

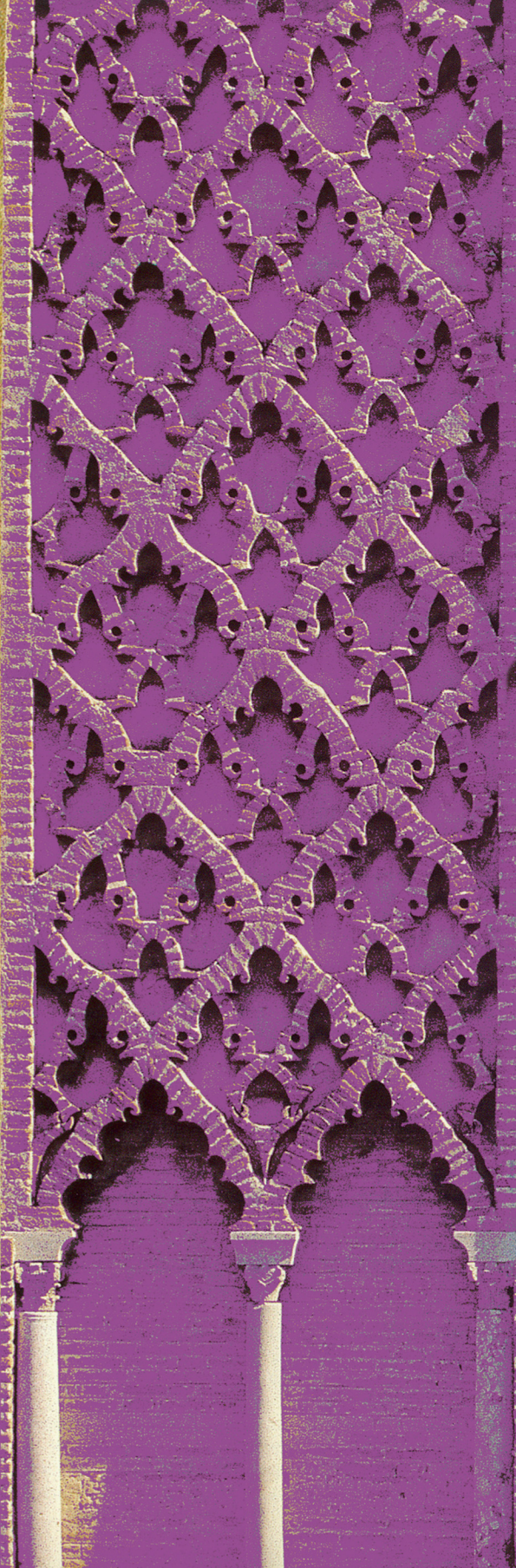
Etodos los otros q y non
Aluar saluades galind gaciar el de atigon
A q dda mando el campear q curien a valencia
Dalla de valen q en pader dellos follen
Las puertas de alcazar abriessen de dia ny de nach
Dono el fin mta q ados
En a caue su alma

PALIMPSEST



22

Creas buenas q las uruen a su labor
Escabdo ha como tan bue baron
Es del alcayr vna salir non puede
faca q s rane el q en bue ora nalso
Dalien de valencia agujan, espolonauan
Tantos caualllos en diestro gruellos, corredores
Oro ad se los ganara q non ge los diem en don
Byal va para las biff q a el rey van
De vn dia el lega q a el rey van
Quando vieron q no se lo pu
Recebir lo salen a
Don lo ouo a oro e
Atodos los los estar lo
En non a estos cauall
Con vnos p a trnas
Como lo comidia el q
Los ynores, las mano
Las verbas del campo





ÍNDICE

FABIO MORÁBITO	
<i>Escribir en otra lengua</i>	5
ROSELLA DI PAOLO	17
ROGELIO ECHAVARRÍA	21
<i>Rogelio, el trasplantado</i> por Henry Luque Muñoz	23
<i>De El Transúnte</i>	25
JUAN VICENTE PIQUERAS.	37
FERNANDO HERRERA GÓMEZ.	41
SILVIA EUGENIA CASTILLERO	47
MERCEDES ESCOLANO.	51
PALABRA DE LECTOR	
<i>El humanista Hernán Pérez de Oliva y su lectura poética de lo americano</i> por Pedro Lastra	59
<i>Una cama es una cama es una cama</i> por Robinson Quintero Ossa	63





FABIO MORÁBITO

ESCRIBIR EN OTRA LENGUA

No es improbable que la poesía haya surgido como una respuesta a ese particular estado de ánimo que producen los choques idiomáticos. Todos hemos experimentado esa sensación ambigua, mezcla de inquietud y fascinación, ante una lengua que nunca habíamos oído antes. En esos momentos, excluidos del significado de las palabras, advertimos como nunca la potencia musical del lenguaje y a menudo no resistimos la tentación de imitar esos sonidos exóticos. Si lo logramos aceptablemente, nos parece haber descubierto en nosotros una hondura y una potencia que no imaginábamos. En esos instantes no sólo descansamos de nuestro idioma, sino de nosotros mismos y, sobre todo, de nuestra voz. Hablamos, por fin, sin voz, por el puro gusto de ejercer la lengua, seducidos por su música y buscando tal vez en esa farsa idiomática un yo más profundo, más verdadero y mejor que el nuestro. No es imposible que la poesía haya surgido como una reproducción de esa farsa idiomática y del deseo subyacente de oír nuestra lengua como otra lengua, proferida por otros labios, es decir como una lengua puramente proferida, ya no lastrada por las voces que se la apropián, y liberada del aquí y el ahora de órdenes y de nociones. Esto significaría que la poesía es inimaginable sin la conciencia de otros idiomas y, en este sentido, podría decirse que la poesía es la forma como un pueblo se pone al corriente de la diversidad de lenguas que lo rodean; una especie de antídoto contra esas lenguas, pero también de secreto diálogo con ellas, al imitarlas inconscientemente.

Me hubiera gustado presentarles en esta charla un repaso más o menos diligente de las principales opiniones que desde el Renacimiento hasta nuestros días se han vertido acerca del problema de si es conveniente o incluso posible escribir poesía en una lengua que no sea la lengua materna. Desde ciertos prolegómenos de esta cuestión que es posible encontrar en el propio Dante, hasta la tajante afirmación de Paul Celan de que no es posible escribir poesía en una lengua que no sea la nativa, porque “el poeta que escribe en otra lengua, miente”, estoy seguro de que no falta material sobre ese tema para escribir no sólo una conferencia sino todo un libro. Pero mi falta de erudición me impide ofrecerles un tratamiento de esta índole. No soy un especialista sobre el bilingüismo literario y lo que voy a decirles es fruto de algunas reflexiones aisladas que tienen que ver más que nada con mi experiencia de haber escrito lo que he escrito, tanto en prosa como en poesía, en una lengua que no es mi lengua materna.

Hace cuatro años publiqué un libro de poemas, en uno de los cuales se leen estos versos: “Puesto que escribo en una lengua / que aprendí, / tengo que despertar / cuando los otros duermen”. Más adelante, en el mismo poema, se reitera la misma idea, con otras palabras: “Escribo antes que amanezca, / cuando soy casi el único despierto / y puedo equivocarme / en una lengua que aprendí”. Mi editor me habló por teléfono para cuestionarme la pertinencia de la frase: “en una lengua que aprendí”. Todas las lenguas se aprenden, me dijo, también la de uno. Me quedé pasmado durante unos segundos, porque pensé que tenía razón. En efecto, también la lengua materna se aprende. Sin embargo, algo me decía que la frase de mi poema no era del todo arbitraria. Si es innegable que también la lengua materna se aprende, no se aprende del mismo modo en que se aprenden las otras. Para empezar, junto con la lengua materna se aprende el lenguaje mismo, y ese aprendizaje espectacular, el de mayor trascendencia en la vida de un ser humano, sólo ocurre una vez. Las otras lenguas que se aprenden son necesariamente posteriores a esta primera y fundamental adquisición, y aunque se aprendan en edad temprana, son lenguas nacidas a la luz, o mejor dicho a la sombra, de la primera lengua, y guardarán frente a ésta un grado subordinado, porque se aprendieron después de la adquisición del lenguaje. ¿Y en verdad se aprende a hablar? En un sentido estricto sí, tal como aprendemos a pararnos sobre nuestros pies y a caminar, pero yo nunca le he oído decir a una madre que su hijo está aprendiendo a caminar. Una madre dirá: “Ya empieza a caminar”, y más a menudo: “Ya camina”, aunque el niño necesite todavía que lo sostengan. A los ojos de una madre, el hecho de que su niño sienta la necesidad de ponerse de pie, significa que ya va a caminar, y lo de menos son los días o las semanas que tarde en conseguirlo. Con el lenguaje sucede lo mismo. A los ojos de su madre, el niño no está “aprendiendo” a hablar, sino que “ya empezó” a hablar y, más a menudo, “ya habla”, aunque diga tan sólo dos palabras. Por lo tanto, de acuerdo con la sabiduría materna, “rompemos” a hablar a partir de cierto momento de nuestro desarrollo, pero no aprendemos a hacerlo. Chomsky ha

elevado esta verdad a un nivel teórico en su libro *Lingüística cartesiana*, en el cual sostiene la idea, remontándose a una larga tradición de filosofía racionalista que va desde el siglo XVII hasta Humboldt, de que no se aprende a hablar, sino que el lenguaje es algo innato en el ser humano; por lo tanto, referirse a la adquisición del lenguaje por parte de los niños en términos de aprendizaje, es un error. Chomsky muestra en su libro cuán limitada es la concepción conductista de la adquisición del lenguaje, que postula que el niño aprende a hablar como fruto de una larga cadena de logros basados en el mecanismo de estímulo–respuesta. A la sosa aritmética conductista, que concibe el niño como una página en blanco, como un recipiente vacío que se va llenando con instrucciones, Chomsky opone un proceso de adquisición del lenguaje hecho de repentinos jalones hacia adelante, tal como cualquier madre puede observar que ocurre con su hijo cuando éste comienza a hablar. Este proceso irregular sólo se explica con una concepción immanentista de la facultad lingüística, según la cual el niño descubre el lenguaje dentro de sí, o mejor dicho, descubre aquellos principios organizadores que le permiten a su mente adquirir de forma casi vertiginosa el don de hablar. La palabra “aprender”, pues, le queda estrecha a la lengua materna. Al iniciarnos en el lenguaje mismo, que es como decir en la mismísima humanidad, es más exacto decir que la lengua materna irrumpe en cada uno, lo mismo que otras habilidades básicas como son caminar y comer.

Así, en un sentido, mi verso no era del todo incorrecto. Puedo decir que escribo en una lengua que aprendí, en una lengua en la que no “rompí a hablar”, que nadie me regaló, y lo hice a una edad, los quince años, que a algunos les puede parecer una edad temprana y a otros tardía. A los que me lo preguntan, siempre les digo que, con respecto al español, tengo la sensación de haber tomado el último tren, y agregó que el tren ya había arrancado y tuve que correr para no perderlo. Pero quizá me equivoque y el tren efectivamente se marchó sin mí. Es una duda que no puedo quitarme de la cabeza y quizá sea la duda que está por debajo de mucho o de todo lo que escribo. La misma frase que acabo de escribir: “Es una duda que no puedo quitarme de la cabeza”, me hizo vacilar durante un minuto, indeciso si poner “no puedo quitarme” o “no me puedo quitar”, donde la exacta ubicación del pronombre “me” no responde a una cuestión gramatical (en ambos casos su uso es válido), sino a una cuestión de empatía con la lengua, de soltura y de deseo de identificación total con el idioma español. Me pregunto si un dilema como éste no es algo propio de todo aquel que escribe; me pregunto, pues, si quienes escribimos no somos todos nativos de otra lengua y escribimos para cauterizar una herida que nos separa de la lengua y, así, volver a sentir como materna una lengua, y una realidad, que en algún momento se nos revelaron como extranjeras. Y también me pregunto si el hecho de provenir efectivamente de una lengua extranjera, como es mi caso, se traduce en una igual o mayor capacidad para los fines de la escritura, en especial de la poesía, o supone, por el contrario, cierta imposibilidad para ejer-

cerla. Dicho de otro modo: para aquel que escribe en una lengua no materna, el hecho de experimentar cualquier dificultad expresiva como resultado de su llegada tardía al idioma en el cual escribe y de ver en todo dilema estilístico un trasfondo de su falta de arraigo y de adaptación, ¿no le otorga una urgencia, una fiebre, que los escritores nativos, quienes nunca dudan de su familiaridad con la lengua que hablan, deben conquistar con otros medios? En realidad, también para el escritor nativo un problema estilístico es un problema de arraigo; si no, no sería escritor. Porque escritor no es sólo aquel que escribe, sino aquel para quien la escritura se ha vuelto su única forma de arraigo y de identidad. Así, el escritor nativo podría contestarle al escritor advenedizo más o menos en estos términos: no eres especial por ser un escritor que escribe en otra lengua, sino por ser escritor, y lo que tenemos de especial los escritores es que no nos expresamos en nuestra lengua, sino en otra.

