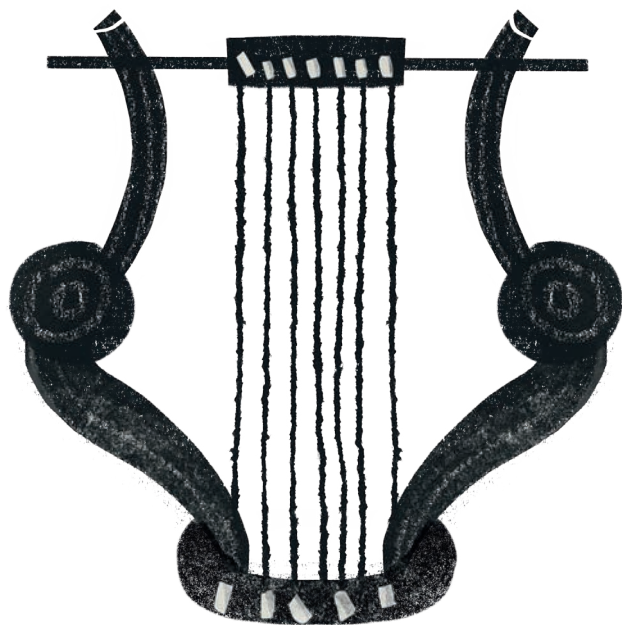


DÍAS INHÁBILES

Aproximaciones a la poesía
y otras formas de abducción

JORGE ORTEGA



DÍAS INHÁBILES

Aproximaciones a la poesía
y otras formas de abducción

JORGE ORTEGA

| PEL |

GOBIERNO DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

Marina del Pilar Avila Olmeda

GOBERNADORA CONSTITUCIONAL DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

Alma Delia Ábrego Ceballos

SECRETARIA DE CULTURA Y DIRECTORA GENERAL

DEL INSTITUTO DE SERVICIOS CULTURALES DE BAJA CALIFORNIA

Ava Isabel Ordorica Canales

SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

Francisco Javier Fernández Acévez

DIRECTOR EDITORIAL Y DE FOMENTO A LA LECTURA

Días inhábiles. Aproximaciones a la poesía y otras formas de abducción

D.R. © 2025

Jorge Ortega

D.R. © 2025

Secretaría de Cultura e Instituto de Servicios Culturales de
Baja California. Av. Álvaro Obregón #1209, colonia Nueva,
Mexicali, Baja California, C.P. 21100

Primera edición, 2025

ISBN: En trámite.

Coordinación editorial: Elma Aurea Correa Neri

Diseño y maquetación de interiores y cubiertas: Rosa Espinoza

Ilustración de portada: Jocelyn Vázquez

Fotografía de solapa: Pascual Borzelli Iglesias

Jurado calificador: Vicente Alfonso, Eduardo Huchín Sosa y Ernesto Reséndiz Oikión

Queda prohibida, sin la autorización expresa del autor y editor, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, comprendida la reprografía y tratamiento tipográfico.

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de este programa con fines políticos electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este programa deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante autoridad competente.

PREMIOS ESTATALES DE LITERATURA 2024 | PERIODISMO CULTURAL |

DÍAS INHÁBILES

Aproximaciones a la poesía
y otras formas de abducción

JORGE ORTEGA



**BAJA
CALIFORNIA**
GOBIERNO DEL ESTADO

CULTURA
Secretaría de Cultura
Instituto de Servicios Culturales
de Baja California

PRESENTACIÓN

Con más de tres décadas, los Premios Estatales de Literatura (PEL) se han consolidado como referencia esencial para la creación y la difusión de las letras en Baja California. Desde su primera convocatoria a finales del siglo xx, el certamen ha nutrido la tradición editorial de la entidad, con dieciocho ediciones, cerca de 80 autoras y autores publicadas y más de 130 títulos que forman parte de la memoria cultural y del patrimonio literario del estado.

Las transformaciones profundas que marcan a nuestra sociedad dejan su impronta en la producción artística. Nuestro horizonte cultural se ha expandido al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos de una región pulsante y dinámica. El resultado de este proceso ha sido la conformación de una comunidad literaria cada vez más diversa, en la que dialogan generaciones distintas con miradas, voces y estilos que conviven en un mismo territorio. Echar un vistazo a la narrativa, poesía, teatro, crónica, ensayo o periodismo cultural que se produce en Baja California permite vislumbrar la experiencia de ser frontera, las búsquedas y rumbos de la expresión escrita, con inquietudes que, a su modo, abordan temas universales de nuestro tiempo.

De manera consistente, los PEL han hecho posible la aparición de plumas emergentes que, en algunos casos,

logran así publicar su primer libro; a la vez que mantienen la puerta abierta a voces preexistentes del ámbito literario de Baja California quienes aportan su experiencia y hacen patente su crecimiento en el oficio, con la oportunidad de ganar hasta tres veces. Para el anecdotario, en esta edición 2024 contamos con el título debutante en la categoría de crónica, lanzada apenas en 2022-2023, así como con la primera obra escrita en coautoría, en dramaturgia para niñas y niños.

Al frente del proyecto cultural que nos convoca, y con el impulso de nuestra Gobernadora del Estado, Marina del Pilar Avila Olmeda, reafirmamos el compromiso de una política cultural incluyente y sensible a los desafíos de nuestra época. El reto es robustecer el prestigio de los PEL y, al mismo tiempo, garantizar que sigan siendo un espacio abierto a la pluralidad, la innovación y el pulso del arte contemporáneo. De ahí que, por segunda ocasión en los últimos cuatro años, incrementamos la bolsa en todas las categorías: tras permanecer 30 años estática, en 2022 subió de 25 mil a 40 mil pesos, y en esta edición alcanzó los 50 mil pesos.

A esto se suma una política inédita en Baja California: distribuir los libros gratuitamente, lo que sin duda facilita el acceso de la población al acervo en el marco de los programas de fomento a la lectura y difusión de la obra literaria y artística. Las autoras y los autores premiados cuentan con múltiples foros y espacios para presentar sus libros, tanto en ferias del libro y festivales, como en bibliotecas públicas, jornadas comunitarias y entornos escolares.

Por otra parte, la presente edición de los PEL se distinguió por la selección de jurados pertenecientes al ámbito nacional, siendo en su totalidad personas de prestigio en las distintas categorías, que no nacieron en Baja Ca-

lifornia ni viven en nuestra entidad, como una decisión orientada a fortalecer la imparcialidad en los dictámenes.

En la categoría de periodismo cultural, el Premio Estatal de Literatura fue otorgado a *Días inhábiles. Aproximaciones a la poesía y otras formas de abducción*, obra escrita por Jorge Ortega. He aquí los méritos que señaló el jurado en su dictamen:

La obra apuesta por la crítica de poesía, algo poco habitual en el medio cultural mexicano. El autor tiene conocimiento de varias generaciones poéticas y da cuenta de ellas. Hace un mapa de las literaturas regionales y las vincula con tradiciones universales.

Nos corresponde ahora, con gusto y con orgullo, difundir ampliamente este libro y toda la colección PEL 2024. Celebramos que estos títulos lleguen a manos de la población lectora de Baja California en forma gratuita, sobre todo en comunidades vulnerables de nuestro territorio, con presencia en bibliotecas públicas, clubes y salas de lectura de los siete municipios. De esta manera contribuimos a mantener vivo el diálogo entre generaciones y miradas, como testimonio del dinamismo y de la profunda vitalidad de la cultura en Baja California.

Alma Delia Ábrego Ceballos

Secretaria de Cultura y Directora General del Instituto de Servicios Culturales de Baja California

LIMINAR

El nombre de este libro apela, desde luego, a la ironía. Siendo la poesía su tema predominante, se pudiera entender que el oficio del verso, tan antiguo como el habla, la música y el rapto de Helena, es, sin embargo, una actividad reservada para el fin de semana o el asueto, las festividades o el descanso; incompatible, digamos, con la constancia de un hábito, el del trabajo utilitario, necesario para la supervivencia, de entrada, y, en un segundo momento, la óptima calidad de vida. Nada entonces quizá más opuesto a la solvencia material de la realidad cotidiana que la excepcionalidad y evanescencia de la creación poética. Por algo Platón la refirió como “esa cosa liviana, alada y sagrada”. En su irremplazable grandeza, la poesía acarrea su inconsistencia y volatilidad. Robert Frost sostuvo que el lenguaje poético es lo que se desvanece en la traducción. Partiendo de su afirmación, cabría replicar que la poesía es lo que permanece más allá de la escritura, lo que resta después de las palabras; en suma, aquello que sobrevive al poema. De ahí su estado perenne, su intermitente fijeza, en la sinfonía del mundo. Ante el vértigo y la acentuada mutabilidad del presente, la reivindicación de la naturaleza duradera o atemporal de la poesía no admite otro matiz que el del sarcasmo, o bien, para comenzar, el del sentido lúdico que perfila y enaltece la fecundidad del ocio, a tono con los desafíos pragmáticos y tecnológicos de la época.

Días inhábiles. Aproximaciones a la poesía y otras formas de abducción acomete indirectamente, de forma sistemática y denodada, una defensa de la poesía. Si bien se ocupa de autores y libros en el género, de publicaciones concretas y territorios contiguos a la efusión de lo poético, la asunción de la poesía se mantiene de principio a fin como la medida de todas las cosas: una prioridad vital, una causa indeclinable, una ética personal. Lo singular de la apuesta es su espacio de emisión, la trinchera del periodismo cultural; no la invención lírica o el tratado, sino la prosa crítica estimulada por el fuego cruzado de la circunstancia y la actualidad. Los trabajos, las reseñas y los textos concomitantes que integran el índice de esta compilación fueron concebidos y difundidos al calor del campo de batalla que supone la premura de la prensa y los encargos de las plataformas especializadas, el registro periódico y el ritual de las presentaciones editoriales. Como sea, cada uno de los aportes de la obra han brotado del entusiasmo genuino o el gusto particular, la solicitud amistosa o la petición institucional, redondeando un itinerario de reflexiones y lecturas regidas por la libertad de elección y, no hay duda, por una transpiración a la vez analítica y especulativa, teórica y experimental, concentrada y oblicua, histórica e intemporal de la poesía.

Los seis apartados del volumen poseen en sí, hacia adentro, un aire de familia. El primero de ellos aborda la metamorfosis y procuración de lo poético —alentador coeficiente del entramado de las disciplinas artísticas en su conjunto—, sopesando la imposibilidad de reducirlo a un concepto único y global, origen de su remoto acertijo; la sección que le sigue reúne un puñado de obituarios sobre poetas de distinta generación, estética y geografía, a los que me unió el diálogo, la camaradería y el fervor de

la poesía; el tercer segmento se compone de acercamientos a novedades recientes, o al menos no de lejana data, firmadas por nuevas o destacadas voces de Baja California, mi región de residencia, y la frontera norte; el cuarto tramo ofrece un ejercicio análogo, orbitado en torno a exponentes de cierta poesía extranjera y mexicana de puntual resonancia; la quinta parcela recoge también algunas consideraciones sobre audaces o emotivos proyectos de consistencia lírica en intencionalidad, procedimiento o contenido; y, finalmente, la última sección aglutina tres colaboraciones sobre la quimera del tiempo lineal, el inacabable borboteo de la ciudad y la inmersión monacal de la pandemia, avatares de la poesía transfigurada en fenómeno, suceso colectivo. En suma, la razón poética, llamada así por María Zambrano, anida en las seis escalas de este trayecto allanado por la sensibilidad y el criterio igual que un lance de dados donde la elipse del azar y el ímpetu de la poesía son, en consecuencia, el mismo gesto.

J. O.
Verano de 2025

*Es difícil
sacar noticias de los poemas
y hay quienes mueren tristemente cada día
por carecer
de lo que uno encuentra ahí.*

—William Carlos Williams

*Tal vez la poesía nos salve todavía del infierno de los habladores
profesionales.*

—Roberto Juarroz

Leer no sirve para nada: es un vicio, una felicidad.

—Gabriel Zaid

AVISO

De acuerdo con las bases de participación en la categoría de Periodismo Cultural de los Premios Estatales de Literatura de Baja California, convocatoria 2024, los trabajos que integran este libro fueron publicados durante el último lustro en calidad de ensayos, artículos, reseñas, prólogos o notas en diversos medios digitales o impresos, tales como *Arquetipos*, *Carruaje de Pájaros*, *El Septentrión*, *La Gualdra*, *La Santa Crítica*, *Laberinto*, *Letras Libres*, *Luvina* y *Periódico de Poesía*, editados en distintas entidades federativas de México: Baja California, Chiapas, Ciudad de México, Jalisco, Puebla, Zacatecas.



LA POESÍA Y LAS ARTES

La relación entre la poesía y las artes puede ser igual de remota que la endeble frontera entre la escritura y el dibujo, es decir, la pintura rupestre plasmada en las galerías de roca o las grutas de la prehistoria. La gráfica es a la sazón una sola, carece de clasificaciones, por lo que significado y significante, trazo y denotación, constituyen una cosa indistinta. Más allá de la comunicación pictográfica, agotada en su incapacidad para proponer conceptos abstractos o elaborar un discurso, vendrá luego la caligrafía cuneiforme y, por consiguiente, la precuela del silabario y su tabla de correspondencias fonéticas. No obstante, en el aspecto de la letra pervivirá constantemente un esbozo de aquello que proyectó hace seis milenios, figuración pura. Dicho esto, qué implica el alfabeto sino una concatenación de signos, de bocetos condicionados, lo mismo que los números arábigos, por una acepción simbólica; y, a la par, qué encubre en amplio sentido el dibujo sino el kilómetro cero de la cultura escrita y su naturaleza subyacente, la pulsión gráfica. Quien redacta delinea y quien delinea redacta. En el comienzo fue el garabato.

La cuestión se antoja tan antigua y vigente como el pasado grecolatino y ha intrigado desde entonces a los poetas. De acuerdo con un opúsculo del biógrafo Plutar-

co, para Simónides de Ceos —uno de los pioneros de la lírica occidental— “la pintura es poesía muda y la poesía una pintura que habla”, toda vez que “las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las representan y las describen cuando ya han sucedido”. Cinco siglos más tarde, Horacio acuñó en su “Epístola a los Pisones” el conocido apotegma *Ut pictura poesis*: como la poesía la pintura. Apartados por varias centurias, estos dos embajadores de la clasicidad coinciden en dimensionar la poesía a partir de un código que no resulte necesariamente el de la letra. La poesía se plantea en función de la imagen, quizá su máspreciado recurso —como lo demostraría una crónica sobre la trayectoria de la metáfora. Ambos lo proclaman sin reservas. Y, como lo deja entrever el preclaro autor latino de las *Odas*, pareciera que es la poesía la que abriga una deuda o un carácter derivativo para con la plástica, asunto que Simónides observa con mayor equidad, concediendo a la poesía la encomienda de testimoniar los acontecimientos capturados en tiempo real por la pintura, fundada en la presencialidad del modelo, a diferencia de la poesía, que a juicio de Wordsworth se reduce a una “emoción recordada en tranquilidad”.

Como sea, el binomio que animan la poesía y lo que Julio Caro Baroja llamó arte visoria está puesto sobre la mesa desde muy atrás, por no remontarnos a la permuta que la expresión plástica y la de intención verbal, surgidas las dos del troquel del lenguaje gráfico, protagonizaron en su respectiva aurora histórica. Compulsemos la écfra-sis del Canto XVIII de la *Ilíada*: la noticia pormenorizada del escudo de Aquiles en tanto que elemento tangible, un episodio de doble resonancia especular que ofrece una poetización de la rodela del héroe apreciada como una obra estética y una condensación pictórica de indiscuti-

ble provecho implantada en un poema épico. Homenaje recíproco: la poesía reivindica la dignidad excelsa de la plástica y la plástica se pone al servicio de la poesía a fin de alcanzar por la estatura de la agudeza verbal el trato que la plástica merece. Al cabo de más de dos mil años, en 1819, un atribulado joven inglés compone una pieza titulada “Oda sobre una urna griega”, a través de la cual la sociedad entre poesía y gráfica persiste viva y renovada por encima de las civilizaciones y la sensibilidad de la época, prueba suficiente para sostener el argumento de su perennidad. ¿Trasvase o mímesis? En su inmarcesible intento de encarnar, la poesía ha fatigado los cauces de la imitación y, al pretender la sublimidad, la pintura ha procurado cohabitar con la poesía.

Si la imagen integra la columna vertebral de la plástica, la poesía la ha adoptado como su dispositivo de evocación por excelencia. Nombrar es hacer algo visible. Ente, paisaje, individuo, trabazón de contornos y siluetas a pequeña o gran escala; lo consabido o asombroso que confirma una realidad o la revela. Al margen de las artes, la imagen escenifica una facultad de la inteligencia, un producto de la fabulación inherente a nuestra perspicacia. No sólo fantasean los artistas, sino también el grueso de los ciudadanos —lectores o público— en los que halla eco la invención de los primeros. Así, en la medida que no ha sido prerrogativa de ninguna profesión, la imagen devino un país neutral en la intersección de la literatura con la gráfica: crucero, zona de encuentro de la poesía con la pintura, experiencia física o virtual de este mundo que cada disciplina se apropia a su manera para transmitirla al coto de su lenguaje. El vocablo y la línea, el color y la forma textual, el estribillo y la mancha, la pincelada y el verso registran a su modo las suposiciones de la mente, las

pesquisas del sueño, las evidencias de la percepción, ensanchando el imaginario de la especie y tendiendo puentes de complicidad en torno al magnetismo del campo visual que centraliza e irradia el más alto grado de conciencia, la memoria, amasada de recuerdos y enfervorizada por la impostergable aprehensión del aquí y el ahora.

No en vano para Borges el “deber de toda imagen es precisión”. Lo paradójico radica en que la demanda de exactitud facilitada por la iconografía cifra su majestad en la magnificencia del detalle implícito en la búsqueda de concisión. Es la minucia de una estampa insólita o habitual, subjetiva o imparcial, elevada a otra potencia. Y al revés: del inmenso y cambiante diorama de la vida, poetas y artistas ópticos extraen un cúmulo de ingredientes con los que forjan un microcosmo y despliegan un caleidoscopio singular que acogerá, por gracia de la sinécdoque, una proporción del universo. El abad de Rute, Francisco Fernández de Córdoba, uno de los defensores de las *Soledades* gongorinas en plena escaramuza de su recepción en la España de 1617, confrontaba la plasticidad del proverbial poema —dividido en dos extensos tramos— con un “lienzo de Flandes” que alberga “industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos”. Al ponderar la “Soledad de los campos” y la “Soledad de las riberas”, bautizadas de esta suerte por Pedro Díaz de Ribas, amigo y exégeta de Góngora, el abad de Rute equipara su trama con los cuadros de Patinir, Jan Brueghel, Paul Brill y Van Eyck, vistos seguramente por él durante su estancia en Roma. La plástica glosa a la poesía en un calco de escala uno a uno que ensalza los prodigios del principio de analogía.

Siendo el orden pictórico inmanente al genio poético, tampoco es casual que Lezama Lima, uno de los mejores epígonos del poeta cordobés en la América hispana y sobre el cual pergeñó un brillante ensayo —“Sierpe de don Luis de Góngora”, de 1970—, considerara a la “imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”. La efigie opera no como un mecanismo sino como una razón vital y un rumbo, vaya, una aspiración o un puerto de llegada; el Todo y el Uno, el fruto y la simiente, sistema linfático de un sistema poético. “La poesía es algo más misterioso que una dedicación, pues yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen”, confesó el narrador de *Paradiso* en una conversación periodística. La visualidad cumple en José Lezama Lima un papel esencial, indispensable para una concepción de la existencia y los alicientes del quehacer poético, un hecho que lo conducirá a bordar a la postre su teoría de la *imago* que tanta tinta ha vertido en el ámbito de la hermenéutica. Sin emblema no hay poesía, ya que la pregnancy de un volumen o la insinuación de un trazo confieren, más que un tema, un asidero para persistir y seguir alentando la ilusión del deseo.

No sorprende, por ello, que en la modernidad la crítica de arte haya recaído en los poetas, quienes se han ocupado, desde la empatía del sentir poético, de escudriñar, sopesar y discernir, con extraordinaria inclinación, los enigmas de inusual hechizo de la pintura, la escultura, la fotografía y derroteros afines, incluso la arquitectura, una especie de escultura transitable de tamaño colosal. Si bien Homero, Simónides y Horacio abordaron tangencialmente la esfera de la plástica desde el ángulo de la creación, el

poeta ulterior lo hará bastante después a través de la prosa de reflexión. Esa nueva tradición la estrena Baudelaire, al que secundan Oscar Wilde, Valéry, Rilke, Wallace Stevens, Tablada, Apollinaire, Vallejo, Hebert Read, Breton, Michaux, Luis Cardoza y Aragón, Cuesta, Villaurrutia, Octavio Paz, Juan Eduardo Cirlot, Yves Bonnefoy, Saúl Yurkievich, Mark Strand, Alberto Blanco, Andrés Sánchez Robayna, Vicente Quirarte y Ernesto Lumbleras, por citar unos cuantos polígrafos de ayer y hoy, de aquende y allende. Los arrestos han provenido nada menos que de la intuición, que otorga a la poesía una sabiduría no aprendida, un conocimiento de causa, gracias a la consanguinidad de la imagen artística zurcida por la gráfica o la literatura. No es gratuito ni accidental que los poetas conviertan una tela jaspeada, o una superficie intervenida, en un domicilio alternativo cuya puerta se abre con la llave de la premonición figurativa.

Si en el cultivo de la imagen anida la concordancia entre la poesía y la plástica, en el ritmo el de la música con la poesía. Ritmo, armonía, cadencia. Sí, la poesía recurre al compás del verso inducido por la regularidad de un metro aclimatado por su uso añejo, duradero, o por las pautas de una enunciación sin criterios predeterminados, o sea, de libre andadura. Pero, escrito en verso o en prosa, el texto poético se nos presenta inseparable de la cadencia, que le insufla particularidad. Por la armonía de la sintaxis, distinguimos en el oído un poema en estancias —y, por ende, calado de pausa versal— de uno desarrollado de corrido. Como la imantación del icono, la música está imbuida en la poesía, fungiendo prácticamente de cimiento. Planteado de otro modo, el poema responde a una estructura rítmica. El motivo remite a su raíz técnica: el arte de la poesía florece con la ejecución instrumental y el canto, maridaje que

dará paso al género o subgénero de la lírica, por respetar el concurso y la vigencia de la épica y la poesía dramática. La tragedia aportará el coro y el monólogo que habrán de contribuir a robustecer los rangos de la especialidad. Al premiar al cantautor Bob Dylan con el Nobel de Literatura en 2016, la Academia Sueca recompensa en el fondo los albores de la poesía, cuando articulaba con la música una trenza de pericias congénitas.

Ahora, fuera de la aplicación melódica que pudiera acompañar a un poema, el engranaje del verso comporta el germen del ritmo, ya que se desprende de los intervalos del coloquio y la respiración, y, en efecto, emana del metabolismo más que del raciocinio. Antes de recibir cualquier asignación de valor tonal y cuantitativo, el ritmo entraña una vibración orgánica, lo que adjudica al verso la autonomía que posee en paridad con la música vocal e instrumental formulada sin empeño literario. En esta tesitura, la poesía guarda su preceptiva y la taquigrafía musical la propia. El paralelismo no peca de ocioso: lo que en cuestión de métrica se circunscribe a cantidad silábica y tonicidad acentual, en lectura y composición melódica a un régimen de notación que compagina la duración y frecuencia de los sonidos, una red de correlaciones en la que reposa el alcance de los niveles de fuerza acústica, como ocurre, por lo demás, en la versificación, trátase de sílabas largas y breves —concernientes al pie de la métrica helenorromana, por ejemplo— o de sílabas tónicas y átonas —como atañe a la lengua española. Música y poesía, vocaciones pitagóricas, comulgan del cálculo sonoro.

La escritura poética precede ostensiblemente a la musical, que no aparece sino hasta la Edad Media con el método lineal del monje Guido de Arezzo. Por una eternidad, la emulación y la improvisación fueron la única es-

cuela para dominar y verificar una melodía, y más de las veces con el acoplamiento de una letra. Es el repunte de la canción, ese venturoso pacto entre música y poesía, sin importar lo empírico del trámite. La innovación tecnológica conllevaba la evolución de la actividad poética como futuro baluarte de la literatura. Junto a la proliferación de la flauta, ligada a la veneración de Dioniso —deidad de la vid y el arrebató etílico—, Terpandro consolida la transición de la cítara de cuatro a siete cuerdas, detonando la diversificación del canto lírico en la elegía, el yambo, la oda, el epinicio, el ditirambo y el peán, a lo que sobreviene, en el ciclo alejandrino, el perfeccionamiento del idilio y el himno. Aumenta y se multiplica el repertorio de ritmos; la complejidad se aposenta en la métrica: al hexámetro dactílico de la epopeya homérica se une el dístico elegíaco —mezcla de un hexámetro con un pentámetro— y el trímetro yámbico, por referir los tipos de verso más asiduos de ese período. Una paleta de sentimientos los emplea: el luto, la mordacidad, la alabanza, los gozos sensoriales, la pasión amorosa, el adiestramiento del alma. La música está ahí no como un aderezo sino como el puntal de una atmósfera creadora que congloba también a la danza, en clave del ritmo corporal. Recapitulando, la sofisticación de la poesía encubre parcialmente la de la música. En la escansión de un verso, el despliegue de una octava real o la progresión de una secuencia estrófica, mora el sedimento de la escala musical.

Poesía, música, danza. Será la de en medio la que conecte a las dos restantes. Entre Erato —musa de la poesía lírica— y Terpsícore —musa de la danza—, Euterpe y Polimnia —musa de la música, una, y del canto, la otra— extienden la pujanza del ritmo y lo encauzan al cuerpo y la dicción, lo palpable y lo intelectual, avenidos por la

coyuntura aglutinante del compás, atribuible, con su propia resolución, tanto a la poesía como a la música y la danza. Difícil sustraerse al duende de un fenómeno que nos define y avasalla, nos califica y rebasa: el de la fluidez, la fatalidad del dinamismo. Sin mutación no hay supervivencia. Es la exhortación del *panta rei* de Heráclito: el todo que transcurre. Nietzsche presintió en la melomanía esta fuerza irrefrenable y se aventuró a domesticar los vértigos de su caudal embriagador: “Uno de esos misterios es el parentesco interno entre la ola, la música y el gran juego del mundo, que consiste en morir y devenir, crecer y perecer, imperar y subyugar”. Para el filósofo alemán la armonía instrumental es la reina de las artes, lo que se traduce en una potestad que supera a la ciencia de los versos que fusiona ritmo y lenguaje verbal; mientras asevera que la “poesía está a menudo en camino hacia la música”, asienta que la “música contiene las formas generales de todos los estados de ánimo apetitivos”. Prestos a interpretarlo, la música vendría asumiendo el conjunto universal que comprende el conglomerado que suponen la poesía y la danza. ¿Mas son acaso la danza y la poesía las alas de la música?

El influjo hipnótico que desata la música en el oyente genera, no lo neguemos, un impacto irresistible y arrollador. Sin embargo, al canalizarse en una dirección y auspiciar transformaciones idiomáticas que desembocan en transformaciones prosódicas, la poesía se distancia de la oralidad y de la acústica. Este salto cualitativo es, no hay duda, gradual y supeditado a las mudanzas de los procesos culturales. Se migra de la lírica musical a la lírica rigurosamente literaria. El oído cede a lo escritural, que emprende una ruta en solitario en el bosque de la literatura. Quedará en la letra la música de la frase poética, orquestada por el

contraste de sus componentes, la vecindad de vocales y consonantes. El botín de la eufonía por muchos perseguido. Bonnefoy lo estipuló en términos sencillos y anecdóticos: “Los poemas que leía cuando era niño, pensamientos e imágenes más bien simplones, me retenían ante todo por su manera de separarse de la palabra ordinaria por aliteraciones, asonancias, ritmos que sin ser música, conferían sin embargo a la escucha una importancia tan específica como primordial”. Y agrega: “Leer no era nada. Se trataba de oír y repetir a media voz esos acontecimientos del sonido en las palabras”. Otra es la música del poeta actual, inmerso en la clamorosa fricción del léxico que se entrega como una melodía lejana en lo hondo del texto repasado casi en silencio, musitando.

En un viejo artículo de 1998, tanteé como poeta, espectador y reseñista los nexos entre poesía y danza contemporánea. Apostaba por la probabilidad de una poesía total que envolviera música, danza, literatura, teatro y, desde luego, plástica, mediante la concurrencia de la utilería y el decorado. Esa poesía total apelaba a la creación de un ambiente confiado a la amalgama de tales rubros, donde la literatura terciara con un guión más lírico, la música con un diseño sonoro, el teatro con una táctica de iluminación e interacción actoral, y, la danza, con un planteamiento coreográfico. Nada ajeno a la receta. Pero, más que lo escritural, la idea era que la poesía gravitara en el montaje por la concitación de lo poético, de modo que trascendiera no sólo en una aportación netamente literaria sino en el fruto de la aleación de esos agentes, combinados con una voluntad lírica en la que lo escénico, lo melódico y lo gráfico estuviesen unidos por el hilo de la sugestión estética y, como ha enfatizado Alberto Dallal, por un crisol de intensidades. La conmoción de la belleza y la

belleza de la emotividad, la crispación de la belleza que aclamó André Breton. El propósito era asistir a un imaginario viviente en que la corporalidad se erigiera como un lenguaje somático espoleado por la musicalidad, y cuyo principal acierto fuese la consagración, al unísono, de lo visto y oído, de lo percibido e inteligido: lo dancístico, melódico, actoral, escenográfico y literario —el guion de la coreografía— franqueando la disposición de lo poético, asentando ahí, en la poesía, sus reales.

