cuadros* (1988 y 2018), *Piel alzada* (1993 y 2019), *Tablillas de San Lázaro* (2001 y 2020), *La silla en el mar* (2016), que recibió el premio *Luces* de *El Comercio* al Mejor Libro de Poesía 2016, y *Cielo a tierra* (2023). Fue docente universitaria y dirige talleres de poesía. Sus poemas aparecen en antologías de poesía peruana e hispanoamericana. Fue Premio Casa de la Literatura Peruana 2020. Fue reconocida como Personalidad Meritoria de la Cultura (Ministerio de Cultura, 2020).

SANTIAGO CASTRO VENTURA (República Dominicana, 1949). Ensayista. Doctor en Medicina de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, especializado en Pediatría. Tiene una maestría en historia. Fue presidente de la Asociación Médica Dominicana. Ha sido ganador en dos ocasiones del Premio Nacional de Historia José Gabriel García. Posee una amplia

bibliografía que le ha permitido recibir el reconocimiento de diversas instituciones. Autor de libros como *Trujillo, perversidad hereditaria* (2001), *Evangelina Rodríguez, pionera médica dominicana* (2003) y *La vorágine del amor en los poetas* (2006).

SARA ROLLA (Argentina, 1947). Profesora en Letras, en el grado de Licenciatura, otorgado por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en 1971. Realizó un curso de posgrado sobre Filología Española en la Universidad de Málaga, España, en 1983. Ha impartido numerosas conferencias, que incluyen un ciclo sobre autores italianos en Radio Universidad de La Plata, en los años 1971, 1972 y 1986. Fue miembro del comité de redacción de la revista hondureña *Tragaluz* y del suplemento *Umbrales* del diario hondureño *Tiempo*, editado en San Pedro Sula. Es miembro, desde 2001, de la Academia Hondureña de la Lengua. Compiladora, junto a Manuel de Jesús Pineda, de la antología de cuentos hondureños para niños *País de luceros*, editada en 2007. Ha publicado, además, numerosos trabajos de análisis literario en diversos periódicos y revistas de Honduras, especialmente en la Revista de la Academia Hondureña de la lengua. Es autora del libro *Itinerario poético de Roberto Sosa* (Tegucigalpa, Litografía López, 2010).

SELVA DIPASQUALE (Argentina, 1968). Publicó *Teoría de la ubicación en el espacio* (1994), *Camaleón* (1998) y *Paraselene* (2005). Integra diversas antologías de poesía argentina. Es la responsable del blog *La infancia del procedimiento*, creado en 2006 por Selva Dipasquale y sostenido a lo largo del tiempo por ella y por Rita Kratsman. La convocatoria consistió en que poetas de todo el país respondieran algunas preguntas acerca de sus procedimientos de escritura, acercaran fotos de su infancia y textos poéticos. La propuesta fue exitosa y derivó también en presentaciones, encuentros y nuevas redes de afinidades.

SILVIA GUERRA (Uruguay, 1961). Es una firme activista del intercambio poético y una presencia frecuente en recitales de poesía. Ha publicado, entre otros libros: *De la arena nace el agua* (1987), *Idea de la aventura* (1990), *La sombra de la azucena* (2000), *Nada de nadie* (2001), *Estampas de un tapiz* (2006). Ha recibido el Premio Municipal de Poesía Categoría Inéditos, 1991-1992; y el Creativity prize. Naji Naaman's Literary Prizes 2016, otorgado por la Naji Naaman's Foundation for Gratis Culture, del Líbano, 2016.

SUSANA WALD (Hungría, 1937). Artista plástica, diseñadora gráfica, traductora literaria y escritora. Ha realizado trabajo como docente en Chile, Canadá y México, enseñando principalmente cerámica, dibujo, pintura y teoría de la creatividad en las artes. Ha realizado exposiciones individuales en Chile, Canadá, EUA, Francia, Alemania, Bélgica, Islandia, Venezuela y México. Es uno de los nombres más destacados en el movimiento Surrealista.

TATIANA OROÑO (Uruguay, 1947). Poeta, professora de Língua e Literatura Espanhola, com mestrado em Literatura Latino-america. Obra poética publicada: *El alfabeto verde* (1979), *Poemas* (1982), *Tajos* (1990), *Bajamar* (1996), *Tout fut ce qui ne fut pas* (2004). Sobre ela comenta o poeta e ensaísta uruguaio Luis Bravo: "Tatiana Oroño é uma voz referencial na poesia uruguaia atual. A contença formal, a sensibilidade precisa e a intimidade pensante nutrem o corpo de sua escrita. A consciência da linguagem como seu próprio corpo faz com que sua poesia apareça como (in) carne de si: *escreva para ser um, tome corpo*. Sua poética aborda o emocional a partir de uma certa distância enunciativa."