Quiero traer aquí a colación un personaje literario que, me parece, exhibe algunos de estos problemas con bastante transparencia. Se trata del conde Drácula, de acuerdo con la versión canónica que nos ha legado la novela de Bram Stoker. Como recordarán quienes han leído la novela de Stoker, en el castillo transilvánico del vampiro, el joven Harker, que ha venido expresamente de Inglaterra, se halla virtualmente prisionero. Drácula, que se dispone a partir hacia Inglaterra, no quiere que Harker se marche de su castillo, puesto que desea dominar perfectamente el inglés, y para eso necesita la compañía del joven. Por más que Harker le haga notar al conde que el dominio del inglés de este último es impecable, Drácula no se da por satisfecho; quiere familiarizarse con los matices más íntimos no sólo del idioma sino de las costumbres y de la mentalidad inglesas. Le dice a Harker que en Londres quiere “pasar como cualquier nativo”, y lo que está diciendo con esto es que no le interesa la traducción, que de seguro desprecia, sino la identificación, la conversión. A su juicio, sólo es posible hablar otro idioma convirtiéndose en otro individuo. Pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser. ¿Hay más desprecio de la traducción que en esta simple premisa? El vampiro quiere aprender inglés por inspiración, no por diligente aprendizaje, puesto que la inspiración es su único método de contacto con el mundo. Chupar la sangre de otros, en efecto, no es sino un movimiento de inhalación profunda, de identificación absoluta, de inspiración total. Su actitud, en este sentido, es completamente opuesta a la visión conductista de adquisición del lenguaje. Drácula no cree que el conocimiento sea una cuestión de aprendizaje metódico, sino de apropiación intuitiva. Hay que imaginarlo paladeando una y otra vez la misma frase en inglés, en busca del secreto barro del idioma, ese barro que, una vez tocado, le dará la llave para abrir el idioma completo. No se conduce de manera diferente con sus víctimas: las hipnotiza con la mirada sólo cuando está seguro de que le “pertenecen”, y sólo entonces arremete contra ellas. No ataca a cualquiera, no es un mosquito que chupa la sangre del primer animal que se deje; primero “reconoce” a sus víctimas, aquellas que le

han sido destinadas por un orden inescrutable, y una vez que las ha reconocido, las asedia hasta expugnarlas. Pues bien, hay en todo esto algo que lo asemeja al escritor que se ve obligado a valerse de otro idioma. Este último, en cierto modo, lo mismo que el vampiro, es un muerto viviente. Lo mismo que el vampiro, que chupa la sangre de los demás porque carece de ella, el escritor advenedizo, carente de idioma, o dueño de un idioma inútil, absorbe el idioma ajeno para otorgarse una vida suplementaria, renaciendo, así, en el seno de una nueva expresividad. Los dos han optado por la conversión, desechando la traducción, porque ponerse a escribir en otro idioma significa intentar poseerlo por identificación y no por virtud de equivalencia. Es un gesto casi siempre precedido por titubeos, que reflejan el temor del sujeto a cruzar una línea que le hará perder algo esencial de sí mismo, en especial su propia infancia, frente a la cual el escritor que escribe en otro idioma se encuentra en la situación particular de tener que recuperarla con un lenguaje que no tienen ninguna correspondencia con lo que vivió durante esos años en los cuales el maridaje entre palabras y cosas es más intenso que nunca. Ciertas palabras, por ejemplo las que designan los útiles escolares de los primeros años de escuela, le parecen intraducibles, pues se encuentran tan unidas a ese mundo concreto e inolvidable, que se han vuelto casi unos nombres propios, refractarios a cualquier equivalencia. Y, sin embargo, no queda más remedio que usar sus equivalentes en el nuevo idioma y, al hacerlo, el escritor advenedizo siente que está recreando su pasado de una forma que lo torna irreconocible, como si no lo hubiera vivido él sino otro. A eso hay que añadir la acción de clausura que la escritura opera sobre la memoria. Cualquier cosa escrita, sea un poema, un relato o la simple transcripción de un recuerdo, al plasmar un determinado episodio de nuestro pasado, lo condena en gran parte a sobrevivir en esa forma en que lo cristalizó la escritura, y de ahí en adelante, cada vez que con la memoria queramos recuperar ese fragmento de vida, éste nos saldrá al paso deformado por las palabras con que lo hemos resumido. Pero si esa plasmación fue hecha en un idioma extranjero, esa clausura tendrá un peso aún mayor, porque las palabras han pasado por un filtro doble: el de la escritura en sí, que las ha cristalizado en un trozo duro de ficción, y el del segundo idioma, que opera como una segunda ficción, con sus palabras y con sus leyes ajenas al universo verbal de origen. Por eso, nadie como el escritor que proviene de otra lengua es sensible a la naturaleza voraz y demandante de la escritura. Al experimentar en carne propia la capacidad de la escritura de desfigurar una experiencia vivida, reinventándola de raíz, su conciencia del estilo será en principio más aguda que la del escritor nativo. O para decirlo con una paradoja: se moverá dentro del estilo con mayor naturalidad, porque su acento extranjero es ya un comienzo de estilo. A través del estilo, el escritor advenedizo se recorta una suerte de idioma propio dentro del idioma huésped, recuperando simbólicamente la naturalidad de la lengua materna, la lengua sin acento. Para él, pues, el estilo lo es todo. Claro que puede decirse lo mismo del escritor que escribe en su idioma nativo. La diferencia es que mientras este último puede confundir el estilo con la

mera eficacia expresiva, el escritor advenedizo advierte la capacidad del estilo de suspender ciertos paradigmas de la lengua y crear una “zona de oportunidad” para una expresividad anómala como la suya, y esta “zona de oportunidad” le muestra uno de los aspectos básicos del estilo: el de que todo estilo es inseparable de cierta idea del mundo, de que no puede haber verdadero estilo sin cierta mutación del ser y cierta transformación interior, una lección que muchos escritores nativos tienden a olvidar y que convierte su habilidad estilística en un mero repertorio de aciertos verbales, en una fluidez exterior que deja intocado el cuerpo del idioma. El verdadero estilo, como el vampiro, contamina el idioma. Y del mismo modo que el vampiro se ve impelido a conocer las cosas por contacto directo y en profundidad, es decir por el conocimiento de su sangre, sin poder conformarse con la sencillez de las apariencias y de la superficie, el escritor advenedizo se ve impelido a responsabilizarse en exceso de las palabras que emplea, con el perpetuo riesgo de extraviar su ligereza y su genio recóndito. Así, puedo imaginar fácilmente a Drácula atormentarse con respecto a la ubicación más idónea del pronombre “me” en la frase que cité al principio, y preguntarle a Harker si es más conveniente decir “no puedo quitarme” o “no me puedo quitar”, y a Harker responderle que da exactamente lo mismo, y a Drácula insistir que no puede ser lo mismo, porque hay una diferencia, seguramente mínima, pero la hay, y quiere saber cuál es. Con su meticulosidad exacerbada, Drácula no sólo quiere aprender inglés, sino quiere poseer un estilo de hablarlo, pues intuye que esa es la única forma de pasar realmente inadvertido. El extranjero no tiene estilo porque tiene acento, y mientras no borre su acento, no tendrá estilo. Sólo el estilo borra el acento extranjero, y lo borra porque el estilo es, de por sí, un acento extranjero. “Los libros más bellos están escritos en una especie de lengua extranjera...”, escribe Deleuze citando a Proust, y concluye: “Esa es la definición de estilo”.

* * *

Lo que define mejor a Drácula, aparte de su afición a la sangre, es su aislamiento en las alturas. Su castillo luce como una construcción siniestra, pero siempre situada en lo alto. Drácula desciende en busca de víctimas. Podría pensarse que la falta de sangre lo vuelve ingrátido y por eso, para bajar, para volver a tener peso, busca periódicamente la sangre de los demás. En el poema mío que he citado anteriormente encuentro también esta extraña apetencia de descenso, que es una apetencia de peso, y por eso me voy a permitir volver a esos versos, tratando de verlos ahora a la luz de lo que he dicho hasta aquí. Creo que los versos con que arranca el poema: “Puesto que escribo en una lengua / que aprendí, / tengo que despertar / cuando los otros duermen”, son versos con los cuales, posiblemente, se identificaría Drácula, quien despierta cuando los otros duermen, y creo que suscribiría también estos otros, que representan un corolario de los anteriores: “Escribo antes que amanezca, / cuando soy casi el único despierto / y puedo equivocarme /

en una lengua que aprendí". Pero yo no pensaba en Drácula cuando escribí estos versos, quería sencillamente referirme a un hecho verídico, el de que acostumbro escribir muy temprano, a las seis de la mañana, cuando la mayoría de la gente está dormida y todavía reina la noche. Esa imagen sugiere un clima de clandestinidad. Cuando nadie lo vigila, el escritor advenedizo puede equivocarse en un idioma que no es el suyo. Practicante tardío del idioma que usa, despierta a esa hora para liberarse de los errores que todavía lo persiguen. Vive en el piso más alto del edificio, y quiere descender para mezclarse con los demás y hablar el idioma de todos: "Verso tras verso / busco la prosa de este idioma / que no es mío. / No busco su poesía, / sino bajar del piso alto / en que amanezco". El poeta advenedizo, que se siente un intruso, afirma, casi a manera de disculpa, que él, con sus versos, no busca hacer poesía, no pretende tanto, sino, verso a verso, quiere descender del piso alto en que amanece todos los días, busca la prosa del idioma, porque quiere ser un nativo más, abdicar de su acento y hallar un estilo de vida que sea conforme a la vida de los otros. Pero en su alegato hay algo que no cuadra, y ese algo son sus versos, que usa para descender, pues parece ser que sólo a golpe de verso puede uno descender de verdad. Así, el poeta advenedizo dice que busca la prosa, pero oculta que hace poesía al buscarla. Sólo la poesía del nuevo idioma logra liberar al escritor advenedizo de su sujeción al idioma materno, ese idioma que durante la noche arrastró a su conciencia antiguas costras y adherencias de las que urge liberarse. Por eso, más adelante, el poema dice: "Oigo el ruido de la bomba / que sube el agua a los tinacos / y mientras sube el agua / y el edificio se humedece, / desconecto el otro idioma / que en el sueño / entró en mis sueños". Creo que la palabra clave de estos versos es el verbo "desconectar". Su uso me fue sugerido porque en el edificio donde yo vivía se utilizaba a cada rato la expresión "conectar" o "desconectar" la bomba, que, como se sabe, es el instrumento que hace subir el agua a los tinacos de la azotea para, desde ahí, proveerla a los inquilinos. Al conectar la bomba del agua, ésta se eleva, inaugurando el día y, de paso, humedeciendo el edificio. En realidad, lo que sube hasta los tinacos no es el agua sino la lengua, la lengua de todos los días, el idioma que da vida a la ciudad y al edificio, tan o más precioso que el agua. Al conectar la bomba del idioma para escribir a las seis de la mañana, hay que desconectar el otro idioma, el materno, que de noche se ha filtrado en la conciencia de quien escribe. En el poema, esta analogía entre el idioma y el agua está dada claramente por la repetición de dos frases: "como quien recoge agua / de los muros", que se encuentra casi al comienzo del poema, y "como quien / recoge idioma de los muros", que se encuentra casi al final del mismo. ¿Por qué los muros? Supongo porque el agua viaja por los muros a través de la tubería, impulsada por la bomba en un movimiento ascendente que luego se torna descendente cuando los inquilinos la reclaman abriendo los grifos de sus departamentos. Pero, en rigor, yo nunca imaginé el agua dentro de ninguna tubería, sino escurriéndose por los muros exteriores del edificio, como un líquido que se hubiera desbordado de los tinacos de la azotea y ahora estuviera humedeciendo el edificio con un suave de-

ramamiento a flor de piel, o a flor de muro. De lo contrario, la frase “Escribo como quien recoge agua / de los muros” no tendría mucho sentido. Y esa imagen de feliz excedente, de agua que moja la piedra mientras amanece, tiene, ahora que lo pienso, una tonalidad vagamente árabe, y prepara el final dichoso del poema, que dice así: “y mientras el agua sube, / desciendo verso a verso como quien / recoge idioma de los muros / y llego tan abajo a veces, / tan hermoso, / que puedo permitirme, / como un lujo, algún recuerdo”.

Siempre tuve la sensación de que con la palabra “recuerdo” me estaba refiriendo a un pasado lejano, o sea a mi infancia: a un universo verbal, por lo tanto, anterior al español, seguramente italiano, pero quizá incluso árabe, un idioma que nunca hablé, pero que escuché mucho, junto con el francés, en los primeros tres años de mi vida, cuando mi familia vivía en Alejandría. En el final del poema, sin embargo, la palabra que me parece clave no es tanto “recuerdo”, sino “lujo”. El recuerdo visto como un lujo, como un premio. Pero si es verdad que aquí la palabra “recuerdo” encubre el concepto de “lengua del recuerdo”, o “lengua de la infancia”, es decir el italiano (un italiano mezclado con palabras árabes y francesas), entonces el lujo estibaría, más que en recordar, en el uso del bilingüismo, incluso del multilingüismo. Mientras un idioma sube, otro descende; mientras la bomba impulsa el agua por los tubos, otra agua, tal vez más primitiva y sensual, baja por los muros y los humedece. El zumbar de la bomba, que embebe el edificio con un rumor bajo y continuo, es quizá el suave barullo de los idiomas que se mezclan cuando Alejandría despierta¹. Cada idioma tiene su circuito, convive con los otros y no intenta dominarlos. En oposición a Drácula, que no cree en la traducción, porque no cree en la contigüidad de idiomas diferentes; que sólo cree en lo único, porque sólo cree en la sangre; en oposición, pues, a la visión fundamentalista de que todo debe remitirse a la sangre, a lo que es espeso y oscuro, surge el agua del multilingüismo, que moja desde temprano los muros de los edificios. Es el bombeo que pone en marcha la ciudad, el primer ruido del día, cuando los idiomas maternos se saludan unos a otros.

* * *

1. En un hermoso texto que escribí para contestar unas preguntas que le hice sobre Alejandría, Hélène Blocquaux escribe: “¿Te acuerdas de Mona?, ¿Se habrá casado Georges? ‘Aiwa, avec Lisette, ils sont partis au Canada forever, ya habibi, ¡ah!’”. Los alejandrinos hablan todos los idiomas a la vez: el de sus padres, de su escuela, de su mujer o marido, del país en el que estuvieron viviendo. Los saltos de uno a otro no tienen regla alguna. Comparten la misma oración, el mismo tema, incluyen a la persona que llegó de repente a sentarse a tomar café, a la que acaba de contestar su celular, al dueño del establecimiento que viene a saludar. Es mejor hablarlos todos, o ninguno y nada más asentir con la cabeza”.