Invocando a François de Malherbe, aludido en una carta de Racan a Chapelain —letrados del barroco francés—, Paul Valéry “comparaba la prosa al andar ordinario y la poesía a la danza”, aduciendo que la “marcha lo mismo que la prosa tiene siempre un objeto concreto”, en tanto que la danza “no es más que un objeto ideal, un estado, una voluptuosidad, un fantasma de flor, o algún encantamiento de sí misma, un extremo de vida, una cima, un punto supremo del ser...”. Fuera del dilema utilitario del símil, el autor de *El cementerio marino* rescata un afortunado cotejo: hecho de pasos y movimientos trasladados a unidades métricas, la poesía es la danza de la literatura, ya que el ensayo, la novela, el relato o la crónica apuntan directamente hacia un desenlace en aras de una eventual economía de medios. Por el contrario, la poesía vuelve sobre su rastro, en círculos, resarciendo sin cesar su marca de salida, el umbral del verso, a usanza del bustrófedon, que va de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, como solemos repasar los renglones de un poema en un amago de acción coreográfica. En otro lugar, Valéry afirma que “la Danza, se dice, después de todo es solamente una forma de Tiempo”. Otra convergencia: el factor de duración. Tanto la poesía como el arte coreográfico destacan por su exploración del espacio, una maniobra básica

que atesora su variable cronométrica. Ya lo subrayaba el poeta de Sète: “Empezar a decir versos es entrar en una danza verbal”. ¿Cuál? La de los tropos y las declaraciones de los endecasílabos que giran sobre un eje métrico, la de las locuciones dispersas en el folio como los figurantes de un rito tribal.

El *ballet* o la danza clásica no rehúye el análisis. En todo caso, las acotaciones de Paul Valéry brotan más de esta disciplina que de la heterodoxa de la danza contemporánea con la que estamos tal vez más familiarizados y que ha culminado con la ecuación de la danza-teatro y sus avatares circenses apoyados en la instalación, el *happening* y la multimedia. Si, para bien o para mal, la creación poética fue y continúa siendo exponer a una tensión extraordinaria el lenguaje alfabético, la estilización ha concentrado otro de sus rasgos señeros, cuando no el más notable. No hay literatura sin ese horizonte, pese a que se la mire de reojo con sospecha, como un cliché del arte por el arte que es preciso trasponer. El *ballet* vendría reproduciendo la esmerada destilación que constata la poesía al recurrir con premeditación a la selecta elección de un léxico. Sean peras o manzanas, un poema acopia por lo pronto la quintaesencia del vocabulario, el alambicamiento de una gramática, con la autoridad con que la danza clásica depura y afina la actividad corporal, incitando la delicadeza y el donaire en sintonía con el presumible linaje de una lírica del cuerpo.

Las bailarinas de Degas son, por lo demás, un aval de la feliz triangulación que mantienen con discreción la pintura, la danza, la poesía. No estamos sino ante el inventario ecuánime, aunque grácil, de unas lecciones de *ballet*. De entrada, nada inusitado exhibe la serie de telas alusivas a la pedagogía de la danza que nos dejó el pintor realista.

Las niñas y adolescentes se muestran absortas en el calentamiento, la práctica o el receso, ataviadas para la ocasión. Rutina pura. Lo excepcional procede, más bien, de la gestualidad, la disparidad cromática, la luminosidad que nimba los perfiles y contornos, los rostros y semblantes, como un velo que dota de claridad la escena y difumina las facciones. Igual que el lenguaje arbitrario de la poesía que enseña y oculta, el de la pintura replica y prolonga, a merced de la danza clásica, ese palimpsesto de incógnitas y evidencias. Inquietante simpleza del costumbrismo pictórico. El verismo de la ecuación danza-teatro, de Pina Bausch, arraigada en las conquistas del expresionismo germánico, tiende por su cuenta lazos con esta corriente, nutriéndose de la energía poética del histrionismo coreográfico, o de la dramaticidad de la poesía, en una iniciativa heterogénea que abreva de la dicción, el aspaviento y la plasticidad; en resumen, del temblor de la turbación, la contención trémula.

Mencionamos con anterioridad que la arquitectura podría justificarse en el marco de la plástica como una escultura (¿o una estatuaria?) de enorme longitud horadada para el asentamiento y el tránsito de personas. Espacio programado encima del espacio desierto, materia trabajada con fines de artificio y funcionalidad. Opuesta al denuedo de la sintaxis en el carril del verso o a la evanescencia de la música en el radar del oído, la arquitectura destaca por su estabilidad y su fijeza; anclada en un vacío, al que coloniza con su peso, no le ha sido dado moverse ni escapar. Aunque el poema está apresado en el papel que lo sujeta, la pluralidad de ritmos y palabras que lo amoldan es análogo a la mutabilidad de la danza, la música y el cine, mas no de la pintura, la escultura ni la arquitectura, vaya, de la plástica. Lo mismo que la pintura y la escultura, la ar-

quitectura apela a la seducción de la imagen congelada, y su cariz poético descansa en la aptitud de encerrar de manera imponente un aviso de la primacía estética del arte. Ese destino le confiere un temple heroico, el de trocarse en un caballo de Troya de toda disciplina, conciliando la nobleza de servir —en sentido literal— con la tentativa de erigirse frente a los usuarios como una pieza de arte. No todo arquitecto ni toda construcción ambiciona esta meta —aunar funcionalidad con diseño—, pero sí al menos a brindar un servicio, a secas, o, a brindar ese servicio haciendo valer el principio de singularidad artística. Todo proyecto arquitectónico ofrece una versión —loable, mediocre o deplorable— de una cierta idea de la belleza.

Al encargarse del tema en su diálogo socrático “Eupalinos o el arquitecto”, Valéry, de nuevo, vinculó la arquitectura con la música, discurriendo acerca del “cántico de las columnas” para divisar “en la pureza del cielo el monumento de una melodía”. La poesía y la plástica —sobre todo la pintura y el dibujo— quedan para él relegadas al purgatorio de la unidimensionalidad, mientras que “un templo, unido a sus alrededores, o el interior de ese templo, forma para nosotros una especie de cumplida grandeza en que vivimos...”. Y, barajando una hipotética jerarquía de los inmuebles en virtud de su gracia parlante, dictaminó en voz de Fedro que “en paseos por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan; y otros en fin, los más raros cantan”, y añadía: “Eso procede del talento de su constructor, o quizá el favor de las Musas”. Por un lado, Paul Valéry enaltece la concepción de autor y la responsabilidad de éste en el portento del milagro creativo, y, por el otro, ubica la provisional injerencia de la inspiración, de supuesta índole sobrenatural, en la fascinante solidificación del arte en

una obra arquitectónica, lo cual acerca a la arquitectura a la especialidad numinosa por excelencia, tradición o estereotipo, la poesía, presidida largamente por la invocación de la musa. En el lirismo del don parlante y de armonía vocal que Valéry asigna a la arquitectura, el cariz poético se localizaría tanto en su efecto grato, atractivo a la vista y al roce táctil, como en su confort y su interpretación lúdica. Hay catedrales, castillos, palacetes, casas, puentes, bibliotecas, fundaciones, conservatorios, museos, salas de conciertos, estadios deportivos, universidades y aeropuertos que a veces nos dicen más que cuantiosos poemas. Es la faena arquitectónica que abona a la lírica o a la épica, y que nos conmueve o pasma como un elogio del espacio al espacio mismo.

Poesía del hormigón y del acero, la arquitectura honra el mérito de la invención o de la producción *ex nihilo*. En su trasfondo más óptimo, toca el sesgo poético, simulando la naturaleza, en consonancia con el imperativo aristotélico. He ahí la perspectiva de Antoni Gaudí cifrada por Juan Goytisolo como “torres cilíndricas de remate curvilíneo escamoso”, según lo consigna en su libro *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*. El paisaje turco libera su arsenal de reminiscencias y desata el vendaval de las semejanzas. La arquitectura urbana, refinada por la aristocracia del gusto, rememora los accidentes de la orografía, y viceversa: los escarpes y las protuberancias del terreno despiertan en el viajero la impresión de algo ya visto en las aristas de la ciudad. Las volutas que trufan la imaginería cristalizada del arquitecto catalán remedan tácitamente hojas, bayas, setas, palmeras, estrellas, termiteros, dragones, árboles, olas. Los vectores y las elipses de Luis Barragán, Frank Gehry, Norman Foster y Zaha Hadid no desentonan con esta lectura y capturan en su porte la

fluidez del agua, la estructura molecular, la fisonomía del gusano, la panza de una ballena, la barrera de nopal de un panorama lacustre, la piel de los peces, la coraza de una tortuga, la geometría de los panales, la densidad de la luz. Al apegarse a las fuentes primordiales de subsistencia en la Tierra, esta arquitectura participa de las presuposiciones de la poesía: la restitución del origen, insignia y matriz de la condición humana.

Otra de las confluencias de la poesía con la arquitectura es su innata proclividad a la forma compacta. Si desde Mallarmé la factura de la lírica moderna se ha decantado por la diseminación del texto, durante siglos profesó sin embargo una adhesión a los moldes herméticos, cerrados, que acabó canonizando a base de descubrirlos, repetirlos y legitimarlos hasta el dominio y la saciedad. Es el resorte de la revolución poética de nuestro tiempo, y, a la par, el relato de la métrica castellana y su constelación de coplas, el bagaje de los encuadres poéticos de la lengua, nativos o adaptados, populares o cultos, que nos anteceden e identifican: endecha, villancico, décima, madrigal, soneto, sextina, romance, silva. Cómo no advertir en el fervor por la hechura, en el campo de la poesía, un reflejo de su hegemonía en la proyectiva arquitectónica. Tan enamorado y obseso de la forma está el versificador como el alarife. Sin ella, por disruptiva o iconoclasta que sea, no hay tradición poética ni arquitectura de arte. La forma no es sólo el esqueleto del poema, la armadura de un corporativo, el caparazón de una finca, sino también su espejismo, la apariencia anhelada. A diferencia de la música y la danza, cuya configuración se esfuma al calor de su fugacidad, la poesía y la arquitectura, deudoras de la forma visualizada, emergen de ese coeficiente y, en el trance del diseño o de la composición, están predestinadas a él como una polilla cautivada por la lámpara.

Concluyo. En algún momento, cualquier manifestación artística abriga el afán de convocar lo poético, estado supremo del arte que sintetiza los tres estados de la materia anímica: emoción, conocimiento, goce estético. Es como si el lenguaje que reviste cada disciplina artística le disputara a la poesía literaria la exclusividad de esa triple reverberación, o, mejor dicho, de esa condición de hipotética sublimidad que podría atisbarse como un extrañamiento de la conciencia, una alteración del sentir. En consecuencia, lo poético se vuelve inevitablemente un común denominador para la totalidad de las artes. La poesía se despoja de su literalidad, su retícula verbal, y abdica al ímpetu de posesión lírica de la pintura, la escultura, la música, la danza, la arquitectura y sucedáneos; el cine, la fotografía, el teatro, la *performance*. Al margen de la afinidad mecánica entre la poesía y otros oficios, la presunción de lo poético ha suscitado, como ya se reiteró aquí, la integralidad. La poesía y las artes constituyen así los cinco sentidos de la conmoción creadora, y avanzan reforma tras reforma, novedad tras novedad, hacia la comunión expansiva que depara la confraternidad de un poema, la hidra de la evocación poética que coloniza todos los lenguajes del arte.

LA CIENCIA DE DANTE

Si nueve es múltiplo de tres y tres factor de nueve, todo cabe entre la raíz y el árbol, y viceversa, comenzando por el universo, que anida en el imperceptible grano de sal y la estatura del individuo con la infinitud de mundos que co-existen real y potencialmente en su inteligencia como una ilimitada superposición de conjuntos. Bajo esa óptica, nada es casualidad. Los avatares del tres alcanzan en el nueve el culmen de una silenciosa y permanente conspiración. Dante avista por vez primera a su Beatriz a los nueve años de edad y luego de nueve años vuelve a encontrarla. Pero, como si se tratase de una expiación irremediable para conquistar la idealización y la inmortalidad, Beatriz muere por causas naturales al consumarse la novena década del siglo trece, en junio de 1290. Citando a Tolomeo, y amparado en la “verdad cristiana”, nos dice Dante en *La vita nuova*, antesala de la *Commedia*, que “son nueve los cielos móviles” que “influyen aquí abajo según su posición”. El poeta florentino reconoce la preponderancia del nueve en el capítulo XXIX de *La vita nuova* y cifra en la “admirable Trinidad” el germen de su conjetura. El nueve es al tres como el tres al nueve, tres veces el tres. Se abre en la visión de Dante una puesta en abismo, vislumbrando la estructura y cima de la enorme *Commedia*, divinizada por su primer gran escolias-

ta: el libertino Boccaccio. Inferno, Purgatorio y Paradiso escritos son cada uno en treinta y tres cantos escritos en *terza rima*, la estrofa de tres versos gestionada ex profeso para acometer con fluidez narrativa y gracia melódica una obra imponente que contiene cualquier grado de complejidad de la condición humana. El terceto en treinta y tres estancias que animan tres grandes y vívidos paneles como un vasto tríptico de la acción y la moral de nuestra especie en un corte específico de la historia occidental circunscrita a las pugnas de una ciudad de la Toscana. La microhistoria convertida en historia en virtud de la representatividad arquetípica de los personajes. Frente al río de la barbarie y la vía láctea de la beatitud, ante el caudal de los sucesos y las parvadas de la imaginación: la espuela del número y su arte sutil de fijar vértigos. En suma, los noventa y nueve cantos de los que consta la *Commedia*, sin considerar el correspondiente al prólogo que aparece en el pórtico del Inferno, constituyen un macrocosmos que configura y arropa con su música pitagórica la poesía que nos sostiene en la cifrada y perdurable voz del Alighieri, la fuente que no cesa.

LA NITIDEZ DEL JEROGLÍFICO

Al final del día, por común que suene, lo cierto es que la poesía continúa siendo un misterio. Vaya paradoja: certeza y misterio, la claridad del acertijo. Por un lado, escapa del asedio conceptual, y, por el otro, constituye un muro de contención para las especulaciones. Ni se le puede arrancar una descripción concluyente ni una generalidad. En la poesía sólo caben las concepciones personales. Más que una noción objetiva, su valoración fluctúa entre lo interpretativo y lo testimonial, entre una versión conjetural de lo lírico y una declaración sobre la resonancia sensorial y anímica que ejerce la experiencia poética —radical por naturaleza— en el individuo.

La idea de la poesía dispensa un ligamen de evidencias y suposiciones. Evidencias que reflejan el modo en que se nos manifiesta por separado para convertirse en una forma de creencia. Suposiciones que acopian lo que pensamos de lo poético: inferencias, hipótesis, juicios de terceros. Por lo anterior, la facultad adecuada para volcarse a comprender la cualidad escurridiza y omnipresente de la poesía concierne a la intuición, avatar de la sabiduría no racional ni empírica consistente de un conocimiento gaseoso de la epifanía poética. La poesía se halla en todas partes y ninguna. La ambigüedad es su impronta; de ahí

que no entienda de contornos, evanescente y confinada en la fatalidad del ser, cautiva en un tiempo y un espacio, un ahora y un aquí.

Anclada en una coordenada de la historia y la geografía, la poesía gravita sin embargo en la indeterminación y la atemporalidad. Es nube y tierra firme. A eso responde su contradicción. La irresolución conforma un signo de su autenticidad. La poesía como problema, el poema como incógnita que se aborda y procura trasponer. Ya lo dijo el místico de Fontiveros: un “quedeme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo”. Mas la poesía parte de un presentimiento para llegar a una ignorancia, zarpa de la perplejidad para confirmar una interrogación. Nada está asentado. La vacilación es su caballo de Troya.

Ese titubeo amasa las convicciones y preguntas que despierta la asunción de lo poético y con las cuales atravesamos las islas y los meandros, iluminando el bosque de incertidumbre del poema, donde nunca está dicha la última palabra. Ascuas para combatir la sombra de las dudas. Ascuas para no andar en ascuas. Se trata de avanzar en pos de sentido. La poesía es búsqueda, salir al encuentro del espejo que nos devuelva, por un instante, la imagen de la otra mitad de lo que somos. Quizá por ello la poesía reactiva siempre un simulacro de reconciliación con la unidad primordial.

No obstante, si la poesía se muestra en un jardín cerrado o un cuerpo en fuga, la incesante plenitud de la fruta o la memoria que se desdibuja, todo indica que la dispersión es, a la par, su atributo. Jamás logramos retenerla pero sí que la rozamos, puntual en cada uno de los eslabones de la propia odisea, transida por el gozo y la tragedia, la delectación y el sufrimiento. La poesía está en el aire y en el aire posee su morada. Al respirar la evocamos

y al llover nos invoca. Duerme junto a ti, como la muerte, e igual es el impulso vital que emerge en la sonrisa que dobla tu corazón lo mismo que un trozo de hule bajo el calor del sol.

¿Sentir la poesía o inteligirla? Ni lo uno ni lo otro: remitirse al texto, crucero del habla y la musicalidad, el ritmo y la palabra, elocuencia cargada de significación. Porque más allá está la poesía con un sinfín de posibilidades, cosa inabarcable, cielo sin orillas; y, más acá, el poema, demasiado humano, sembrado de señales e impregnado de mundo como un campo minado de registros que da fe del latido de una época en la infinita gesta de las generaciones. Para arañar la poesía hay que abrazar el poema. Para entrever la poesía hay que fatigar el poema, puerta hacia la quinta dimensión en la que gira y circula, muta y se reconfigura, la potencia de los imaginarios, la electricidad del multiverso.

No deja de llamar la atención la disparidad de componentes y de planos que participan de la confección de un poema, pieza forjada de vocablos que se anotan y leen, se pronuncian y escuchan con la concisión de una vocal o una consonante. En la medida que habilitan una realidad eminentemente verbal, la red de sustantivos y conjugaciones, de adjetivos y partículas gramaticales aspiran a nombrar, a la usanza del lenguaje matemático, una abstracción. Y, a diferencia de los números, cuya justificación se funda en la utilidad y la aplicación práctica, el poema apunta para arriba, a la sublimación de lo experimentado y lo meditado, a la exaltación de lo figurado, pasto de la poesía.

Entre la inteligencia y la sensibilidad, la poesía despliega su arco de comunicación. Pide algo más: capacidad para visualizar lo inventado, la traducción metafórica, el

doble del símil, los prodigios de la analogía. No se la puede explicar ni aprehender en su totalidad. Discernirla es rayar en el agua, escribir sobre arena. Su marea rebasa y cubre nuestra mente como el oleaje avasallador de un absoluto. Su reino pertenece a este planeta y a otro, al cosmos entero, pues echa raíces en el poema ya existente y el que te falta por componer, el que no habrás de engendrar y que otra alma tendrá la suerte de hacerlo. Replicando a Lautréamont, la poesía debe ser elaborada tanto por uno como por los demás, incluso por nadie, libre como la brisa, irreductible como el azar.



JUAN GELMAN: VIDA Y POESÍA

La muerte de Juan Gelman (1930-2014) puso a su hora el dedo en la llaga: ¿deben poesía y vida ser vasos comunicantes? El legado poético del autor y periodista argentino afincado en México en 1990, y tan ligado en contenido a las vicisitudes de su dura existencia, nos orilla a reconsiderar las altas implicaciones éticas de la poesía, más que un oficio un destino que, digamos, trasciende la impersonalidad de casi todas las ocupaciones, insertándose medularmente en la esfera de la libre elección, la voluntad, la apuesta primordial. El 3 de mayo de 2020 nuestro querido poeta habría llegado a los 90.

Y es que la estela biográfica y literaria de Gelman es un ejemplo que nos interroga. Primero a razón de la firme trabazón entre la obra y la historia personal, un modelo de coherencia que vino a dignificar la noción de autenticidad de la escritura lírica como una deriva del vivir, una caja de resonancias de la alegría y el dolor mundanos. Asimismo, la poesía de Juan Gelman ofrece también un cuestionamiento en la medida que su codificación verbal conlleva una revisión crítica de la retórica que ampara ese decir acongojado o jubiloso.

Herederio de las vanguardias latinoamericanas, y en particular de Oliverio Girondo y de César Vallejo, pero

igual de la prosodia entrecortada y acezante de los místicos auriseculares, Gelman fue amalgamando una jerga propia caracterizada por su rareza rítmica y la cualidad de ir transformándose al curso del tiempo, como si el autor tendiera de continuo a desmarcarse de su poética en un intento por explorar las posibilidades de formular su versión de la pérdida, el exilio y la doliente memoria, no sin ahondar, claro, en un proceso de búsqueda exploratoria de estos sentimientos y emociones.

Casi una treintena de títulos componen su bibliografía, entre los que cabe destacar *Violín y otras cuestiones*, de 1956; *Velorio del solo*, de 1961; *Gotán*, de 1962; *Los poemas de Sidney West*, de 1969; *Cólera buey*, de 1971; *Si dulcemente*, de 1980; *Dibaxu*, de 1985; *Carta a mi madre*, de 1989; *Incompletamente*, de 1997; *Salarios del impío*, de 1998; *País que fue será*, de 2004; *Mundar*, de 2007; *De atrásalante en su porfía*, de 2009; y *El emperrado corazón amora*, de 2011, libros que dibujan un itinerario vital y compositivo que acoge simultáneamente, por tanto, el testimonio de una realidad cruda —a veces siniestra— o luminosa, y la evolución del estilo que la nombra.

Y es que a través de los poemas de Juan Gelman podemos visualizar la andadura de una poesía que, en su tentativa de fidelidad a la singularidad del devenir del hombre civil, ha optado por hacer de la experimentación un metabolismo, o sea, un modo de respiración que se reinventa en virtud de la circunstancia. No es por ello casual que la textualidad del poeta Gelman adopte en distintos momentos epocales determinados rasgos distintivos: el versículo, la minúscula, la ausencia de puntuación, la heteronimia, la diagonal, la pieza en prosa, la parodia de las formas tradicionales, el resarcimiento de la ortografía normativa. La obra de Juan Gelman constituye, así, un

epítome caleidoscópico del alcance innovador de la lírica de la América hispana.

En el contexto de su generación, Gelman encarna entonces un magisterio ineludible, el de una personalidad creadora que ha desembocado ya en una escuela —de ahí el riesgo de imitarlo— en la que han recalado muchos jóvenes y no tan jóvenes exponentes de la poesía en español de nuestro continente, incluso, en lo tocante a procedimientos, voces del neobarroco. No obstante, contrario a dicha corriente, Juan Gelman se mantuvo siempre adherido a la diafanidad, una coloquialidad en cuya música vibraban, eso sí, registros cultos y vernáculos, la cadencia del tango y el castellano antiguo, el romance y la milonga, componentes de su formación cultural y la propia sensibilidad, pesquisas de la lectura y el lugar de origen, el distrito bonaerense de Villa Crespo.

Gelman tenía, por lo anterior, la extraña disposición de sentirse cómodo hablando desde ángulos del conocimiento en apariencia opuestos o antagónicos. Su interés por la cábala judía y la indagación en las flexiones del idioma convive en él con la entrañable asunción de la temporalidad, su condición de sujeto finito y, a la par, de inquilino de una coyuntura histórica específica. Juan Gelman nunca cerró los ojos ante las peripecias y los injustos reveses de su caminar e incorporó su cauda de humanidad a su creación poética, ahormada tanto de conciencia intelectual como de conmoción afectiva.

La poesía de Gelman se encuentra minada de este caro engarce. Su ágil, sinuosa y contenida dicción posee en el mundo su mejor contrapunto, su piedra de toque. No deja de resultar paradójico que, auspiciando una aguda noción del poema y del uso inteligente y proactivo de los recursos de elaboración poética, Juan Gelman se halle

muy lejos de la torre de marfil y tan próximo a las pautas de la lírica conversacional. Sin trabajar en absoluto una poesía del lenguaje, Gelman revolucionó el lenguaje de la poesía mediante una llamativa e impredecible plasmación gráfica y una sonoridad anómala que sólo funciona y se justifica en él.

Hace rato que el gran Juan Gelman migró a donde su hijo y su nuera, ultimados en la segunda mitad de los setenta por los comandos del terror de la naciente dictadura militar argentina. Se les unió en un sitio indeterminado para refundar otro reino, tejer otro desenlace. Nos quedan, por lo pronto, la cátedra de experiencia terrenal de su poesía y la no menos admirable lección de resistencia y tenacidad en la salvaguarda de la memoria: la lucha por la localización de su nieta Macarena consumada finalmente en 2000 entre México y Uruguay, tras más de dos angustiosas décadas de incertidumbre.

JEROME ROTHENBERG: UN ESPACIO MÁS HONDO

*I move
into a deeper
space*

—J. R.

Para fortuna suya, el lector hispano tiene otra vez consigo una muestra de la poesía de Jerome Rothenberg, uno de los mayores poetas vivos de los Estados Unidos. Nacido en Nueva York en 1931 en una familia de inmigrantes judeopolacos, y habiendo fatigado distintas instancias del decir poético, Rothenberg constituye hoy por hoy una de las figuras más polifacéticas y fecundas de la escena lírica internacional. Lo patenta su labor como autor, traductor, antólogo y, por supuesto, teórico, un lado poco socorrido por los poetas, dado que una cosa es la de ejercer la crítica, y otra, la de crear tendencia o escuela y abrir derroteros en el ámbito de la poética, encauzando novedosas maneras de leer la poesía de nuestros ancestros y acuñando términos para nombrar esa herencia muchas veces inadvertida por la imperiosidad de una tradición canónica. Desde su debut en la denominada estética de la imagen profunda (*deep image*), fórmula que contribuyó a definir al comienzo de los años sesenta, hasta la etnopoésia (*ethnopoetics*), campo legitimado por él mismo durante la década posterior, Jerome Rothenberg convirtió su amplitud de intereses en una forma de ahondamiento en las raíces de la expresión poética. Horizontalidad y verticalidad. Más allá de la escritura, Rothenberg concede al texto un valor sonoro, histriónico y visual que permite la recuperación del sentido de la poesía del pasado remoto como una actividad integral y evocado-

ra; más allá de la letra, el habla; más allá de la semántica, el ritual: la trascendencia de los significados, la tentativa de alteración de este momento en pos de otro.

Y es que la aportación artística de Jerome Rothenberg, toda ella compuesta de poemas, versiones al inglés de idiomas europeos y dialectos amerindios, teatralizaciones, *performances* y adaptaciones y composiciones acústicas, apunta hacia esa otra tradición, la de la coexistencia de lenguajes que en conjunto o combinados evaden las estructuras predeterminadas, los automatismos y las reducciones de especialidad. Partiendo de la sabiduría popular del folclor y de la innovadora experimentalidad de las vanguardias, Rothenberg aspira a resarcir la regencia de la voz primigenia, insobornable, apegada a la procuración de lo humano esencial a través de una relatoría simple, natural, cuya transparencia se vuelve quizás el mejor cáliz para destilar los misterios del aquí y el ahora, las incógnitas del cosmos y los callejones sin salida del trasmundo. Basta echar un vistazo al título de algunos trabajos suyos de cualquier índole: *White Sun Black Sun*, de 1960; *Technicians of the Sacred, Origins and Meaning y From a Shaman's Notebook*, de 1968; *Poems for the Game of Silence y Net of Moon, Net of Sun*, de 1971; *Shaking the Pumkin*, de 1972; *Rain Events*, de 1975; *A Vision of the Chariot in Heaven*, de 1976; *A Big Jewish Book: Poems and Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present*, de 1978; *History of Dada as My Muse y Altar Pieces*, de 1982; *An Oracle for Delphi*, de 1994; *The Book, Spiritual Instrument*, de 1996; *Poems for the Millennium*, de 1998. Entre el pensamiento mágico y la clarividencia de la condición poética, entre los mandatos de la modernidad y la piedra de fundación, Jerome Rothenberg ha conferido a su heterogéneo pulso inventivo la búsqueda de lo sustancial.

Las dos colecciones que recoge *Testigo & Milagros* (Universidad Autónoma de Nuevo León / CETYS Universidad / Matadero, 2017) —*A Further Witness* y *A Poem of Miracles*—, traducidos por primera ocasión al castellano por el poeta Javier Taboada con fidelidad de contenido y estilo, confirman tales observaciones a la obra de Rothenberg. Ahí están su exposición a la vez penetrante y desenvuelta, su prosodia tersa, aparentemente espontánea, y su preocupación tanto por los rondines de la muerte, sombra invisible, como por el poder de salvación de la comunicación verbal que facilita refrendar el pacto de amor y discernir la delicada frontera que separa los alcances del alma y los de la sensibilidad. La vocación testimonial y el acento colocado en los prodigios del hecho poético, atributos de ambos poemarios, reivindican de sobra la relevancia que Jerome Rothenberg otorga a la palabra, dispositivo para exorcizar los enigmas y las paradojas de la vida, pero también para inducir la emotividad, explorar lo insondable y tensar el hipotético ligamen entre la persona y la fuerza suprema que regula las frecuencias del universo. No obstante, Rothenberg insiste en la coyuntura de la amistad o la energía de las complicidades afectivas como un baluarte para conjurar, aunque sea de un modo iluso o parcial, la enfermedad, el olvido, la desaparición; en suma, el maleficio de la finitud. No resta sino aferrarse al sedimento de la memoria y la solidez de la experiencia, viendo en la acumulación de este presente tangible las esperanzas de la permanencia.

Articulados de quince y veintiséis piezas (y una coda) respectivamente, *A Further Witness* y *A Poem of Miracles* congregan un espectro de referencias que destaca por su polaridad lingüística o epocal: Empédocles, Artaud, Han Shan, Amirgen White Knee, Rimbaud, Ikkyu.

La pluralidad de la nómina enfatiza la variedad de fuentes y planteamientos que nutren y singularizan el proyecto de Jerome Rothenberg, una suerte de ensambladura multidisciplinaria por la que la poesía se pronuncia, disgregada, en diferentes bocas. Pero en medio de este bazar de prácticas y resonancias de lo poético, Rothenberg ha desarrollado a la par su propia noción de medida y proporción, como se aprecia en la extensión de las estancias de ciertos fragmentos de *A Further Witness*, donde se repite una misma cantidad de líneas. La pauta se evidencia en *A Poem of Miracles*, con un orden estrófico mantenido a lo largo de la serie que consiste de dos bloques de siete líneas cada uno. El autor genera para sí un recurso encaminado a dosificar, a propósito de la ausencia de puntuación en los poemas, el flujo de conciencia desde el cual el sujeto parlante semeja ponderar cuanto lo circunda, aquello que se asoma y oculta, lo que emerge y se pierde, aquello que está y no está, comprendido en la contradictoria unidad del ser movida por la verdad y la ficción, la percepción y las creencias. Girando en torno a lo fenoménico, y desafiando el irrefutable principio de causa-efecto, Jerome Rothenberg relativiza los opuestos que se reparten las más altas intrigas del individuo y que, sin embargo, le consienten acunar todavía, frente a la materia y el abismo, la perplejidad sobre la que se levanta día a día el portento de lo que sucede y se da por sentado.