VANESSA DROZ (Puerto Rico, 1952). Poeta, editora, ensayista. Graduada en Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico (UPR), en Río Piedras, con una concentración en historia del arte. Posteriormente, tomó los cursos de la maestría en literatura comparada. Droz pertenece a la llamada "Generación del setenta" de escritores en Puerto Rico. Durante esa década, fue miembro de las principales revistas literarias del país: *Zona Carga y Descarga* y *Penélope o el otro mundo*. También formó parte del colectivo que produjo *La sapa tse-tse*, una innovadora publicación consistente de un sobre lleno de los textos de distintos autores, imágenes gráficas y material diverso, cada sobre con un contenido distinto de los demás. En 1980 fundó, junto con otras escritoras de su generación, la revista cultural *Reintegro (de las artes y la cultura)*, que marcó un nuevo auge en la proyección de la literatura producida por los escritores de dicho grupo generacional. Actualmente, concentra su interés en la edición de textos, el diseño gráfico, la producción de publicaciones y la conceptualización y ejecución de proyectos especiales. Paralelamente, continúa trabajando en su escritura.

VÍCTOR MONTROYA (Bolivia, 1958). Su obra principal, en el género del cuento, la novela, el ensayo y la crónica periodística, aborda temas de honda preocupación humana y compromiso social. Fundó y dirigió las revistas literarias *PuertAbierta* y *Contraluz*. Tiene cuentos premiados y publicados en antologías internacionales. Es miembro de la Sociedad de Escritores Suecos, el PEN Club Internacional y la Academia Boliviana de Literatura Infantil y Juvenil. Participó en el Primer Encuentro Hispanoamericano de Jóvenes Creadores, Madrid, 1985, y fue uno de los principales gestores del Primer Encuentro de Poetas y Narradores Bolivianos en Europa, Estocolmo, 1991. Actualmente escribe en publicaciones de América Latina, Europa y Estados Unidos.

WINSTON MORALES CHAVARRO (Colombia, 1969). Poeta, narrador, ensayista, Ganador de una residencia artística del Grupo de los tres del Ministerio de Cultura, Colombia, y el Fonca, de México, con el proyecto "Paralelos de lo invisible: Chichén Itza-San Agustín". Algunos de sus libros de poesía: *Aniquirona* (1998), *Summa poética* (2005), *La ciudad de las piedras que cantan* (2011), *¿A dónde van los días transcurridos?* (2016). En narrativa: *Dios puso una sonrisa sobre su rostro* (2004). En ensayo:

Poéticas del ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz (2008), *Tránsitos y persistencias de lo cotidiano: aproximación hermenéutica a la obra lírica y periodística de Jorge García Usta* (2020). En periodismo: *La Bella despierta y otros textos* (2015). Poemas suyos han aparecido en revistas y periódicos de Colombia, España, Venezuela, Italia, Estados Unidos, Argentina, Puerto Rico, Polonia y México, y han sido traducidos al polaco, alemán, rumano, chino, francés, italiano, portugués e inglés. Ha impartido lecturas y conferencias en las Universidades de Antioquia, Surcolombiana y Cartagena (Colombia); Szczecin, Cracovia, Varsovia, Wrocław, Zielona Gora y Poznan (Polonia); Harvard, California, Salem, Merrimack y *Northern Essex Community College* (Estados Unidos); Sonora (México), y Granada (España).

YELBA CLARISA BERRIOS MOLIERI (Nicaragua, 1957). Poeta. Pertenece a la generación de los 80, en la poesía nicaragüense. Es abogada y tiene una Maestría en Derecho Marítimo, 1982, Universidad de Tulane, Nueva Orleans, L.A. Escribe desde que tenía seis años. Libros: *Mi vida en treinta lunas* (2011, con prólogo de Nicasio Urbina); *Del cristal al acero* (2013, con prólogo de Edwin Yllescas); y *Desde un tiempo futuro cercano* (2015).

YLONKA NACIDIT-PERDOMO (República Dominicana, 1967). Poeta, ensayista, una de las promotoras culturales más importantes de la República Dominicana. Abogada y politóloga de formación universitaria, pero sobretudo humanista, Nacidit-Perdomo publicó su primer poemario, *Contacto de una mirada*, en 1989, al que siguió una profusa producción poética que incluye, entre otros, *Luna Barroca* y *Carta al Silencio* (2018).