Hay un aforismo de Antonio Porchia que dice: “Lo lejano, lo muy lejano, lo más lejano, sólo lo hallé en mi sangre”. Antonio Porchia, el extraordinario escritor argentino, escribió en una lengua que no era su idioma materno. Nacido en el sur de Italia, llegó a Argentina a la edad de 16 años, y aunque nunca regresó a Italia, siguió hablando perfectamente el italiano hasta su muerte. Escribió sólo un libro, que fue aumentando en ediciones sucesivas: *Voces*, que por comodidad se define como un libro de aforismos, aunque, como escribe Roberto Juarroz, gran admirador de Porchia, “Porchia es un poeta. Pero a veces uno siente que es también algo más o distinto, algo que no sabemos decir. En pocos casos he sentido tanto como ante Porchia y su obra la fatal estrechez o ambigüedad de cualquier designación”.

Vuelvo al aforismo de Porchia: “Lo lejano, lo muy lejano, lo más lejano, sólo lo hallé en mi sangre”, y me pregunto si Drácula suscribiría también estas palabras. No estoy seguro, porque Drácula, estrictamente hablando, carece de sangre, por eso chupa la sangre de los demás. Es el ser más sediento que existe, y su sed es tan inmensa, que no hay agua capaz de calmarla, y sólo la sangre lo salva. No lo salva de morir, porque es eterno, sino de la eternidad misma, restituyéndole momentáneamente la dulzura de la vida mortal. Desde el perpetuo “allá” de su condición eterna, Drácula no busca el vértigo de la totalidad, sino el sabor y la frescura de lo que es particular y perecedero. El aforismo de Porchia, en cambio, apela a la sangre como sangre imperecedera, hilo secreto de comunicación entre todos los hombres, vehículo para abastecerse de humanidad; la sangre entendida, pues, como un idioma que de tan compartido y de tan materno ha perdido todo acento y todo estilo; un idioma no hablado por nadie en particular, que ha dejado de ser físico para volverse metafísico. Ese es el idioma de Porchia, y así lo entiende Juarroz cuando dice: “Escribí alguna vez que la obra de Porchia es una aproximación al lenguaje total. Hoy me pregunto qué es la profundidad en el uso del lenguaje. [...] Llega un momento en que el lenguaje abandona su papel operativo e instrumental y pasa a ser prueba o caución de lo indecible. Y más todavía: pasa simplemente a ser. Es la culminación del lenguaje, que se convierte entonces en el hombre mismo y adquiere su mayor dimensión de realidad, exigencia y desnudez, terriblemente próximo al pensar y al silencio”.

Cualquiera un poco familiarizado con la obra de Porchia comprenderá hacia donde apuntan las palabras de Juarroz. El lenguaje transparente de Porchia, encerrado en la brevedad del aforismo, tiene tal desnudez, que es como si oyéramos a un hombre de otro tiempo, de un tiempo que son todos los tiempos, y tal vez cuando Juarroz se refiere a Porchia como a alguien que es algo más que un poeta, o distinto de un poeta, lo que está diciendo es que Porchia fue un ser tan próximo y remoto a la vez, que no cabe más remedio que verlo como un griego, que escribía sus voces en el griego de Heráclito y aceptaba recubrirlas en el último momento, como única concesión a su tiempo, con un discreto barniz de castellano. Al no

poder escribir sus voces en su lengua materna inmediata, el italiano, recurrió a su lengua materna remota, el griego, y sólo así pudo recubrirlas de español, su idioma aprendido. El precio de semejante operación debió de quedarle claro a Porchia desde que empezó a escribir: tenía que ser un escritor de fragmentos y quedarse en una especie de antesala de la expresión. Fue probablemente, junto con Heráclito, el escritor más breve que ha habido, no tanto por el número de páginas publicadas, sino por la concentración que consiguió en ellas, producto de una gran lucidez, pero también de su trabajo obsesivo de corrección, con el cual llevó a las últimas consecuencias la conversión del estilo en otro idioma, un idioma aparentemente desnudo de estilo, pero en realidad tan saturado de él, que ya es imposible notarlo. En esto fue draculesco como pocos escritores. Quiso, igual que Drácula, pasar inadvertido como un nativo, a fuerza de pulir cada matiz y de limar la menor excrecencia. Buscó, pues, la prosa del idioma, no su poesía, y encontró esta última disfrazada de prosa en la brevedad del aforismo. Y añadiría otra cosa, y con esto termino. La corrección fundamental de Porchia a cada uno de sus aforismos consistió en negarse a intentar otro tipo de escritura. Mientras la mayor parte de los escritores dan la impresión de escribir aforismos con el residuo de energía que les queda después de escribir novelas o poemas, Porchia se movió toda su vida en esa diminuta parcela. Cada aforismo suyo se potencia por la negación de su autor a cultivar otro género. Llegó a hacer del aforismo su forma de pensamiento, y los llamó voces, seguramente, porque eran también su forma de respiración. Cada aforismo suyo es más aforismo por todo lo que renunció a escribir o no pudo escribir fuera de ese terreno. Así se hizo griego, así encontró la poesía donde sólo buscaba la prosa y así sorteó el pesado obstáculo de su bilingüismo. Nunca tuvo que correr para alcanzar el tren de otro idioma, porque, en cierto modo, nunca se bajó de él.

Fabio Morábito (Alejandría, Egipto, 1955), de padres italianos, vive en México desde la edad de quince años. Ha residido largas temporadas en el extranjero, la última vez en Berlín, con una beca del gobierno alemán. Trabaja como investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, es miembro del Sistema Nacional de Creadores y forma parte del Consejo Artístico de la Casa de los Poetas de Sevilla.

14

*Ha escrito tres libros de poesía: **Lotes baldíos** (Premio "Carlos Pellicer", F.C.E., 1985), **De lunes todo el año** (Premio Aguascalientes, Joaquín Mortiz, 1992,) y **Alguien de lava** (Era, 2002). Todos ellos recogidos en **La ola que regresa** (F.C.E., 2006). **Caja de herramientas** (F.C.E., 1989) participa tanto del poema en prosa como del ensayo.*

En 1997, la colección **Palimpsesto** editó **El buscador de sombra**, breve conjunto de doce poemas, con una entrevista de Francisco José Cruz

Además ha publicado los libros de cuentos: **La lenta furia** (Vuelta, 1989), **La vida ordenada**, (Tusquets, 2000), **También Berlín se olvida**, (Tusquets, 2004) y **Grieta de fatiga** (Tusquets, 2006), por el que obtuvo el IV Premio de Narrativa Antonin Artaud); dos libros para niños: **Gerardo y la cama**, (CIDCLI, 1986), y **Cuando las panteras no eran negras** (Siruela, 1996); y dos libros de ensayos: **El viaje y la enfermedad** (UAM, 1984) y **Los pastores sin ovejas** (CNCA/El Equilibrista, 1995).

Ha traducido del italiano poesía, cuento, novela y ensayo. Sus últimas traducciones son el **Aminta**, de Torquato Tasso (UNAM, 2001) y la **Poesía Completa** de Eugenio Montale (Círculo de Lectores, 2006).

La conferencia “Escribir en otra lengua” fue leída por su autor en el tercer encuentro **Sevilla, Casa de los Poetas. Fronteras fecundas** y se publica aquí por primera vez.







ROSELLA DI PAOLO

EL DESIERTO DE OREM

avanzan sobre mí largos hombres y cabras
pero no es a mí a quien buscan
soy el desierto
el mundo rueda en otra parte
los anillos del agua ciñen la frente
de los que me vencieron
la sombra embellece los hombros
de los que me sobrepasaron

¿debo oír sus gritos?
¿debo saber que celebran?
¿ver cómo se sacuden de mí.
cómo me separan de sus vestidos y cabellos
me arrojan de sus sandalias
me enjuagan de su boca?

soy el desierto / el nunca amado / el rey de palos
nada que pueda crecer comenzaría en mis brazos
sólo silencio y en partes
estrictamente medidas y acordadas

estoy maldito
el sol es una señal oscura entre mis ojos
y quienes me tocan bajan los suyos
aprietan los dientes

la vara del viento desordena mi rostro
apenas entrevisto
pierde mis pasos recién comenzados
entonces dicen que huyo
que me oculto entre muchas formas
yo que quise ser siempre uno y el mismo
no conozco la paz de un gesto definitivo
como el mar
no acierto a reclinar el peso de mi cráneo
a hincar mis piernas incendiadas
voy y vengo en la mano del viento
y no lo amo
mi voluntad es la suya
como suya es la voluntad del mar
sus amargos colmillos
sus turbios juramentos
oh yo el sin dientes
el impoluto

amo el agua que no puedo poseer
si le acercara mi densa boca / mi pellejo exasperado
no sería el agua más
sería yo mismo
y no quiero llorar abrazado a mí mismo
no soy el más caro de los trofeos

me contento con observar su prisa desde la orilla
con saber que sonrío porque no me conoce
con oír cómo canta en brazos de mis enemigos

como un anacoreta
cerqué con cilicios el inútil territorio del deseo
angosté mis carnes sobre las puntas de las piedras
abrasé mis ojos, mastiqué arena
bendije la estaca en mi costado

soy el desierto
no habito el corazón de los hombres
si acaso
el viento bate mis arenas dentro del pecho de los que se alejan,
los solos, los que nada tienen que ofrecer en los mercados
ni levantan casas ni enjaezan caballos,
los oscuros, los que afilan sus dagas,
los que caminan pegados a los muros,
los que escupen de lado, los parias,
los que no pueden cantar

soy el desierto y me llevan consigo

quienes cierran el puño sobre el pecho
ahí donde más les dolía
y me encuentran
me alaban con distintos nombres:
bendito sereno olvido descanso
y a todos hago eco oh sí
como las tumbas

pero en ninguno me reconozco
sólo el nombre de amor me alcanza
cuando empiezo a huir entre sus dedos
como un lento leve imposible rostro

soy el desierto
y te he traído hasta aquí / al filo de los pastos
desmóntame
di que me viste clamar desnudo entre las piedras
y entre las zarzas arder sin consumirme

o no digas nada
sacúdete los pies
celebra al agua

Rossella Di Paolo (Lima, Perú, 1960), estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Profesora del curso Análisis del Discurso Literario, en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), ha impartido talleres de creación literaria en la Casa José Carlos Mariátegui, Corriente Alternativa, Museo de Arte, Casa de Poesía Eguren y en la Escuela de Escritura Creativa de la Universidad Católica.

Ubicada dentro de la Generación del 80, ha publicado cuatro libros de poesía: **Prueba de galera** (Lima: Antares, 1985), **Continuidad de los cuadros** (Lima: Antares, 1988), **Piel alzada** (Lima: Colmillo Blanco, 1993) y **Tablillas de San Lázaro** (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001)

Sus poemas han sido recogidos en diversas antologías, nacionales y extranjeras, siendo la más reciente **La mitad del cuerpo sonrío. Antología de la poesía peruana contemporánea**, realizada por Víctor Manuel Mendiola (F.C.E., México, 2005).

Ha colaborado en diversos medios escritos y participado en exposiciones interdisciplinarias de poesía y artes plásticas con los artistas Enrique Polanco, Denise Mulanovich y Mariella Ramos, así como en la muestra colectiva de pintores y poetas "Cuando cruzan el camino". Colaboró, así mismo, con textos para los libros de fotografías de Renzo Uccelli (**Perú: aire, tierra, agua, fuego**) y de Walter Wust (**Perú: país de mil colores**).





ROGELIO ECHAVARRÍA

Rogelio Echavarría (Santa Rosa de Osos, Antioquia, Colombia, 1926), inició a los 15 años en la radio y en un diario de Medellín su carrera de periodista profesional, que desarrolló durante cuarenta años en la prensa de Bogotá (diez en *El Espectador* y treinta en *El Tiempo* como subjefe de redacción, subeditor, columnista y comentarista cultural). También fue fundador y editor del semanario *Sucesos* (1956-1962) y socio fundador del Círculo de Periodistas de Bogotá.

Pero la poesía ha marchado paralelamente con la noticia como una forma más de asumir la cotidianidad. Sus primeros maestros fueron, entre otros, Whitman, Baudelaire, Bécquer, Barba Jacob y Neruda. Comenzó a escribir muy temprano, motivado «por la soledad y la orfandad», según sus propias palabras. Prueba de ello es la edición de *Canciones de un niño triste* (Medellín, 2005), con poemas garrapateados entre los 10 y 14 años.

Perteneció a la generación de *Mito*, que recibió su nombre de la revista homónima que fundaron a finales de la década del 40 los poetas Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, y de la que también formaron parte Álvaro Mutis, Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara y Héctor Rojas Herazo, todos ellos alimentados por interminables tertulias en el famoso café *El Automático* de Bogotá. Entonces, los miembros de *Mito* eran llamados con ironía *Los Cuadernícolas*, nombre dado por el crítico Hernando Téllez, pues recopilaban sus poemas en “Cántico”, una colección de cuadernillos editados por la librería Siglo XX hacia 1944.

Publicó su primer libro, *Edad sin tiempo*, en 1948. Escrito entre 1941 y 1947 – y varias veces reeditado –, recoge canciones y elegías de lo que podría considerarse la adolescencia de su producción poética. Pero el gran libro de Rogelio Echavarría es *El transeúnte*, escrito entre 1945 y 1952, y publicado por primera vez en 1964. Surgió antes que los libros más significativos de su generación. Con ocho ediciones hasta la fecha, *El transeúnte* –como refiere Luis Carlos Molina– “crece, se mutila y se reorganiza en sucesivas metamorfosis para llegar a ser en cada edición un ser renovado, semejante y distinto a la vez”.

Es notable su trabajo como compilador de la poesía colombiana: *Versos memorables* (1989); *Lira de amor* (1990); *Los mejores versos a la madre* (1992); *Crónicas de otras muertes y otras vidas* (1993); *Mil y una notas* (1995); *Poemas al padre* (1997); el II tomo de la *Antología de la poesía colombiana* publicada por la Presidencia de la República (1996); *Antología de la poesía colombiana* (1997) y *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998).

En 1999 recibió el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia y en 2002 el Premio Nacional de Poesía José Asunción Silva. Es Miembro de Número de la Academia Colombiana de la Lengua y correspondiente de la Española.