La poesía de Rothenberg no es ajena al español ni al genio cultural de dicha lengua. Luego de incidir en el lanzamiento de la legendaria revista *El corno emplumado*, que imprime *The Gorky Poems*, de 1966, en versión de Sergio Mondragón, Jerome Rothenberg inicia con Iberoamérica un diálogo fructífero. En el transcurso de tres decenios participa en festivales y ofrece lecturas en distin-

tos foros de México, mientras el listado de su bibliografía continúa creciendo y conquistando audiencias, en particular la curiosidad de recientes generaciones atraídas por una perspectiva más vasta e incluyente de la enunciación lírica, partidaria de la concordancia entre la caligrafía y la oralidad, el canto y la representación. Así, el siglo ^{xxi} le sienta bien a Rothenberg, y se lo edita con periodicidad en castellano: *A Cruel Nirvana / Un Cruel Nirvana. Poems / Poemas 1980-2000* y *Después de Auschwitz y otros poemas*, de 2001; *25 caprichos a partir de Goya*, de 2004 y 2011; *Siembras y otros poemas y Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*, de 2010. Los traductores: Heriberto Yépez, Laura Jáuregui, Mercedes Roffé, Antonio Díez Fernández. *Testigo y milagros* se incorpora a este historial de valoración y divulgación de la poesía y el ideario poético de Jerome Rothenberg en las dos orillas del Atlántico; vaya, no sólo en México sino igual en España, donde es un poeta de culto. Yo tuve por ejemplo el gusto de reencontrarlo en un recital que brindó en el Ateneu Barcelonès en marzo de 2007. Mas su hechizo con el dominio hispánico remite a mucho antes: aparte de Goya, poetizó inspirado en Lorca, cuya acepción del cante jondo sirvió para conceptualizar la imagen profunda que rigió sus composiciones media centuria atrás. Al publicar de nuevo en español, Rothenberg regresa en el fondo a la semilla porque regresa a la matriz de sus indagaciones.

RETRATO DE JOSÉ VICENTE ANAYA

Conocí a José Vicente Anaya (1947-2020) hacia el año 1998. Lo mismo que Heriberto Yépez y el desaparecido Noé Carrillo, fui integrante del taller de poesía que Anaya acudió a impartir en Baja California, concretamente en Mexicali y Tijuana. Lo recuerdo alto y firme como un roble, pese a haber experimentado ya algunas turbulencias de salud, según me lo confió. Era, pues, un roble que hablaba. Sin caer en la solemnidad, departía con la parsimonia de un árbol viejo y sabio y con la rectilínea franqueza del norteco. Nacido bajo el signo de Acuario en Villa Coronado, pueblo de Chihuahua, creció en Tijuana, donde empezó a leer y a escribir y trató a personalidades locales tan asimétricas como el prócer Rubén Vizcaíno Valencia y el poeta callejero Juan Martínez, para luego establecerse definitivamente en la Ciudad de México. Pero viajar a Baja California para ocuparse mes a mes del taller era como regresar doblemente a casa, tanto por subir al norte como por volver a su nostálgica Tijuana, cruzando desde Mexicali la sierra de roca dispersa de La Rumorosa que disfrutaba observar con detenimiento a través de la ventana del auto. Cualquier asomo de fatiga bien valía ese trayecto por tierra que lo llevaba del desierto a la costa mediante la montaña granítica y verdosa de La Rumorosa, El Hongo, Tecate.

El taller que dirigía José Vicente no era tanto de creación poética como de lectura de poesía, algo en el fondo más atractivo. Leíamos por tandas en voz alta, para después analizarlos, autores de múltiples épocas, lenguas, nacionalidades, civilizaciones, sensibilidades, discursos y estilos. Aunque el instructor o coordinador tenía grandes reservas en torno al carnaval del gremio literario, no había prejuicios estéticos. Cualquier poeta, poema, poética o tipo de poesía gozaba de eco en la concurrencia, los veinte asistentes a las sesiones presenciales, más tertulia que clase. Anaya permitía que cada quien se gestionara una idea de lo leído, propiciando un coloquio dialéctico que concluía nivelando las aguas. Nunca implantó un criterio ni fue un orquestador de gustos sesgados. De entrada, procuraba que la gente afanzara su cultura literaria o su bagaje poético a fin de incrementar referentes, descubrir horizontes, hallar afinidades que en última instancia sirvieran para estimular un proyecto de escritura, pero, antes, desarrollar a partir del conocimiento de las fuentes un juicio crítico. El perfil de *Alforja*, revista de poesía que fundó en 1997 y coeditó hasta 2008, refleja este carácter universalista, incluyente y polifacético del género.

Por ello, más que un instructor o un coordinador de taller, José Vicente fue, en la acepción más noble y pura, un maestro. Entre la mayéutica de Sócrates y la sutileza del gurú —utilizo con cautela esta palabra— que orienta sugiriendo, o sea, sin imponer o chantajear, fluía la cátedra libertaria, ácrata, de Anaya. Sin embargo, yo lo veía más cerca del taoísmo. José Vicente orientaba desde el Oriente, un dominio siempre desdibujado en la lejanía que lo cautivó al punto de bautizar con el nombre de *Largueza del cuento corto chino*, de 1981, uno de los libros centrales de su bibliografía, junto a *Los valles solitarios nemorosos*, de

1976, rótulo derivado de un verso del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y el clásico *Híkuri*, de 1978, vocablo de origen huichol, equivalente al *peyotl*, que apela a la encarnación de un espíritu tutelar en una cactácea comestible de efectos alucinatorios que representa, en síntesis, la comunión de lo sublunar con lo sobrenatural. Más allá de la literatura en sentido estricto, la mente de Anaya parecía transitar en la frecuencia del pensamiento mágico o la vía láctea de la espiritualidad. Lo emanaban su talante, su modo de estar entre nosotros, y, a la par, los alcances centrífugos de su poesía y el carácter periférico de los autores que eligió para traducir y reflexionar, como lo evidencian *Poetas en la noche del mundo*, de 1997, y *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*, de 1998.

Hace relativamente poco, en una conversación que mantuvimos en Tijuana en 2017, José Vicente me confesó su todavía no cumplido deseo de entregarse a la vida monacal. Había hecho pesquisas, decantándose tentativamente por el monasterio trapense de Jacona, Michoacán, un lugar que allá por 1985 visité de paso con un tío paterno ordenado sacerdote en España en una cartuja de frailes cistercienses. Celebramos la coincidencia y ahondamos en cuestiones de fe, asuntos más que infrecuentes en las pláticas entre artistas y escritores. Anaya no vio realizado ese deseo, pero hizo de los sueños domicilio. Además, hacía buen rato que José Vicente vivía, imperturbable como un filósofo estoico o un monje budista, en el permanente retiro de los principios e ideales que semejaban no corresponder a los de este veleidoso presente, subordinado a la hipocresía, los pactos en lo oscurito, la compra de voluntades. Hombre de una sola pieza, Anaya fue auténtico y radical en la medida que jamás estuvo dispuesto a nego-

ciar su verdad, una búsqueda interior, por encima de algo tan relativo o evanescente como las prebendas, el éxito, las conveniencias. Era su manera de ser obstinado: frente a todo y contra todo, lealtad a sí mismo. Lo portaba en su segundo apellido: Leal.

Quizá por esto José Vicente escapó a las camarillas, las etiquetas, las adscripciones. Se movía solo y se pronunciaba a título personal. Fue un poeta de convicciones muy particulares e inamovibles y, a la vez, un respetuoso promotor del veredicto ajeno y la autodeterminación, lo cual fomentaba y aguardaba en los otros, validando incesantemente el imperativo moral de que cada uno debe hacerse una opinión única, intransferible, de las cosas. Tuvimos disensos. Por ejemplo, la premisa de su ensayo “El retardado surrealismo de Paz” recogido en el volumen *Versus: Otras miradas a la obra de Octavio Paz*, de 2010, compilado por Anaya. Yo sostuve, charlando con él, que al menos en términos cronológicos no podía reprochársele a Paz un “retardado” surrealismo, ya que, alumbrado en 1914, era imposible que hubiese podido llegar a tiempo al lanzamiento del primer o segundo *Manifiesto del surrealismo*, puesto que en 1924 y 1929 Octavio Paz sumaba apenas la edad de 10 y 15. Y añadí que, en su defecto, era lógico o natural que hasta finales de la década de 1940, y al despuntar la posterior, el autor de *¿Águila o sol?* die-
ra muestras de asimilación de este movimiento igual que una amplia cantidad de poetas y pintores latinoamericanos asentados a la sazón en París y a los que tampoco podría recriminárseles, por una fortuita razón de peso, su año de nacimiento, haber llegado tarde al surrealismo.

Pese a que no conseguí persuadirlo, José Vicente me escuchó con atención y comprendió mi argumento. Como partero del infrarrealismo, y por motivos más ideológicos

que estéticos, más éticos que compositivos, Anaya fue un recalcitrante y genuino antipaceano. Como sea, ni yo tenía intención de convencerlo ni él a mí. Dimos por zanjado el asunto y cambiamos de tema. La afable sonrisa de José Vicente era un borrón y cuenta nueva. Y, a la par, una prueba de su genio apacible y su desdén hacia el recelo dominante, autoritario, por aquellas filiaciones de los amigos que no fueran precisamente las suyas. Fue su veneración del derecho a la individualidad y un rasgo de madurez de su magisterio. Y es que, sin proponérselo, Anaya vino a significar a lo largo y ancho de la República un faro para muchos lectores y poetas en ciernes faltos de un mentor de a pie, no de torre de marfil, que más allá de la palabra y la técnica los guiara en la iniciación del lenguaje de la poesía que entrañara un nuevo modo de mirar. Sin afán de crear escuela, José Vicente Anaya creyó, no obstante, en la más antigua forma de transmisión de un saber: el discipulado. Y así, en la memoria de su vasta familia de simpatizantes diseminada por el país habrá de perdurar el modelo de su cruzada, la del ferviente amor a la esencia comunal de la poesía como un cuartel para resistir, confraternizar y honrar la condición humana.

PLENITUD Y TRÁNSITO DE JULIO TRUJILLO

La noticia de la inesperada muerte de Julio Trujillo (Ciudad de México, 1969-Mousehole, 2025) en el litoral de Cornualles, suroeste de Inglaterra, antes de cumplirse la primera quincena del año, cundió por los medios informativos y las redes sociales de México y el ciberespacio hispanoamericano. Además de espléndido poeta, Julio fue un editor generoso y experimentado que se relacionó con autores castellano-parlantes de ambas orillas del Atlántico y que de algún modo, a través de una ininterrumpida labor de observación, orientación y difusión, contribuyó a hacer de su respectiva obra una obra mejor. Lo constata su tránsito por la mesa de redacción de la *Revista de la Universidad de México*, *El Huevo*, *Newsweek en español*, *Revista Mexicana de Cultura* y *Letras Libres* —en su versión mexicana e ibérica—, así como por la Dirección General de Publicaciones del extinto Conaculta, hoy Secretaría de Cultura, y la firma Alfaguara de la multinacional Penguin Random House.

Sin embargo, casi la totalidad de las reacciones en redes y de los testimonios recogidos en los medios en declaraciones o columnas de opinión en memoria de Julio Trujillo, procedían de autores y lectores de una generación ya madura, y no precisamente de las promociones más recientes, lo que permite ubicarlo en el tiempo, divisando

las condiciones de su irrupción en el campo de acción de la poesía mexicana, alrededor del convulso 1994, y de su ascenso y privilegiada visibilidad en la escena literaria de una época de inusitada expectación apurada por el fin de siglo y la transición hacia el tercer milenio. Período fecundo aquel, espoleado por la aparición y renovación de suplementos y publicaciones periódicas impresas que daban cuenta de una efervescencia del reseñismo y el articulismo, el periodismo cultural en su conjunto. Había fallecido Octavio Paz en 1998 y el vacío provisional de su ausencia incitó una recomposición de inclinaciones y retóricas, aunque más en lo estético que en lo ideológico. En ese crisol de perspectivas y oportunidades, de apuestas y reafirmaciones en lo individual y colectivo, emergió y prosperó el talento de Julio.

Si mal no recuerdo, conocí a Julio Trujillo en 2000, 2001, en una franquicia de comida japonesa del otrora Distrito Federal a la que concurrí junto con otros poetas de mi edad que andábamos en los veintipico o entrando a la treintena. Nos vimos después en 2002 y 2003, en los encuentros de becarios del programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en la especialidad de poesía, bajo la tutoría cómplice de Antonio Deltoro y Eduardo Hurtado. Cuernavaca, Puebla, San Miguel de Allende. Trabajamos una buena amistad en torno a ciertas afinidades disímiles: la lírica aurisecular, el *new wave* —por mera nostalgia ochentera—, la natación, los Dodgers de 1981 que el brazo izquierdo de Fernando Valenzuela y la táctica de Tom Lasorda los condujo a conquistar con superioridad épica la Serie Mundial. Me sorprendió la flexibilidad de su gusto y la versatilidad de su acervo de intereses: literatura, música *pop rock*, deportes, algo de lo que yo suponía que, por indiferencia o prejuicio, se rehusaban a conversar los poetas.

Su trato fue siempre afable y entusiasta a la vez que sereno, como quien se emociona con una risotada igual que un niño grande con las pequeñas complacencias de la vida y luego se limita a sonreír, guarecido en la distancia de su elevada estatura, desde el palco de una indecisa calma, presunto sabedor del resorte que las mueve. Por altura y edad, Julio era para nosotros, mi generación, la de los nacidos en la década de 1970, algo parecido a un hermano mayor. Su amplio y variado compás de vínculos, forjado gracias a su labor de editor curtido prematuramente en el arte y el oficio de las galeradas, lo convirtieron muy pronto en una figura puente entre los entonces novicios poetas y los poetas nacidos en los decenios de 1920 a 1960, muchos de los cuales editados por el mismo Julio Trujillo en revistas y colecciones de poesía: Álvaro Mutis, Tomás Segovia, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Elsa Cross, David Huerta, Coral Bracho, Fabio Morábito, Myriam Moscona, Tedi López Mills.

Lo primero a destacar de la poesía de Julio es el sentido lúdico que subyace a lo largo de su trayecto evolutivo, y justo donde recae el contrapunto de una formalidad regida por la hegemonía de los metros cultos del idioma, en concreto endecasílabo y heptasílabo, agentes de la denominada silva —estrofa de las majestuosas *Soledades* gongorinas— en la que suele fluctuar la cadencia versal de Julio Trujillo, desde su libro inicial *Una sangre* (1998), merecedor del Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino, hasta *Bipolar* (2008), pasando por *Proa* (2000), *El perro de Koudelka* (2003) y *Sobrenoché* (2005), que exhiben la diestra aplicación de esa sinuosa combinación rítmica. La jocosidad de no pocos poemas suyos revelan la conciencia de un manejo práctico de la versificación tradicional. Enterado de tamaña alianza en la historia de la

poesía de nuestra lengua, para él una cualidad no excluía la otra, sino al contrario, su interacción apuntaba hacia el ideal de contraste al que debe aspirar toda poética.

Más tarde, a partir de las piezas en prosa de *Pitecántropo* (2009) y de las partituras breves de *La burbuja* (2013), la predisposición juguetona a la que aludí arriba tendrá su origen tanto en la convergencia de una refinada ironía y el humor festivo como en la sugestiva afluencia de aliteraciones y asonancias que vendrán a enriquecer con creces la doble lectura de la palabra o de la frase poética, dejando entrever la decantación de un estilo marcado por la asimilación de la torsión verbal del Vallejo de *Trilce* y el ingenio de la jitanjáfora vanguardista, pero también por la antipoesía de un Nicanor Parra o un Oliverio Girondo, dioses tutelares de Julio, a un lado de Lezama Lima entero y el Paz de “Trabajos del poeta”, apartado de *¿Águila o sol?* Habrá que añadir a estos revulsivos la distribución gráfica del texto, que en ocasiones se desarticula o adelgaza para intentar captar fielmente el carácter efímero de la materia vital de la que abreva el poema. Viaje, aventura ciudadana, noche de diversión, serendipia.

Hay en Julio Trujillo una suerte de minimalismo doméstico en el que descansa la resolución anticlimática de su poesía. El ocio, la cotidianidad y los afectos filiales, reducidos a su más simple nominación, adquieren una perturbadora transparencia encaminada a desmitificar el supuesto misterio del género. Julio sabotea lo predecible del poema y halla la vuelta de tuerca en la fijeza de la sencillez, la sorpresa risible. Esta actitud lo emparenta con la tradición lírica anglosajona, en particular la poesía norteamericana moderna, por el apego a la naturalidad de los temas consuetudinarios abordados con una diafanidad tendiente a recuperar la inocencia en la verdad objetiva

de las cosas: su existencia y funcionalidad. A manera de unas odas nerudianas, he ahí los poemas a una lámpara, el teléfono, la podadora, el vaso de jaibol, la fuente, una cuchara, el calcetín, una mesa de Ikea, la microlita, los discos. William Carlos Williams, Elizabeth Bishop, Robert Lowell y Mark Strand —de quien tradujo *Almost Invisible* para el sello Visor— lo acompañan en su luminosa exploración de la costumbre. Mas no por ello renunció Julio Trujillo a cavar en el lenguaje, abocado a la pesquisa y al desenfadado uso del esdrújulo imprescindible y de un adjetivo tan detallado como estrambótico.

Volví a frecuentar a Julio en España como editor en jefe de *Letras Libres* en Madrid y yo como estudiante de doctorado en Filología en Barcelona. Compartimos micrófono en recitales de ambos lugares; el Carmen de la Victoria, al pie de la Alhambra granadina; Cartagena, Murcia; y Sant Joan de les Abadesses, en la Cataluña profunda, rodando en un delirante autobús colmado de escritores. Reseñé *Bipolar* para *Quimera* y *Crítica*. Después coincidimos en la FIL de Guadalajara y hacía rato que interactuábamos por redes sociales. *El acelerador de partículas* (2017) y *Jueves* (2021) marcan un cambio de rumbo. Julio Trujillo reorienta su voz hacia un decir más esencial, depurado por su renuncia a la babel de la metrópoli, el mundanal ruido. Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Nunca había parado. La purga sensorial y la gracia de la catarsis lo llevan a mudar de latitud en el atlas de la poesía y la vida. Complementa la metamorfosis con fotos del paisaje costero, faros y piedras en equilibrio que cuelga de Instagram, indicios de un renacido que comulga con entrega y estupor, sosiego y asombro, de la naturaleza, el hábitat marino, en Nayarit, primero, y luego en su destino final, un remoto pueblo costero de Reino Unido.

Se encamina a la luz, va tras el incandescente reflejo del día en la plancha de agua salada, espejo del mar céltico que prometía concederle una paz duradera y definitiva.

¿Hacia dónde iba la poesía de Julio? Ha dejado en el cajón dos títulos inéditos, *Todavía*, y *Detrás de la ciudad y antes del cielo*, este último salido de imprenta de manera póstuma, en marzo de 2025, en Editorial Pre-Textos, habiendo merecido en noviembre de 2024 el VIII Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro convocado en España por la Fundación Centro de Poesía José Hierro y el Ayuntamiento de Getafe. Más allá de la sublimación física, Julio Trujillo seguirá hablando y dando de qué hablar.

ÁNGEL ORTUÑO: LA OBSTINACIÓN DEL CARBUNCLO

No recuerdo cuándo conocí personalmente a Ángel Ortuño (Guadalajara, México, 1969-Guadalajara, México, 2021), mas sí el impacto que me produjeron sus poemas, que de entrada me dejaron una insólita sensación de extrañamiento y vértigo. Eran piezas raras por su tono y brevedad, como si la concisión y el laconismo que las sostenía contribuyeran a concentrar todavía más una ironía que no acababa de serlo porque le torcía el cuello al cisne de todo cuanto pudiera encasillar aquella voz que parecía aspirar a destantear al lector y, por ende, resultar inclasificable.

Y es que había algo inasible en los poemas de Ángel, artefactos afilados y acerados que si bien podían antojarse una conversión del *heavy metal* que amó hasta la extenuación, nos exigían completar un movimiento. Habitados a la regularidad de una poesía donde el texto propone su contexto, las composiciones de Ángel Ortuño respondían a un sobrentendido que cualquier desengañado podría tener presente y, caigo en cuenta, son ahora un digno ejemplo de lo que Gracián denominó agudeza y arte de ingenio.

Los poemas de Ángel —y creo que en el fondo siempre dudó en llamarlos así— rezumaban una inquietante explicitud que mantenía a raya la ambigüedad del

lenguaje figurado, sí, pero, a la par, incitaban la coyuntura de la astucia, el doble sentido, la sagacidad, para alcanzar la asunción plena, a la manera de la cinta autodestructiva de las películas de James Bond. La sintaxis de Ángel Ortuño, a un tiempo seca y contundente, ponía en tela de juicio las volatilidades de la claridad y, a la vez, combatía el metaforismo gratuito del lirismo.

Así, el rasgo que mejor retrata la poética de Ángel es la anomalía, y no sólo por el sarcasmo, la causticidad o el ánimo paródico que permea su escritura —señas por lo demás infrecuentes en la poesía hispanoparlante—, sino igual por representar precisamente, de un modo corrosivo y radical, un programa que propende, a través del ejercicio creador y el conocimiento de causa, a la demolición del concepto mismo de poesía, nimbado de toda gama de aureolas postizas, enigmas innecesarios y raptos sobreactuados.

Por lo anterior, me gusta observar en Ángel Ortuño a un lúcido histrión de la poesía, alguien que desde la erudición o la cultura libresca emprendió con seriedad cómica —valga el oxímoron— un examen de los artilugios del decir poético y la comunicación contemporánea, fijando el vértigo de potenciales entrecruzamientos que pusieran cada cosa en su lugar. Más cerca en ocasiones de la simulación actoral que de la literatura, los poemas de Ángel conforman un caleidoscopio de procedimientos enunciativos que sugieren cuadros teatrales, *sketches*.

Entre la poética del ventrílocuo y el desenfado de múltiples planteamientos que remiten a la antipoesía de Nicanor Parra, el legado de Ángel Ortuño merece sin embargo una matización. No fue por entero ni lo uno ni lo otro. El carácter descoyuntado, y por momentos acezante, de su forma y su expresión hacen pensar en Paul Celan y san Juan de la Cruz. Mística y deconstrucción. Su no-

ción del mundo aurisecular llevará también a Ángel, poeta minimalista, a nombrar muchos poemas suyos con títulos largos, a la usanza de la pintura barroca.

El contraste tajante se convirtió, pues, en uno de los efectos de la poesía de Ángel Ortuño, donde coexiste la transpiración de la tradición poética del idioma, incluso la más acendrada, con la voluntad de riesgo, la constante tentativa de fatigar los ángulos de la singularidad, anidado en una retórica hiperconsciente de sus medios y, por lo tanto, crítica de los recursos que esgrime. Por ello, Ángel es quizás el poeta más inconfundible de la actualidad nacional, cuyas peculiares conquistas lograron cuajar un decisivo consenso en torno a la nueva poesía mexicana.

De *Las bodas químicas*, de 1994, a *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, de 2018, pasando por títulos como *Siam*, de 2001; *Aleta dorsal*, de 2003; *Boa*, de 2009; *Mecanismos discretos*, de 2011; *Perlesía*, de 2012; *1331*, de 2013; *Poemas swinger y otros malentendidos*, de 2014; *Turbo Girl* y *El amor a los santos*, de 2015; *Muñecos infernales*, de 2016; y *Tu conducta infantil ya comienza a cansarnos*, de 2017, Ángel Ortuño desplegó un cosmos de alucinantes registros, por numerosos y cambiantes, en los que colindaban el hermetismo y la coloquialidad, lo *kitsch* y lo refinado, intercalando distintas vetas de elaboración y de ahondamiento en lo poético, a semejanza de Gonzalo Rojas y Gerardo Deniz.

No recuerdo exactamente tampoco la última ocasión que vi y conviví con Ángel. Si no me equivoco, fue en Guadalajara en una lectura de poesía a la que se nos convocó en 2017 o 2018 durante los frenéticos días de la célebre Feria del Libro. En 2020, la pandemia canceló la vida y nos condenó al encierro. No volvimos a encontrarnos. Lo evoco hoy aquí con la admiración y el fervor

hacia un poeta de culto que posee en su obra su verdadero mausoleo, presidido por la palabra tenaz, el rojizo carbón que orienta la búsqueda de sentido en la noche total de su partida.

JORGE ALVARADO ROBLES: LA HUELLA DE LA POESÍA

Hace un cuarto de siglo nos dejó trágicamente en una playa de Ensenada, Baja California, el poeta Jorge Alvarado Robles, en concreto la primavera de 2000, vigesimoprimer día del cuarto mes del año, un Viernes Santo. Entró al mar para sentirlo y ya no salió vivo. Su cuerpo fue hallado cinco semanas después, arrojado por las gélidas ondas del océano Pacífico, dispensado a sus deudos —familia, camaradas— en un piadoso gesto de la naturaleza salvaje. Velamos sus restos, le dimos digna sepultura y lloramos, con o sin lágrimas, su temprana partida de este mundo. Como una profecía que tendiera a renovarse cada determinado tiempo en las circunstancias más inesperadas, se cumplía el *dictum* poético de T. S. Eliot en el pórtico de *La tierra baldía*: “Abril es el mes más cruel”. Vaya ironía: la poesía de Eliot que Jorge leyó con fervor, hasta el punto de recitarla, le servía a la postre de epitafio. Recuerdo nuestras improvisadas tertulias a flor de calle, en parques y estacionamientos, bajo la luna de hielo de la noche invernal, cuando, tras compartir poemas de unos y otros en una suerte de amistosa confidencia, migrábamos a los poemas de los insignes maestros, sometidos al reto de intentar evocarlos de memoria. Aún retengo el timbre y la actitud desafiante del amigo, diciendo en italiano los tercetos de Dante que articulan el epígrafe de

“La canción de amor de J. Alfred Prufrock” del mismo T. S. Eliot. El vaho le salía de la boca como una prueba de su elocuencia, mientras el frío cerraba filas y nos obligaba a tantear refugio en algún bar para extender la velada, el taller, la inacabable sesión espiritista que en amplio sentido conformaban aquellas reuniones. Todo este remolino de hábitos y reminiscencias concurre en la poesía de Jorge Alvarado, un poeta sólido, hecho y derecho, que vio de frente la vida con la fascinación con que vio también el mar la tarde en que lo perdimos, alegoría del carácter a la vez impredecible y convulso de la belleza, patria del ángel hipnótico y atroz que divisó Rilke en las *Elegías de Duino*, uno de los poetas selectos que Jorge descubrió y amó igualmente, con Eliot y Paul Valéry, durante su meteórica existencia.

La figura de Jorge Alvarado Robles tiene algo de mito. Como en casos similares, la verdad desempeña su papel. No se trata del escritor prematuro que produce una gran obra que alcanza muy pronto una aceptable difusión para luego desistir de la literatura y cambiar de brújula; tampoco del escritor maduro que tras una profusa vida social renuncia al tintineo de las copas de los salones de fiesta para, ya en el retiro definitivo, en la soledad de una finca, consagrarse a urdir en varios tomos una minuciosa novela. No: hablamos de un poeta que engendra una obra incipiente en tanto se lo permite la fugaz existencia que protagoniza, un ejemplo de cómo la vocación poética está condicionada de modo latente por la posibilidad de la contingencia y la asimetría, lo transitorio y lo inacabado. Los poemas que integran *Sembrando torres* (Secretaría de Cultura de Baja California, 2024) son la evidencia y el testimonio. La verdad de Jorge radica en su cuerpo, su rebosante salud, el rastro de su trayecto en la Tierra y en la mente y corazón de los demás, los textos que compuso

y que firmó; su mito anida en los vacíos de lo que no supimos ni sabremos nunca de él, pero, antes que nada, en su promisorio futuro truncado por una muerte impensada, repentina. Nos corresponde ahora a nosotros suponer el porvenir que pudo haber encarnado. Podríamos resignarnos al tópico del malogrado poeta, mas en Jorge Alvarado hay, a la par, algo más, dado que es un poeta más entero de lo que cabe deducir a simple vista, a juzgar por su andadura efímera. *Sembrando torres* constituye sin embargo un indicio de la rotundidad de un conjunto, o sea, de un proyecto lírico recio y cabal, resultado de una labor calculada y sostenida en torno al deliberado propósito de proponerse procrear un libro de poemas. Nada está aquí dispuesto al azar. Aunque la aglutinación de la poesía completa de Jorge —dispersa en antologías, revistas y periódicos— sigue siendo una tarea pendiente, *Sembrando torres* entraña un trabajo orgánico y unitario esbozado por su autor, lo cual puede asumirse como un destello de su última voluntad literaria. He ahí parte de su extraordinario valor intrínseco.