YOLANDA HACKSHAW (Panamá, 1958). Egresada de la Universidad de Panamá, estudió la licenciatura en español y el profesorado de enseñanza secundaria con especialización en español. Allí también obtuvo una maestría en literatura hispanoamericana y un posgrado en literatura panameña. Es docente de español en dicha universidad. Es autora de los libros *Corazones en la pared* (cuento, 2000); *Las trampas de la escritura* (cuento, 2000); *La confabulación creativa de Enrique Jaramillo Levi* (ensayo, 2000); *De mar a mar* (poesía, 2001); y *Redacción: método y práctica* (escrito conjuntamente con Ricardo Segura, 2000). Ha sido jurado del Premio Nacional de Cuento José María Sánchez (Universidad Tecnológica de Panamá), en el concurso de cuentos del Instituto Panameño de Estudios Laborales del Ministerio de Trabajo, del Concurso Nacional de Poesía Demetrio Herrera Sevillano y del Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán. Es asesora literaria de Editorial Norma en Panamá. Es miembro activa del Círculo Lingüístico y Literario Ricardo, J. Alfaro.

YORDAN ARROYO CARVAJAL (Costa Rica, 1995). Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia de la Universidad de Salamanca (Beca del Banco Santander en España 2021-202), misma institución donde es estudiante de doctorado. Graduado de la Universidad de Costa Rica, donde realizó estudios en enseñanza del castellano y la literatura, filología clásica y educación primaria. Es estudiante avanzado de maestría en Enseñanza del Castellano y la Literatura en la Universidad de Costa Rica. En 2019 recibió el Certificado de Oro, por parte del Ministerio de Educación Pública, debido a su excelencia académica en estudios de maestría y por sus aportes culturales al país. Ha impartido ponencias, conferencias y seminarios en diferentes universidades y sitios de América Latina y de Europa, entre algunos de estos lugares se encuentran la Universidad de Valencia, la Universidad de Oviedo, Instituto Cervantes de París, Universidad de Atenas, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Colombia y otras. Asimismo, artículos suyos se encuentran en capítulos de libros y en revistas académicas y literarias de Estados Unidos, América Latina y España. Es autor de los libros *Bitácoras de 12 navegantes en Pan-de-Mar*. (2023) y *Altar de piedras bronceadas. Muestra de poetas en Salamanca (1973 - 2023)*.

SOBRE EL ORGANIZADOR

FLORIANO MARTINS (Fortaleza, 1957). Poeta, editor, dramaturgo, ensayista, artista visual y traductor. En 1999 creó *Agulha Revista de Cultura.*, periódico de reconocimiento internacional dedicado a estudios críticos sobre cultura y creación artística. Coordinó (2005-2010) la colección “Ponte Velha” de autores portugueses en Escritos Editora (São Paulo), responsable por la publicación de obras de 30 destacados autores de Portugal y la África Portuguesa. Curador del proyecto “Atlas Lírico de Hispanoamérica”, de la revista *Acrobata*. Estuvo presente en festivales de poesía realizados en países como Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Portugal y Venezuela. Curador de la Bienal Internacional del Libro de Ceará (Brasil, 2008), y miembro del jurado del Premio Casa das Américas (Cuba, 2009), fue profesor invitado en la Universidad de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010). Traductor de libros de César Moro, Federico García Lorca, Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Hans Arp, Juan Calzadilla, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini y Pablo Antonio Cuadra. Entre sus libros más recientes se encuentran *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad* (ensayo, México, 2015), *O Iluminismo é uma baleia* (teatro, Brasil, en colaboración con Zuca Sardan, 2016), *Antes que a árvore se feche* (poesía completa, Brasil, 2020), *120 noites de Eros – Mulheres surrealistas* (ensayo, Brasil, 2020), *Las mujeres desaparecidas* (poesía, Chile, 2022), *El milagro de las farsas delirantes* (teatro y novela, con Berta Lucía Estrada, España, 2023), y *Sombras no jardim* (poesía, Brasil, 2023).