Según Darío Jaramillo Agudelo, “Rogelio Echavarría es un poeta original en la poesía colombiana porque fue el primero que abrió los ojos a la poesía de lo cotidiano y de la ciudad: y lo hizo sin perder vuelo lírico, sin abandonar el misterio esencial de la poesía. Es el precursor de una vertiente de la poesía que incorporó sin pudores el mundo circundante y la autobiografía al poema. De esa tradición forman parte los otros dos poetas que, con él, conforman el trío mayor de la poesía antioqueña: Mario Rivero y Jaime Jaramillo Escobar”.



ROGELIO, EL TRASPLANTADO *

HENRY LUQUE MUÑOZ

Las contadas páginas escritas por Rogelio Echavarría antes de 1948, reunidas en *Edad sin tiempo* constituyen una introducción, un indispensable taller de información poética, antes de dar a luz su propuesta fundamental.

El transeúnte, libro escrito entre 1948 y 1952 y publicado en 1964. La brevedad de su obra lo aproxima a Aurelio Arturo y a Fernando Charry Lara. Por su título, este libro pareciera volcarse sólo en lo urbano; sin embargo, la ciudad es ahí menos protagónica de lo que supusieron algunos de sus reseñadores. En realidad hay un ámbito citadino colmado de resonancias campesinas. La vida urbana, con sus degradaciones actuales, es una necesidad, un pretexto y un recurso de contrapunteo para introducir la nostalgia rural y su repertorio: árbol, hierba, aroma, sol, ave, silencio, misterio... Los vientos que en *El transeúnte* se nombran no son ráfagas reales, sino “soplos interiores”. En la ciudad que habita el transeúnte hay un tácito paisaje, que por momentos se muestra de cuerpo entero. El campo desempeña importante papel simbólico como medio de reencuentro con la infancia, etapa en la que el poeta vivía en su pueblo natal, Santa Rosa de Osos. El virtual poeta urbano tiene mucho de aldeano idílico, dotado de recia pureza sentimental y de una ternura metafísica que se niega a adaptarse a la jungla moderna. Se trata de un trasplantado, la ciudad se convierte en ese espacio interior, el perímetro de la nostalgia materna, que concentra a la vez aldea natal y subyacente paraíso cristiano. Y como se trata de una poesía esencialmente lírica, la dualidad campo-mujer es también la mujer que lo acompaña o lo espera. Sin embargo, todo ello no impide que el poema recoja señas de las urbanas dolencias. En verdad hay dos ciudades: una subjetiva y otra objetiva: el período del recuerdo y la convocación crítica de esas calles reales, cruzadas de buses, obreros, hollín y vendedores que hacen de su autor uno de los iniciadores de la poesía urbana en Colombia. Echavarría ingresa en su adolescencia justamente cuando se inicia el proceso de modernización y urbanización del país. Si el poeta busca el campo en la ciudad es porque ésta no logra convencerlo, aunque la soledad que nombra en sus versos es más la del inmigrante que llega de la provincia con su equipaje de ensueños, antes que la del citadino arraigado y aislado por la deshumanización y la impersonalidad de la urbe. No estamos ante un observador de temperamento cívico, pero en páginas como “La libertad”, se evidencia una preocupación justiciera que en algo nos recuerda la entonación de Paul Eluard.

Después de su primer libro, Rogelio Echavarría sobrevivió veintiún años sin escribir un solo verso. Este dilatado silencio forma parte de su creación. Ese silencio,

avalado por la concisión escrita, nos arroja diversos sentidos al relacionar vida y obra: en este caso concreto tal vez obedeciera a su cautividad en el trabajo periodístico (“Aparta, aparta del quicio las grandes letras del periódico...“; el respeto a la propia poesía lograda, aún en su brevedad; el desestímulo del medio para asumir una sostenida actitud creadora y la dificultad para enfrentarse al papel luego de haber escrito un libro cuyos contenidos esenciales, en los cuales desde el comienzo se reconoce un acento nuevo, él mismo ya no se atrevía a sobrepasar.

* Texto extraído de la revista *Golpe de dados*, 50 años de poesía de Rogelio Echavarría (Bogotá, mayo-junio 1998).



Foto: Archivo Casa de Poesía Silva

Rogelio Echavarría

EL TRANSEÚNTE

Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.
O si el sol florece en los balcones
y siembra su calor en el polvo movedizo,
las gentes que hallo son simples piedras
que no sé por qué viven rodando.
Bajo sus ojos —que me miran hostiles
como si yo fuera enemigo de todos—
no puedo descubrir una conciencia libre,
de criminal o de artista,
pero sé que todos luchan solos
por lo que buscan todos juntos.
Son un largo gemido
todas las calles que conozco.

VED

Ved al ciego que va voceando su haz de prensa
y a su pequeña hija miseranda, engendada
la misma noche que hoy tiene diez años.
(Todos engendramos nuestros lazarillos).
Vedlo
vendiendo luz a los que pasan
por un valor de cobre de rutina.

De las floristerías sale un olor a muerto
mas él conoce sólo la tez de los jazmines
que riega la pequeña en su jardín errante;
y el pulso que adivina las piedras del camino
pide, torpe, a los cielos su última moneda.

En esta encrucijada en que se anuda
el tránsito en urbano remolino,
los dedos de la niña tejen el verde paso
y, náufrago en los hombros de los rudos peatones,
el ciego les perdona a los hombres no verlo,
mientras sigue buscando sus pupilas caídas
entre el polvo de estrellas sin distancia.

A LA LLUVIA

Demonio de la lluvia –látigo de lujuria–
no rompas con tus dientes vidriosos el abrigo
del tibio pecho, lo único tibio del humilde;
no nos traigas el frío de la tan alta nube,
no persigas al perro sin puerta con tus piedras,
no rompas el pulmón del obrero que canta
siguiendo el pie descalzo de sus hijos sin cielo,
no mancilles las barbas secas del pordiosero,
no llegues hasta donde no pueden evitarte.

Deja tu voz pluvial para el cultivo de los ríos,
para la faz de las persianas donde hay dueño,
para el paraguas, que es tu flor arcaica.

Demonio-dios, que envidias y que amas
las multitudes y caes ruidoso sobre todos,
disuelve ya a Babel y permite que asome
el sol como un henchido seno de leche pródiga.

LA LIBERTAD

La libertad no me encadena pero nunca me deja libre,
la libertad sigue mis pasos y me oculta todas las puertas,
la libertad está en mi casa y tiene un nombre

de alas clavadas que lloran: la soledad...

La soledad, mi solidaria en el teatro y en el parque,
la soledad en la sopa fría y en los comensales del restaurante,
la soledad a la mesa sentada, en la barra en el bar
y en la moneda disoluta y en mi corazón impar.

La libertad está prohibida por los jueces y por el día,
la libertad quema su lámpara y mi novia es la libertad,
la libertad que separa a los hombres de su pan,
la libertad que nunca nos comprende: la soledad...

La soledad es una mendiga que come con los cinco sentidos,
la soledad, angustia de Dios,
la soledad no sé qué es, por eso estoy tan solo
y pregunto a los que han muerto por mí:
¿qué es la libertad?

LUGAR COMÚN

Ya que no todos podemos ser
poetas
comprender lo sublime
o exaltar lo sencillo
hablemos francamente
confesemos nuestro fracaso
de hombres sin alas
de hojas muertas en el estío
nuestros empeños ciegos
sin metáforas vanas
nuestra identificación con todos
o con casi todos
y si alguien nos entiende
y fecunda nuestra impotencia
eso también es poesía
o por lo menos una gota
en la sed del infierno
cotidiano.

OSCURO SUEÑO

Me asaltan en la noche y me ofenden
fantasmas transparentes y fríos
me toman por los cabellos me hunden
en un pozo oscuro y febril
y cuando me dispongo a gritar
a abrir los brazos y a pedir palabras
el sol se aloja con su gota de hielo
en mis ojos de negra y eterna lechuza.

VIDA CORRIENTE

La misma luz del sol el mismo sol y el mismo desayuno
-recuelo tibio y pan duro de recoleta-
el mismo beso y el mismo sombrero.

El periódico y siempre paralela
la calle a lado y lado su lectura
mismas letras igual nomenclatura
marcha del hambre sobre el capitolio
gobierno de los mismos misma guerra
siempre hacia el paredón o hacia el telonio.

Y el carro colectivo y su destino
de alfoz a plaza en alternada meta
a la misma hora con la misma gente
en la esquina de siempre pero siempre
fatal itinerario y rauda suerte
la misma ruta la misma rutina
alguien viene de lejos y aún le queda
alguien apenas entra ya se apea
alguien se baja acá y alguien avanza
alguien de pie adelante atrás sentado
alguien triste distraído humilde
estrecho holgado libre perseguido
a éste dónde lo he visto qué más vale

uno habla dos replican ella otea
yo en silencio tú sueñas él dormita
soledad recordando compañías
Juan rozagante pedro deslardado
pobre al trabajo rico a su mercado
un hombre una mujer una familia
viejos al parque niños a la escuela
ruanas y dioses chompas prendedores
ajos y gasolinas anís espliego
no se puede fumar apague el fuego
una mano en bolsillo equivocado
calderón calderilla tango roto
tocata y fuga en son de vallenato
y moto con andante inmoderato
una limosna un corrido protesta
el agente y el árbol cuánto falta
déjeme por favor perdón señora
el seguro de muerte en la cabrilla
cómo no te había visto adiós y ciao
de dónde viene aunque subió en la esquina
adónde va aunque vaya aquí conmigo
tan pronto como estamos ya no estamos
es que la vida es este bus corriendo
que de pronto paró y hemos llegado.

EN LA MESA DE LOS JUBILADOS

En la mesa de los jubilados
-en el café siempre a sus horas-
¿de qué hablarán tanto
(cuando hablan... porque a veces
el recuerdo sustituye a la acción ya imposible
y a la cascada conversación),
de qué ríen, en qué porvenir meditan?
¿En la mesada que no llega o llega demasiado tarde?
¿En la muerte que les sonrió cuando eran soldados
y ahora les hace una mueca civil y sibilina?
En su mesa los pensionados

con su solo uniforme: el cabello blanco
o la calva brillante de opacos pensamientos,
la vejez y sus inevitables carencias,
la sordidez y la sordera,
la prótesis ya asimilada en el alma
y esa creciente e insaciable avaricia
que sustituye al apetito y a las ilusiones.
En la mesa de los jubilados
-unos dicen adiós, otros hasta luego-
siempre hay un sitio para alguien más.
Corren sus sillas para abrir campo al que llega
con la misma estrecha asignación.
Allí está tu puesto, por supuesto,
cuando ya no tengas otro
y cuando en todas partes te digan no, gracias,
por haber cumplido demasiado.

TIEMPO PERDIDO

¿Cómo te quejas de que pase el tiempo
si vives sofocándolo, acosándolo,
apremiando sus plazos, estrechando
su camisa, podando su almanaque?

Niño quieres ser joven y maduro
ya no aceptas ser viejo. ¿Quién entiende?
Compras para pagar después y gimes
cuando te exigen saldo al vencimiento.

Haces ayer el diario de mañana,
no vives hoy amor sino recuerdo,
en enero trabajas por diciembre
y tienes mal del siglo... venidero.

Y cuando escribes luces un quevedo
en lugar de los lentes de contacto.
Miras más lejos de la tumba y sabes
que el alma es miope y suele tropezarla.

SOMBRA AVANTE

Perdóname el fatal don de darte la vida

Rubén Darío

Si para ser feliz te he dado la vida
no me debes culpar de mi fracaso.
Tal vez erré confiándole al acaso
lo que no fuera el lecho y la comida.

No me condenes, hijo, si el abrazo
que quiso protegerte te estrangula.
La sed no se apacigua con el vaso.
No es hambre lo que mata sino gula

Tú sublimas mis miedos y defectos
y pagas, al copiarlas, mis virtudes.
Me siembras solidario en tus afectos
y me defiendes de las multitudes.

Sigues siendo mi sombra transparente
que donde nunca yo llegué me alcanza.
No sombra que me sigue consecuente
sino la que traspasa, la que avanza.

Eres impredecible como el día,
cada vez nuevo y cada noche viejo.
Cuando busco tu tierna compañía
me encuentro con tu abuelo en el espejo.

Siempre pensé que tú eras parte mía
y, si tienes lo mío, más lo tuyo.
Cuando descubro que hay lo que no había,
es como ver el sol desde el cocuyo.

No me quejo de haberte dado tanto
de lo que tengo como ser humano;
lloro porque no es mío tu quebranto,
sufro si te desprendes de mi mano.

Nómada de la luz, extra-vagante
de puertos sobre mares disecados,
no quise de tu cielo estar distante
¡y te dejé en un limbo desdichado!

POÉTICA

-¿Qué es poesía?- preguntas.
Hago luz y —discreta
y sorprendida— huye
la poesía: ¡esa sombra!

DE MI DIARIO

Otro día perdido...
¡Y la eternidad intacta!

NO OLVIDAN NUNCA SU CANCIÓN

A José Manuel Arango

No olvidan nunca su canción
los pájaros
no aplanchan ni rebrillan su vestido
no cambian de nido por los malos vecinos
no inventan nuevos picos para el amor
no se cansan de la misma compañera
no rompen nunca la rama en que se posan
no lucen hoy el ojo limpio del amigo
y mañana el turbio del enemigo

no enseñan a volar a sus polluelos
sino que los empujan tiernamente a las nubes
no necesitan más sabores que los del agua pura
o el de las frutas a la carta en sus gajos
Dios hizo el maná para ellos y se contentan
con briznas de hierba o espaguetis de lombricillas
no se persignan porque nacieron benditos
no se enferman ni amanecen enguayabados
aunque duerman en un guayabo o en un borrachero
no usan despertador ni padecen de insomnio
nunca se quejan de su fragilidad
ni les temen a las aves de rapiña
sino que juegan inocentemente con ellas
aunque siempre salen perdiendo
tampoco huyen de los cazadores
porque creen como los niños
que las armas son de juguete
no cambian de color ni de bandada
no cumplen años ni van a entierros
no usan brújula ni almanaque
pero son los pregoneros del día
los emisarios de la primavera
jamás pierden el equilibrio
a nadie humillan con su feliz indiferencia
no protestan por los cambios del tiempo
aunque el frío los atortola
y siempre celebran con el aplauso de sus alas
el telón del crepúsculo
no lloran ni ríen pero tiemblan y arrullan
tampoco les cansa el viento
ni los destiñe la lluvia
no saben que las patrias separan en la tierra
lo que une el cielo
ignoran la existencia de los poetas y los filósofos
y que todos ellos viven de sus plumas
se acuestan sin ver la televisión
después de leer todos los paisajes
y prefieren olvidar dónde
dejaron su tumba en el aire.