Sembrando torres ofrece un epítome de los apegos y las búsquedas de Jorge Alvarado Robles, tanto en la dimensión estética como en la temática, mitades de un solo fruto, el de la formulación artística. Es notoria, por consiguiente, la impronta del ultraísmo, mediante el cultivo de una iconografía depurada o sutil, refinada o suntuosa, y, en paralelo, destaca cierta afluencia del estridentismo mexicano, patente en giros y pasajes que perfilan la preeminencia del paisaje urbano en la trama, ya como telón de fondo o escenario, atmósfera o elemento comparativo. Borges y Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Huidobro. En Jorge perviven, asimismo, Breton y Apollinaire, la ilusión de la metrópoli con sus deslumbrantes recovecos y sus prodigios secretos; la épica de las vastas avenidas, la

refriega ontológica de los cruceros. La ciudad es el laberinto donde los jóvenes que se atraen por razones intelectuales o afectivas, eróticas o de química humana, juegan a extraviarse y reencontrarse, a la usanza de los divertimentos surrealistas en los vericuetos y las plazuelas del París medieval. El título anuncia desde un inicio la filiación ciudadana de la poesía de Jorge Alvarado: *Sembrando torres*, la utopía de fundación de un lugar propicio, una misión en marcha que no cesa y en la que reside el sentido de lucha, el botín de la esperanza, la condensación del sueño. En sintonía con los poemas del amigo Jorge, el fuego que alimenta la fragua de esa aspiración, sin duda legítima, mora en el ímpetu de la mocedad. La fuerza que subyace en los poemas cifrados de *Sembrando torres*, y por momentos herméticos debido a la idiosincrasia del estilo y la ansiedad del parto de la creación poética, atañe a la infatigable pesquisa de la juventud, clamor del manantial del mundo que todo lo explora y asimila, lo nivela y exalta, lanzando sobre lo desconocido y sobre la apertura del espacio público el pulpo de la curiosidad, los tentáculos de una avidez no exenta de mordacidad y humor cómico.

No sería justo obviar el marco generacional en que, hacia 1995, se escuchó la voz de Jorge Alvarado Robles, una época todavía purgada de la masificación del internet y los medios electrónicos y, en efecto, regida aún por el predominio de la prensa escrita y los fanzines. Asiduo colaborador de suplementos locales, Jorge se da a conocer entre un puñado de poetas de Baja California nativos de la década de 1970 y entre los que ubicamos a Alejandra Rioseco (1970), Noé Carrillo (1970), Elizabeth Algrávez (1972), yo mismo (1972), Horacio Ortiz Villacorta (1973), Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (1974), Heriberto Yépez (1974), José Juan Aboytia (1974) y Alejandro Sán-

chez Uriarte (1974), movimiento que en un segundo acto se afianza con la incorporación de Raúl Fernando Linares (1973), Ana Chig (1974), Mónica Morales Rocha (1976), Antonio León (1977), Paty Blake (1978), Omar Pimienta (1978), Yohanna Jaramillo (1979) y Teresa Avedoy (1979). Jorge Alvarado fue contemporáneo de sus contemporáneos. Asistió a eventos del gremio cultural, compartió su poesía en mesas individuales y colectivas, presentó novedades editoriales, participó en ferias. Todo en un intervalo no mayor a los seis años. Ese lapso, ese parpadeo, fue suficiente para imprimir una huella perdurable en sus coetáneos. Junto a su distintivo sarcasmo, predecible tal vez en un temperamento disruptivo, convivía una reverencia sistemática hacia los modelos clásicos, las diversas variantes de la tradición poética universal, en particular la moderna, cuyo intencionado desvarío él celebraba con una solemnidad un tanto teatral. Su paso por el diorama de la literatura en Baja California es simultáneo y semejante al de Noé Carrillo, desaparecido en 2002. Son las dos pérdidas irreversibles de su promoción, que es también la mía. Nos resta de ambos, sin embargo, el legado diseminado o concentrado de su poesía, quizás, a la larga, la personificación más sublime y permanente de un poeta.

Sembrando torres aparece entonces un cuarto de siglo después del deceso de su autor, nacido en Mexicali el 3 de julio de 1975, día en que se conmemora el aniversario luctuoso de Jim Morrison, legendario vocalista de The Doors con un pie en la poesía y un pie en la música. Llamativa coincidencia de plazos y fechas redondas. El ciclo vital de cinco lustros de Jorge Alvarado Robles mide lo que ha tomado que este libro vea finalmente la luz: cinco lustros. Agua ha corrido bajo los puentes. En ese caudal

de tiempo el planeta ha experimentado mudanzas de cualquier índole: avances, retrocesos, saltos cuánticos. Política internacional, tecnología, configuración territorial, hábitos y costumbres, guerras, migración y demografía, fluctuación monetaria, cambios de régimen, la vida en general: éxitos y fracasos. Pero la poesía está más allá de la espiral de la historia o se aprovecha de ella, los episodios coyunturales, los sucesos circulares, para trascenderla. De ahí que los poemas de Jorge Alvarado conserven la frescura y la actualidad que rezumaban al ser concebidos, lo que catapulta su vigencia desde el albor del nuevo milenio, en 2000, hasta 2025, mostrándose vibrantes y genuinos a los ojos de un lector de hoy. La poesía no envejece: madura. Y la de Jorge ha madurado durmiendo veinticinco años para despertar pacientemente en el año preciso. O, siendo más exactos, hay una poesía que no echa canas. Su vigor responde al desafío verbal e imaginativo que nos depara, enriqueciendo la experiencia de interpretación de la estimulante oscilación de la expresión poética, que va y viene entre la literalidad y el lenguaje figurado. Regulada por la válvula de la contención y la provocación de la metáfora, la poesía de Jorge Alvarado Robles reacciona a sí misma y encuentra un punto de apoyo para salir en pos del más exigente gusto, el peatón más receptivo en el anonimato de un mar que siempre recomienza, la ciudad, invocando al Valéry de *El cementerio marino*, a quien Jorge veneró con idéntico entusiasmo con que acogió la brasa de los versos y abrazó en su pasajero recorrido terrestre la extrañeza de la poesía.



RASGOS COMUNES: *SIETE POETAS JÓVENES DE TIJUANA* 45 AÑOS DESPUÉS

*Ay de nuestra presunción y de nuestra historia, jóvenes
ligeros en el viento.*

—Juan Sánchez Peláez

No hay literaturas nacionales. En sentido estricto, cualquier literatura es local, brota y se propaga en un sitio concreto y empieza a diseminar ahí, de entrada, sus efectos propicios a una fecundación de alcances expansivos que a largo plazo amasan una tradición. Homero fue rabiosamente comarcal. Poetizó de héroes, pueblos, mitos y presuntos sucesos de geografías específicas, restringidas a una ciudad o un reino que ahora podría constituir una región o un municipio, mas no un país en la acepción vigente. Grecia no existía como nación, y, posteriormente, la antigua *polis* se erige como el modelo de Estado por excelencia, o sea, una circunscripción política respaldada por una dimensión territorial no abstracta ni confederada, sino ceñida a los límites de una villa. No en vano Juan Gelman aspiraba a convertirse, por lo pronto, en el mejor de los poetas de su barrio. Si las literaturas nacionales son un constructo de la academia y de los regímenes, la verdad es que toda literatura tiene en la urbe su kilómetro cero, y, no en reducidas ocasiones, su horizonte. Es el caso de las capitales culturales que han llegado a conformar un orbe en sí mismo, matriz de un canon engrosado por la masificación de las tendencias estéticas.

Dicho esto, lo que llamamos poesía mexicana bien cabe entenderlo como la suma de obras producidas en los

distintos polos de gestación poética comprendidos en la vasta zona de afinidades y concomitancias que es México. Suma tanto de individualidades como de sesgos particulares que encubren los estilos o las búsquedas grupales, por gregaria que resulte la expresión. Pero tan esenciales son las intersecciones como las variantes. La solidez de la poesía mexicana debería radicar no sólo en el reconocimiento de los rasgos comunes sino, a la par, en el agregado de las diferencias, factor de prodigalidad. No es la homogeneidad ni la fijeza de esquemas lo que incentiva la persistencia de una tradición, espoleada por el contrapunto y la mutación a través de una dialéctica que abreva en la asimilación de un legado y la opción potencial de un cambio. Herencia e innovación, pues, a partir de los supuestos de ese patrimonio intangible trocado en ciencia literaria y destreza técnica. La solvencia de la poesía mexicana descansa tentativamente sobre este puñado de consideraciones. Junto a la imperiosidad de las variaciones, la validez de una escritura que desde la inteligencia crítica y el rigor compositivo abre y concluye los ciclos de un arte que culmina, generación tras generación, en la perdurabilidad. En el fondo, la integridad de la poesía mexicana gravita en la salud de los microcosmos que la articulan.

Aparecida en 1974, la muestra *Siete poetas jóvenes de Tijuana* fue, así, coyuntural en su latitud y fuera de ella, repercutiendo, mediante el aporte de autores muy definidos del índice, en la configuración de la lírica de México del último cuarto de la pasada centuria y lo que ha corrido de la actual, como atañe a las trayectorias de Luis Cortés Bargalló y Eduardo Hurtado. Emanado y no del taller de creación poética Voz de Amerindia, auspiciado por la Universidad Autónoma de Baja California, y de su revista *Amerindia*, el libro vino a significar un parteaguas

en lo que concierne al modo de asumir el ministerio de la poesía y enlazarlo con frecuencias del género de otras coordenadas de la patria, el continente, el mundo. Unos de estos jóvenes poetas maduraban en Tijuana, otros en Ciudad de México. La actividad poética se profesionaliza y brinca de la política, el periodismo o la bohemia a ciertos ámbitos complementarios y concurrentes a la invención poética: traducción, edición, filología; en síntesis, una intelectualidad más enfática. Es una maniobra que comienza a suscitarse en diversos lugares del interior del país y que implica una especie de puesta al día en materia de lecturas, insumos formativos y alternativas de hacer vida cultural. La mayoría de los exponentes del volumen estudia letras o cualquier licenciatura lejos de la entidad, viaja, afina su criterio, atiende lecciones en tertulias orquestadas por notables maestros avecindados en el altiplano — Juan José Arreola, Eduardo Lizalde, Salvador Elizondo, Huberto Batis — y sacia la curiosidad descubriendo idiomas y escritores en las estanterías del Distrito Federal o entablando contacto con poetas de este u otros enclaves de Iberoamérica.

Felipe Almada (1944-1993), Luis Cortés Bargalló (1952), Alfonso René Gutiérrez (1952), Eduardo Hurtado (1950), Raúl Rincón Meza (1948-2019), Víctor Soto Ferrel (1948) y Ruth Vargas Leyva (1946) son los siete nombres que recoge la selección, a cargo de uno de ellos, Alfonso René Gutiérrez, quien se ocupa de perseguir los poemas y armar el expediente. La publicación es responsabilidad del sello tijuanense Ibo-Cali y estará al cuidado de José Jesús Cueva Pelayo y Guadalupe Kirarte, que ya lidian con los azares del papel impreso en su fiel cruzada por las humanidades. Cinco de los poetas — Almada, Cortés Bargalló, Gutiérrez, Hurtado y Soto Ferrel — no

asistían al taller Voz de Amerindia, que sesionaba en la cafetería del hotel Nelson, en Tijuana, sobre la proverbial avenida Revolución, cuando no en un recinto colindante al salón social del sindicato de telefonistas, con Rincón Meza, Vargas Leyva y un Rubén Vizcaíno Valencia que aderezaba las reuniones con el vórtice de su contagioso entusiasmo. La realidad es que el proyecto cristaliza por mera voluntad de los autores, emergentes en su totalidad y que no rebasan la edad de 30: 22 los menores, 30 el que más, y 28 Ruth Vargas Leyva, primogénita en su condición de única mujer del grupo. El año previo a la publicación, el 8 de mayo de 1973, Vizcaíno Valencia, Víctor Soto Ferrel, Raúl Rincón Meza y Vargas Leyva convergen con un todavía no del todo multipremiado Octavio Paz —de paso por La Jolla para impartir un curso en la Universidad de California en San Diego— en una conferencia que el futuro Nobel pronunció en Tijuana por invitación de la sociedad médica. Vizcaíno, Rincón Meza y Ruth Vargas coincidieron con Paz en el vestíbulo del auditorio y un fotógrafo los capturó para siempre en una nostálgica instantánea que circula en internet. El pacto con la poesía se encontraba en vías de consumación.

En consecuencia, *Siete poetas jóvenes de Tijuana* denota en Ciudad de México, o Tijuana, una práctica —hoy en declive por el auge de la tecnología digital— que desde la década de los setenta y ochenta se arraiga y vuelve tópica en México, la del taller de creación poética, que contribuirá a incrementar la calidad del cometido de los participantes no sólo por la entrega y la pericia del instructor, sino además por el intercambio de información y de visiones de lo artístico en aras de un fértil y constante proceso de retroalimentación. No es casual que determinados trabajos de corte antológico o colectivo de aquel período hayan surgido de

ese orden. No obstante, pese a que *Siete poetas jóvenes de Tijuana* no deriva verticalmente de Voz de Amerindia, dirigido en su fundación por un también novicio Mario Arturo Ramos, sí se nutre tangencialmente del revuelo levantado por el taller y su plataforma de divulgación, *Amerindia*, partiendo de la camaradería que se afina entre los autores y permite aprovechar las confluencias para facilitar la publicación, aunque las tertulias fueran casuales o fortuitas, no programáticas, y en incalculables veladas se acabara discuriendo sobre música y predilecciones heteróclitas. Hay entonces una didáctica en torno a la manera de organizarse para proponer un escenario poético que represente el ascenso de una célula de colaboración y el planteamiento de un nuevo frente común que en un contexto histórico marcará el umbral de un *aggiornamento* de la poesía de Baja California, el esperado salto cuántico luego de la explosión ideológica que trajeron los acontecimientos de 1968.

Por consiguiente, a propósito de su reedición, *Siete poetas jóvenes de Tijuana* (Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana, 2019) roza la proclama. Al encarnar inevitablemente un giro rotundo en la poesía confeccionada a la sazón en la ciudad y la región, conllevó un tajante deslinde respecto del anacronismo de lo que se versificaba en la entidad. En principio, el libro pretendió cuajar en una antología de cobertura estatal y no una muestra, elección por la que se decantan los autores convocados con la intención de externar una postura, acotar un dominio y reivindicar un aire de familia en lo creativo, amistoso y generacional. Guardando las debidas proporciones, pienso en *Nueve novísimos poetas españoles*, selección, que tampoco antología, de jóvenes poetas que hacia 1970 —cuando irrumpe— condensaban en vísperas de la im-

postergable Transición democrática española una más que consistente promesa literaria y un incipiente fenómeno de mercado. Basta recordarlos: José María Álvarez (1942-2024), Félix de Azúa (1944), Guillermo Carnero (1947), Pere Gimferrer (1945), Antonio Martínez Sarrión (1939-2021), Ana María Moix (1947-2014), Vicente Molina Foix (1946), Manuel Vázquez Montalbán (1938-2003) y Leopoldo María Panero (1948-2014), entrevistados — salvo Álvarez— por Federico Campbell, tijuanaense de avanzada, para *Infame turba*, de 1971. Compilador de los *novísimos*: el crítico José María Castellet, que no figura en el repertorio, contrario a Alfonso René Gutiérrez, encargado de la recopilación de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* y que, sin falsa modestia, se encuadra él mismo en la nómina. Un apunte peculiar sobre la semejanza: la presencia de una sola chica, Ana María Moix, en la de España, y Ruth Vargas Leyva, en la de Tijuana.

Pero, además del componente numérico en el título, el paralelo de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* con *Nueve novísimos poetas españoles* no termina allí. Castellet divide su muestra en dos bloques: el de “Los seniors”, completado con poetas de mayor edad y filiación culturalista — Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión y José María Álvarez—, y el de “La coqueluche”, ahormado con los autores restantes partidarios de un arte *pop*, que aún no cesaba de cautivar, y un hipotético *underground* —a saber, Azúa, Gimferrer, Molina Foix, Carnero, Ana María Moix, Panero. Trasladando la clasificación a los de Tijuana, podría aventurarse sin demasiada rigidez una segmentación de perfiles, apelando a los vasos comunicantes que operan entre los poetas del conjunto y la pluralidad de intereses que dejan entrever los poemas. Un primer conglomerado sería el de Felipe Almada, Ruth Vargas Leyva, Raúl

Rincón Meza y Víctor Soto Ferrel, nacidos en el decenio de los cuarenta; y, el segundo, de Eduardo Hurtado, Luis Cortés Bargalló y Alfonso René Gutiérrez, nacidos al despuntar los cincuenta. Los *novísimos* de ultramar están biológicamente adelantados casi una década, mas perviven las analogías en ambas orillas del Atlántico: prevalece el culteranismo en los autores de Tijuana igual que la proclividad hacia un sincretismo procedente del *rock* o el *blues*, la plástica y el cine, querencias insurrectas para un trasnochado *establishment* que aplican en unos u otros poetas de modo oblicuo o transversal.

Más allá de la edad, la veta culteranista del grupo, que no culturalista —equivalente a la de “Los seniors” de los *novísimos*—, se halla parcialmente en los apartados de Víctor Soto Ferrel y Alfonso René Gutiérrez, que brindan una poesía que ha absorbido los recursos y tonos, e incluso el léxico, del Siglo de Oro peninsular, el modernismo latinoamericano y la constelación de Contemporáneos, y donde se leen pasajes de agraciada precisión gráfica como esta esquirla de Soto Ferrel: “Cierro la respiración del tanque de la noche / y empiezan a descender al pozo las estrellas”. Poesía por momentos introspectiva y, por otros, de marcada trascendencia cósmica que consigue inusitados ápices de lirismo, tendiendo a través de esa reverberación un puente con las composiciones de Ruth Vargas Leyva y Eduardo Hurtado, dueños de un cariz poético de atrayente contención emocional, conducida por un yo de “mirada sintiente” —para formularlo en palabras de Xavier Zubiri— que conserva los pies en la tierra a expensas de una enunciación clara y directa cribada en el cedazo de la soltura confesional y la turbación metafísica. Por su cuenta, un filón quizá más híbrido, comparable al de “La coqueluche” de los *novísimos*, se concentra en Felipe Almada,

Raúl Rincón Meza y Luis Cortés Bargalló, cuya poesía elude la réplica intacta de las estructuras, los ademanes e indicios de una probable ortodoxia, cediendo al texto de circunstancia, el diario poético, la autorreferencialidad, el interlingüismo, las fuentes vernáculas, el anecdotario, la fragmentariedad, visos de una poesía imbuida en las indagaciones de su tiempo.

El relieve de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* reside, asimismo, en haber desplegado en un lance pionero un repertorio fresco, polifacético y novedoso de la poesía de esa urbe indispensable y en el cual los exponentes se manifestaban al fin en sintonía con los de su promoción en México, siendo, en resumen, contemporáneos de los coetáneos y, en efecto, de los contemporáneos, vaya, de los poetas mayúsculos que convenían en los códigos de la poesía última, renovando su tradición. Eclécticos o puristas, gnósticos o descreídos, escépticos o secretamente fervorosos, estos jóvenes poetas de la esquina noroeste de la inmensa y compleja patria exaltaban los periplos de la metrópoli capitalina o bajacaliforniana con el ahínco de Baudelaire, Pessoa, Apollinaire y Eliot en el París, el Lisboa o el Londres bullicioso y fantasmal; a la vez, llevaban la cadencia por dentro y al evocar a Shakespeare, Cuesta o Villaurrutia en un soneto o una prosa descoyuntada interfería la fe en el quijotismo de Bob Dylan y su enternecedora juglaría inflamada de inflexiones anómalas más bellas que la perfección, no sin poner un ojo en Oriente y las gotas de agua cristalina de las tankas lo mismo que en el salvavidas de un latinajo para rematar un poema con la puntillosa fidelidad a una situación. Los puntos cardinales de la poesía del ahora parecen descollar aquí en una floración de discursos felizmente asimétricos que dinamitan, para fortuna del lector, la uniformidad estilística de

algunos panoramas generacionales. *Siete poetas jóvenes de Tijuana* posee su hilo rojo en el entrecruzamiento de este inventario de atributos.

Siete poetas jóvenes de Tijuana protagonizó la ruptura con una endogamia que la poesía anterior de la comarca, con escasísimas excepciones, había perpetuado con una interpretación unidimensional del canon poético hispano, que enaltecía el paradigma neoclásico en desdoro de una rosa de los vientos dispuesta a lo disímbolo. Los autores de esta categórica selección se incardinaron tanto en la tradición inglesa —una simpatía predecible, dadas las coordenadas de Tijuana— como en la poesía europea y asiática y la de los pueblos nativos. No se resignaron a ser fronterizos y procuraron, inconsciente o conscientemente, imaginarse transfronterizos, asentando su gama de averiguaciones más allá del sur de California o el desierto de Altar, y estrenando una vía de comunicación, que continúa latente, con la poesía de la meseta de Anáhuac y de las distantes y distintas periferias animadas por otros núcleos de actividad poética que, como Tijuana, aglutinan poco a poco el corpus de una literatura. Lejos de sucumbir a la complacencia de la insularidad que apuntala su pantomima en la alevosa exaltación del dato folclórico, la vertiente que despejó *Siete poetas jóvenes de Tijuana* devino una efusión de lo ecuménico en los confines de lo provincial, donde se borran los linderos y la maraña identitaria se resuelve en un crisol de registros y pesquisas.

Hijos de migrantes del norte y centro de México, y hasta de la Cataluña republicana, estos poetas escaparon a los estereotipos del confín septentrional contiguo a Estados Unidos, rehuyendo la clonación de los iconos del concepto sociológico del bordo tan en boga durante los ochenta y noventa. Fue una manera de resarcir la raíz y

reflejar su esencia heterogénea. El relanzamiento de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* después de 45 años es, por ello, un suma y sigue, la recapitulación de una apuesta y la confirmación de su fruto. Dos de los autores se han ido del mundo: Felipe Almada, prematuramente, a los 49, y Raúl Rincón Meza, a los 70, en 2014, justo al cumplirse el cuadragésimoquinto aniversario de la publicación. Tras la epifanía de la muestra, en diciembre de 1974, Almada se mudó a la pintura; lo anticipaban los grabados que preparó para la edición príncipe, contando el de portada. Por su parte, Rincón Meza coordinó la revista *Amerindia*, instruyó a muchos alumnos, tuvo discípulos y forjó a destacados poetas de la ciudad, mientras vertía silenciosamente al castellano, desde las bondades de la lengua franca de la modernidad, el inglés, autores de nacionalidad británica, norteamericana, francesa, alemana, sueca, polaca, checa, húngara, rumana, estonia, china y japonesa. Plástica y traducción, los otros cauces de la poesía en los avatares del lenguaje humano. Recuperando la premisa del inicio, a propósito de *Siete poetas jóvenes de Tijuana* de entonces y ahora, no hay universalidad más genuina que la reivindicación de lo local. Ahí comienza todo.

JORGE RUIZ DUEÑAS O LA ERRANCIA SIN LÍMITE

Para quien ha transitado por la poesía de Jorge Ruiz Dueñas (Guadalajara, 1946) como por un estimulante planisferio, no resultará excéntrica ni pretenciosa su atracción por las sociedades remotas y las figuras de un heroico pasado, los reinos legendarios y los parajes exóticos. ¿Es acaso nostalgia por un orden extinto o una aplazada utopía, por un edén perdido o el mito del buen salvaje? Desde *Espigas abiertas*, de 1968, hasta *Las restricciones del cuerpo*, de 2009, recalando en *Tierra final*, de 1980; *El pescador del sueño*, de 1981; *Tornaviaje*, de 1984; *El desierto jubiloso*, de 1995; *Guerrero Negro*, de 1996; *Habitaré tu nombre y Saravá*, ambos de 1997; y *Cantos de Sarafán*, de 2005, Ruiz Dueñas ha persistido durante más de cincuenta y cinco años de actividad poética en el afán de búsqueda de una verdad terrestre, fatigando a través de la experiencia y la imaginación los atajos, las distancias, los incontables matices de percibir y sentir bajo la antorcha de distintas banderas y entre los portentos de la geología: llanos, montañas, oasis, manglares, puertos; lejanías de toda laya por las que el individuo se asoma tentativamente a los extremos de su condición, la capa básica del ser, el sustrato de la energía vital.

Poesía de la periferia, diría yo, pero no en la acepción sociológica o antropológica, sino física e interior. Al

procurar las orillas y los contornos, e incluso las afueras del círculo, Jorge Ruiz Dueñas tiende a la escapada y soslaya, en apariencia, la civilización moderna, eludiendo su engendro mayor: la hidra de la metrópoli. La efigie que mejor lo retrata no radica tampoco, por lo tanto, en la del peatón, sino en la del explorador. Si su fuerza expresiva florece entonces de un fructífero contacto con la idea de lugar —el *topos* heleno—, pertenece sin embargo a la odisea del camino. Entre un destino y otro, el viajero se debe al trayecto, ya que en el andar estriba su auténtico destino, su fatalidad. Navegar es preciso, reza la veterana máxima atribuida a Pompeyo. Por eso surcar y trasponer latitudes parece indisociable de la obra de Ruiz Dueñas. Como en un cuadro de Caspar David Friedrich, sólo en la soledad del horizonte o en la contingencia de la intemperie el ser humano se acerca a la esencia de existir, comulgando de sí ante la imperecedera epifanía de los elementos, emanación de un ímpetu divino, bisagra de lo material y el aliento de lo inmaterial, de lo visible y el depósito de fe de lo invisible. La de Jorge Ruiz Dueñas constituye, así, una poesía que se erige credo de los fenómenos planetarios y el misterio cósmico.

Mas el amor no está ausente en la epopeya de Ruiz Dueñas. Como elogio, cortejo o consumación, irrumpe y retorna en variados libros y apartados igual que una marea. He ahí ciertos poemas de *Espigas abiertas*; los *Envíos* de la época de *Tierra final*; los *Amantes de Malta*, sección terminal de *Guerrero Negro*; *Habitaré tu nombre*, claro, y, de manera parcial, *Las restricciones del cuerpo*. Exaltación, frenesí, vehemencia y sobrecogimiento marcan tales pináculos, que contrastan con la hipotética ecuanimidad que pudiera suponer la majestuosa vertiente paisajística de Jorge Ruiz Dueñas. Estableciendo un vínculo con una

poética afín, Saint-John Perse tiene en su haber el férvido capítulo “Estrechos son los bajeles” del volumen *Mares*, de 1957. Y es que, trate de la reciprocidad sentimental o de la grandeza de los ecosistemas, Ruiz Dueñas otorga a las cosas la dignidad de aclamarlas y ovacionarlas, enaltecerlas y pregonarlas en la medida que todo forma parte de la exposición de la persona a las implicaciones de su trance por el mundo. A esto responde, por lo demás, la remisión originaria, primigenia, de la poesía que nos ocupa, la cual desvela una sensualidad de amplio espectro que comprende la desnudez corporal, la sublimidad de un panorama, el roce del viento en la cara, la premonición de la dicha. Y, en poesía, nombrar es consagrar los preciados dones de la suerte.

Diván de Estambul (Papeles Privados, 2015), uno de los más recientes conjuntos de poemas de Jorge Ruiz Dueñas, confirma una vocación unificadora de la multiplicidad cultural y sensorial. Lo componen tres segmentos de extensión y factura heterogénea: “Canciones del forastero”, “Balada trashumante” y “Carta no escrita”, donde confluyen piezas de tono festivo y taciturno, un dilatado texto de inspiración épica y lo que podríamos denominar una epístola idílica en prosa, respectivamente. La reminiscencia de una estancia en Turquía, el laberinto de la antiquísima Constantinopla, la fascinación por las gestas y la pasión amorosa insuflan, pues, la densidad de un contenido poético que se permite migrar de la dulce añoranza de una noche frente al Bósforo a la grata sorpresa de atestiguar la procesión de una pareja de novios tocados por la magia del verano, del estupor producido por la filigrana de las coloridas baldosas de la Mezquita Azul y el placer de un feliz chapuzón en las aguas del Mármara a la meditación sobre la pleamar de la madurez biológica o el

tópico del *ubi sunt* en los páramos de la edad avanzada. Entre el pretérito perfecto y el presente del indicativo, la caducidad y el nerviosismo epicúreo de entregarse a una ciudad desconocida, Ruiz Dueñas despliega el arco de su dramaticidad, condensada en la fijeza de la rememoración y el éxodo del tiempo, la perpetuidad de la evocación y la sucesión de la supervivencia. Ya lo apunta él mismo en el siguiente fragmento:

La delgada piel de los ancianos
es sólo un mapa de la vida

Revisitan ya con otros ojos
y preguntan por el color de la sonrisa

Dónde quedaron los recuerdos
el beso
el aliño de la carne en los balcones

Dónde la visita a un mar de condimentos
asediados por el juego del bazar
y el olisqueo de las frituras
guiados por la adicción al café espeso

Dónde las mañanas pobladas por el sol creciente
al continuar los barrios más antiguos
cuando los puentes mecen el vacío
y no cesan las radios callejeras

El punto medio es la historia, ese limbo en el que palpita aún la imagen de lo acontecido o la posibilidad de la recreación, la certeza y el mito, la documentación y la ficción, lo que incita la adhesión de Jorge Ruiz Dueñas a

Solimán el Magnífico y su consorte, Roxelana, eje latente de *Diván de Estambul*. Este férreo, prolongado y lúcido modelo de afecto y querencia mutua, ilumina cada uno de los episodios del índice y se vuelve, de hecho, el alfa y el omega del único par de ilustraciones de la publicación: una estampa de Solimán en la portada —quien fuera sultán del Imperio Otomano por más de cuatro décadas— y un retrato de Roxelana —conocida también como Hürrem, “la que porta el contento”— en el colofón. Detalle indicial, si se considera que dos terceras partes de la estructura se abocan a las proezas militares y la susceptibilidad emocional del temido Solimán el Grande. Curiosa paradoja: a la visión política y la audacia castrense en las campañas de Europa del Este, norte de África y Oriente Medio, Ruiz Dueñas yuxtapone la indefensión erótica y el yugo íntimo del personaje en el palacio de Topkapı, deslizándolo un perfil demasiado humano, para enunciarlo con Nietzsche, transido por la ternura y la melancolía. Una muestra: “¡Tu risa otra vez! ¡Tu risa que todo lo pudo! ¡Tu mirada fugaz y tu naturaleza firme en la baldía entrepierna! ¡Qué no daría yo por regresar el tiempo!”.