ÍNDICE

Tomo 2

- 1916-1956 [costa rica] ADRIANO CORRALES Yolanda Oreamuno ...9
1917-1976 [república dominicana] SANTIAGO CASTRO VENTURA | Carmen Natalia...14
1918-1967 [ecuador] CÉSAR EDUARDOCARRIÓN | César Dávila Andrade...22
1918-1994 [república dominicana] ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ | Aída Cartagena Portalatín...28
1918-2017 [venezuela] MIGUEL MÁRQUEZ Ana Enriqueta Terán...46
1919-1974 [costa rica] JAVIER ALVARADO | Eunice Odio...52
1919-1991 [argentina] RAFAEL FELIPE OTERIÑO | Alberto Girri...56
1919-2010 [el salvador] ANTONIO VELÁSQUEZ | Matilde Elena López...59
1919-2012 [guatemala] DELIA QUIÑÓNEZ | Luz Méndez de la Vega...66
1920-1962 [chile] GLADYS MENDÍA Carlos de Rokha...69
1920-1994 [república dominicana] MANUEL MORA SERRANO | Freddy Gatón Arce...73
1920-1999 [argentina] INMACULADA LERGO | Olga Orozco...81
1921-2004 [perú] RICARDO SILVA-SANTISTEBAN Javier Sologuren...93
1921-2007 [venezuela] BELÉN OJEDA Elizabeth Schön...103
1921-2010 [argentina] RITA KRATSMAN, SELVA DIPASQUALE | María Meleck Vivanco...107
1921-2010 [uruguay] TATIANA OROÑO Amanda Berenguer...112
1921-2020 [chile] JUAN CAMERON | Efraín Barquero...127
1922-2003 [venezuela] GLADYS MENDÍA | Juan Sánchez Peláez...131
1924-1962 [colombia] HAROLD ALVARADO TENORIO | Jorge Gaitán Durán...135
1924-1984 [argentina] RICARDO H. HERRERA | Juan Antonio Vasco...142
1924-1985 [paraguay] NOELIA CUENCA SANTACRUZ | Carmen Soler...151
1924-1994 [venezuela] GLADYS MENDÍA | Ida Gramcko...165
1924-1998 [nicaragua] YELBA CLARISA BERRIOS MOLIERI | Carlos Martínez Rivas...172
1924-2010 [bolivia] JESSICA FREUDENTHAL | Julio de la Vega...176
1924-2018 [nicaragua] JOSEFA FERNÁNDEZ ZAMBUDIO | Claribel Alegría...181
1925-1974 [méxico] MARISA TREJO SIRVENT | Rosario Castellanos...188
1925-1995 [argentina] JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN | Roberto Juarroz...191
1926-2004 [paraguay] ARMANDO ALMADA-ROCHE | Elvio Romero...198
1926-2006 [chile] ROSA EMILIA DEL PILAR ALCAYAGA TORO | Stella Díaz Varín...202
1926-2009 [perú] CARMEN OLLÉ Blanca Varela...207
1926-2012 [cuba] CARLOS M. LUIS | Lorenzo García Vega...210
1926-2018 [ecuador] BRUNO SÁENZ A | Efraín Jara...215
1927-1983 [argentina] CÉSAR BISSO | Raúl Gustavo Aguirre...223
1927-2000 [argentina] OSCAR GONZÁLEZ | Francisco Madariaga...228
1927-2019 [chile] SUSANA WALD | Ludwig Zeller...234
- Sobre los autores...240
Sobre el organizador...252

MUNDO MÁGICO

POETAS HISPANOAMERICANOS
EN EL SIGLO XX
TOMO 2

En el segundo semestre de 2023, Agulha Revista de Cultura realizó una serie que reunió 100 ensayos dedicados a algunos de los nombres seminales de la tradición lírica hispanoamericana del siglo XX. Se trata de 10 números que circularon cada 10 días y que ofrecen una rara visión de esta tradición, confirmando su valor estético y su heterogeneidad. Muchos de estos ensayos fueron escritos específicamente para la serie, así como otros fueron revisados y actualizados, manteniéndose el texto original publicado en otras publicaciones periódicas. Al crear la Red de Aproximaciones Líricas, buscamos concentrar fuerzas en la difusión de nuestros proyectos, junto con Agulha Revista de Cultura, la revista Acrobata, Sol Negro Edições, y pronto comenzamos a contar también con el apoyo de LP5 Editora, en Chile. A la idea original sumamos la creación de una colección de libros virtuales, que reunirán en un mismo volumen, siempre de visita gratuita, temas fundamentales relacionados con este mismo entorno poético. El primero de ellos es este Mundo Mágico – Poetas hispanoamericanos en el siglo XX. El título “Mundo Mágico” rinde homenaje al proyecto homónimo creado por Floriano Martins y Lucila Nogueira (1950-2016), que implicó la publicación de 19 antologías bilingües dedicadas a los países hispanoamericanos. Ante la muerte prematura de Lucila, el único volumen publicado estuvo dedicado a Colombia. La Red Aproximaciones Líricas está compuesta por los poetas Demétrios Galvão, Elys Regina Zils, Floriano Martins, Gladys Mendía y Márcio Simões.

COLECCIÓN “LIBROS DE LA RED”
AGULHA REVISTA DE CULTURA, REVISTA ACROBATA,
LP5 EDITORA, SOL NEGRO EDIÇÕES