CANCIÓN

Si me mandan mi hijo a la guerra
es seguro que no volverá.
Tan valiente es el muy pobrecillo
que seguro a morir se expondrá.

Si me mandan mi hijo a la guerra
es seguro que yo moriré.
No me alcanzan las fuerzas que tengo
para alzarle el fusil o la fe.

Si me mandan mi hijo a la guerra
es seguro que sí volverá.
Tendré puesta la prenda más tierna
tendré listo el más bello ataúd.

LA FELICIDAD

Hay miríadas de seres en el universo
que son felices —y no te conocen.

Millones de personas en la tierra
son felices —e ignoran que existes.

Muchos también te han visto
y son felices sin amarte.

Y algunos que te amaron
disfrutaban de un feliz olvido.

¿Por qué, pues, soy yo el único hombre
para quien tú eres toda la felicidad en el mundo?

PÉSAME

Llegué tarde a tu entierro, amigo mío.
¡Qué afán tenían en despedirte!
Pero tal vez mejor no verte muerto
y conservarte en el recuerdo vivo.
Llegué tarde a tu entierro y, lo más triste,
no asistirás al mío...
¡y tú eras, casi ya, mi último deudo!

HASTA SIEMPRE

Sobre su boca posé un beso
de agua bendita y sin-sabores,
sobre su cuerpo puse bálsamo
en homenaje a sus dolores,
sobre el bálsamo frías sedas
y paños blancos funerarios,
sobre la mortaja madera
con una ventana pequeña
para mirar al otro mundo,
sobre la madera eché tierra,
sobre la tierra dejé flores
y tras las flores un responso
para que se lo llevara el viento
... y todo se lo llevó el tiempo.
Tan sólo me quedó en el alma
un hueco helado sin aliento.





JUAN VICENTE PIQUERAS

MI OCÉANO PACÍFICO

Como Núñez de Balboa,
que en 1513 lo vió por vez primera
y lo llamó el Mar del Sur.

Como Núñez de Balboa avistó un nuevo mar
–si es que el mar puede ser llamado nuevo
salvo por él y por su viejo mundo–,
así yo aquí, en la cumbre de esta soledad,
desde la alta y ardua aldea en que me hallo,
desde mi propia Palma,
anclado a mis propósitos de enmienda,
cegado por la urgencia de escapar de mí mismo,
tengo ante mí –¿o es dentro?–
un océano que no podré surcar,
salpicado de islas
que nadie ha descubierto todavía,
pródigas en palmeras, en especias, en paz,
en todo lo que me falta.

Y en unos grandes ancones y llenos de arboledas, donde el agua de la mar crecía é menguaba en grand cantidad, llegó á la ribera á hora de vísperas, é el agua era menguante.

Balboa había partido de Acla, que era un puerto que hoy ya no existe y que en la lengua indígena significaba huesos humanos, decidido a atravesar el istmo de Panamá y zarpar en busca de los ríos de oro y de las islas de las perlas. Igual que Moisés vio preñado el océano de tierras y riquezas prometidas que nunca alcanzaría. Construyó embarcaciones y con ellas descubrió el archipiélago de las perlas sin cuento, hasta Saboga.

Yo abandoné mi aldea y me eché al mundo buscando islas sin mí, riquezas ignoradas, aire nuevo. Sigo buscando especias, perlas, oro en silencio. Hoy me asomo a quien fui, a mi mar adentro y, desde el panamá de mi pobreza, sé que es más fácil dar la vuelta al mundo que regresar. Me sé solo, remoto, coronado de arena, pero hallado por un amor antípoda.

Como Núñez de Balboa
desciendo hacia la orilla del océano
recién nacido o descubierto en mí,
y canto una saloma por venir,
un himno al horizonte.

Y sentáronse él y los que con él fueron, y estuvieron esperando quel agua creciese, porque de baxa mar avía mucha lama é mala entrada, y estando assi, crecció la mar a vista de todos mucho y con grande ímpetu.

Con el agua que crece
del tobillo a los muslos, las ingles, la cintura,
de la cintura al pecho, enarbolando
el pendón de Castilla y empuñando

una espada desnuda en la mano que escribe,
me adentro paso a paso
en mi sed, en mi océano pacífico.

Tomo posesión

*real é corporal é actualmente destas mares é tierras é costas é puertos
é islas australes, con todos sus anexos é reynos é provincias que les
perteneçen ó perteneçer pueden en qualquier manera é por qual-
quier raçon é título que sea ó ser pueda , antiguo o moderno, é del
tiempo pasado é presente ó por venir, sin contradición alguna*
en nombre de ningún rey que no sea
Su Majestad la Sed. Huele a canela
el mar, veo en la espuma collares de clavo
(como el que me ofrecieron los niños de Tinduf
y hoy cuelga en el espejo
frente a mi cama), las olas son dunas,
las horas aves raudas, pienso, equipo las naves
que un día irán a pique,
por exceso de peso en pimienta o jengibre
o quién sabe qué especia, o por cansancio.

Igual que Vasco Núñez de Balboa
no llegaré a las tierras de Cipango
y Calicut,
a las islas Molucas o de la Especiería.
Otros lo harán por mí. Yo sólo miro y sueño,
hondo, absorto, asombrado,
el azul de mi inmenso océano pacífico,
*açeptando la possession é señorío é jurisdición real é corporal é auto-
ral con su mero é mixto imperio é absoluto poderío real.*

Me haré a mi mar. Armaré expediciones
–y haré memoria justa de las antepasadas–
para explorar mis más remotas islas
colmadas de riquezas que ahora ignoro.

Dibujaré más mapas
de amor para otras manos.

Núñez de Balboa,
acusado de conspiración contra el rey,
murió ajusticiado.

Juan Vicente Piqueras (Los Duques de Requena, Valencia, 1960) vive en Roma, su alma ciudad desde hace 18 años.

*En España ha publicado los siguientes libros de poesía: **Tentativas de un héroe derrotado** (1985), **La palabra cuando** (1992), **La latitud de los caballos** (1999), **La edad del agua** (2004), **Adverbios de lugar** (2004) y **Aldea** (2006).*

*En Italia: **Castillos de Aquitania** (1987), **Mele di mare** (2003) y **Palme** (2005).*

*Ha traducido: **Poesía Completa** de Tonino Guerra (2002), **Una calle para mi nombre**, antología de Izet Sarajlic (2003), **Cosecha de ángeles**, antología de Ana Blandiana (en imprenta).*





FERNANDO HERRERA GÓMEZ

BOCETOS MEXICANOS

MUJER COMIENDO

Al devolvernos, vemos cómo almuerza de rodillas contra una pared una anciana india: da la espalda a la catedral, da la espalda al zócalo, da la espalda a los transeúntes, da la espalda al mundo. Mirando la pared de un edificio cualquiera, en actitud hierática, da mordiscos a su tortilla que engulle con reverencial lentitud. Hay en el piso, entre ella y la edificación, una botella de coca-cola. Qué particular manera de hacer íntimo y sagrado el hecho trivial de alimentarse.

HIPÓLITO

Decidimos ir esa mañana al mercado La Merced, más guiados por el mambo de Pérez Prado que por ninguna otra cosa. Estábamos hospedados en el Hotel Majestic, así que atravesamos el Zócalo hasta llegar a la catedral, y seguimos avanzando por las callecitas ruinosas y ondulantes que se extienden en esa dirección, en medio de las torres inclinadas de las iglesias. El sector no es propiamente reco-

mendable, pues está cundido de maleantes y de esos borrachines callejeros a los que llaman tepochos, y las calles están encharcadas de aguas fétidas y sucias y hay multitud de ventorrillos improvisados de toda suerte de mercancías baratas, y resuenan sin piedad mil canciones desde los puestos de discos pirateados. Es esa una zona de pueblerinos o de campesinos que vienen a surtir sus tiendas. Había una patrulla de policía estacionada cerca de un edificio estatal. De pronto vimos a un hombrecito mal trajeado que caminaba por allí y que de inmediato levantó sospechas en los policías del carro, que comenzaron a silbar haciendo señas, llamándolo. El hombre siguió su camino como si no fuera con él, y fue entonces cuando de debajo de uno de los cobertizos improvisados de tela plástica azul, salió una voz campesina, impregnada de toda la tierra de México, que dijo con una cómica entonación como de película de Viruta y Capulina: se llama Hipólito...

HOTEL MAJESTIC

En las escaleras, en los pasillos, en los baños, en el comedor, el Hotel Majestic está lleno de esos baldosines de estirpe mora que abundan en Andalucía, que también hacen en México y que se conocen con el nombre de Talavera. Desde la terraza, que tiene una leve inclinación que hace que el agua se empoce en un extremo, se divisa todo el zócalo con su catedral de torres mareadas y las edificaciones que se extienden en la cercanía, todas ladeadas, como conversando unas con otras, a causa del último terremoto. El hotel es una edificación de la década del 30 del siglo pasado. El ascensor es viejo y destartado, con una elegancia olorosa a otra época, con unas rejas de rombos metálicos que un operario debe abrir y cerrar cada vez que alguien sube o baja en uno de los pisos. Hay sobre todo un viejo ascensorista, impecablemente vestido, con su chaleco gris ratón, su corbata azul oscuro, su camisa blanca, limpiísima, y una dentadura ostensiblemente postiza aderezada con un par de dientes de oro: un aristócrata, a su manera. El hombre debe tener un poco más de 70 años y es evidente que trabaja allí hace al menos 50; esto se advierte en los rápidos ademanes con que abre y cierra la reja del aparato, acostumbrado a una rutina que no ha hecho mella en su simpatía sincera. Cuando dice: buenos días señor, uno siente que en verdad lo saluda.

COLONIA HIPÓDROMO CONDESA

Nada como caminar en estos días de verano por las calles circulares de la Colonia Condesa de la Ciudad de México. Salvo algunas dentelladas que el avance de los tiempos ha pegado, la arquitectura guarda una gran armonía. Las casas y los edificios tienen esa dimensión proporcionada y acogedora de lo que fue una época ya ida. Se puede sentir sin ser oída, la calidez de las conversaciones en las salas y las cocinas. A veces, incluso, se percibe el vaho tibio de alguna comida casera. Pero son sobre todo los árboles de las avenidas y de los parques lo que da a la Colonia Condesa su encanto. Debe haber en esa sensación de caminar por entre arboledas, una remembranza del ser primitivo. Se experimenta un bienestar que en algo debe tocar fibras olvidadas del hombre antiguo que andaba entre los bosques. Y aquí, en una de las ciudades más populosas del mundo, paradójicamente, en estas calles que giran en torno a un hipódromo desmantelado, caminando por senderos fangosos - pues las lluvias repentinas todo lo convierten en lodo - uno se siente a gusto con el olor de la tierra mojada, con el canto de los pájaros, con el brillo de las hojas lavadas por el agua que deja a la ciudad en una inocencia de jardín edénico.

NIÑA CON ACORDEÓN

Adormilado en el metro de pronto me sorprenden las notas de un viejo corrido mexicano. Una niña de unos 10 u 11 años, con altos zapatos de charol y maquillada como mujer, ha entrado en la estación anterior acompañada por su hermana. En un pequeño y reluciente acordeón la niña deja resbalar sobre el teclado sus dedos con desdén, y a pesar de lo apeñuscado del vagón y de las posiciones imposibles que debe adoptar para tocarlo, la melodía suena alegre y vigorosa como si lo estuviera haciendo con entusiasmo. Nadie parece percatarse de la música, ni siquiera ella, quien a esta hora de la tarde está rendida y no resiste más la agotadora jornada. En medio del sopor, y entre los racimos de pasajeros del metro, la hermanita se abre camino pidiendo unas monedas.

HOMBRE ACURRICADO

La imagen la vi yendo hacia *Hierve el agua*, mas allá de Mitla, hace unos pocos días, pero pudo haber tenido lugar hace cien, quinientos, o mil años. Hay posturas que hacen reconocible a una cultura y que parecen estar ya en los genes de quienes la conforman. Está la de la flor de loto de los orientales, la de las abluciones de los árabes en dirección hacia la Meca. Existe una que es mexicana. Consiste en un hombre solo, sentado en la tierra, con la cabeza apoyada en las rodillas recogidas y las manos unidas y ocultas entre las nalgas y los tobillos o abrazándose las piernas. Las imágenes más arquetípicas lo pintan con un sombrero campesino de paja y con un nopal cercano. Debo decir en lealtad al deterioro de las costumbres, que el hombre que vi en aquel camino polvoriento y desolado cerca de Oaxaca, no tenía sombrero ni zarape, y que su atuendo era el deslucido de la época actual, pero que esa posición no era algo trivial sino algo inscrito en lo más hondo y antiguo de lo mexicano. Levantó apenas la mirada al pasar nosotros en el carro, nos siguió con sus ojos taciturnos, y volvió a sumergirse en una somnolencia de siglos.