Jorge Ruiz Dueñas elabora su “Carta no escrita” en primera persona. Al referirse a una esposa ausente, el ejercicio encaja en el monólogo poético o lo que determinados teóricos han llamado “lírica de la máscara” o recurso del “ventrilocuo”, consistente en una transpolación de identidad que facilita al yo literario ponerse en situación o hablar desde el carácter arquetípico de la circunstancia de otro sujeto notable. El procedimiento ha gozado de fortuna en la tradición hispánica, de Jorge Luis Borges a Álvaro Mutis, de José Ángel Valente a José Emilio Pacheco, de Francisco Hernández a José Javier Villarreal, de María Baranda a Sara Uribe. La singularidad descansa en la pro-

sodia. Y la de Ruiz Dueñas propende al canto y al himno. *Diván de Estambul* no es la excepción. La raíz de su entonación y de su ritmo, la confección de su texto, remite al dístico elegíaco y a la estrofa sáfica de la poesía griega precristiana, adosada a la música vocal e instrumental y que el autor escalona y adapta al verso libre descolgado. Junto a ello, la expresión formular de los poemas homéricos que acoge la repetición de un mismo pasaje al inicio y en el desenlace de algunas composiciones. Tirteo, Jenófanes, Solón, Píndaro y, en paralelo, el ciego de Quíos. La síntesis estética y la narración descriptiva. Recapitulando, para Jorge Ruiz Dueñas —criado en Baja California y apegado siempre a este finisterre de México— no hay lindes temporales ni topográficos. Ya lo advertía Javier Sicilia en el prólogo a *Carta de rumbos*, suma de la poesía ruizdoñana hasta 1998: “No hay fronteras, no hay territorios ajenos, sólo lo humano que nos funda y nos revela en esta larga marcha hacia lo inmenso”. En una palabra, una poesía total e inmarcesible.

POSDATA:

La brasa del crepúsculo

Desde hace casi seis décadas, Jorge Ruiz Dueñas ha venido escribiendo el mismo poema, un himno incesante al paisaje natural, la historia y la memoria personal que inicia en su juventud, el coyuntural 1968 mexicano, con *Espigas abiertas*, y se extiende hasta *Vespéral*, de 2025, en el preámbulo del 80 aniversario del poeta, narrador y ensayista de filiación bajacaliforniana. Los matices de ese salmo continuado, equiparable a los diferentes episodios concatenados de un solo periplo de vida, han tenido su punto de equilibrio tanto en la ovación de la belleza como en el clamor de la pérdi-

da, tanto en la alabanza de la plenitud como en el registro de la decadencia. Lustre y desdoro. Las formas que adopta este caudal de elocuencia sobria y estremecedora, rigurosa y exaltada, son las de la oda, el epigrama, la elegía, el treno. Estamos, quizá por ello, frente a un autor de resonancia clásica en el que se perciben los ecos de las preocupaciones de la lírica grecolatina, con su estela de atomismo y epicureísmo. Las fuentes más remotas de la poesía de Ruiz Dueñas se remiten, en una suerte de código de honor, a una era ilustrada más cercana a la ética de la epopeya homérica que al relativismo de las premisas de la poesía contemporánea. He ahí la intrepidez, el heroísmo, la apología de ciertas hazañas, el recuerdo mitificado, la lealtad a un puñado de ideales y la magnificación del, a veces inadvertido, universo del mar y la aridez en variadas estaciones de su obra poética.

Dicho lo anterior, Jorge Ruiz Dueñas es y no un poeta de nuestra época. En su panteón cohabitan el exultante panegírico de Píndaro y el estoico planto de Catulo; pero, también, la impronta de la avanzada de Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville, León Felipe, Saint-John Perse, Giuseppe Ungaretti, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar, Pablo Neruda, Cesare Pavese, Enrique Molina, Odysseas Elytis, Olga Orozco, Álvaro Mutis y Lêdo Ivo, entre otros, cuya expresión fecunda le ha conferido a Ruiz Dueñas la posibilidad de condensar y amplificar un tono, una prosodia y, en particular, un ecosistema poético delimitado por la contemplación y la aventura, la acción y la añoranza. Jorge Ruiz Dueñas pertenece entonces a tamaño linaje, el de los gambusinos del lenguaje y los filibusteros de la fabulación, el de los buzos de la grandeza del cosmos y la contingencia terrestre. Mas no todo se reduce a la asechanza del orden externo o de lo que ocurre más allá de uno: ecosistema, gesta colectiva,

cosa pública. A través del asedio de la proeza humana, nuestro poeta ahonda en sí, la condición afectiva, moral y ontológica de la especie. Es la lectura transversal de la poesía que nos ocupa, que parte de la materialidad del entorno, de la energía del acontecimiento, para profundizar en las vetas del alma, centro alimenticio y dinamizador de lo visible y lo invisible. Tal vez por eso la poesía de Jorge Ruiz Dueñas ha encontrado siempre un asidero en los confines, los parajes desacostumbrados o distantes, como si el trance de estar vivo pudiese sentirse allí con mayor intensidad y pureza.

Como lo insinúa su título, *Vesperal* (Desliz Ediciones, 2025) es un volumen que anuncia y perfila el declive de la jornada, la tarde, antesala del ocaso. A la par, de acuerdo con la Real Academia Española, el término significa “Libro de canto llano, que contiene el de vísperas”, que, como sabemos, nombra “Una de las horas del oficio divino, que se dice después de nona, y que antiguamente solía cantarse hacia el anochecer”. Sin descartar estos considerandos, imposible eludir su connotación metafórica: *Vesperal* alude además a la etapa de asentada madurez del individuo, hecho de duración. La edad es permanencia y el despliegue de la luz en la pantalla del cielo representa el ritual astronómico que mejor simboliza la evolución física e interior del sujeto, identificado con el autor. Pero hay un tiempo estacionario que no se mueve, el instante fijo, detenido al fondo de las reminiscencias de la infancia o de las venideras, suspendidas en la impresión de inmovilidad del camino andado. Desenlace y principio se juntan en torno a la trascendencia de la gema del momento poético. Entre los silencios de la pubertad y los de la longevidad, la existencia es la voz que discurre. No debe extrañar, por

ende, que *Vesperal* se incline de pronto por un “poema sin palabras” en el que prevalece una conciencia sin fecha, “cuando sólo conjugaba los verbos en presente”, ya que “para esa misión no es necesario el cuerpo”. Los años desembocan en una sublimación de la sustancia. Al final del día, flota únicamente sobre las aguas intemporales de la evocación la flama del espíritu del ser.

Dos patrias detenta Ruiz Dueñas: México y Baja California. De acuerdo, la primera comprende a la segunda, que, sin embargo, constituye un dominio aparte bajo la selectiva potestad de la memoria. A la vera del Pacífico californiano y de la cultura fronteriza, por la montaña de roca o chaparral de La Rumorosa o de Tecate, bordeando el desierto promisorio de Mexicali, transcurrió la mocedad del poeta, radicado desde muchacho en el altiplano. Si el niño es el padre del adulto, como afirmó Wordsworth en “My Heart Leaps Up”, poema de 1802, el imaginario peninsular, amasado en la adolescencia, cobija y ampara la querencia del adulto. Si bien Jorge Ruiz Dueñas no precisa reconciliarse con su origen, dado que lo ha llevado en él como un país ambulante, hay que observar que ese solar primigenio deviene ahora en *Vesperal* la piedra de toque de lo que podríamos asumir como un testamento poético, según cabe inferirlo del poema “Te lo dejo todo”, último del conjunto, donde se lee “Te lo dejo todo // Ya me he ido // El mundo te acompaña”. Ruiz Dueñas se dirige a su lector actual y futuro, un tú entrañable adoptado por la complicidad, el arquetipo de las circunstancias y la experiencia vital. Desde semejante calidez nos habla Jorge Ruiz Dueñas, heredero, por lo demás, de la lírica más empática y vehemente. Cortejado de las incitantes composiciones del también poeta Alejandro Tarrab, *Vesperal*

culmina, en un suma y sigue, un viaje que aún no concluye, la peregrinación de una poesía rumbo a la cima de su absoluta consumación.

RUTH VARGAS LEYVA: UNIR LOS PUNTOS

Es impensable disociar vida y literatura. Si bien en un escrito la proporción de la una y de la otra puede variar por razones naturales o por las circunstancias del acto creador, toda obra de arte verbal está condicionada indefectiblemente tanto por la audacia especulativa como por la pulsión de una existencia genuina. Entre la fabulación y el conocimiento, el saber y la emoción, la literatura tiende su indispensable coartada. Ocurre con la poesía, el ensayo personalista, la crónica testimonial y, por supuesto, la prosa narrativa de sustrato o tintes autobiográficos. Desde el refinamiento de la erudición, *Más allá de la niebla* (Desliz Ediciones, 2022) de Ruth Vargas Leyva (1946) concilia la revelación de la inteligencia con la más que afectuosa resolución del texto. Se trata de veintiuna estampas de talante enciclopédico y sesgo especializado que la poeta y académica tijuanense ha concebido para recordar el duodécimo aniversario del tránsito de su hijo Haroldo. A manera de una antigua poliantea, el proyecto integra la aproximación a distintas materias de la ciencia universal que se vuelven rito de paso para vislumbrar en la orilla opuesta —el desenlace de la composición— la posibilidad de un reencuentro fugaz o definitivo con la evocación del hijo amado, prefigurado en conjeturas y minucias que, al referir cuestiones en apariencia objeti-

vas, acaban siempre remitiéndose a la persistencia del recuerdo de Haroldo.

Partiendo de un acercamiento a la astronomía, geografía, ornitología, historia, mitología, anatomía, zoología, arte, psicología, etnología, genética y conducta canina, *Más allá de la niebla* conecta los vértices de un planisferio sentimental que migra de la curiosidad intelectual a la complicidad filial, no sin renunciar a la dimensión conmovedora del pensamiento ilustrado. La rareza informativa, ya de por sí permeada de atracción, adopta entonces mayor relieve al hallar justificación en inferencias personalísimas que al término del día alcanzan plena articulación en una idea fija: la imagen del hijo finado, cuya memoria se prolonga en la fascinación de la noticia pormenorizada sobre los secretos del espacio insondable, el mundo circundante. Así, todo camino conduce hacia Haroldo. Su madre, la autora, dispone para ello un caleidoscopio de nociones, a la vez técnicas y culturales —que en el fondo son lo mismo—, en torno a una suerte de ubicuidad de la presencia del hijo que, como un sol interior, motiva e ilumina la pluralidad de indagaciones sobre la experiencia vital del yo y de la humanidad entera, su rastro en los anales de los axiomas, las gestas, los descubrimientos. A la postre, la compañía tácita de Haroldo constituye el prisma de luz que refracta e irradia la heterogeneidad de las preocupaciones y los intereses cognitivos de Ruth Vargas Leyva. Lo múltiple en la aglutinadora unidad de un amor perenne.

La autora de *Más allá de la niebla* parece ver los prodigios del cosmos a través de los ojos de su hijo, que la observa y espera desde el otro lado de la realidad, porque más exacto sería afirmar que es él quien la observa desde la paciente distancia de los difuntos, que nos prestan ojos

para atisbar lo insospechado con mente y corazón. Ruth Vargas Leyva intenta descodificar la incierta membrana que media entre los que aún perduramos y los que se nos han adelantado, puente de aire entre lo visible y lo invisible, lo sentido y presentido. Comenzando por su título, *Más allá de la niebla* enaltece una de las facultades axiales de la poesía y la ciencia: la intuición, zona gris que escapa a los radares de la lógica y donde la premonición se confunde con la certidumbre, la vacilación con la docta ignorancia. Lo supuso el alma desnuda de Rilke en la Primer Elegía: “Con frecuencia los ángeles (se dice) / desconocen si andan entre vivos o muertos”. La inclasificable factura de los textos de *Más allá de la niebla* fomentan esa fluctuación, la de una oquedad imprecisa en la que caben las infinitas formas de conocimiento. Como una herida de la consciencia, el hueco que separa la mano de la madre de la de Haroldo sólo puede suturar con las pulsaciones del saber. Ruth Vargas Leyva bosqueja su propia gnosis, una constelación de claves para acceder a una órbita de querencias y anhelos de la que participa exclusivamente su hijo. Cada mañana, cada noche, frente a un libro o contemplando las nubes espumosas o el cielo estrellado, la pasión por las sutilezas de la intelección ofrece un territorio de encuentro.

Más allá de la niebla introduce un nuevo registro en la bibliografía de su autora. En sintonía con la tónica del conjunto, que amalgama lo manifiesto y lo recóndito, los fenómenos del mundo y la insinuación del trasmundo, destaca un procedimiento híbrido alimentado por la epifanía poética, la minificción, la cédula expositiva, la leyenda, la nota confesional, la microcrónica, la parábola. Igual estamos ante un estilo que distingue y revalida la célebre ponderación de Alfonso Reyes sobre la cualidad

anfibia del ensayo, a un tiempo instruido y literario. *Más allá de la niebla* va de la objetividad a la subjetividad, de lo abstracto a lo sensible, de la circunspección a la ternura. Ruth Vargas Leyva genera una didáctica particular, privativa, en la que el hábito de estudio o el constante aprendizaje deviene la vía más noble y estimulante para llegar a Haroldo, disponiendo un sistema de comunicación basado en datos, reminiscencias y predilecciones que gravitan en la intimidad de una memoria compartida. El nombre de la obra —*Más allá de la niebla*— propone desde un inicio la directriz: la palabra supera el vaho de la ausencia, conjura su ambigüedad, reivindicando la concreción de la vida animada y la sublimidad de los complejos constructos que hemos desarrollado como especie. Ruth Vargas Leyva se desplaza de lo específico a lo entrañable, y franquea las indecisas fronteras de la epistemología para hacer culminar el periplo de su fe en el puerto del más hondo lazo de correspondencia.

En 2001 se imprimió en Madrid, bajo el sello de Editorial Gredos, el exquisito tratado *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre poesía occidental y oriental* del filólogo e hispanista norteamericano, avocinado en Lisboa y Londres, Stephen Reckert (1923-2013), que tradujo por su cuenta al español su monografía publicada originalmente en 1993 en Oxford como *Beyond the Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. En algún momento, Reckert alude que la denominación de la versión castellana del libro abreva de un haikú de la poetisa japonesa Mitsuhashi Takajo (1899-1972), el cual suena, en nuestra lengua, como sigue: “Adiós. / Más allá de la neblina / una niebla más profunda”. *Más allá de la niebla*, de Ruth Vargas Leyva, enriquecido con las ingeniosas ilustraciones de Francisco Toro, confirma uno

de los milagros de la poesía: la coincidencia, sin previo acuerdo o influencia mutua, entre dos polos de la imaginación femenina alejados en idioma, época, ubicación. Para acentuar el carácter de la visión, Reckert añade un componente de temporalidad, el undécimo mes del año, identificado en el desusado calendario republicano francés con el período Brumario y el Frimario, que se definen solos. Entre los gélidos vapores y la escarcha del otoño tardío, una autora lírica de Narita —circunvecina a Tokio—, un *scholar* estadounidense y una escritora del noroeste de México unen los puntos de la clarividencia poética y nos invitan a discernir lo inexplicable en el silencioso magisterio de las estaciones.

ROSINA CONDE: LA LITERATURA QUE VINO DEL NORTE

Más que una aproximación crítica al *corpus* literario de Rosina Conde, estos renglones constituyen una bienvenida y una salutación. Habría que tomar la presencia de Rosina en Mexicali como un regreso, y de ahí que la bienvenida que le brindo tenga un aire de familiaridad. Rosina Conde nació en Mexicali en 1954, e independientemente de las circunstancias de ese acontecimiento y de que la autora haya crecido y residido en Tijuana para luego establecerse en la Ciudad de México, me atrevo a aseverar que la ascendencia de su poética —oficio, sensibilidad, actitud— se remite no sólo a la idiosincrasia del noroeste mexicano sino en concreto a la de su desierto, igual que la atracción que un paisano suyo, Federico Campbell, experimentó por los escenarios y la gente del aludido ecosistema —y en particular el gran desierto de Altar—, haciendo de Sonora, donde fueron esparcidas las cenizas de su cuerpo incinerado, una patria espiritual. He coincidido con Rosina Conde en festivales y encuentros de literatura en Ciudad Juárez y Ciudad Obregón, Los Cabos y La Paz, Tijuana y Monterrey, y siempre la he percibido en su elemento, como quien vuelve a un hábitat en cuyas maneras y visos pareciera reconocerse desde una empatía profunda, y acaso inconsciente, de la que pudiera desprenderse un signo de identidad, un sentido de pertenencia.

Por su lado, la salutación para Rosina Conde encubre una complicidad. Ambos entramos al mundo por Mexicali y los dos elegimos corresponder el mismo llamamiento, la vocación de bregar codo a codo con las palabras, y, algo más urgente y quizás enigmático: ser recíprocos con la convocatoria que, como un buscapié, nos lanzó la poesía en algún trance de nuestro porvenir. Aparte de la amistad, me une a Rosina, pues, el lugar de origen y la escritura, un punto de partida y un destino, en la medida que cualquier inclinación, destreza o profesión encarna uno de los mayores hallazgos de la existencia. Encontrar a qué desea uno dedicarse por gracia de su mejor habilidad, descubrir el tesoro de tamaña certeza, es una de las conquistas supremas de nuestro tránsito por la Tierra. Vocación y misión: saber para qué estamos hechos y proceder en consecuencia. Rosina Conde exploró su interior y dio muy pronto con un acervo de dones de los que hemos gozado según la ocasión: la poesía, el talante narrativo, la edición de libros, el canto, la cocina, el diseño de vestuario, la docencia universitaria, el histrionismo, formas de dignificación y enaltecimiento de la naturaleza humana.

Mexicali, Tijuana, Ciudad de México. Este triángulo de coordenadas, decisivo en los ires y venires de Rosina, bien representa un correlato del carácter polifacético de su acción creadora. La premisa oculta una paradoja, la de vislumbrar el arraigo en el desarraigo, la permanencia en la heterogeneidad. Pese a haberse afincado fuera de Baja California, Rosina Conde nunca se ha ido de ahí; lo dice el dato, aleatorio o no, del sitio en que nació, Mexicali, y el centro de gravitación que conforma su amada Tijuana, a la que viaja cada vez que hay oportunidad. El distanciamiento jurisdiccional ha propiciado, sin embargo, un escepticismo hacia la hegemonía de la exclusividad, la

cosa única. Rosina es de varias partes y su amor por el arte se ha disgregado en múltiples caminos e intereses: literatura, música, dirección escénica, costura, magisterio, gastronomía, pensamiento, erudición. Lo intelectual y lo manual, lo intuitivo y lo artesanal, movidos siempre por una incesante tentación de inventar, un obstinado instinto por confeccionar, moldear la materia, obtener algo nuevo, parir un inédito fragmento de realidad tangible: libros, prendas de vestir, pan; manjares del espíritu y el metabolismo que redundan en óptimas condiciones para disfrutar los refrigerios del alma: círculo virtuoso. Entre el *homo intellectualis* y el *homo faber*, Rosina Conde tensa el arco de su energía generadora.

Pero el arte no se limita al cálculo. Es preciso esmero, receptividad y pasión, componentes del talento. El trabajo de Rosina los reúne y destila. Hay en su poesía y en su prosa de ficción un afán de perfección manifiesto en composiciones de contenida emotividad o que cristalizan en un acabado equilibrio de la anécdota con la rigurosa elaboración del texto. El fruto es la síntesis de una tonalidad a un tiempo fresca y nostálgica con un lenguaje directo y cristalino, despojado y cimbrante, dispuesto a la efusividad y a la franqueza propias de la intimidad. Rosina Conde piensa y siente en voz alta. Ese criterio le otorga fluidez y transparencia a su decir, pero igual credibilidad y calidez, tan escasos ante el auge de las modas y su engañosa sofisticación, su ilusa pretensión de novedad. El lirismo de Rosina elude la prestidigitación y recupera para nosotros, lectores e individuos, la desnudez del ser frente a los reveses de la suerte, reconciliándonos con lo primordial, la formulación de la experiencia a flor de piel. Lo confirman los títulos de su quehacer poético: *Poemas de seducción*, de 1981; *De amor gozoso. Textículos*, de

1992; *Bolereando el llanto*, de 1993, aglutinados en su *Poesía reunida* aparecida en 2014; a los que habría que añadir *Que es un soplo la vida*, de 2023, colección de trenos, elegías y epitafios en memoria de seres queridos y amigos dilectos. Sin optar por el sentimentalismo o la catarsis, los poemas de Rosina Conde, a veces más cercanos a la oralidad que a los corsés de la cultura escrita, abrevan de la coloquialidad y el confesionalismo, reivindicando aquella célebre frase de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*: “Escribo como hablo”.

En la prosa de ficción, sobresale la versatilidad de ejercer con idéntica solvencia el cuento y la novela. En el primer género: *De infancia y adolescencia*, de 1982; *En la tarima*, de 1984 y reeditada en 2001; *El agente secreto*, de 1990; *Arrieras somos*, de 1994, Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen y reeditada en 2014; *Embotellado de origen*, de 1994; y *Desnudamente roja*, de 2010. En el segundo: *La Genara*, historia epistolar de 1998 con numerosas reediciones; *Como cashora al sol*, de 2007, un rótulo que resume, por lo demás, el vocabulario y los usos metafóricos de ciertas localidades del evocado desierto del noroeste de México; y *Apostar la vida*, audiolibro de 2023 lanzado en la plataforma Storytel y cuya travesía franquea el bordo para oscilar entre México y Las Vegas alrededor de una problemática transnacional: el tráfico de personas. Rosina ratifica parcialmente su filiación geográfica, a la par que extiende su vena creativa a los dominios del relato en diferentes inflexiones y formatos, tramas y argumentos, donde hay que destacar la imperiosidad de refundar la feminidad del fin de siglo y el tercer milenio, confiriéndole autodeterminación, iniciativa, pundonor, como lo denota *La Genara*, novela por entregas que preludia el *boom* de la era digital y anticipa a su manera el reposicionamiento

del feminismo —la ola verde y morada— en la lucha por la reconquista de los derechos civiles en las sociedades latinoamericanas de la última década. El yo poético de Rosina Conde es un yo literario que es un yo artístico de amplia acogida en el que caben muchas voces, un yo integral que oscila entre la poesía y la novela, recalando en el cuento, asumiendo en el acto de poetizar y en el de relatar los avatares de una misma pulsión.

Si mal no recuerdo, conocí a Rosina hacia 1994. Era ya un referente para los jóvenes que empezábamos a publicar en o desde Baja California. Su temperamento, abierto y sincero, aunado a la orientación y el tratamiento de su literatura, la convertían en una escritora doblemente nortea, incluso más que algunos autores de renombre de la región. Esta impresión se volvió todavía más singular al enterarme de que radicaba en la Ciudad de México: una nortea en el altiplano más nortea que los que se jactaban de serlo desde el norte, rasgándose casi las vestiduras. No militábamos en la misma generación biológica, pero hoy somos contemporáneos. Además, hemos intentado asomarnos al mundo por encima de los muros y de los límites territoriales para apreciarlo desde otro ángulo nacional o internacional sin renunciar a nuestro kilómetro cero. Nos une el mismo signo zodiacal, Acuario, y no lejos nos queda al respecto el entrañable Daniel Sada, nacido en Mexicali el 25 de febrero de 1953, y cuyo imaginario, junto al de Rosina Conde, reaviva otro hemisferio de un norte que esquivo los estereotipos para internarse en las verdaderas y reveladoras microhistorias. En suma, la de Rosina es la literatura que vino del norte antes de que el norte posara en los escaparates, vuelto un fenómeno editorial, una escritura, vaya, para mujeres y hombres y su rica diversidad, sin exclusión de género, tendiente a reconciliar las mita-

des del acertijo que somos y que despierta incompleto diariamente para rondar por la urbe en pos de su mitad. Una literatura donde cabemos todos, hecha para la sociedad en su conjunto y no para una comunidad dividida por los polos del fanatismo o la mordaza del fundamentalismo. ¡Arriba entonces Rosina Conde y su combativa arca de Noé de letras, succulentas cocciones y canciones interminables! Felicidades a ella desde aquí por el más que merecido Premio Bellas Artes de Literatura Inés Arredondo 2024. Juicio del jurado: “la calidad y honestidad general de su obra, disruptiva, fronteriza e inesperada”, una ponderación a la que me uno con estas líneas en tributo suyo.

GASPAR OROZCO O LA PANTALLA DE PAPEL

El surrealismo comprendió la creación poética como un cuartel de la libertad, de acuerdo, pero de una libertad orientada a la exaltación del inconsciente y el régimen de los sueños. La escritura automática fue el caballo de batalla, el alfil para consumir, en el contexto de las vanguardias, el golpe de autoridad contra la hegemonía del discernimiento. Manteniendo a raya la preponderancia del raciocinio, se trataba de volcarse de lleno a oír y transcribir lo más espontáneo posible el dictado de la otra realidad, la de la imaginación sin amarras o la del flujo de pensamiento del durmiente ajeno a toda lógica. Sin embargo, se echó siempre en falta un punto medio, la fluctuación entre los hallazgos de la hondura y los registros de la superficie. ¿Era acaso el fiel de la balanza generar y transmitir versos o poesía en duermevela?

Así, entre la vigilia y la inmersión onírica, *Autocinema* (Práctica Mortal, 2011; Chax Press, 2016), de Gaspar Orozco (Chihuahua, 1971), relativiza tanto la linealidad de un discurso presidido enteramente por el intelecto como por la promiscuidad fabuladora tutelada por el absurdo o la irracionalidad. Este álbum de poemas en prosa, hoy traducido espléndidamente al inglés por Mark Weiss, oficia desde un vértice equidistante a los ojos bien abier-

tos —para rescatar el nombre del último largometraje de Stanley Kubrick— y los ojos entornados del espectador que atiende por ejemplo una película y aguarda un acontecimiento. Porque esas dos posturas resumen el acto de presenciar las epifanías del arte y esperar algo de ellas: deleite y conocimiento, la cosecha de respuestas y el cultivo de preguntas. Mas todo se concentra en la dirección y calidad de la vista que apunta hacia afuera o hacia adentro, hilando fino alrededor de lo atisbado o lo figurado.

Compuesto de cuatro amplios apartados separados por cuatro divisiones unitextuales que hacen las veces de biombo, *Autocinema* rinde tributo a una selecta cinematografía y a la pregnancia y sugestividad de algunas propuestas visuales, pero, en esencia, se construye a partir de la óptica como la facultad por excelencia para indagar y saber, para captar, asimilar y proyectar la posibilidad de vínculo con el exterior a expensas del celuloide, la poesía y, por extensión, la gráfica y la plástica, formas de comunicación fundamentadas en la alta efectividad mimética de las neuronas espejo que detonan coyunturas de empatía y apropiación. No obstante, es preciso un acercamiento genuino a la pantalla, la página o el soporte que corresponda, ya que el sentido de la operación emana de su confiabilidad, es decir, de una entrega ciega a los poderes de conducción de la imagen. Gaspar Orozco acude al cine como el ciervo a las fuentes.

Los poemas de *Autocinema* ostentan por doble partida un carácter anfibio. Además de su factura que concilia la musicalidad de la poesía con la continuidad de la prosa, está, como lo he esbozado, la oscilación entre los polos del estado de conciencia. Y en dicha tesitura hay que destacar el cotejo, en una sola composición, del rasgo y el conjunto, la particularidad y la grandeza del todo, como

ocurre en la valoración de una película, un fotograma o una pintura, sopesando la sutileza en el detalle y la contundencia de la totalidad. De este modo, levedad y pesadez, pequeñez y vastedad, lo abstracto y lo concreto, lo estrecho y lo ilimitado coexisten englobados por las costuras de una perspectiva. Una muestra: “Por una grieta dicen que se puede ver el mar”, “Busco un film breve, una visión ingrávida, irreplicable”, “como la estrella encerrada en un copo de nieve”, “Nuestro reino es pétalo en el dedo de Dios”, “Como una libélula que vibra en un frasco, así la mujer dentro de tu mirada”.

Y es que *Autocinema* promueve la idea del microcosmo a través de poemas redondos que constituyen un orbe en sí, una fina trama de causas y efectos, de relaciones secretas que dan cabida a una esfera compacta y autónoma acotada por los elementos de evocación que permite su referente cultural, homenaje a un cineasta o a un artista convertido en detonador de una concatenación de imágenes contenidas por una sintaxis telegráfica en punto y seguido. Más que cápsulas narrativas, los poemas de Gaspar Orozco urden, aquí, un velo de insinuaciones que ocultan más de lo que revelan y que, por lo mismo, se hallan en general más cerca del suspenso que del santo y seña, de la tensión enigmática que de la resolución. Cada pieza apela a un hábitat, teje una atmósfera donde la percepción de lo poético deviene un acertijo.

Quizá por ello la ciudad, los pájaros y el océano, los dioramas que ofrece *Autocinema*, se presentan detrás de una llovizna de misterio, una tela de extrañeza, situados en un tiempo sin tiempo, en la atemporalidad del instante pleno de la imagen o de la secuencia poética rodeada por un tiempo cronológico vertebrado de hechos prescindibles hasta la amnesia, como lo apostilla el autor: “De ti, las

palabras en la lengua del hierro y la nieve: en el principio, el árbol bajo el cual nací y cuya sombra es mi sangre, cuyo rumor es mi silencio, cuyo follaje es mi memoria, cuya raíz es mi olvido”. El decurso de *Autocinema* parece ser más psicológico y mental que experiencial, lo que no descarta lo contrario en aquellos poemas menos descriptivos e impregnados por la emoción y la ternura de un yo vital que habla de “la tibieza del meñique” de su hijo o del juego de sombras en el techo que juntos emprenden antes de dormir.

Aludí arriba a la naturaleza pendular de la poesía de *Autocinema* que transita de la agudeza a la fantasía y viceversa, moviéndose en una zona de ambigüedad entre la inteligencia espabilada y el abismo de los sueños como una disposición teóricamente proclive a la elucubración poética y artística. Un reflejo de este supuesto reside, por un lado, en la confección aforística de ciertas frases —“la deformidad era pureza”, “Tocar es quemar”, “El color es la verdad última”—; y, por el otro, en una especie de productiva somnolencia al servicio de la exploración interior y la correlación entre la fábrica del ensueño y el imaginario cinematográfico inducida en determinados pasajes —“El que sueña, escucha”, “Si tocaras mi frente, se dispersarían todos los recuerdos”, “el tenue desfile continúa su marcha en otras aguas, en otras profundidades, bajo los párpados cerrados”. Gaspar Orozco difracta entonces la evidente vocación ocular de su trabajo en lo percibido y lo inventado, lo observado y lo transmutado.