EN LOS PORTALES DE VERACRUZ

Con el caer de la tarde en los Portales de Veracruz, una danzonera comienza a dejar oír sus compases. De inmediato las parejas empiezan a dar los primeros pasos en la plaza convertida en pista de baile. Las mujeres llevan abanicos y los hombres guayaberas y pantalones claros. Casi todos son magníficos bailarines que saben llevar muy bien la cadencia de la música con elegancia y discreción. Hay uno de ellos, sin embargo, que se hace notar más que los otros. Es un hombre que ya pasó los 60 años, con el pelo ostensiblemente teñido, con sombrero de panamá que ha adecuado a la manera cordobesa con una vistosa cinta. Usa unas botas embarradas de tiza blanca con altos tacones negros. Lleva muchos anillos de piedras en sus manos, cadenas de oro que deja por fuera del cuello de la camisa, y es en extremo afeminado. Al bailar, dibuja unas florituras que nadie más hace y su cara se ilumina con un regocijo infantil. Durante los momentos de silencio de la orquesta, cuando los bailarines deben permanecer quietos según las reglas del baile del danzón, él hace unos graciosos giros como de torero y, al terminar la pieza, levanta una mano hacia arriba con gran afectación. Se adivina que para él, que lo vean bailar en la plaza a esta hora durante los fines de semana, es la razón de vivir.

CHOCOLATE CON ALMENDRAS

No es fácil ver negros en México. Hacia Veracruz se encuentran unas mulatas de amplias caderas perturbadoras, pero en general la raza negra no abunda en tierras mexicanas. Iba yo una mañana soleada en un pequeño autobús cuando de pronto me di cuenta de que en la silla delantera había una encantadora muchacha mulata. Sus facciones eran pulidas y armónicas y tenía ese desenfado juvenil que suelen tener quienes están descubriendo en las aulas las fórmulas para salvar al mundo. Obviamente no era mexicana. Podía ser una estudiante francesa del Caribe o de alguna de las antiguas colonias en el África, pero se me antojó norteamericana. Era menuda e iba vestida de manera discreta y descomplicada aunque no sin elegancia. Desde mi asiento podía ver sus manos delicadas y la blanca extrema de los óvalos perfectos de sus uñas que contrastaban de manera exquisita con el color de melaza de su piel, la curva suave de sus senos que temblaba apenas bajo la blusa leve con el movimiento del autobús. Llevaba los rizos cortos teñidos de rubio en las puntas que el sol mañanero encendía vivamente. Me levanté de mi silla poco antes de llegar a mi destino y dejé pasar aún un par de cuadras para ver si podía encontrar su mirada, pero ella seguía ladeada con descuido hacia la ventanilla que daba al parque cercano. Tuve que bajarme. No tengo una imagen clara de la belleza de su rostro. Conservo sí para siempre, como el anticipo de alguna felicidad no otorgada, los óvalos blanquísimos de sus uñas, el temblor de un fruto imposible, los destellos del sol en sus rizos chispeantes.

FERNANDO HERRERA GÓMEZ (Medellín, Colombia, 1958) estudió algunos semestres de Filosofía y Letras en la Universidad de Antioquia. Publicista, editor de libros de arte y traductor, ha sido profesor invitado de la Universidad Nacional de Colombia. Ganó una Beca de Creación de Colcultura en poesía en 1993.

*Ha escrito los siguientes libros de poemas: **En la posada del mundo** (Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1985), **La casa sosegada** (Universidad Nacional de Colombia, 1999) y **Sanguinas** (ganador del VIII Concurso Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus, Universidad Nacional de Colombia, 2002).*





SILVIA EUGENIA CASTILLERO

LA MAREA

Entre Eloísa y lo posible
se interpone una luz vacilante;
el temblor de imágenes
nocturnas y densas
se apropia de la habitación,
un lugar inclemente donde Abelardo
es costra desprendida
y a la vez presencia
de marea índigo sofocante en los ojos:
mientras más combinadas
las facciones, más disueltas.

REGRESO

Se ahuecan las cosas con un
latido, es Abelardo,
las manos de Eloísa se hacen labio
y cuello, cavidad.
Largo sentir de un cuerpo.
Es Abelardo que vuelve
y trae hasta la celda de Eloísa
una ciudad con calles de seda:
la estrella arácnida
en el balanceo del viento,
de hilos y alas muertas,
allí al fondo de Eloísa, dentro.

CANTOS

De la piedra, Eloísa,
vuelves incandescente, de cada piedra
eres extraída en un cúmulo de años:
rosetones de lo que fue tu cuerpo.
Te aligeras, tal vez
te aligeras cuando apareces bajo el cincel,
clara, cálida, de un ocre matutino. La luz
con su prisma insita tu boca impregnada de sol.
Pero la piedra te arrebató,
sólo mis sensaciones te reconocen, ruedas
entre los bloques extraídos del suelo, cantos
agudos y esculpidos te arrastran del detalle
hacia el tiempo tumultuario y amorfo.

Silvia Eugenia Castellero (Ciudad de México, 1963) estudió letras en la Universidad de Guadalajara, y posteriormente un doctorado en letras hispanoamericanas en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París.

*Tiene un libro de ensayos: **Entre dos silencios, la poesía como experiencia** (Tierra Adentro, Ciudad de México, 1992).*

*En poesía ha publicado: **Como si despacio la noche** (Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1993), **Nudos de luz** (con serigrafías de Rigoberto Padilla, Ediciones Sur y Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995), **Zooliloquio**, (edición bilingüe, traducción al francés de Claude Couffon, Indigo Editions, París, 1997) y **Zooliloquios. Historia no natural** (CONACULTA, colección Práctica Mortal, Ciudad de México, 2004).*

Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en los períodos 93-94 y 98-99. En 2000 obtuvo la beca de estancia para traductores, otorgada por el Ministerio de Cultura de Francia, para traducir una muestra de Nueva Poesía Francesa, de próxima aparición.

*Actualmente es directora de la revista literaria **Luvina**, de la Universidad de Guadalajara.*







MERCEDES ESCOLANO

EN LA PLAYA

*Son èpoques, supòs, de lucidesa,
de crisi personal que veim el món
com un teatre d'esgavell i absurd.*

Ponç Pons

Sigo mi propio ritmo, aun sabiendo
que me alejo más y más de los otros.
Atrás quedaron aguas turbulentas,
sangre roja sofocada,
días de vino y rosas. Hoy prefiero
tranquilas horas frente al mar,
dormitando en la toalla azul
de un verano largo, inmenso,
ajeno a la pasión, a la memoria.

Lejos de las modas, mis poemas
son cadáveres hermosos, conscientes
de su belleza efímera e inútil.
Acá y allá descubro el torpe hilván,
los hilos rebeldes que escaparon

al control, los retales sobrantes
de un traje demasiado serio.
Rotas las costuras, el poema
se libera de mí y se hace dueño
de su propia muerte, tan pequeña.

Frente al mar misterioso
descubro un mundo ridículo y banal,
poblado de sombrillas y cuerpos flácidos
expuestos al sol. El dios los unge con sus rayos
y ellos creen en un mundo feliz, con orillas.
Necesito no pensar en nada,
mirar hacia el mar y ver sólo agua.

El poema ha comenzado a nadar sin permiso.
Lo veo adentrarse mar adentro, efervescente,
dejándose arrastrar por las olas
como un cuerpo sin peso. Va aprendiendo
a nadar sin metáforas, desnudo.
Sus piernas infantiles
se han convertido en aletas. Todo él
flexible, ondulante, alborozado.

Mientras regresa me fumo un cigarrillo,
tal vez por no sentirme tan a solas.

AÑICOS

Alguien escribirá algún día
que fui un impostor, que no supe
conciliar realidades y sueños, que tuve
miedo a la acción y preferí la calma.
"Toda construcción está hecha de añicos",
decía Marcel Schwob. Lentamente
uno va construyendo su vida con retazos
insignificantes, días hechos de añicos,
piezas que no encajan.
La taza preferida cayó al suelo

y hemos ido pegando con torpeza
los fragmentos. Así ocurre a diario,
vamos ensamblando las piezas mayores
pero cientos de esquirlas se pierden
arrastradas por la escoba hacia la nada.
Alguien contará algún día
que fui cobarde, soñador, miedoso,
un hombre triste construyéndose una casa
con fragmentos diversos y extravagantes.
Lo cotidiano es un cúmulo de añicos,
una estructura débil, aparentemente,
que aguanta bien el peso del absurdo.

MUJER CON BATA

Sorprende en las mañanas de domingo
la lentitud exasperante de los cuerpos,
un cúmulo de arrugas en los párpados,
el olor a rancio que adquieren los pliegues.

Preparar un café.
Tostar el pan y echar aceite
manteniendo el pulso.

¡Ah! Si un solo gesto diera sentido al día.
Si alguien agitara la rutina
y despegara su poso.
Si a los labios volvieran los besos
como tentadoras manzanas.

La pereza es animal doméstico
los domingos.
Bajo la pálida bata de rizo
una mujer esconde
vértigos, lunas, derrotas.
Bajo el rizo, ternura y pechos gemelos.

Ronronea
igual que un gato arisco
y se lima las uñas en el sofá,
ovillándose en busca de su sexo,
más hermosa cuanto más otoño.

LAS CARTAS MARCADAS

El yo que observo desde hace años
me decepciona tanto
que he optado por camuflarlo
entre cientos de folios
y hacer sutil un yo que me era incómodo.
Un escritor
puede matar con premeditación
a sus personajes, matar incluso
su deseo más íntimo de escribir,
adelgazar su yo escribiente
hasta convertirlo en papel en blanco,
puro proyecto
o una falta total de apetito.

El yo que observo desde hace años
ha dejado de tener consistencia.
He olvidado cómo debe responder,
qué debe pensar mi verdadero yo
—el que se oculta—.
A fuerza de omitirlo, he olvidado su nombre.
A fuerza de estrangularlo, ha perdido el aliento.

El que observa,
el que escribe estos versos,
el impostor, hace tiempo
que ha marcado las cartas y juega con ventaja.
Le gusta controlar todos los movimientos.
Pero a veces perder es lo más sensato:
lo sabe quien ha cambiado oros por copas
en el último instante, por evitar sospechas.

Jugar sucio tiene sus límites.
Hay que disimular
y perder algunas manos
antes de arañar el tapete
con un buen poema.

Mercedes Escolano (Cádiz, 1964) es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Cádiz. Prosiguió estudios de Doctorado en la de Sevilla y, desde 1990 es profesora de Lengua y Literatura Castellana en Enseñanzas Medias.

*Ha publicado **Las bacantes** (Madrid, Catoblepas, 1984), **Felina calma y oleaje** (Córdoba, Diputación Provincial, 1986), **Estelas** (Madrid, Torremozas, 1991; 2ª edición, Cuenca, El Toro de Barro, 2005), **Malos tiempos** (Cádiz, Quórum Ediciones, 1997; 2ª edición, Cuenca, El Toro de Barro, 2001), **No amarás** (Cádiz, Diputación Provincial, 2001), **Islas** (Madrid, Ediciones La Palma, 2002), la antología **Juegos reunidos. Poesía 1984-2004** (Málaga, Ayuntamiento, 2006) y **Fascinación del Atlántico** (Cádiz, Diputación Provincial, 2007).*

Ha sido becada por la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal), el Instituto Camoens (Lisboa, Portugal), la Universidad Complutense (Madrid, España), la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander), la Universidad de Sevilla y la Universidad de Cádiz.

*Ha codirigido la revista de poesía **Octaviana** junto a Rafael Ramírez Escoto. En la actualidad dirige la colección de pliegos **Siete Mares**, publicados por la Diputación Provincial de Cádiz.*





The image captures the interior of the Mezquita de Córdoba, showcasing its iconic double-arched structure. The space is filled with a series of repeating arches, each supported by a thick, square column. The arches are decorated with alternating bands of red and white, creating a rhythmic pattern of light and shadow. The lighting is warm and focused, highlighting the architectural details and the texture of the stone. In the foreground, a large, dark, polished metal chandelier hangs from the ceiling, casting a soft glow. The floor is made of light-colored stone tiles, reflecting the ambient light. The overall atmosphere is one of grandeur and historical significance.

Palabra de Lector



EL HUMANISTA HERNÁN PÉREZ DE OLIVA Y SU LECTURA POÉTICA DE LO AMERICANO

PEDRO LASTRA

Las páginas siguientes son parte de un trabajo leído en el tercer encuentro Sevilla, Casa de los poetas, Fronteras fecundas, realizado en esa ciudad entre el 23 y el 27 de octubre de 2006. Mi intervención tuvo por objeto propiciar un diálogo acerca de las relaciones iniciales entre España y América, y a esa finalidad apuntaba su título: El encuentro con el nuevo mundo y las incitaciones poéticas de la extrañeza. Aquí y allá se advertirán algunas señas de esa intención: mis notas son a menudo muy breves y en cierto modo conversacionales, e incluso se hacen cargo de observaciones formuladas en las sesiones previas por los poetas asistentes. La apelación a esa amistosa audiencia es también indicio del carácter informativo de estas páginas, que deben entenderse como invitaciones a un acercamiento poético a textos que no suelen ser leídos desde esa perspectiva. El caso de la Historia de la invención de las Indias del humanista Hernán Pérez de Oliva es, según creo, uno de los más fascinantes y más ignorados de crónicas coloniales pasibles de ese tipo de lectura.

* * *

Hasta 1965 se desconocía el tratado del humanista cordobés Hernán Pérez de Oliva titulado *Historia de la invención de las Indias*, cuyo manuscrito había desaparecido en el siglo XVI, pero de cuya existencia se sabía gracias a la acuciosidad de Fernando Colón, quien anotó en el registro de su famosa biblioteca haberlo ingresado allí a fines de 1528. Se sabe también que ese manuscrito pasó

en 1552, con el total de la biblioteca fernandina, a la Catedral de Sevilla, de donde luego desapareció, lo que ocurrió de igual manera con el manuscrito del propio Fernando Colón, *Vida del Almirante*, sólo difundido desde su traducción italiana de 1571.

Si del manuscrito de Fernando Colón nunca más se ha sabido, el de Pérez de Oliva tuvo mejor suerte: una copia dada a conocer en 1943, hoy propiedad de la Universidad de Yale, permitió al erudito colonialista cubano José Juan Arrom editarlo, finalmente, en 1965. Es una edición ejemplar, no sólo por la cuidadosa transcripción textual sino por las sabias notas que puntúan e ilustran su sentido.

Como dice Arrom, esta obra es –junto con la de Gonzalo Fernández de Oviedo– una de las dos primeras crónicas del descubrimiento y de la conquista escritas en castellano (las tres primeras décadas *De orbe novo* del humanista italiano Pedro Mártir de Anglería publicadas en Alcalá en 1516 fueron escritas en latín). Pérez de Oliva basa su narración en la primera *Década* de Mártir de Anglería, pero como señala fundadamente Arrom, la sobrepasa en cuanto logro artístico (no por nada, en la dedicatoria de otra obra suya a su sobrino Agustín de Oliva, el gran humanista le había encarecido “usar bien de la lengua en que naciste. Porque sabrás que en el hombre discreto es parte muy principal de la prudencia saber bien su lengua natural. Y demás de esto ella es atadura de las amistades, testigo del saber y señal de la virtud...”).

El interés de Pérez de Oliva en el tema americano y en particular en la vida y viajes del Almirante se originó, posiblemente, como bien conjetura Arrom, en una visita suya a Fernando Colón, en cuya casa sevillana surgiría el propósito de escribir sobre el acontecimiento protagonizado por su padre. Conmueve imaginar esa entrevista en esta misma ciudad, en un día que conocemos con precisión por otra de las anotaciones que celebramos como ocurrencia feliz de Fernando Colón: al asentar la adquisición de la comedia *Anfitrión*, de Pérez de Oliva, en el ya mencionado registro de su biblioteca, escribió: “Es en Cuarto, y diómelo el mismo autor en Sevilla, a 27 de Nov. de 1525”.

El logro artístico de la escritura de Pérez de Oliva, señalado por Arrom, es patente a menudo en lo que entendemos como tensionalidad lírica o, considerada con más amplitud, poética en el sentido originario de la palabra. Tal ocurre, por ejemplo, cuando en un pasaje que refiere agitados sucesos de enfrentamiento entre taínos de Santo Domingo y españoles, a causa de los “malos tratamientos” sufridos por los primeros, el narrador, movido por la extrañeza, interrumpe el relato para consignar el peso y la procedencia de una piedra imán: “...saliendo a ver la tierra, hallaron en casa de un rey una pieza de electro de trescientas libras que sus antecesores habían dejado...”, etc.

Arrom comenta esta curiosa interrupción en una nota altamente sugestiva: “No ha de extrañar, dice, si se tiene en cuenta que Oliva escribió un tratado titulado *De magnete*, y que llevado de un profundo interés científico, en ese tratado vislumbró el descubrimiento del teléfono”. El apoyo de esta inferencia se encuentra en una observación de su sobrino Ambrosio de Morales (1513-1591), quien editó las obras de Pérez de Oliva en 1586. Este es el pasaje:

“El maestro Oliva escribió en latín de la piedra imán, en la cual halló cierto grandes secretos [...] Una cosa quiero advertir aquí acerca de esto: Creyóse muy de veras de él que por la piedra imán halló cómo se pudiesen hablar dos ausentes. Es verdad que yo se lo oí platicar algunas veces.[...] Mas en esto del poderse hablar así dos ausentes, proponía la forma que en obrar se había de tener, y cierto que era muy sutil, pero siempre afirmaba que andaba imaginándolo, mas que nunca allegaba a satisfacerse, ni ponerlo en perfección, por faltar el fundamento principal de una piedra imán de tanta virtud, cual no parece podría hallar”.

Séame permitido sugerir aquí un ejercicio nada retórico, sino poético: rediseñar con pequeñas variaciones las líneas de ese breve poema encontrado por Ambrosio de Morales entre las curiosidades de su ilustre antecesor. Un título para este poema podría ser:

Hernán Pérez de Oliva entre nosotros

Supo grandes secretos,
y por la piedra imán
halló cómo
se pudiesen hablar dos ausentes.

No necesito insistir en la poderosa proyección significativa de esa *piedra imán*, cuyo sentido de atracción de las cosas y de los seres no desdeñaría ningún poeta.

No es menor otra de las incitaciones poéticas de la extrañeza que encuentro en el último capítulo de su libro: al referir un mito taíno de origen, lo frasea de una manera que proyecta una situación a mi modo de ver eminentemente lírica:

“... habían primero salido el Sol y la Luna. Entonces el género humano estaba en otras cuevas [...] de do, por la lumbre del Sol, no osaba salir...”

El relato continúa y se acerca a su término cuando hombres y mujeres pueden, por fin, juntarse amorosamente. En este punto, escribe Pérez de Oliva:

“Así hubo reparo el género humano,
y de ahí adelante
licencia del Sol para andar en su lumbre”.

(No he alterado nada en esa cita; sólo la he redispuesto en tres líneas/versos).

Es cierto: las situaciones mencionadas (el encuentro de la piedra imán, el origen del género humano) se leen también en la Década primera de Pedro Mártir de Anglería. Los datos son los mismos, pero la sensible escritura de Pérez de Oliva los ha transformado de tal modo que, sin perder su interés geográfico, antropológico y etnográfico, prevalece en ella lo que hemos venido llamando “la incitación poética de la extrañeza”. Se trata, en suma, como lo puntualizó en su hora José Juan Arrom, esencialmente de una creación literaria.

Historia de la invención de las Indias, llamó Pérez de Oliva a su libro, avanzando ya con ese título la idea de hallazgo –*invenire*, en el sentido latino de hallar, llegar a ser–, así como lo usó en el mismo siglo Andrés Bernáldez en su *Historia de los Reyes Católicos*..: “D. Cristóbal Colón [...] natural de la provincia de Génova [...] inventor de las Indias”, o como dijo también de él Las Casas en su *Historia de las Indias* (Lib. I, Cap. 65): “... nuevo inventor de este orbe”. Y Juan de Castellanos, que en versos memorables de sus *Elegías de varones ilustres de Indias* dibujó esta imagen feliz:

“Al occidente van encaminadas
las naves inventoras de regiones”.

(Citas registradas por José Juan Arrom en la nota 1 de la página 39 de su magistral edición del libro de Hernán Pérez de Oliva, publicado en Bogotá, Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 1965).

UNA CAMA ES UNA CAMA ES UNA CAMA

ROBINSON QUINTERO OSSA

A la memoria de María Mercedes Carranza

Una rosa es una rosa es una rosa
Gertrude Stein

En la poesía de María Mercedes Carranza, la cama espera el sonido de la llave que gira en la puerta de entrada para dar comienzo a una ceremonia habitual con la recién llegada.

La cama está en el centro de la habitación y del poema, es ámbito reservado y confiable, pero a la vez, amenazado y zozobranante.

La cama se sugiere en distintos momentos del día. En la mañana: *“Se mezclan al amanecer,/ el desorden de las cobijas/ y un sabor espeso en la boca”*. En la tarde: *“A través de una luz irreal/ -la cortina azul de la habitación/ cerrada a media tarde-/ se acerca a la cama”*. En la noche: *“Me ilumina aquel luminoso/ “has sido mi compañera de camino”/ dicho en la sombra de la alcoba/ por una voz que hoy es ceniza”*.

La cama procura la privacidad en la que se inicia un sostenido ejercicio de introspección después de la contemplación. Su intimidad es blindada para el ojo que fisgonea desde lo público, pero al tiempo es mirador desde donde se observa en lo descubierto. El lecho hace las veces de diván de siquiatria y, tendida en él, la paciente, mediante un permanente oficio de franqueza, manifiesta al poema las falencias, los contrasentidos, los despojos traídos por la memoria recóndita o la cotidianidad inmediata.

Y junto a la cama están los objetos que la rodean: el espejo, la cartera, un vaso, los libros de la biblioteca, los muebles, las fotos, el teléfono: *“Llega tu voz por el teléfono,/ la oigo a mi lado en la cama:/ sensación o engaño o sombra”*. Y tomando parte de ese mundo gestual, el abstracto: los sueños, los miedos, las conjeturas, los recuerdos: *“Los rostros perdidos vienen uno a uno a su memoria/ indiferente los mira y los deja pasar de largo”*.

No falta en ese cerrado espacio la resonancia de lo externo, el mundo que traspasa más allá de las paredes y se escucha difuso desde el lecho, la confusión de calles que contiene los pasos que son la vida pública de la poeta: *“Turbios el aire y el miedo/ en todos los zaguanes y ascensores/ en las camas./ Una lluvia floja cae/ como diluvio: ciudad de mundo/ que no conocerá la alegría”*.

En la poesía colombiana del siglo XX, la cama obtiene distintas percepciones. Es punto de encuentro del apogeo erótico (*“Y ella ancha, casi tapando la cama,/ funcionando soberbiamente/ con lo que se podría llamar su belleza, o sea su verdad”*: Mario Rivero); hospedaje de paso (*“Una pieza de hotel, con su aroma a jabón barato,/ y su cama manchada por la cópula urbana/ de los ahítos hacendados”*: Álvaro Mutis); lugar de revelación (*“pienso en la dulce saliva de la doncella/ que en algún lecho madura y gime/ y visita otro duro laberinto”*: José Manuel Arango), y sitio para la invocación religiosa o la visitación de la muerte (*“En camas de bambú fue recibida la leve presión de la muerte”*: Luis Vidales).

En los poemas de la Carranza la cama no es signo de contingencia sino de permanencia. Allí sucede el festejo, el tedio y la derrota, y confluyen los contrarios: el amor y el desamor o el afecto no correspondido, la incontinencia y la abstinencia sexual, la ternura y la iracundia, la tristeza y la sátira, la valentía y el miedo, el sueño y la vigilia. *“Sobre la cama de sábanas destendidas”*, la poeta inicia, en un tono a veces apasionado y en otras meditativo, un moroso e incisivo ajuste de cuentas con la vida (*“Ocurre y bien entrada la noche. De repente los motivos del día quedan en suspenso”*...).

No es coincidente que sea el retrato de una cama –despojada y solitaria– el que ilustra la carátula del libro *Hola soledad*, publicado por la editorial Oveja Negra en 1988.

Hablaré en principio de la cama que procura el abandono y el esparcimiento del espíritu. En los poemas donde este lecho espacioso aparece, el genio de la poeta es desprendido y juguetón, y enumera lo que ella misma define como placeres verdaderos, esos que se disfrutaban después de descartar, por fatigosos e inútiles,

afanes y expectativas realizadas y no realizadas durante el día (“se deshace de las caras que ese día ha visto,/ los desencuentros, la paz fingida,/ el sabor dulzarrón del deber cumplido”).

Es la cama de la reconciliación con el mundo, desde donde se percató la presencia del padre en la infancia (“El golpe en la escalera de los pasos/ que llegaban hasta mi cama en la pieza oscura/ como disco rayado quiero oír en mis palabras”); en la que se disfruta la despreocupación y el deleite (“En esta parte del mundo,/ triste y pobre mundo,/ es el mediodía de un sábado:/ no hay oficina ni corbata ni dios...// Es el instante/ del cristalino martini seco,/ duro como el diamante”), y se confiesa el desdén por el orden y la diligencia, como la que inspira este poema titulado “No ir al trabajo”, publicado póstumamente.

*Es un regreso a la infancia
con el gusto de lo prohibido
pero no tanto,
con la inquietud de lo clandestino,
pero no tanto.
Y con todo el tiempo por delante
para no hacer,
para nada.
Un día entero se despliega
con la magia de un mapa
de mago
y muchas tentaciones vagas
se insinúan al azar, atropellan,
se disuelven.
Pueden hacerse mil cosas
o sólo existir en duermevela.
Es como irse del mundo porque sí
porque no,
es un bajarse del amor sin decir
adiós.
Es la pausa que uno se regala
para creerse alguien o algo...
Todo termina en la tarde,
a las 6 en punto,
y así lo anuncian las campanas
que llegan de San Diego.*

En este ambiente recogido tiene holganza también la poeta lectora, en compañía de sus escritores más consultados: Shakespeare, Borges, Quevedo, Cavafis,

Dylan Thomas (*“De nada le sirven ya los engaños/ para sobrevivir una o dos mañanas más/ conocer otro cuerpo entre las sábanas destendidas”*), Artaud, Camus, Homero: *“Quiero invitar a bailar a Ulises (...). Quiero que Ulises me haga el amor/ y en la cama me cuente/ cómo eran los vestidos de Helena/ y si Paris fue como lo pinta Rubens”*.

Es esta cama donde quizá tuvo revelación y escritura el capítulo “Espejos y retratos”, del libro *Tengo miedo* (1976-1982), dedicado a los escritores clásicos y contemporáneos de sus continuas relecturas. La convicción que tenía la Carranza sobre el ejercicio de la palabra como un oficio de lectura y escritura, la ilustran estos poemas.

* * *

La cama de la amante es el escenario de la celebración, el tedio y el desencanto. Sus sábanas se destienden para el amor: *“Una tarde que ya nunca olvidarás/ llega a tu cama y se sienta a la mesa./ Poco a poco tendrá un lugar en cada habitación,/ en las paredes y en los muebles estarán sus huellas,/ destenderá tu cama y ahuecará la almohada”*.

La amante se entrega al sentimiento amoroso (*“el comienzo es como una sed infinita”*) limpia de sospechas, gozosa y distraída. Disfruta su hallazgo en el trajín doméstico, y su plenitud erótica:

*A través de una luz irreal
–la cortina azul de la habitación
cerrada a media tarde–
se acerca a la cama.
En estos instantes su cuerpo es inmenso,
sólo el cuerpo existe.
Puedo repetir las palabras entredichas,
la piel que se derrite, el sudor.
Pero en realidad sucede
que mi cuerpo está bajo su cuerpo
–fantasías inconfesables,
manos sabias, miradas inequívocas–
ambos tratando de sobrevivir
cada uno gracias al otro.*

Sosteniendo este mundo de fantasía y de dicha está esta cama que, como el espejo de *Alicia en el país de las maravillas*, contiene un precipicio que no tiene fondo: *“Impudicia y esplendor y miedo/ sobre la cama de sábanas destendidas”*.