Casi el cien por ciento de los títulos de los poemas de las dos primeras secciones de *Autocinema* inician con el sintagma “Film visto...”. Es como si el celuloide fuera la medida de las cosas y, por tanto, como si los aspectos más inesperados o insospechados —la tecla de un piano,

el lóbulo de una oreja, el grito de una gaviota, la casilla blanca de un tablero de ajedrez, una cuenta de ámbar, el orificio de una cerradura— pudieran detonar la reminiscencia de la gran pantalla, asumirse desde ese filtro. La constante es una anáfora. Pienso en las odas de Neruda, ora por el uso de semejante recurso en cada uno de los rótulos de las series, ora por la aparente sencillez y concreción de la acusada materialidad que anima los poemas. La especificidad otorga variedad y perspicacia, una virtud que cabría ponderar con el germanismo del encabezado de la tercera pieza del índice: *Wunderkabinet*. Por tales motivos, *Autocinema* conforma un verdadero gabinete de curiosidades acerca de las diversas asociaciones que suscita una afición personalísima por las maquinaciones del cine, a secas, y el cine de culto.

Por lo demás, la más llamativa excepcionalidad de *Autocinema* radica en su prácticamente nula filiación literaria que no pasa de reverenciar a Jacques Prévert y Miltos Sajturis. Esa excepcionalidad representa una ganancia, la de concebir un museo poético que sortea lo predecible del género, o sea, remitir a la literatura en el texto o el paratexto. El libro de Gaspar Orozco se desborda hacia intereses y estímulos no menos provocativos que los de la escritura lírica y sí más abarcadores que ésta en tanto que rebasan el horizonte de la letra impresa. Planteado de otra manera, *Autocinema* encauza un modelo heterodoxo de lo poético, entendiendo por esto un estado del arte que apela a la disolución de las fronteras entre lo visual y lo verbal, lo unidimensional y lo multidimensional en aras del idioma universal de las imágenes y el arte, de las imágenes del arte. El nombre lo pregonan: *Autocinema*, individuación de un placer público en la cámara lúcida de los desvelos.

ANTONIO LEÓN: MASCARADA Y CATARSIS

Desde hace poco más de una década ha operado en la poesía mexicana una mutación que puede entenderse como discontinuación de una herencia estética transmitida por sucesivas generaciones. La maniobra ha dejado ver la urgente necesidad de engendrar un contracanon, por así decirlo, que involucre un ejercicio de elección de aquellos referentes de la tradición, o de otra fuente alterna, que mejor respondan a las expectativas de un nuevo tipo de formulación poética. Esa poesía última, de obsesiva intencionalidad cómica, marcado carácter anecdótico y elusiva filiación literaria, ha identificado por ejemplo su programa con Salvador Novo, determinado Efraín Huerta, José de Jesús Sampietro, Ricardo Castillo, Mario Santiago Papasquiaro y recientemente José Eugenio Sánchez y Luis Felipe Fabre. No menciono a Abigael Bohórquez, cuya retórica arraiga más de lo que se cree tanto en el homoerotismo y la sátira grecolatina como en el culteranismo neobarroco. Se trata entonces de una poesía que al menos en el contexto nacional se halla en vías legitimación, un destino ya patente a juzgar por la ovación que ha despertado su recepción en el público de hoy, sobre todo ante el regreso de la cultura *pop*, la preponderancia de los *mass media*, el advenimiento del mundo digital y la dinámica de las redes sociales, donde la calidad de la es-

critura parece estar cada vez más supeditada a su grado de entretenimiento lúdico.

En el marco de tal encrucijada, hay que ubicar la irrupción de Antonio León (Ensenada, 1977) al prosce-nio lírico de México. Su flamante entrega, *El Impala rojo* (Instituto de Cultura de Baja California, 2017), acusa de algún modo los rasgos de la nueva poesía señalados arriba, por lo que se encuentran ahí la risibilidad, el sarcasmo y la disposición antisolemne, derivados, lo mismo que en un sector de la poesía moderna, de la irreverencia y el ánimo desmitificador no sólo de los convencionalismos de la literatura, sino de símbolos centrales de la idiosincrasia occidental y los países hispanoparlantes, como incumbe a las fiestas y los evangelios de la iglesia romana. En los poemas iniciales de *El Impala rojo*, se aprecia un guiño iconoclasta al banquete pascual y los mercaderes del templo que el autor convierte, respectivamente, en “ceviche de cordero” y un “escándalo” de “comercio informal”. Por su parte, el deslinde de lo libresco queda manifiesto en la procedencia de los dos epígrafes del conjunto, ambos de la música vocal, uno consagrado a Joanie Sommers y su clásico “Johnny Get Angry”, de los años sesenta, y el segundo a la mancuerna danesa The Raveonettes y su pieza “Attack of the Ghost Riders” lanzada en 2002. Esto no significa que el poeta aspire a disimular la impronta de su rastro de lecturas; se trata, más bien, de una curiosidad a la par abierta —además de la letra impresa— al influjo de la imagen pictórica, el sonido y la acción artística.

Cuatro apartados se racionan el índice de *El Impala rojo*: “postales”, “escénica (episodios de *road poetry*)”, “lengüeta arenosa” y “(Baja California)”. El aire de familia: el paisaje costero, telón de fondo del lugar de origen de Antonio León, el puerto de Ensenada y Maneadero, y,

por ello, cabotaje de sus ires y venires. Pero si se rinde un velado tributo al litoral del Pacífico, la trama que lo aliena está lejos de conformar un homenaje tópico; de hecho, parte del rigor de la urdimbre de *El Impala rojo* estriba en la chispa y el humor para tejer, sobre la base de un asunto consabido —la tentación de poetizar un entorno biográfico—, un singular ensamble de secuencias reforzadas por el impulso narrativo y la resolución dramática. El yo poético cede a la emergencia de unos personajes auténticos que transfieren a la proximidad del ambiente marino densidad humana y la necesaria distancia para abordarlo con reserva o escepticismo. Antonio León pone en duda el determinismo geográfico en poesía y perfila la posibilidad de alterar la fatalidad de los grandes temas mediante el apego y la proyección de un diorama propio nutrido de gustos, debilidades, fijaciones; en suma, lo personal que termina imponiéndose a lo común.

De esta manera, entre un bestiario ribereño compuesto de abulón, tilapia, percebe, atún, delfín, bagre y mejillón, *El Impala rojo* habilita un segundo piso en el que se reencuentran el pintor Lucian Freud y su modelo Leigh Bowery, incitante performancero y diseñador de vestuario fallecido prematuramente a los 33. La confluencia del uno y el otro, en un hábitat de peces y mariscos, establece un tinglado, o sea, una condición de artificio donde una ficción verosímil sustituye a la realidad, trastocándola a través del absurdo. Lo grotesco adquiere entonces carta de naturalización en un ámbito paradisíaco o apacible, y ajeno por supuesto a las coordenadas vitales de los protagonistas. Antonio León recurre a la extrapolación y sabe que dicho recurso es sólo efectivo con un planteamiento que aglutine lo extravagante y fantasmal en virtud de un montaje fársico, teatral. Comparte desde un inicio la con-

ciencia de una simulación —la de reunir al artista y su modelo, sacándolos de su medio— a fin de compensar el agobio de sobrellevar la fotogenia de un paisaje oceánico y exorcizar su eventual monotonía que acaba inspirando gratuidad, de ahí que en algún momento el autor considere a los poetas, en un lance de autocrítica gremial, entre los depredadores del mar. Desvivirse por éste, por el mar, con los manidos elogios o las analogías de siempre es atentar contra él. La propuesta de Antonio León esquiva la trampa del paraje ameno, la perspectiva idílica, y opta por el reverso de la moneda, la fuga temeraria, como lo denota el siguiente indicio:

Vamos a 140 km/h, la velocidad preferida de las canciones norteñas. A 140 inicia la erección transpeninsular, lo vi en una película de Cronenberg. La historia se centraba en accidentes de automóvil y miembros amputados. A 140 la pintura roja del Impala es lo mismo que la cubierta de las manzanas enmieladas, aquellas que empalagaban los días de infancia. Los pueblos se rezagan, los postes de electricidad se agolpan al final del camino. Los chicos que dicen adiós se desdibujan a 140. La familia se vuelve un punto en el vector, un imán que agita la mano al despedir. Y nosotros vamos a 140 como si la pieza única de mármol o la cinta en lata no se quemara al final de la historia.

Por lo demás, *El Impala rojo* es impensable sin el sentido de trayecto, comenzando por el título y teniendo presente el rótulo de una de las secciones que tiende ciertamente a eslabonar un poema de camino. A excepción de las tres restantes, ese segmento —el más extenso, denominado “escénica”— ha sido concebido en prosa, una moda-

lidad que acentúa de paso el principio de continuidad del recorrido en el que siguen coexistiendo Lucian Freud y Leigh Bowery, espectros en vela de un itinerario onírico, o de ensueño, donde la extrañeza de su coyuntura, en la hermosa ruta que conecta Tijuana y Ensenada, se intercala con las sorpresas de la geología, los desperfectos de la autopista, las amenazas de la sísmica falla de San Andrés, el *boom* del turismo vinícola y la especulación inmobiliaria. Antonio León bosqueja quizá de modo involuntario una ópera bufa que desequilibra la seriedad del deceso o el trance y su pareja de aliados: peligro y contingencia. En esta tesitura, al dimensionar el magnetismo y el propósito de *El Impala rojo* como objeto, vehículo y máquina de evocaciones macabras, no debe uno soslayar *El carretero de la muerte*, un clásico de Selma Lagerlöf, ni el coche pluvial —un Cadillac— de Salvador Dalí exhibido en el museo del artista en Figueras; el Plymouth '58, también escarlata, de la película *Christine*, un *thriller* de los ochenta; y el misterioso Lincoln Town Car '85 que circula de noche por las colinas de Mulholland Drive en la cinta homónima de David Lynch. Otro paralelo, aunque más *naïf*: la canción “Red Barchetta” del grupo Rush. Cine, melodía y literatura conviven en un imaginario poético que, entre la vida y el tránsito, hace del automóvil un portal de reu-nificación de las almas que se atraen.

CARLOS ALBERTO RODRÍGUEZ O LA AUTOPISTA DE LA MEMORIA

Todo poema entraña un simulacro de viaje, la ejecución de un trayecto. Y no sólo en lo intelectual, lo evocativo o lo imaginario, sino también, y quizá más, en lo espacial y temporal. Conforme se escribe, cada poema va poblando una superficie antes intacta y desplegando una duración. A diferencia del viaje físico, el viaje del poema posee casi siempre un tránsito incierto: podemos saber cómo empieza, pero no dónde habrá de concluir. Sin embargo, hay un viaje en la geografía que comparte proporcionalmente con el del poema un estado de vacilación. Me refiero al viaje de curso divagatorio que, sin rumbo fijo, o bien, con dirección provisional, se entrega al gozo del trayecto, haciendo de las recompensas de la ruta su verdadero destino, su intención primordial. Es justo el viaje que esboza Carlos Alberto Rodríguez (Mexicali, 1988) en *Correo del fin del mundo*, su *opera prima* y Premio Nacional de Poesía Tijuana 2021, que nos reserva una travesía lúdica sin prisas, dispuesta al júbilo y la contemplación, y, en efecto, a la paciencia que exigen las epifanías y el aprendizaje a lo largo de un periplo en motocicleta desde la frontera norte de México hasta la Patagonia. Estamos, pues, frente a un hito en la vida de una persona, la fuga de rigor que tarde o temprano cualquiera debe emprender, respecto de su lugar de origen, para medirse en la distancia, allende las fronteras.

Dicho esto, *Correo del fin del mundo* trasciende los indicadores del viaje programático y ofrece un mosaico de la afectividad humana que suscita una insólita odisea motorizada que se adentra en lo desconocido. Del asombro a la ternura, de la hospitalidad a la fruición, el itinerario que insinúan los poemas se abre a la plenitud de una experiencia cuyo impacto radica en un ir más allá, flanqueada por un antes y un después, con los que contrasta. De ahí el nombre de las cuatro secciones del índice: “Kilómetro cero”, “Acción de luz”, “Naturaleza del deterioro”, “Punto de retorno”. Un segmento final, “Coda”, conformado de una sola pieza, “Punto de partida”, remata el conjunto. A simple vista, guiados por el título de los apartados, se atisba la elipse de los hechos, la curva evolutiva del viaje y su antesala, su repliegue, el regreso. El pináculo de esta parábola lo constituye desde luego el camino, las composiciones de y sobre la carretera, y los graduales descubrimientos que depara el desplazamiento por el continente, en particular Sudamérica. Por ello “Acción de luz” y “Naturaleza del deterioro” condensan el núcleo de la secuencia, ensalzando la libertad, los prodigios del paisaje, las impensadas aficiones, el más puro silencio, la inocencia de unos niños. En resumen, las felices coincidencias y las afortunadas casualidades que convergen, por lo común, al borde del asfalto.

Correo del fin del mundo retrotrae así, con estampas luminosas, la utopía de la Edad de Oro, ese paraíso terrenal perdido en alguna coordenada poco menos que anónima en la que los relojes se detienen y asoma la posibilidad de una existencia perfecta, atravesada por la bonanza y la armonía. El sitio ameno deviene realidad y emblema, testimonio y metáfora de una alegría perenne, un entorno sonriente, que resuena en el interior del paseante. El rap-

to del viaje, su éxtasis de liberación prolongada, la transitoriedad de las visiones edénicas, apuran su incentivo desde el rodar de la motocicleta. Extranjería y finitud y, claro, el desgaste de la máquina, contribuyen a encarecer los hallazgos de la expedición, como lo sugiere la tercera estación del libro, “Naturaleza del deterioro”. Desgaste es provecho, y un aviso de la cuenta regresiva implícita en todo viaje de ida y vuelta. Este recorrido pendular culmina en la cuarta escala del índice, “Punto de retorno”, que a semejanza de un *ouroboros* —la serpiente que se muerde la cola— restituye el orden liminar de “Kilómetro cero”, lastrado por el sedentarismo y la monotonía de la rutina laboral del aventurero y, en términos cronológicos, por el confinamiento de la pandemia que, ya en México, sorprendió a Carlos Alberto Rodríguez en el colofón de su andadura acometida el verano de 2019 bajo el inexorable sol del desierto bajacaliforniano.

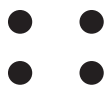
Desde Michoacán, su última parada, el autor llega a casa para encerrarse, igual que uno, a partir de mediados de marzo de 2020. El Covid-19 se propagaba en Europa y sembraba alarma en América. El planeta había frenado en seco. Los encuentros presenciales se proscriben de golpe. Flota en el ambiente un aire de toque de queda. Todo viaje se posterga, o de plano, se cancela. Don Quijote aplaza indefinidamente otra salida. Sin advertir las maniobras de la fatalidad, el poeta vuelve al fogón del domicilio familiar para, al cabo de unos meses, tras el recrudecimiento de las olas de transmisión del coronavirus, ver morir a su progenitor. La velocidad de la autopista alcanza su consumación en el marasmo de una sala de cuidados intensivos. El regreso cobra de pronto, con un irremediable desenlace, absoluto sentido. Imitando la progresión de la vida, el viaje desemboca en la muerte del padre y clausura un ciclo

mayor en torno al parteaguas de la pandemia del siglo que paralizó al orbe entero. Coyunturas, lapsos decisivos para despedidas y recomienzos. Basado en el principio de circularidad, el mapa de *Correo del fin del mundo* honra, por lo demás, la fijación ancestral del eterno retorno, según la cual estaríamos condenados en potencia a marcharnos de nuevo a Troya y repetir hasta el infinito la restitución de Ulises a la añorada Ítaca.

Más que una relación de poemas sobre un viaje determinado, Carlos Alberto Rodríguez ha concebido una sabia carta de navegación sobre un viaje indeterminado que brinda, a la vez, un símil del viaje como trayecto de existencia, por encima de la riqueza anecdótica que pueda implicar un peregrinaje transterritorial. *Correo del fin del mundo* invoca por consiguiente el tópico del *homo viator* o del *wandering man*, el hombre errante, que al margen de convertir la obra en la crónica de un viaje físico asume en la obra una alegoría sobre los intervalos de la vida. Más que poesía sobre la experiencia de un viaje, viaje a través de la poesía acerca de las fases y los interludios de la existencia. El contrapunto del recorrido: *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*, legendario tratado generacional de Robert Maynard Pirsig, lanzado en 1974, del que el autor extrae los pasajes colocados en letra itálica en el umbral de cada una de las cuatro secciones, excepto la “Coda” final. Estas referencias, fuera del campo estrictamente literario, añaden cierto desenfado a la lectura y nos invitan a probar, incluso, la resistencia de la brisa en el cuerpo al avanzar por la llanura o descender viento en popa una sierra por una calzada sinuosa, reiterándonos que la poesía es antes que nada un recordatorio de la extraña suerte, la estimulante conciencia de estar vivos.

El primer libro de un poeta, joven o no, es sin duda un acontecimiento, un suceso venturoso, ora por la revela-

ción pública de una vocación poética, asimilada como un triunfo de la poesía sobre la indolencia, ora por el carácter promisorio que entraña el alumbramiento de un volumen de poemas. Doble celebración, en suma. Entre la expectación y la primicia, la tentativa y el salto mortal de la iniciación, una voz emergente acude a tensar el arco de un futuro, perfilando un panorama de lectura. *Correo del fin del mundo* honra con creces la premisa, mediante un planteamiento que incuba en sí mismo, por la holgada especialidad a la que alude, la concepción dimensional del texto poético en su más amplia acepción. Lo subraya este dístico de nuestro autor: “Algo en su cresta y su joroba de laja / afila las cosas que deseamos en silencio”. La poesía de Carlos Alberto Rodríguez allana su propia avenida para discurrir por la espesa fronda del lirismo trashumante. Con un tono afable y una dicción sintética permeados de emotiva franqueza, con una expresión desprovista de excesos templada en la sugestión narrativa y el giro sentencioso, *Correo del fin del mundo* ilumina las orillas del sentir al tantear los efectos de la lejanía en las oquedades del corazón. A manera de colofón, esta línea inflamable avivada con un aire de evangelio apócrifo: “Habito el fuego como el desierto habita los tejados”.



PURA LÓPEZ COLOMÉ: TODA LA POESÍA

Pura López Colomé (Ciudad de México, 1952) es una de las poetas fundamentales de la poesía mexicana actual en los ámbitos de la creación y la traducción. Aunque igual se ha desenvuelto con autoridad en el ensayo, son estos los rubros que le han dispensado mayor número de adeptos, o bien, la distinción del lector y la crítica. En realidad, se trata de vasos comunicantes. Al fraguar sus propios poemas y poner en nuestro idioma los de los demás, trabaja a fin de cuentas con la misma sustancia, la de la poesía, ese común denominador que la ha llevado a tantear la relación con la obra personal y la ajena como un inmarcesible ejercicio de transcreación, para decirlo con Haroldo de Campos.

Si ha vertido al español a Rilke y a Brecht, la traducción de Pura López Colomé procede sobre todo del inglés y abarca versiones de William Carlos Williams, Hilda Doolittle, Samuel Beckett, Philip Larkin y, desde luego, Seamus Heaney, ofreciéndonos una de las aproximaciones más solventes del Premio Nobel irlandés de 1995, entre las que se encuentran las de los volúmenes *Isla de las estaciones* y *Viendo visiones*, aparecidos en México en 1991 y 1998, respectivamente. El hecho de haber revisitado después algunas de estas voces a través del ensayo —como lo constata en *Afluentes*, libro en di-

cho género publicado en 2010, e *Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética*, de 2015 — nos permite deducir que, además de un espacio para la revelación y el conocimiento, Pura López Colomé ha asumido la poesía como una actividad lúdica por alter-nante, vaya, una instancia vital para el gozo anímico, don-de los intereses o las preocupaciones literarios, en cons-tante permuta, cobran la naturalidad de una querencia.

Lo que intento aseverar es que Pura López Colomé ha traducido, por gusto, la familia de autores entrañables con los que, por lo demás, ha venido conversando en su trabajo de invención. Basta echar ojo a los epígrafes que ha cosechado en su poesía, que confirman las corresponden-cias entre la dimensión trascendental de la tradición lírica anglosajona, por llamarla de una manera, y la densidad es-piritual latente en la poeta mexicana. No obstante, debido quizás a la levedad de su atmósfera, la poesía de Pura López Colomé escapa a las clasificaciones. Fiel a la constelación de recurrencias que la caracterizan —el ser, la memoria, el *topos* divino, los silenciosos rituales cotidianos—, apegada a un sistema de referentes de orden sagrado, es inasible a las definiciones. Y tal vez justo por ello, o sea, por una suerte de ubicuidad a la que está destinada su escritura desde su condición de errante ingravidez.

Así, los *Poemas reunidos 1985-2012* (Práctica Mor-tal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013) de Pura López Colomé nos muestran paradójicamente un acervo poético cuya totalidad no garantiza una conclu-sión. Podemos advertir una inclinación mística y, a la par, un fuerte componente reflexivo sobre la naturaleza de las cosas, lo que añade un cariz filosófico distinto al religioso en una feliz alianza entre Platón y Lucrecio. Por otro lado, hay a lo largo de esta vasta compilación de setecientas

páginas un realismo anecdótico que no solemos encontrar, por lo general, en la poesía de resonancia mística o de resolución intelectual. Porque la de Pura López Colomé no es tampoco, como se apuntó, una escritura sujeta a taxonomías. Junto al influjo del teólogo Jacob Boehme y los ecos del iluminado Angelus Silesius, la evocación de sor Juana y Emily Dickinson, o de la palabra trémula de Paul Celan, el recuento alcanza una frecuencia poética en la que la soledad y el *contemptus mundi* devienen un lugar ameno, la distancia propicia para experimentar la oquedad interior, el margen de extrañamiento del que surgen los poemas.

Leer de modo continuo el *corpus* poético de Pura López Colomé invita a visualizar la línea evolutiva de un proceso de búsqueda que ha tenido por señuelo la consecución de un misterio supremo, el que cobija la existencia material y la no menos inquietante materialidad del vacío; el enigma de las causas y los efectos que parecen venir de ninguna parte y dirigirse a ninguna otra. Pero lo meritorio es que la autora ha sabido incorporar a tal disquisición la mitología de la memoria, la observación de la realidad doméstica, el imperceptible e ignorado microcosmos de la física, las presuntas edades del tiempo y los accidentes de la geología, los fenómenos del azar y, recientemente en *Via Corporis* (Fondo de Cultura Económica, 2016), el cable de alta tensión del dolor catártico. Dueña de una prosodia a la medida del silencio o de la enunciación, a juzgar por el panorama global de los *Poemas reunidos*, Pura López Colomé ha concebido en versos cortos y de mediana longitud un ejemplo de coherencia retórica respecto al perfil de su poética, arriba delineada. Con una proyección textual que podríamos estimar minimalista, ha planteado distintas formas de rendimiento del espacio tipográfico,

insuflando a su obra las suficientes variantes para reinventarla, abriéndola, más que al futuro, al infinito.

ALESSIO BRANDOLINI: RASTROS DE UNA EXPEDICIÓN

Poesía y naturaleza son desde siempre entidades miméticas. Tanto la poesía tiene en la naturaleza un infinito arsenal de analogías como hay escorzos o efusiones de la naturaleza que rezuman, se dice, la sublimidad de la poesía. No obstante, este vínculo sincrético, esta relación ancilar, ha sufrido, como es razonable suponerlo ante la mutabilidad de las tendencias del arte, hiatos, interrupciones, paréntesis de impopularidad. El ascenso de los escenarios urbanos, y la creciente demanda de un lenguaje literal en los horizontes del género poético, se han convertido en contrapesos del casi irreprimible trasvase entre la voz lírica y la abundancia referencial de los ecosistemas. A su modo, cada tradición literaria ha conservado vivo su diálogo con la naturaleza, renovando a través del tiempo o las generaciones la manera de interactuar con ella al nominarla, evocarla. Es a veces confesora o testigo, paisaje de fondo o metáfora. La historia de la plástica contribuyó a afianzar los lazos y ensanchar el imaginario compartido por la formulación poética y el mundo forestal o submarino, el desierto o el cielo. La pintura flamenca y la del Renacimiento mediterráneo, la del Romanticismo y la de carácter rural del siglo xx, se han sumado a afinar en los poetas esa cultura, esa sensibilidad ocular.

El camino de regreso (El Suri Porfiado, 2019), del poeta Alessio Brandolini (Roma, 1958), se incardina con

medida en semejante universo, ahondando con una muestra de veintitrés poemas seleccionados de variados libros del autor y traducidos del italiano al español por Marisa Martínez Pérsico en distintas preocupaciones de orden vital y ontológico que poseen un asidero en el medio ambiente, la meteorología, el pozo cósmico y los laberintos de la espesura. Acudiendo a este puñado de motivos sin detenerse demasiado, la poesía de Brandolini propicia, con y entre ellos, una sana equidistancia que la salvaguarda de la apología de la atmósfera o de las heredades del dios Pan. En *El camino de regreso* la naturaleza emerge como un ámbito trascendido, pero necesario, para llegar a determinados lugares de la enunciación poética o de la trama misma de la composición. Contemplar el firmamento, percatarse de una telaraña en las ramas de un arbusto, recorrer un sendero o escuchar la quietud del bosque en el canto de un pájaro, se vuelven ritos de pasaje hacia un punto de mira que desemboca a la postre en una forma de plenitud, un avistamiento en el que cristaliza el reflejo de una verdad que el aire desvanece. Instantes de iluminación que reconfiguran la conciencia del diálogo sutil entre los astros y el suelo, la intuición y la certeza, el presente y la probabilidad.

La naturaleza constituye por lo tanto un espacio de transición a la par íntimo y estimulante, sujeto a una complicidad no idealizadora sino motivada por la delectación, la precisión objetiva, la curiosidad. Esta receptiva actitud de expectación repercute en el interior, activando el sutil acompasamiento del entorno con la condición anímica. Lo rubrica uno de los poemas: “Apresúrate con calma, duermes / despierto, en especial cuando camines / por la cuerda que corta el dolor”. El estado de alerta conlleva un sentir, la apertura una impronta de los afectos, como quien reali-

za un trayecto expiando una tribulación. Andar es purgar una pena, borrar una aflicción, contrarrestar un pesar, a la usanza de las peregrinaciones medievales en el noroeste de España. Alessio Brandolini advierte en cada experiencia de excursión una suerte de Camino de Santiago que consiente nivelar los humores. Veamos: “así también escribes, para olvidar y mantener la calma: / el día pasa y la noche despeja las vocales”. Los elementos que rodean a ese pasajero desempeñan la función de un testigo omnisciente, como una deidad taciturna, y la de un acompañante que adquiere dimensión humana en un ejercicio híbrido de obtestación y prosopopeya. “En silencio he conversado con las nubes y esparcido / la soledad a un extremo a otro del viaje”, se lee en otra pieza.

Procurar la novedad en el desplazamiento se torna, por consiguiente, el incentivo tutelar de *El camino de regreso*, en sintonía con la invitación de Baudelaire de remitirse a lo desconocido para avizorar lo nuevo, tal como declara uno de los poemas de Brandolini: “hay un futuro que recomponer, un camino que conduzca / hacia regiones intactas”, anhelo que tiene un complemento disuasorio en un lance de psicología inversa como “entonces tú sonríes y yo grito / que no puedo entrar a este paisaje / porque no encontraría el camino de regreso”, episodio que da título al repertorio y resume esta contradicción de la presteza y la fuerza de gravedad de lo ignoto que nos seduce igual que el silbo de las sirenas. No en vano, con la tentación de la retirada o la claudicación, el sujeto lírico valida su voluntad de someterse a los hallazgos de la casualidad: “pero no renuncio al sabor de lo imposible”. La exploración de Alessio Brandolini involucra una dialéctica, la de los pasos orientados por la eventualidad de un descubrimiento y la del marasmo de esos pasos, de antemano hechizados

por el promisorio desenlace del itinerario. Y para ajustar los polos implícitos en toda aspiración de aventura, Brandolini se decanta por una proposición óptica, visoria, no exenta de nitidez proverbial: “La luz viene de la oscuridad, no hay conflicto / sin encuentro”. Travesía, ambientación y un amago de revelación confirman la cobertura de su poética.

El círculo se cierra. Más que una dicotomía, el insondable dosel que articulan la naturaleza y la hiperestesia del individuo encarnan la gran bisagra de los planos existenciales: lo que está más allá de nosotros, fuera de nuestro alcance, en la órbita sideral, y lo que está a pie de calle, o bien, de la pinaza, accesible al tacto con tan sólo alargar el brazo y palpar la textura de un árbol. Por un lado, la majestuosidad del vacío interestelar, inasequible al contacto, y, por el otro, la consumación de los sentidos en la magnificencia de una proximidad colmada de dones fastuosos y sencillos, evidentes y secretos. “El olor de la corteza de los nogales expulsa la energía / de los bulbos”, apunta el poeta. El radar del olfato y el impulso de figuración enaltecen las particularidades del reino vegetal. Desde un registro que late a ras de suelo, Alessio Brandolini consigna una gradación que remata en las estrellas, las distancias insalvables, franqueando la fragilidad de la especie como el filtro por el cual fluye la noción de la vida, según consta en un sugestivo pasaje: “Dependiendo de dónde uno esté, se es lo que se puede: alejarse / de la gusanera, abrirse a las heridas, a las constelaciones”. Entre la percepción y la imaginación: la longitud de onda de una poesía que surge de la concreción del humus y se remonta a la indeterminación de las nebulosas. *El camino de regreso* nos recuerda que cualquier salida resignifica la odisea de Ulises. Las gratificaciones de ese apartamiento,

de esa separación temporal de la consabida rutina, no radican necesariamente, sin embargo, en cruzar las puertas de Ítaca, sino en acopiar la vendimia de lo experimentado.

JOSÉ JAVIER VILLARREAL: POETA DE PROVINCIA, HIJO PRÓDIGO

Lo primero que uno percibe al leer *Poeta de provincia. Antología poética (1981-2021)* (Tilde Editores, 2022), de José Javier Villarreal (Tijuana, 1959), es la prematura madurez de una voz. Desde un inicio, José Javier dio con un fraseo y un tono que, lejos de estar compelidos a cambiar en aras de la supuesta y sobrevalorada ley de evolución en materia de arte, se han convertido en la columna vertebral de un sistema compositivo presidido por el verso de largo aliento, por no decir el versículo, cuando no por un verso libre de sintaxis conversacional, más cercano a la distensión narrativa que a la subjetividad lírica, lo cual nos conduce a resaltar otras dos constantes de la poesía de José Javier Villarreal: la propensión a transformar el poema en un relato y la mitificación de la emoción poética. Por breves o extensas que sean, algo de ambas cosas se halla invariablemente en las piezas de *Poeta de provincia*. Sí, una soltura en la relación de los hechos que desemboca en una exaltación de la realidad, como acota Pedro Salinas respecto de las *Soledades* gongorinas. La conciliación de lo lírico y lo diegético en la poesía de José Javier tiene lugar en su vocación épica, un sello de identidad manifiesto tanto en lo prosódico como en lo temático: dilatados periodos gramaticales aunados a un tratamiento legendario de los acontecimientos, por sabidos o íntimos, proverbiales o modestos que se nos presenten.

Esta síntesis de la evocación histórica y la saga personal, la cultura literaria y la memoria genealógica, tendrá igual un fenómeno análogo en la feliz alianza de lo regional y lo ecuménico que tan bien ponderó Alfonso Reyes, una de las figuras tutelares del autor de *Poeta de provincia*: “La única manera de ser provechosamente nacional, consiste en ser generosa y apasionadamente universal”. Si bien la obra poética de José Javier Villarreal ha conquistado una posición notable en el panorama de la lírica mexicana contemporánea, alcanzando también proyección internacional en España y Sudamérica, es cierto que su imaginario posee su *axis mundi* en Baja California, y, en particular, el corredor La Rumorosa-Tijuana, recalando en Tecate, donde el poeta vivió su niñez y adolescencia con padres y hermanos y a donde José Javier regresa desde Monterrey —en la que se afincó en 1977— cada vez que surge la oportunidad. Tecate es la Ítaca de José Javier Villarreal, de acuerdo, pero, en tanto que poeta, José Javier no sólo es Ulises, el viajero, que añora avistar de nuevo los altos pinos de la aldea natal, sino Homero, el aedo, que ha asumido en un rincón del planeta el centro de gravedad de su fabulación poética, un kilómetro cero al que se resituye de manera incesante o cíclica. Y ese rincón son dos plazas hermanadas: Tecate, punto de partida y gruta del oráculo, e Higueras, Nuevo León, destino y sitio no menos entrañable en el que José Javier Villarreal ha estofado y fechado más de un libro desde años atrás.

Dicho lo anterior, no debe extrañarnos la recurrencia septentrional de los títulos *Mar del Norte* y *Campo Alaska*, ni por supuesto de los rótulos y las referencias de los poemas que integran ambas colecciones del *corpus* villarrealino separadas por casi un cuarto de siglo. Hay, pues, algo innegable: un sustrato identitario, la raíz de una

filiación que ha sobrevivido a la edad y a la distancia como una roca magnética a la que el poeta se remite con regularidad, atraído por esa suerte de vorágine espiritual de la conciencia del origen. Al marcharse a Monterrey, José Javier ha ejecutado un trayecto de ida y vuelta. Mas la suya no ha sido necesariamente una reincorporación elocuente a la patria chica, Baja California, sino un retorno silencioso a través de la poesía y por el que llega a Tecate no con pasos estentóreos sino advenedizos, como López Velarde cruzando, comedido, el umbral de la casa familiar de Jerez. Un aire de hijo pródigo corona el rastro vital de José Javier Villarreal. Sin embargo, habría que distinguir que en su eterno retorno a las fuentes, como el ciervo del salmo, no subyace la pérdida, sino la ininterrumpida tentativa de recuperación de un paraíso, enriquecida por cada incursión a las estribaciones del Cuchumá, cerro sagrado de la etnia kumiai y refugio espiritual de Aldous Huxley, en Tecate. Ante las disyuntivas de la fatalidad, Tecate deviene el carbunclo, la piedra luminosa que tensa la aguja de la brújula. *Poeta de provincia* reitera con honestidad y tierna y lúdica ironía la adscripción a un territorio de la periferia nacional.

Poeta de provincia se articula de una selección heterogénea en cantidad, apelando a las colecciones que la alimentan: *Estatua sumergida*, de 1981; *Mar del Norte*, de 1988; *Portuaria*, de 1997, *Bíblica*, de 1998; *La Santa*, de 2007; *Campo Alaska*, de 2012; *Una señal del cielo*, de 2017; *Un cielo muy azul con pocas nubes*, de 2019; y *Los secretos engarces*, de 2021. Nueve libros como los nueve círculos del Infierno de la *Commedia*. Conforme uno desciende por el cono de la lectura, de principio a fin, la muestra de cada segmento parece aumentar hasta desembocar en el caudaloso río subterráneo de los más

recientes poemas de José Javier. La progresión interna de *Poeta de provincia* acoge entonces un embudo invertido. De un solo poema de *Estatua sumergida*, la *opera prima* del autor, transitamos gradualmente a los trece de *Los secretos engarces*. El criterio no es del todo creciente: del penúltimo libro de José Javier Villarreal, *Un cielo muy azul con pocas nubes*, se recogen cinco poemas; no obstante, el índice permite corroborar la notable productividad —discúlpeleme el término— que el poeta ha desplegado en la última década: cuatro de los nueve libros considerados para la antología han aparecido de 2012 en adelante. Por lo demás, en este descenso que, en el fondo, supone un ascenso a la clara profusión de una poesía en estado de gracia, uno se topa con la ya muy asimilada lección de los maestros: Ovidio, Dante, Petrarca, Shakespeare, Góngora, Camões, Andrés Fernández de Andrada, Quevedo, Goethe, Darío, Eliot, López Velarde, Lezama, Beckett, Enrique Lihn, Antonio Cisneros, Coetzee, Louise Glück, Emmanuel Carrère, entre otros. Parafraseando el nombre de la célebre novela de Radiguet, los poemas de José Javier encubren un inmejorable magisterio de ese modelo de compenetración absoluta que podemos llamar la literatura en el cuerpo.

Una antología poética sugiere la edad de una poesía, el recorrido de un proyecto de escritura que, de pronto, a juicio de su autor, merece una escala en el camino y el lanzamiento de una mirada retrospectiva sobre lo andado. Los cuarenta años de poesía condensados en *Poeta de provincia* dan cuenta de la consistente trayectoria de una voz poética que, aparte de aportar la impresión de haber nacido madura, no ha extraviado su legítima singularidad en la medida que ha permanecido fiel a su metabolismo, vaya, a su manantial de intereses y querencias. Es el momento,

sí, en que la autenticidad se entrecruza con la búsqueda y, las dos, se vuelven una misma fuerza. Una postura heroica y no menos estoica, tomando en cuenta el embate de las modas y la tentación de una visibilidad efímera con base en la impostación lírica. No: la poesía de José Javier Villareal ha conservado su música primordial tras ocho lustros de oficio poético sostenido. La hiedra de su característico verso largo, de su cláusula espaciosa, continúa brotando, volumen a volumen, como una insobornable vegetación que absorbe y libera los murmullos de la mascarada humana, pero que comparte al unísono, para gloria del lector, los clamores de un yo poético que nos presta su espejo para reconocernos. Bienvenido siempre a Tijuana, donde redacto estas líneas, querido José Javier, y gracias por invitarnos a redescubrir en *Poeta de provincia* el más digno y fidedigno espejo de la condición nortea, la naturaleza fronteriza, que nos une venturosamente a unos y a otros en la inacabable diáspora de la poesía.

LA RAPSODIA DE JORGE HUMBERTO CHÁVEZ

Tan pronto acabé de leer en su momento *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (Fondo de Cultura Económica, 2013), de Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez, 1959), supe que tenía frente a mí un libro singular e irrepetible, un capítulo que hacía falta en la hora actual de la poesía mexicana y que no permitiría imitaciones o secuelas, vaya, que no podría volver a escribirse. Sólo en un poeta del norte estaba narrar, en clave lírica, la monstruosa violencia del calderonato y, el hecho de que haya sido de Juárez —quizá la urbe septentrional más castigada por la iniquidad—, no implica una obviedad sino un acto de justicia poética, sí, pero también un gesto de audacia y autenticidad. Sin ceder un ápice a la ambigüedad o la difuminación, Jorge Humberto Chávez refiere de manera explícita las coordenadas y la impronta de un imaginario personal, alimentado necesariamente de una realidad regional en el sentido de que toda obra poética responde, para decirlo con Paul Éluard, a una circunstancia, una coyuntura histórica. Lo supo bien Homero, que hizo de un rincón del planeta, de un pedazo de tierra y de las vicisitudes y la mitología de una comarca el semillero de arquetipos que son ahora la *Iliada* y la *Odisea*. Por consiguiente, con esta ineludible entrega que mereció hace más de una

década el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, Jorge Humberto Chávez dignifica la temática territorial y el color local, garantes de lo genuino, resignificando desde lo particular la propiedad universal de la fragilidad humana y del lenguaje poético.

A primera vista, a juzgar por varios poemas del conjunto, pareciera que el asunto central de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* es la brutalidad de la cruzada presidencial contra el narco, tal como lo ponderó el jurado del mencionado certamen, aduciendo que el autor “nos da una crónica precisa de la atmósfera trágica que vive una zona de México”. Lo cierto es que hay una trama no menos oportuna que sirve de escenario a las estremecedoras cápsulas poéticas que nos comparte Jorge Humberto Chávez, verdaderos partes de guerra de una población secuestrada por la muerte. Aludo a la frontera y su otro lado: El Paso, Fort Bliss, Austin, Dallas, y un más allá fictivo o vivencial: el Amherst de Emily Dickinson, la Provenza de Van Gogh, el París de Apollinaire. Para asumir plenamente el itinerario que dispone Jorge Humberto Chávez, conviene establecer contacto con el insoslayable trasfondo que compone la vida de frontera, medio en el cual ha crecido y habitado el autor y del que procede la baraja de usos y evocaciones que alternan con el relato puntual de la gradual caída de Ciudad Juárez, hacia 2010, en la más absoluta atrocidad. La memoria representa un contrapunto del clima de amenaza, tensión y estado de sitio que padece la gente, donde la amistad y el amor, los lazos fraternos y filiales, concentran el último reducto para salvaguardar la integridad física, interior, como un remanso para mantener la cordura y seguir cultivando la esperanza.

Así las cosas, es curioso que un cuarto de siglo después de la irrupción oficial del discurso de frontera, en torno a 1985, esta área geográfica aguardara hasta ahora la aparición de un volumen de poesía que, al margen de los estereotipos sociológicos, la caricatura y el folclor verbal y cultural, amasara con naturalidad la dimensión híbrida y sinérgica, pasajera y convulsa del extremo norte del país, condicionado por la vecindad inmediata con la Unión Americana —que más que una proximidad conlleva una coexistencia— y por el ecosistema del desierto, un modo de aislamiento y soledad. La dureza y la ternura que exhiben los poemas de Jorge Humberto Chávez radican en el potencial dramático de este destino. Para que la frontera aportara un libro de poesía que la reflejara sin poses, con llaneza y concisión para traducir en un estilo sobrio, coloquial y “golpeado” —valga la expresión— la complejidad psíquica que implica experimentarla y comprenderla, era preciso darle la vuelta al tópico de lo fronterizo como sinónimo de profusión, heterogeneidad, pintoresquismo y frenesí, algo más cercano del artificio o la distorsión conceptual que de la evidencia. Jorge Humberto Chávez contribuye a desmitificar la frontera como un espacio abocado a reproducir únicamente dichas pinceladas y, en su defecto, brinda al lector una sintaxis telegráfica que, a la par de resultar eficiente en lo literario, proyecta la inquietante normalidad de un lugar con su cauda de ferocidad y resignación, lo que redundo en una poesía más compasiva a la altura de los acontecimientos que la flagelan. Para muestra la pieza “Cumpleaños”:

El mundo es sencillo cuando tienes nueve años la lluvia
por ejemplo

siempre corre del poniente lavando los guijarros de la
calle
no hay este: sólo norte y poniente la palabra sol es del
poniente
la palabra río queda en el norte la palabra mojado norte
también

guerra quiere decir Fort Bliss o Vietnam y la palabra
papá quiere
decir Denver o un viejo chevrolet esperando a su dueño

papá es norte la palabra país era difícil no era poniente
ni norte país
parecía significar ciudad algunos la usaban mejor como
barrio

al amparo de la montaña Franklin que era norte y los
atardeceres
y las lluvias ponientes apareció la palabra sur

ese mismo día llegó la palabra masacre: era igual a
trescientos
estudiantes abaleados de pronto en una plaza

país no era entonces la casa era más bien una extraña
frontera donde
pasaban cosas que no se podían decir

madre es como una gran charola de pan dulce y la palabra
país más
bien se trata de que no tengas panes en la mesa

no es difícil entonces comprender lo que son a los nueve
años
la palabra masacre la palabra sur la palabra país

De otra manera, cómo explicar los poemas en los que la cotidianidad y las ocasiones de iluminación vital fluyen a semejanza de burbujas de una hermosa intemporalidad que la crueldad o la estridencia de la civilización no consiguen pinchar o reventar. Una cena de fin de año, Borges entrevistado en las pupilas de la mesera de un bar, el paraíso en una taza de café, la mano de Dios en una camisa planchada, la bienvenida al cielo para Antonio Cisneros por cuenta de don Francisco de Quevedo, la silueta de la hija como un candil en la noche de la incertidumbre y el desánimo, el sol de la presencia de una mujer que es una muchacha que dormita mientras el poeta se desvela intentando trazar unos signos, los fastos del balcón de un hotel de Acapulco, las revelaciones del camino al conducir por la autovía, escapando hacia un futuro que prefigura la luz del horizonte. Porque, si hay una triaca que el intrépido Jorge Humberto Chávez opone a la amenaza del tedio y la monotonía, es el desplazamiento, un *way of life* fundado en la pertinencia de la salida, el viaje, la escapada que termina conformando una poética del trayecto, como lo certifica el nombre de la tercera sección, “Poemas de la autopista”, y el rótulo de la mayoría de composiciones que la articulan: “Turnpike”, “Conduzco un Honda blanco por El Palacio de la Luna”, “El Ángelus de Millet en el aparcamiento”, “Another road poem” y “Medianoche, a 10 km de Ciudad Jiménez”, “Heráclito”, “Taxi”, “Restos” y “The road poem”, estrellas de una constelación movediza donde resaltan líneas como “El mundo bien puede empezar con lo que está detrás del parabrisas del coche que me aleja de

ti esta mañana” o “Mi afán de vivir está en el automóvil que llevo a la autopista”, preludios de poemas que esbozan palmariamente un decálogo de principios. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* —título barroco igual que un prolongado verso que es una larga carretera— auspicia de entrada el germen de la trashumancia. Por lo demás, asolada por el crimen y la impunidad, Ciudad Juárez no es por lo tanto lo que solía. El asedio de Jorge Humberto Chávez constituye a un tiempo un testimonio de ese parteguas y un recordatorio del poder exorcizador de la palabra poética.

En suma, Jorge Humberto Chávez ha abierto una avenida inédita en la noción de la poesía de frontera, inaugurando un carril donde la supremacía del tema migratorio, o el problema de lo identitario, ha cedido a la pro-cacidad de la delincuencia, de acuerdo, pero sin renunciar al lirismo esencial del género. Bajo esta óptica, la causa de Jorge Humberto Chávez no sería ya la de los avatares de la *polis* ni la de la patente de los límites geográficos, sino la de aquello que le ocurre al individuo —ciudadano, sujeto civil— al curso de la transparencia y la simplicidad de los días. Lo acompañan en su recorrido tres maestros del realismo sublime y el apunte biográfico: Edgar Lee Masters, e.e. cummings y William Carlos Williams, que consiguieron fijar los vértigos de la existencia ordinaria. Jorge Humberto Chávez también nos conduce a descifrar las ausencias y los sortilegios de un paisaje entrañable que comienza en la calle y culmina en la celebración de una intimidad familiar que compensa, con creces, la crudeza de lo que pasa afuera en los semáforos, las colonias, los cruceros: emboscadas, balaceras, escaramuzas. El autor dialoga entonces muy de cerca con la vertiente conversacional de la tradición poética estadounidense, aunque

habría que tomárselo con cautela, ya que Jorge Humberto Chávez se ha concedido orear su relación de los hechos con una enunciación que abrevia de la elipsis y prescinde de la puntuación, formas de horadación, de erosión de la escritura por las que se asoman los difuntos o respiran las ánimas que el poeta convoca en esta suerte de *Pedro Páramo* de la poesía del septentrión mexicano.

LUIS ARMENTA MALPICA: EL AIRE Y LA PÓLVORA

Hace rato que la poesía latinoamericana tomó distancia de la literatura *per se*; vaya, que sus efectos dejaron de remitirse por entero a la semántica con el propósito de sugerir la representación de una nueva experiencia del texto poético más allá del diccionario, aunque todo lo emitiera a través de éste. Como si, por encima del oficio de la figuración verbal, los vocablos de un poema irradiaran, al juntarse, una impresión adicional más cerca de la sonoridad, o la táctica visual, que la confiada únicamente al planteamiento del texto. La cultura tecnológica ha venido a acelerar la proliferación de este indicio mediante el ilusionismo psicológico suscitado por la multimedia y la sofisticación de los soportes digitales. Así, leer o escuchar un poema puede ser ya como oír una canción o presenciar la escena de un cortometraje. Imagen, sonido, finta melódica y sincronía coinciden para cuajar una recepción artística integral de la composición poética, que tiende a volverse más vívida en tanto logra concitar reverberaciones procedentes de otras disciplinas.

Un caso remoto en la modernidad sería el *Altazor* de Vicente Huidobro, poema de 1931 en un prefacio y siete largos cantos que, hacia el final, conforme se avanza en la lectura, propone un dismantelamiento del habla donde las palabras acaban reducidas a las vocales que las componen, anagramas, fonemas, neologismos, postulando una tabla

rasa del signo y la significación para un reinicio del suceso comunicativo en aras de una depuración del léxico. Confucio afirmó que la primera decisión que adoptaría para administrar un reino consiste en la reforma del lenguaje. La poesía no es un país, pero sí un dominio idiomático, y atañe precisamente al poeta, ese “pequeño Dios”, por citar otra vez a Huidobro, refundarlo desde su conocimiento de causa. El título *Altazor* posee un apéndice: “o el viaje en paracaídas”. El desmantelamiento del habla recurre entonces al símil de una caída vertical, a semejanza de un obús. La eficacia diagramática y expresiva de *Altazor* facilita apreciar el recorrido de esa precipitación en el cielo de la página. Vicente Huidobro trasciende los conceptos hasta llegar a una inusitada espacialidad, siguiendo de reojo a Mallarmé con el parteaguas de *Un golpe de dados*, de 1897, gran ejemplo inaugural de pulverización del texto poético.

Enola Gay (Vaso Roto Ediciones, 2019), la más reciente entrega del poeta Luis Armenta Malpica (Ciudad de México, 1961), radicado en Guadalajara, reproduce en parte estas maniobras al invocar el magno poema de Huidobro y referir el trayecto gravitacional más trágico de la historia: el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945 desde un Boeing B-29 Superfortress, cuyo nombre da rótulo al libro que nos ocupa: “La sombra del avión, como una cruz / veloz se levantó de golpe entre los hombres”. La recuperación de *Altazor* es de sobra, para Armenta Malpica, concomitante al imborrable drama de la caída del artefacto nuclear que esfumó la ciudad japonesa. Mas la apropiación de este momento axial del último siglo cobra aquí distintas connotaciones. No sólo es un recordatorio de lo que Coral Bracho ha designado “el instante en que todo cambia”, sino igual, ade-

más, un registro de lances personales que implican una perspectiva, un movimiento, una visión análoga del vector de la fuerza de atracción. A merced de esta ley, Luis Armenta Malpica establece un eje argumental en torno al que giran los variados lineamientos de *Enola Gay* como una tolva de correspondencias en la que se entrelazan víctimas y verdugos, obras y autores, épocas y ocasiones, vivencias y tributos en una vertiginosa sensación de ubicuidad.

Emulando la estructura tripartita de la *Commedia* dantesca, el tríptico de *Enola Gay* se reparte en Liber Inferni, Liber Purgatorii y Liber Paradisi. Pero no se trata de capítulos estancos o definidos, sino de vasos comunicantes que participan sutilmente entre sí de expresiones, pautas o filones temáticos reiterados para conferir al conjunto una dirección cíclica que encubre la fatalidad de un eterno retorno: el de las guerras, los imperios destronados, las contrariedades del amor, los fantasmas del orgullo, el tropiezo con la misma piedra. Ejemplos: la “curvatura del relámpago”, el “uranio enriquecido”, Mishima, Hirohito, Brueghel, Caravaggio, G. I. Joe, equidistantes a la baliza tutelar, explícita o tácita, del Alighieri. La cosmovisión cristiana de Dante rige, pues, el mecanismo de correlaciones de *Enola Gay* como un artilugio de ponderación de la acción humana y un confín que sugiere inevitablemente el diorama de la *Commedia*, que oscila entre la hoguera de la barbarie y la gracia de la expiación, vadeando la beatitud de la catarsis. Otros satélites de este orden poético: Zbigniew Herbert, Lorca, Durero, Pink Floyd, Vinicius de Moraes, Inger Christensen, Saint-Exupéry, Mishima, Gertrude Stein, Beatriz Portinari, Einstein, Alan Turing, Szymborska, Matsuo Basho, Osamu Kitajima, Vallejo, Virgilio, Curzio Malaparte, John Ashbery, Yves Bonnefoy, Hart Crane, Gamoneda. La ciencia y la poesía, la tradición

y el cisma armonizados en la inconfundible poesía de raíces transversales, y por ende caleidoscópica, que trabaja Luis Armenta Malpica.

No es casual que un poeta alineado con el universo dantesco, distinguido por su denodada plasticidad, se apoye en la resolución del arte pictórico, en particular del Renacimiento flamenco e italiano patente en “su fe por Caravaggio” o el “pájaro del paisaje de Brueghel”, a lo que habría que agregar la denominación de piezas circunscritas a la naturaleza del lienzo: “Poema sin ~~cuadro~~ héroe”, “Poema sin ~~héroe~~ cuadro”. A este crisol de evidencias que encierra una discreta propensión de *Enola Gay* por la plástica, hay que resaltar la convergencia del escorzo rupestre y el mundo primitivo, manifiesta en líneas como “la migración del agua y sus bisontes / del estrecho de Bering” y “ese rinoceronte que se nos viene encima de tanto imaginarlo / y aplasta toda la realidad que conocemos / (sea Dogville o Altamira)”. Alta cultura y arqueología comparten la regencia del trazo figurativo, cifrada sintaxis de un relato subjetivo y, sobre todo, reflejo del pulso de una fabulación sin cortapisas. Junto a la propiedad condensadora del pincel, su inmóvil cromatismo: la cinemática, pintura animada y proyección de un feraz delirio del flujo de conciencia: “Después vendrán los sueños / que tuvo Kurosawa / por si acaso dormimos”. Luis Armenta Malpica convierte su trato con la imagen en un componente dinamizador de la energía circular que impulsa su *Enola Gay*.

Si *Enola Gay* rinde, de alguna manera, un homenaje selecto a la cultura nipona, lo hace al perfilar una sinfonía que tiene su contrapunto en querencias occidentales, como el acompañamiento de Pink Floyd, con su “calla, mi niño / cállate, *Little Boy*: mamá te mantendrá / bajo sus alas”, y

Osamu Kitajima, con su “sonido sostenido y hambriento / como de enamorado sin pareja”. Nuestro poeta urde por consiguiente un mural gráfico y acústico que, en lugar de resultar estático como un fresco, se echa a andar con el furor de un acelerador de partículas en el que las diferentes secuencias del libro semejan concordar en un trepidante torbellino de entrecruzamientos: la liberación de un proyectil que modificará el rumbo de la geopolítica, el color de la rosa que es la rosa de fuego de la deflagración y la rosa de sangre del suicida, la nieve del monte Narayama que es la del torrente seminal (“el salto blanco”, Paz *dixit*) y la de la esfera giratoria del poema, el vacío surcado por un explosivo demencial y el que auspicia y reviste el escarceo de dos cuerpos en la oscuridad, trances apartados que unen paradójicamente la inminencia de la muerte sorpresiva y la proximidad de la imantación erótica.

Virgilio de su propia poesía, y amén de bordear los meandros de la memoria común, Luis Armenta Malpica nos conduce por un ondulante y sobrecogedor sendero que no prescinde de los escozores, las batallas y los dilemas de la intimidad o el fuero interno; y, asimismo, las fruiciones, los alborozos y las recompensas acunadas en los pliegues del azar y la justicia del tiempo. Con una escritura en diagonal, irreductible a un determinado patrón rítmico y apuntalada por una perspicaz aplicación de los recursos tipográficos —dos puntos, tal cual, y duplicados; corchetes; incisos numerales; paréntesis como valvas de una concha; el signo de más (+); negritas; versalitas; tachado de *blackout* poetry; el párrafo indentado; la dislocación de la composición—, Armenta Malpica ratifica los rasgos no textuales de su poética, aduciendo con estos usos que el paratexto contribuye, más de lo estimado, a optimizar y potenciar la interfaz de transmisión de un poema. Por

lo demás, a propósito del 75 aniversario de la hecatombe de Hiroshima y Nagasaki, conmemorado en 2020 [y del 80 en 2025], *Enola Gay* pulsa los hilos de ese acontecimiento brutal y redime en una elegía, un treno continuado, pérdidas y fracturas entrañables, y hechos documentados no menos estremecedores: el deceso del padre, el harakiri performático de Mishima, la secuela de los sobrevivientes al bulbo de humo y escombros —“viento divino”, madre de los desastres—, el espanto de los ángeles sobrevolando la pira de la destrucción, apenas consolados por la posibilidad de un recomienzo, vago recuerdo de la incertidumbre de la hora actual sometida por la férula de la pandemia y la dormida dinamita de la polarización ideológica.

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: BALANCE GENERAL

Hemos crecido en la convicción de que la exuberancia representa el rasgo mayor de la poesía latinoamericana. Exuberancia entendida como profusión, elocuencia oracular, fraseo caudaloso, imaginación imbricada, versatilidad formal y hasta exotismo. La nota aplica de modo entrecruzado en períodos y exponentes, del culteranismo novohispano a Rubén Darío, de Neruda y Lezama al neobarroco de Marosa di Giorgio, José Kozer, Néstor Perlongher, Coral Bracho, por citar unos cuantos, amén de otras escrituras fuera de esa frecuencia: Vallejo, César Dávila Andrade, Olga Orozco, Álvaro Mutis, Enrique Lihn, Diana Bellessi. En la poesía venezolana dos poetas de fabulación sinuosa y expansividad telúrica: Juan Antonio Ramos Sucre y Vicente Gerbasi. El polo opuesto de esta amotinada y concurrida sensibilidad, instaurada ya en nuestro inconsciente poético hasta constituir un hecho cultural, sería el de una poesía que, arraigada en el talante idiosincrático de Hispanoamérica, ha encontrado su tono y punto de mira en la frugalidad, el minimalismo, la agudeza, el realismo filosofante, la emoción introspectiva.

De tamaño linaje descende Arturo Gutiérrez Plaza (Caracas, 1962), en el que lo preceden Eliseo Diego, Ida Vitale, Roberto Juarroz, Heberto Padilla, Óscar Hahn,

José Emilio Pacheco, Giovanni Quessep y Fabio Morábito, y, en su país, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, de cuya tensión argumental y comunicación expedita estaría más cerca. Su antología *El cangrejo ermitaño* (Visor / Fundación para la Cultura Urbana, 2020), lanzada el agónico 2020, acompañada de un esclarecedor prefacio de Rafael Courtoisie, permite confirmar dicha filiación. De entrada, hay que advertir que la de Gutiérrez Plaza es una muestra no fechada, una decisión que implica tácitamente una idea de la poesía, la de su intemporalidad, fuera de que pueda ser, para apuntarlo con Machado, palabra en el tiempo, como ocurre con muchos poemas de *El cangrejo ermitaño* marcados a fuego por el hierro de la circunstancia. Dividido en ocho apartados que aspiran cada uno a reproducir cierta unidad de asunto, la selección de Arturo Gutiérrez Plaza tampoco está, por lo tanto, ordenada según los libros que ha publicado ni siguiendo la secuencia de su respectiva aparición. No obstante, esta distribución temática se relativiza en la medida que los ocho segmentos del índice mantienen una sutil correlación y un vínculo de concatenación en torno a los avatares de la experiencia de socialización de la expresión poética.

Si bien los epígrafes de sección intentan inducir un matiz para distinguir los estratos de la bibliografía de Gutiérrez Plaza, *El cangrejo ermitaño* puede leerse como un libro de poemas y no como el epítome esencial de un *corpus*; vaya, hay en esta disposición, poco frecuente en el contexto de los florilegios de autor, un toque lúdico que juega a distanciar la progresión histórica de las variadas estancias del volumen, insistiendo en la asunción de la poesía, propia o ajena, como un presente perpetuo, un precepto que pretende, en el fondo, someter los poemas a una prueba de perduración más allá de la época y de la co-

lección en los que fueron originalmente impresos. Como sea, los títulos que alimentan las páginas de *El cangrejo ermitaño* son *Al margen de las hojas*, de 1991; *Principios de contabilidad*, de 2000; *Un sobre sin abrir*, de 2006; *Cuidados intensivos*, de 2014; y, el más reciente, *Cartas de renuncia*, de 2020. Algo menos de tres décadas de labor sistemática pautada de intervalos de seis a ocho años en cuanto al ritmo de las entregas. Pero al prescindir de la datación, Arturo Gutiérrez Plaza hace de *El cangrejo ermitaño* un repertorio personal en toda regla, optando por una norma radical que arropa a la vez una apuesta: la de anular la diacronía de un quehacer poético de años para compulsar su actualidad y, por tanto, su vigencia.