Sobre ella acontece la entrega y el celo: *“La paz que prometen a los bienaventurados, no cabe en la cama tuya y mía”*. Pero el amor, que es sentido y contrasentido, comienza a amanecer uniforme y previsible: *“De repente,/ cuando despierto en la mañana/ me acuerdo de mí,/ con sigilo abro los ojos/ y procedo a vestirme./ Lo primero es colocarme mi gesto/ de persona decente. Enseguida me pongo las buenas/ costumbres, el amor/ filial, el decoro, la moral,/ la fidelidad conyugal...”*

A la plenitud del amor sigue entonces la carencia. Se dispersa la febrilidad y toma su lugar el hastío. El lecho que cobijó al alborozo se convierte en un paraje monótono y amargo. Apenas, algunas veces, es el recogimiento de un encuentro amoroso efímero, lleno de ventura en principio, y luego desprovisto de prodigio, o, también, de un reencuentro que intenta recobrar un mundo perdido:

*Luego de algunos años
de no verlo,
de nuevo nos encontramos.
No el deseo, como antes,
sino la nostalgia
de aquellos días de deseo
nos llevó a la cama.
La alegría de entonces
fue ternura y el goce
y la voluptuosidad
sólo complacencia.
Ambos, podría jurarlo,
tuvimos la certeza
de habernos sobrevivido.*

* * *

Sobreviene la desolación, y la cama es ese lugar donde se hace patente que nada es más hondo que una ausencia admitida (Jon Silkin). Y esa presencia admitida se manifiesta en objetos del decorado: *“El teléfono no trae su voz y poco importa”*; *“Llama por teléfono a alguien/ y alguien no está o sí pero es igual”*. Se traza el encierro de quien, ante el desamor o el afecto no retribuido, transcurre *“Días perdidos en oficios de la imaginación,/ como las cartas mentales al amanecer/ o el recuerdo preciso y casi cierto/ de encuentros en duermevela que fueron con nadie”*.

Las atmósferas que rodean ese desamparo se contagian de su ánimo perplejo: *“el amanecer ocurre todavía pero nadie lo espera ya”*. También los recuerdos: *“Un hombre y una mujer se encuentran./ Brevemente se miran a los ojos./ El hombre*

se marcha y la mujer se tiende/ boca abajo/ sobre la misma cama/ en la que tantas veces se acostó con él/ y comienza a llorar./Todavía está llorando”.

Dice la poeta en otro de sus versos: *“Hieren las ausencias antes, mucho antes que mañana sean”*. Y mientras tanto, vigila *“los ruidos misteriosos de esta casa que se derrumba”*, aguarda *“otra vez a la espera,/ de que el teléfono timbre/ o una carta o sólo la espera”*, para finalmente aceptar su retiro y su derrota. Elige su soledad y su desolación antes que velar el *“cadáver de un instante”*.

*Si nombro mis fantasmas
tal vez pueda engañar al enemigo [...]
Pero el enemigo sabe con quien trata
y sutil y terco esperará agazapado
a que apague la televisión
y sea noche y sea silencio y yo
en mi cama dé vueltas sola y desolada.*

El goce de la sexualidad se vuelve en el lecho un rito solitario (*“Este enamorado montón de carne nunca se saciará”*), y en el poema un signo despojado y valiente:

*Afuera el viento, el olor metálico de la calle.
Ya dentro, va dejando todo lo que lleva encima,
primero la cartera y la sonrisa [...])
Y se desviste como para poder tocar
toda la tristeza que está en su carne.
Cuando se encuentra desnuda
se busca, casi como un animal se olfatea,
se inclina sobre ella y se acecha;
inicia una larga confianza tierna,
se pide respuestas, tal vez tiene la mirada
turbia;
separa las rodillas y como una loba se devora.
Afuera el viento, el olor metálico de la calle.*

Le queda a la amante, como balance final, la palabra “yo”, para la cual, por su tristeza, por su atroz soledad, decreta la peor de las penas: vivir con ella hasta el final.

La cama que aloja a la mujer en la inminencia de la vejez y la muerte es la protagonista de otra serie de poemas. En su estrecha medida para hospedar la incertidumbre, la poeta admite los oscuros designios (“*He aquí que llego a la vejez/ y nadie ni nada/ me ha podido decir/ para qué sirvo*”). Desde ella, parece levantarse para, ante un espejo, llegar a esta sobrecogedora conclusión:

*De la vejez: una mujer se mira en el espejo.
Desliza los dedos lentamente por el pelo,
se pasa la mano por la cara, también lentamente,
la baja luego a los senos.
Por último se sienta a orinar
y apoyando los codos sobre las piernas
esconde la cara entre las manos.*

En el poema “Tengo miedo”, la Carranza sopesa con rigor los distintos acontecimientos transcurridos en su vida, y los valora con una tónica de descreimiento y desencanto: “*Nada me calma ni sosiega:/ ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,/ ni el espejo donde se ve ya mi rostro muerto*”.

En otro texto, “Oración” –llamativo por la dureza con que desentraña su argumento–, la poeta anticipa su trasmundo, la desmembración de su cuerpo; lo ve tendido a ras del polvo y sin más sentido que su deterioro:

*No más amaneceres ni costumbres,
No más luz, no más oficios, no más instantes.
Sólo tierra, tierra en los ojos,
entre la boca y los oídos;
tierra sobre los pechos aplastados;
tierra entre el vientre seco;
tierra apretada a la espalda;
a lo largo de las piernas entreabiertas, tierra;
tierra entre las manos ahí dejadas.
Tierra y olvido.*

Su vaticinio sobre la existencia de un “más allá” se opone a las predicciones mesiánicas de distintas posturas religiosas. Sus palabras son un acto frío y sopesado de descreimiento en cualquier modo de perpetuidad. El título del poema distrae, pues apoyado en una voz religiosa (la oración), sus versos nombran, uno a uno, una profecía atea: el Paraíso no existe, es tierra y olvido; Dios no existe, es tierra y olvido. Triunfa el linaje del polvo; la divinidad deviene irrisión. El mensaje es paradójal: enseña la confesión de una descreída y, a la vez, el testimonio de una intensa experiencia mística.

La tierra es la última cama: no más amaneceres ni costumbres, no más luz, no más oficios, no más instantes.

BIBLIOGRAFÍA

- María Mercedes Carranza. *Vainas*. Fundación Simón y Lola Guberek. Bogotá, 1987.
María Mercedes Carranza. *Hola soledad*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, 1988.
María Mercedes Carranza. *Poemas de amor y desamor*. Editorial Norma. Bogotá, 1995.
María Mercedes Carranza. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*. Bogotá, julio 20, 2003.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Portada

Cantar de Mío Cid. Manuscrito de Per Abbat, 1207. Versos 1 al 25. Biblioteca Nacional de Madrid.

Bayad en el jardín. Manuscrito andalusí magrebí del siglo XIII. Pintado a mano, 24x20 cm. Biblioteca Nacional de París.

Moneda de Al-Andalus.

Solapas

Paño de ladrillos de la Giralda de Sevilla (1184).

Pág. 2

Grabado de la Catedral y la Giralda. Alminar de la mezquita almohade.

Pág. 4

Rey nazarí. Detalle de la pintura de la bóveda de la Sala de los Reyes en la Alhambra (Granada). Pintada a mano sobre cuero y de dudosa autoría cristiana o musulmana, 18x24 cm.

Pág. 15

Esenciero de plata con nielados dorados del siglo XI. Museo de Albarracín.

Pág. 16

Patio del Yeso del Real Alcázar de Sevilla.

Pág. 20

Tela bordada en oro de época califal. Siglo X.

Pág. 22

Jarrita de cuerda seca parcial. Siglos XI-XII.

Pág. 36

Catedral de Sevilla: aldabón de bronce de la Puerta del Perdón.

Pág. 40

Mapa elaborado por Ibn Jaldum (1332-1406), historiador de origen sevillano, quien comparó la parte habitada del mundo con una uva flotando en un platillo de agua.

Pág. 46

Cerámica de Al-Andalus (1035-1040).

Pág. 49

Astrolabio de Muhamad al Naqqas (1079-1080).

Pág. 50

Mezquita de Córdoba: ventana.

Pág. 55

Surtidor de bronce en forma de león. Al-Andalus, siglos XI-XII.

Págs. 56-57

Mezquita de Córdoba: interior.

Pág. 58

Cofrecillo de la época taifa (1049-1050).

Pág. 70

Cantar de Mío Cid. Manuscrito de Per Abbat, 1207. Biblioteca Nacional de Madrid.

Pág. 73

Alcazaba de Almería. Siglo X.

Mezquita de Almonaster. Siglo X.

Mezquita de Córdoba. Siglo VIII.

Alcazaba de Almería. Siglo X.

Torre del Oro de Sevilla. Siglo XIII.

Palacio de Medina Azahara, Córdoba. Siglo X.

Mezquita de Córdoba. Siglo VIII.

Quando se publica en 1207 el Cantar de Mío Cid, inicio de nuestra tradición literaria, Al-Andalus, admirable ejemplo de convivencia entre culturas, ya había dado sus mejores frutos creativos y entrado en declive.



blanca

blanca

blanca

PALIMPSESTO 22

Revista de Creación
2007

Dirección:

Francisco José Cruz

Secretaria de Dirección:

Rosario Acal

Diseño:

Carmen Herrera Romero

Edita:

Excmo. Ayuntamiento de Carmona
Delegación de Cultura y Patrimonio

Redacción:

San Juan Grande, 26 - Teléfono 95 419 04 18
41410 - CARMONA (Sevilla)
E-mail: francacruz@terra.es
revistapalimpsesto@hotmail.com

Administración:

Biblioteca Municipal "José María Requena"
c/. Domínguez de la Haza, s/n.
Tfno. y fax 95 419 14 58 - E-mail: biblioteca@carmona.org
41410 - CARMONA (Sevilla)

Fotocomposición, Fotomecánica e Impresión:

INGRASEVI, S.L.- Políg. Ind. El Pilero, calle Esparteros, 2
Teléfono 95 419 06 89 - Fax 95 419 07 01 - 41410 - CARMONA (Sevilla)

I.S.S.N.: 1885 - 9429

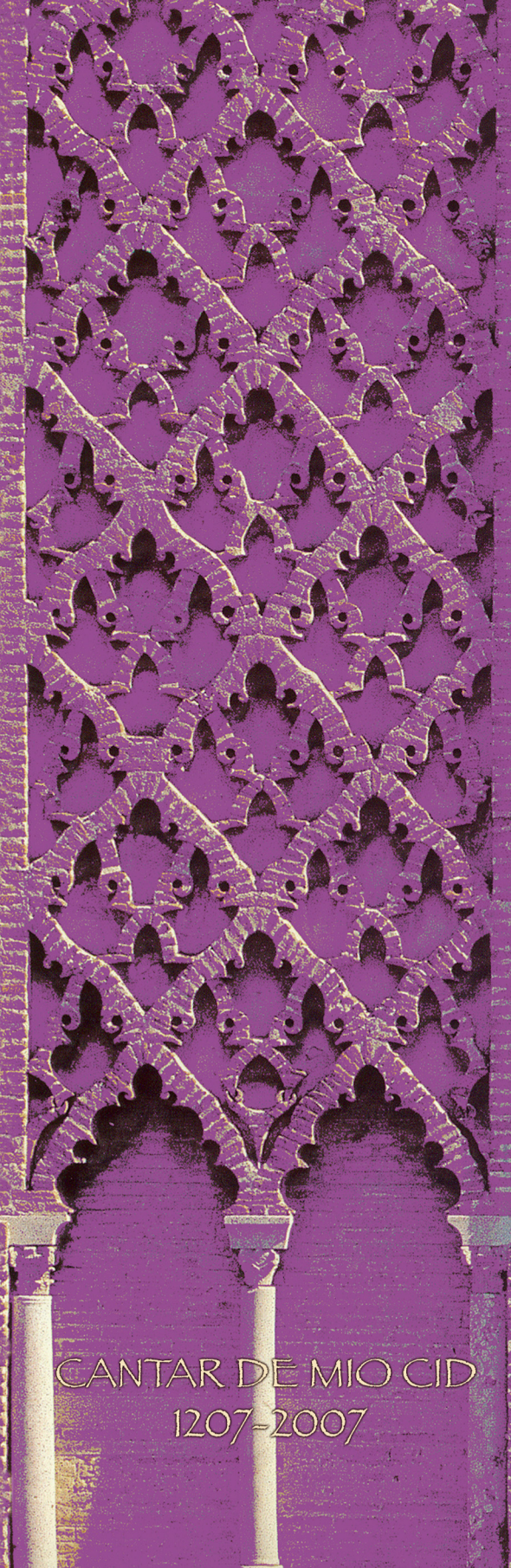
Depósito Legal:

SE - 820 - 1990

P.V.P. 12 Euros. Para envíos (mediante giro postal o contra reembolso) dirigirse a la Administración.

blanca

blanca



En todos los otros q y lon
Alvar saluideres galind gáciar el de aragon
A agtho doz mando el campeador q curien a balencia
Dalma de coragon, todos los q en poder dellos follen
Las puertas del alcazar q non se abriessen de dia ny
Dentro el su m...
En q tiene su alma, su coragon
E otras dueñas q las tienen a su labor
Escabddado ha como tan bue baron
E del alcazar vna salir non puede
fata q s taíne el q en bue ora nalso
Dalien de balencia aguyan, el polonauan
Tantos cauallos en diestro gruellas, corredores
Oyo ad se los ganara q non gelos diem en don
Byal va para las vitas q es el Rey para
De un dia el legado antes el Rey don alfonso
Quando vieron q viene el buen campeador
Recebir lo salen con ta grand onor
Don lo ouo a oio el q en buen ora nalso
Atodos los los estar lo mando
Da non a ellos... de corago
... a trías firo
... amidia el q en buen ora nalso
Los ynores, las manos en tría los firo
Las verbas del campo a dientes las como

Carmona 2007



CANTAR DE MIO CID
1207-2007

ISSN 1885-9429
9 771885 942006