Cuatro ejes atraviesan la poesía de Arturo Gutiérrez Plaza: la extranjería como viaje de ida y vuelta, las complicidades fraternas aunadas al sentimiento cívico, la confidencialidad amorosa y la mentalización del acto poético y su red de analogías. El movimiento pendular de la foraneidad posee una doble connotación: la del que está apartado de su patria y la del que regresa a ella y halla un territorio distinto. Entre la partida y el retorno, el tirante de la extrañeza que acaba tendiendo un puente entre los paréntesis de una ausencia. Mientras que “Destinados a la errancia, / somos también los hijos de Babel”, igual “Cuando el forastero llegó / ya todos se habían ido”, dado que “Vengo de un lugar que ya no existe”, tal como lo asienta Gutiérrez Plaza en diferentes latitudes de la compilación, resolviendo su carta de rumbos en la resignación dubitativa —“Dos patrias, dos patrias tengo yo: / ¿O son una las dos?”— o, de plano, la declaración de vínculos que disimula una declaración de apego a la verdadera querencia: “Pero soy de acá, este es mi hogar / y aunque me vaya, aunque me escape lejos, / este encierro siempre será mío”.

Aunque esa identidad implique una adhesión ciega, incondicional, a una convicción tan abstracta como el concepto de nación, el imán del origen continúa siendo el kilómetro cero de la memoria y, en consecuencia, su capital.

Junto al permanente estado de peregrino en tránsito que es ser un “forastero” en el exterior y un fantasma en el suelo natal, concurre a *El cangrejo ermitaño* una conciencia solidaria con el prójimo que, desde la empatía de la anonimía y la orfandad del ciudadano de a pie, cierra filas alrededor de un sentir comunitario, una querella colectiva, recuperando el dicho mallarmeano de la poesía como el tamiz que restituye determinada pureza al idioma de la tribu. “Mi voz es el milagro de los que nunca la tuvieron”, escribe Gutiérrez Plaza. Sin embargo, nuestro poeta no se decanta por el acendramiento de la semántica o de la fonación, sino por el mutismo voluntario como una especie de altiva, digna, indiferencia ante la temeridad del poder: “La gente invisible sabe cantar / pero prefiere el silencio”. Cautela, desconfianza frente a los tentáculos de la retórica oficial que no depara más que una trampa de la elocuencia, una estratagema de la demagogia para acrecentar la falacia, el olvido hacia los numerosos avatares de la marginalidad. Es la resistencia y el escepticismo de la poesía sudamericana en su relación conflictiva con la autoridad y la hidra de las potestades fácticas, como lo consigna uno de los poemas: “La obediencia a la patria, / al dinero / y a Dios”. La fatalidad de los pueblos, la inesperada eventualidad de los individuos. “Yo hubiera querido, / Yo hubiera deseado hablar de otra cosa”, confiesa una de las composiciones. No siempre es posible elegir qué decir. La poesía no es un arte programático y guarda su continuidad en las pulsiones del día a día, y de umbral en umbral, para recordar a Celan.

Mas no todo culmina en la aporía de la bilis y la incierta esperanza depositada en el vocablo unificador, inducido como una suerte de hermandad ambulante para los desposeídos, sino, a la par, en una poesía cálida, entrañable, hospitalaria, que aspira a registrar una vida íntima, singular, que honra el fuero del yo, su anillo nuclear, como el centro de irradiación de una energía interior que trasciende con franqueza y naturalidad de lo privado a lo público. Así, “Dos agujas que deseaban sanar” compensan el desencuentro en aras de un temperamento “fiel a los caprichos del deseo”, por el que “te haré mía sin nombres / sin palabras, sin promesas”. La pasión es un rapto de ilusa posesión y absoluto despojamiento. Entre la concesión y la saciedad, un extenuante vaciamiento que va del balbuceo a la claudicación, de la turbación física a la mimesis locutiva, dos cabos que ilustran la estirada cuerda entre lo poético afectivo que se vuelve familiar, y la propagación de la enunciación poética, mediante la cual los poetas prestan su locución a los demás, reconociendo que, mientras “Escribo / imitando una voz que no sale de mi voz”, en la penumbra de la alcoba “Mejor es que sigamos durmiendo. // Ya mañana, con calma, hablaremos”. Arturo Gutiérrez Plaza enaltece una poesía cuyo diámetro de alcance corre de los aposentos a la calle, pasando por la preocupación metaliteraria y las fluctuaciones del nomadismo.

La creación poética y sus parangones con la cotidianidad articulan, como lo afirmé, uno de los vectores de la obra lírica de Gutiérrez Plaza. De esta manera, “En el dolor / se maceran palabras / que jamás serán escritas. // Sobre ellas escribimos sin saberlo”. He ahí la secuela fabril, incluso provechosa, de la congoja, pero, asimismo, la equiparación de la temporalidad y la acción sanadora con el yunque del oficio poético que templea los ánimos

y restaura el alma. *El cangrejo ermitaño* brinda entonces constancia de un imaginario literario sin cortapisas que engarza las múltiples capas de incumbencia de una receptividad integral, prendada no sólo por las intransferibles peripecias de un yo particular y colectivo sino, además, por la injerencia del compromiso ético de la poesía consigo misma —sus desafíos intrínsecos— y con las condiciones políticas o las querellas del mundo que la inspira. Para Arturo Gutiérrez Plaza el género poético demanda infaliblemente un discurso transversal que horade y zurza las cambiantes vetas de la actividad humana, sin renunciar a las exigencias estéticas de la poesía, un lenguaje sometido a proclamar lo más con lo mínimo desde una música única, una dicción directa y efectiva que sostenga el géiser de la palabra poética contra la sequía de la angustia y el desasosiego de la agenda actual.

MERCEDES LUNA FUENTES: LA CASA DEL SER

La habitación higiénica (Mantis Editores, 2019), de Mercedes Luna Fuentes (Monclova, 1969), aspira a habilitar, para decirlo con Heidegger, la casa del ser. Una casa, o sea, el lugar de residencia, y, por lo tanto, una extensión heterogénea animada a expensas del lenguaje —como lo supuso el filósofo alemán— e integrada ciertamente, en términos figurativos, de un pórtico, un zaguán, un patio, un jardín y, desde luego, pasillos que conducen a distintas recámaras. Y, junto a ese huerto vedado de la intimidad, Mercedes Luna coloca la plaza abierta más personal: el barrio, la calle aunada a los vecinos. Por gracia de la sinécdoque, *La habitación higiénica* honra el tópico de la casa como la instancia más adecuada para hacer concurrir lo íntimo con lo público, lo particular con lo colectivo, desdoblando el circuito doméstico en una cifrada saga familiar y en metáfora de un periplo ontológico y existencial que entraña un ejercicio de autoafirmación de la más rabiosa individualidad, la de un libre albedrío urgido por la sensibilidad y la escritura.

Por ello, *La habitación higiénica*, Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2018, encubre una reivindicación del derecho a un cuarto propio esgrimido por Virginia Woolf, pero, también, un reconocimiento y una celebración de la soledad del poeta, la poeta, en el trance de su oficio, asediado por las demandas de la vida cotidiana y la

tentación de otro destino. Después de todo, la poesía es el arte de fijar los vértigos que oscilan del sujeto cívico al yo poético, de la ciudadana a la autora. De ahí que, entre poema y poema, Mercedes Luna comparta en su libro retazos de historias, relatos no explícitos, sino apenas sugeridos y donde se debaten los apuros y las angustias de los diferentes papeles que estamos llamados a jugar frente a nosotros mismos y la sociedad de nuestro tiempo, con su cauda de penalidades. No obstante, *La habitación higiénica* va más allá del yo y su circunstancia para fundar, siguiendo a Bachelard, una poética del espacio.

Así, no es casual que el argumento de la espacialidad que decanta Mercedes Luna transita de la casa a la acera, de la acera a los hospitales, de los hospitales a la ponderación del estatus de la patria. Partiendo de un tratamiento aparentemente literal de los signos de identidad de la autora, *La habitación higiénica* propone, a la par, un variado simbolismo de enigmática contención lírica en torno la noción de la morada, la *domus*, relativizada con la concurrencia de preocupaciones filosóficas o metaliterarias que contribuyen a desmitificar la hegemonía de lo biográfico de cara a lo inventivo, anulando cualquier tipo de especulación sobre el carácter estrictamente confesional de la poesía. El título ironiza al respecto: *La habitación higiénica*, una alusión del acto poético o compositivo dispuesto de modo paradójico al mundo y al fuero interno, lo práctico y lo hipotético, lo experiencial y lo abstracto. Mercedes Luna confirma, a su manera, la indómita naturaleza fronteriza del poema, siempre contingente, a caballo entre un afuera y un adentro.

Por lo demás, con una narrativa elíptica y el destierro de la puntuación, igual que eludir, en la gran mayoría de los casos, nombrar cada poema, *La habitación higiénica*

ca presenta el continuo fluir de un discurso unitario pausado sutilmente de cinco apartados —“Cimientos”, “La habitación higiénica”, “La belleza de la madre”, “Dormitorios”, “Habitaciones en guerra”— que dan cuenta de las mutaciones de la dimensión física y emocional, psíquica e intelectual, que experimenta un dominio poético, territorio que se configura y reconfigura al calor de las pulsiones humanas. Con este libro privativo y comunal, intrigante y descubierto, Mercedes Luna Fuentes expone desde la distancia de una mirada pensante y exploratoria las esperables contradicciones del *homo urbanus*, el ser ciudadano, que son al cabo las del oficio creador, una vocación sin horarios atrapada entre la torre de marfil del hacedor y los apremios de una rutina, ese telar en que se trama la crónica global de la existencia.



CARLOS LAZCANO: PERITO EN PIEDRAS

Historiador, espeleólogo y explorador, Carlos Lazcano Sahagún (Ensenada, 1955) es, en *Regreso a la geografía de la esperanza* (Sociedad de la Antigua California, 2023), todo ello a la vez y, además, ecologista, o, para utilizar un término más noble y menos pretencioso, naturalista, algo que lo acerca a la esfera de la curiosidad intelectual sin convertirlo necesariamente en un científico, pero que sí le permite reivindicar su entrañable filiación con el medio ambiente, o, mejor dicho, con la naturaleza en su conjunto, dando cuenta de un vínculo de amor hacia los distintos hábitats de la península de Baja California, resumidos de manera sumaria en el mar, la montaña, el desierto. La aproximación de Lazcano al paisaje originario de la península celebra la riqueza de elementos de un escenario que de inicio pudiera juzgarse un ejemplo de aridez orográfica, y, por lo tanto, de singularidad: en las antípodas del exuberante litoral del trópico que caracteriza a las playas mexicanas, el mar de los costados de la Baja California, flanqueda por el océano Pacífico y el golfo de Cortés, presenta la rareza de una costa que reúne el agua salada con el desierto, mientras, cuesta arriba, la montaña resulta inconfundible por su espinazo de grandes rocas del cretáceo que en el fondo constituyen una forma de aridez, la de un bosque mineral que alterna con arbustos, encinares y coníferas.

Explorador y naturalista, aunque no menos viajero, el autor de *Regreso a la geografía de la esperanza* hace del trayecto un goce estético y anímico que rebasa el mero gusto por conocer. Ese goce es a un tiempo lúdico y cognitivo, y, sin embargo, al recompensar la paciencia del arte de la contemplación, surte inevitablemente una reverberación espiritual, contribuyendo a nutrir e incentivar en el sujeto lo que Yves Bonnefoy llamó el territorio interior. Hay en el viajero Carlos Lazcano una mística del trayecto. La respaldan la calidad de la mirada y décadas de expedición y roce con el acervo bibliográfico sobre la península. Dicho esto, su mirada sobre el paisaje solitario no es ya la del erudito, perfil que con solvencia podría llenar, sino la del sabio que ha adquirido su honda noción del entorno a través de la experiencia. El cotejo práctico del conocimiento de la flora y fauna, de la historia y la pintura rupestre, de la cartografía y los vestigios de la Baja California, le ha concedido a nuestro peregrino hablar con autoridad técnica, mas no sentado al escritorio, sino andando o rodando por las carreteras, los caminos, las terracerías, los atajos, como un gambusino de evidencias y prodigios sobre una región que de algún modo permanece incógnita y sigue dispensando hallazgos y revelaciones a quien se aventure a recorrerla. El libro de Lazcano es prueba de la vigencia del carácter todavía enigmático de esta ladera del mundo que la incipiente geodesia del siglo XVI llegó a considerar, por confusión o exceso de fabulación, una isla.

Regreso a la geografía de la esperanza es varias cosas a la vez: cuaderno de bitácora, diccionario sentimental, diario de navegación, guía turística, pliego de elucubraciones, dietario, libro de ruta. Fotografías y breves entradas de texto se entrelazan para conformar una propuesta integral que sobresale por su valor documental y su

muy personal intención reflexiva. Más que procurarnos un levantamiento de datos o dirigirse a uno desde la estricta imparcialidad del laboratorista, Carlos Lazcano piensa en voz alta, compartiendo los asaltos de la perplejidad y la conmoción, la reverencia y la frustración que le inspira su expedición por la península, ya que en su tratamiento converge un homenaje a la belleza del paisaje y al heroísmo de las empresas misionales, sí, pero, a la par, un clamor derivado del sacrilegio que implica la contaminación ambiental, el desarrollo urbanístico y la especulación inmobiliaria, amén de la negligencia y el descuido en la preservación de enclaves arqueológicos, sea por la burocracia competente o los visitantes, la imprudente concurrencia. Así, uno atestigua la emoción, matizada de luces y sombras, que nuestro rastreador profesa hacia su tema desde la única actitud posible: el apasionamiento. Por lo demás, Lazcano corona con talante lírico la filiación que siempre ha mantenido con el suelo bajacaliforniano.

La constante de *Regreso a la geografía de la esperanza* reside en su tentativa literaria. Junto a la disposición fragmentada del texto —viñetas de un itinerario con escalas—, el toque evocador de las notas y el contrapunto de extractos de poemas en los que el autor descubre una justificación a su lenguaje, o, para ser más exacto, a su tonalidad. Es como si el propósito del libro reclamara una circunscripción, buscando emplazarse no en el campo de la monografía académica, sino el de la sensibilidad creativa de la iconografía y la escritura. Mediante una prosa voluntariamente sencilla y espontánea, Carlos Lazcano funde su visión con la transparencia del aire, sugiriendo con sutileza el caudal prístino y humano de una Baja California casi virgen, donde sólo ruge el viento, cuando no se presiente el rechinar fantasmal de los herrajes de la era

novohispana o el susurro de los nativos que emiten por la noche, alrededor del fuego, las cuevas pintadas milenios atrás. De hecho, más que uno ensayístico, Lazcano exhibe un enfoque periodístico. A caballo entre la crónica y el fotorreportaje, su asedio a la materia va de lo real a lo conjetural, de lo imponente a lo subjetivo. De ahí el deje poético de su trabajo, enriquecido por la impresión y el punto de vista, el estado de la cuestión y la elaboración narrativa. En síntesis, el indiscutible método de quien sale al encuentro de su objeto de estudio, afrontando las exigencias y dificultades que conlleva tamaña faena.

Faena, proeza, epopeya. Decenios antes, el infatigable Carlos Lazcano Sahagún surcó a pie la Baja California. Dos mil quinientos kilómetros, de Cabo San Lucas a San Diego, en la Unión Americana, amortizados del 1 de enero a finales de mayo de 1989. La insuperable hazaña le transmite, *in situ*, un saber empírico que no siempre proporciona la enciclopedia. A través de múltiples retazos que completan un mosaico representativo del imaginario peninsular que Jacques Cousteau denominó el acuario del orbe, *Regreso a la geografía de la esperanza* destaca, por consiguiente, más por su vocación testifical que por su densidad teórica. La naturalidad de las imágenes, desasidas de cualquier asomo de presunción y esteticismo, y la ya señalada claridad del relato, la vuelven una obra no precisamente espontánea, para evitar confusiones, sino provista de la franqueza de un andariego que, a base del trato continuo, se tutea con el paisaje y no requiere de una falsa retórica ni una actitud impostada que valide su facultad para desglosarlo o rendirle tributo. Otras publicaciones de Lazcano han dado y darán fe de su asentada erudición. Por ahora, nuestro perito en piedras con pasado y en confines transitables entroniza su apego a la ances-

tral California y nos tiende un libro afectivo y efectivo, abierto lo mismo al registro botánico que a la encubierta defensa del entusiasmo como la única forma de transigir con nuestras querencias.

JESÚS RAMÓN IBARRA O LA POESÍA COMO TABLA DE SALVACIÓN

La madurez de un poeta se calcula tanto por el reconocimiento público de su obra como por la aptitud de ésta para ir amasando progresivamente un sistema de correspondencias que supongan la conformación y la confirmación de un mundo propio. Me refiero a la recurrencia de un puñado de registros que dialoguen entre sí bajo distintos contextos a lo largo de una bibliografía, o bien, a los coeficientes de un discurso en el tiempo. Rachel Phillips hablaba del común denominador que constituyen en la vertiente lírica de Octavio Paz la reincidencia del instante, la presencia, el mediodía, la transparencia, el espejo; pero, igual, pudiera pensarse en las piedras y los pájaros de Neruda, o en el llano, la espada, el laberinto, la luna, o el también espejo, de los versos de Borges. Jesús Ramón Ibarra (Culiacán, 1965), poeta consolidado en el México de hoy, ofrece por su lado, en la rodadura de una obra forjada desde hace más de veinticinco años, una constelación de motivos reiterados que han dotado a su poesía de un eje identitario, tales como su consabida melomanía y su arraigo en la cultura del mar, producto de la vecindad con el océano Pacífico, tratándose de un autor nacido en Sinaloa y afincado en dicha región.

Teoría de las pérdidas (Fondo de Cultura Económica, 2015), libro con el que Ibarra se hizo acreedor, en 2015, del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes,

no es ajeno a este criterio. Allí el autor se apoya en las figuraciones de la vocalización, la música, la navegación. Y no quisiera resistirme a vincular el título con uno del poeta español Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas*, de 2003, como si ambos invitaran a concebir en la poesía un punto de mira de la sensibilidad humana para atestiguar la vida que va quemando las naves, exorcizando, sobre la marcha, el colmenar de fuego de la muerte. Porque, si hay un argumento central en *Teoría de las pérdidas*, es el que atañe a los múltiples rostros que adopta la degradación vital, sea mediante su condensación más cruenta, la desaparición física, o un funesto abanico de eventualidades no menos cáusticas: la miseria, el déficit, la marginalidad, el fracaso, la enfermedad, el vicio, la locura, realidades y metáforas de un deterioro en proceso, un ocaso sin remedio, una condena abyecta en vías de consumación. Jesús Ramón Ibarra explora los pérfidos mecanismos de la fatalidad y atisba, en la concisión del poema y la sintaxis lacónica, una proyección del desamparo utilitario, de acuerdo, pero, asimismo, de la fragilidad psicológica, la integridad anímica. Cito:

Con su guitarra negra, el Almirante defendía su
territorio de la perversión de la luz. Su voz
tenía el don del luto.

Adoptaba la destreza de un cuervo que se sabe
perdido —de antemano— en la cordillera de
sus escombros.

En el fondo, *Teoría de las pérdidas* se ocupa de las privaciones y las penitencias, los insospechados reveses que conlleva, frente a los engranajes del pragmatismo y la sobrevalorada cordura, la congruencia ética de una exis-

tencia consagrada a la verdadera vocación, que podría resultar la del arte, un hecho que implica de entrada asumir los riesgos de elegir y ser consistente, hasta la sublimación del estoico, con el camino elegido. La dignidad del talento se yergue intacta ante la desgracia y, atravesando el aro de lumbre de la penuria, logra alcanzar la lucidez, el carácter visionario del que ha vuelto del inframundo, como Orfeo, para otorgar fe de los límites de nuestra condición, el poder de la palabra poética y la persistencia del alma, justo a la manera de un “amor constante más allá de la muerte”, para invocar de paso a Quevedo. Lo denotan las dos primeras secciones de las tres que componen el índice, “La niebla del Almirante” y “Fábula del hambre”, donde Ibarra hace eco de sus más entrañables señoríos, lo melódico y lo marino, formas excelsas y primordiales de la sonoridad. Con la estela trágica de lo absoluto y lo imponente, la voz deviene entonces personaje y prodigio; ligada en principio a la armonía y el canturreo, se desdobra en una alegoría del destino a la par desvalido y triunfal de la voz literaria. Veamos:

A la aureola de la fiebre la sustituye una presión
de espinas.

A la señal de la cruz la sustituye un barco
que atraviesa la cama.

A *La que canta* la sustituye un súbito resquemor
en la ingle,
un fragor de cardo en la entrepierna,
un incendio que se abre paso en la cama como
en un bosque.

Junto al componente de la voz, ciertos relacionales y alguna que otra variante del sonido. Transcribo unas frases pertenecientes a diversos textos: “del estertor del sexo en la garganta”, “pasea los perros de su lengua”, “a una remilgosa faringe”, “una campana / de sombras en Benfíca”, “la agriada mensajería de la lengua”, “un grito fermentado en la saliva, / una nota de más entre los dientes”, “y al final arrulló a sus súbditos / con la melodía de un ave / que lleva en su garganta, / en lugar de notas, / un arsenal de puñales oxidados”. Pero, considerando que el tercer y último segmento del álbum, “Voluntad del polvo”, reserva un emotivo tributo a los amigos idos —Álvaro, Jaime— y, en consecuencia, un velado asedio a las entretelas que separan el hemisferio de la salud y el de la agonía, Jesús Ramón Ibarra pacta en el mencionado apartado y un poco en el de en medio, “Fábula del hambre”, con una veta de alusiones religiosas y teológicas que confieren al conjunto honestidad, elocuencia, naturalidad y precisión descriptiva, cuajando los pasajes más conmovedores del tríptico que dispone la estructura del volumen a partir de la asimilación del sufrimiento como fermento de sabiduría. He ahí la anafórica evocación de Dios en “La niebla del Almirante” y “la misa / donde los ausentes refriegan sus huesos”; y el poema “Plegaria”, a mi gusto uno de los mejores, en que se leen fragmentos como los siguientes:

Apiádate, Señor, de los que tienen hambre.
La sombra
de su árbol irascible
aún da frutos salados.

[...]

Apiádate de su carne:
no sirve para alimentarse ellos mismos.
Mátalos, Señor, lánzales una piedra,
un rayo, una manada de leones ahítos,
arrójales un sol de ácidos letales,
abre el polvo a sus pies.

El tono se mantiene hasta el desenlace. Plantados todavía en el tramo final del libro, la subsección “El arte de la oncología” irrumpe, por ejemplo, con una comparación de aspecto costumbrista que aminora la gravedad de la situación, el desahucio del paciente: “Su templo es su cuerpo, dijo, y entró en él / como a misa de domingo en la tarde”; y prosigue, líneas abajo: “Inició su rezo en una lengua de flema y esplendor. / Las campanas, en la sangre, liaban un repicar / de sombras”. La celebración de la eucaristía se torna una lastimosa experiencia somática porque encarna un simulacro del sacrificio del cordero pascual, Cristo inmolado. En esta tesitura, no deja de resultar llamativo que una pieza que aparece páginas después empieza con una estrofa que retoma y transforma la sentencia del Génesis que preside el Miércoles de Ceniza:

Polvo somos
en el lenguaje de las ánimas,
en la desazón de sus ritos,
en la invisibilidad de esa materia
cifrada en las exclamaciones.

Ibarra acude a la paráfrasis bíblica y elabora una versión del probable trasmundo. El ejercicio comprende igual la fuente secular. En otro poema, se advierte el concurso de Villaurrutia en su “Nocturno de la alcoba”, quien

escribe: “La muerte toma siempre la forma de la alcoba / que nos contiene”, paráfrasis de unos hemistiquios de Nervo en “El agua multiforme”, incluido en *Místicas*, de 1898: “El agua toma siempre la forma de los vasos / que la contienen”. Por su parte, Jesús Ramón Ibarra comienza su poema diciendo: “El dolor no toma la forma del cuerpo / que lo contiene”. *Teoría de las pérdidas* se decanta por la negación y el trastocamiento, ampliando el radio del suplicio por encima del moribundo, involucrando ahí cuanto lo rodea como un recinto encantado por el halo de un tormento expiatorio, según lo patentó el resto de la estrofa:

Rebasa sus lindes,
 instaura su imperio de cuchillos,
desteje su sábana de víboras y lanza,
en el aire calcinado por tábanos,
el silbo imperceptible
 que sólo escuchan enfermeras, galenos,
monjas desveladas de Dios.

En la medida que *Teoría de las pérdidas* alimenta un tratado del desasimiento, acecha y consigna la avidez de la muerte. Es la paradoja de soltar amarras: el cuerpo se erosiona, penetra y sopla el vacío. Despojo, abandono, trance, y la Parca que entra a saco a conquistar otro millón de células. Quizá por ello, las composiciones finales son de mayor longitud; entre la vulnerabilidad y la extinción, Ibarra despliega un texto que va del poema corto, o relativamente sucinto, a otro de extensión superior, como si el texto se creciera donde el tránsito empieza a sentar sus reales. Por lo demás, se trata de un itinerario rico en pistas biográficas y sembrado de guiños culturales avalados por antropónimos, topónimos y variadas claves nominales:

Saint Clichy, Río, Londres, Craven Hill, Chile, una “noche del 58”, una portada de Cardoso Pires, Ámsterdam, Lisboa, Chile, una novedad editorial de David Toscana, Rilke y el fantasma de Álvaro Mutis y Francisco Cervantes, por lo que toca a “La niebla del Almirante”, el segmento de apertura, reminiscencia de la novela y el poema homónimo *La nieve del Almirante*, de 1986, de Mutis, y del libro *Regimiento de nieblas*, de 1994, del queretano Cervantes. Restos del naufragio de una memoria colectiva, la de la cultura literaria y el sentido común, ya que “nada es de nadie / flotan las pérdidas como un campo en ruinas”, sentencia Jesús Ramón Ibarra. Sobre ese mar de tierra desolada, qué resta sino aferrarse a la poesía como a una tabla de salvación.

IRENE ARTIGAS ALBARELLI: MINUCIA Y PLENITUD

Ábacos (Mantis Editores, 2023), de Irene Artigas Albarelli (Ciudad de México, 1965), se propone, a través del lenguaje de la poesía, inquietudes que son probablemente más de la incumbencia de la ciencia o el pensamiento racional que de la imaginación literaria o la subjetividad lírica. Pero, la sutileza del nombrar de Irene Artigas, se permite dirimir tales preocupaciones sin disociar un ámbito del otro. *Ábacos* induce una disolución de las fronteras entre la formulación poética y la operación lógica, por distinguirlas de un modo, perfilando una curiosidad humana, ecuménica, incluyente, que congrega diferentes, y hasta opuestas, vías de acercamiento a los fenómenos del mundo y la experiencia vital.

Y es que *Ábacos* incuba una mística de la vigilia, donde el pasmo del iluminado cede a la mirada analítica y deductiva, generosa y permeable, del espectador de, sobre todo, los inadvertidos milagros del universo. Esa receptiva y afilada manera de ver posee las virtudes de un organismo antediluviano que uniera estados de la materia, reinos de la naturaleza y estratos de conciencia. En su tentativa de cerrar la brecha entre los objetos y el juicio abstracto, *Ábacos* se remontaría a los procedimientos, a la par metafísicos y corpóreos, de la filosofía presocrática, cuando los elementos primigenios se encontraban al servicio de la interpretación de la realidad, de su origen y consistencia.

Ábacos contiene una voz cuya infrecuente gama de matices la vuelven una *rara avis* en el mapa de la poesía mexicana actual. Su toque de extrañeza se debe, en buena medida, a la mezcla de una mecánica simple, de entrada, y una plástica precisa y austera, como se aprecia en cuantiosas expresiones: “me / convertí [...] un guijarro suelto en el tablero del tiempo”, “Los días que vas de tránsito son días que se detienen”, “Diapasón / que niega lo múltiple. / Tensión del ébano hacia / el metal”, “Habitar el rompecabezas de lo que nos desestabiliza: / la inflexión de la quietud y el movimiento”. Una mecánica que es, igual, una acústica y una sinestesia; y una plástica que se expande al *collage* verbal en compañía de W. S. Merwin, Kay Ryan, Mark Strand, Christopher Reid, Eavan Boland y Louise Glück, y que se conjuga, en distintas coordenadas, con la cédula monográfica y la ficha descriptiva, la filología y el culturalismo. “Nube silábica de agua”, se lee en una página, frase surtida de resonancias que alterna con la reivindicación de la desapercibida nadería: “Cuánta abundancia de cosas pequeñísimas: / lo que cava el agua, / el rumor de orugas, / el aire en la sien”. En resumen, minucia y plenitud.

Por su carácter felizmente empírico, propio de la poesía, *Ábacos* representa, como en la vocación residual, primitivista, del *arte povera*, un rústico sistema de registro de prodigios y acontecimientos. No grandes episodios, sino eventos más de las veces imperceptibles que, a la sombra de la historia, deparan los recónditos mecanismos del plano terrestre, “una arqueología fragmentada como identidad”, evocando un pasaje del libro. Los portentos de la física y la química, la zoología y la mineralogía, lo mismo que la botánica y la meteorología, abren puertas de diálogo con los enigmas del aquí y el allá, erigiendo

un puente entre la intuición y el conocimiento, el conocimiento y una fabulación que raya en el mitologema. Para muestra el título de los siete apartados que orquestan el índice: “Contar”, “Bestiario”, “Derivas”, “Lo no escrito, posible”, “Nocturnos”, “Solos”, “Mínimas”. El magisterio de los animales, las lecciones de la casualidad y un decantado inventario de piedras preciosas, condensan y dotan de sentido la concomitancia de ciertos territorios de la existencia antes que del saber.

Dicho esto, *Ábacos* combina también el guiño metaliterario y la tentación performática. Hay una asunción premeditada de la caligrafía y la lectura como ejercicios inseparables de la trama del texto, lo que deja entrever una poética autorreferencial y, en efecto, comprometida con la noción del trance creador. Así, en varios momentos se reitera, mediante el uso continuado o intermitente del infinitivo, la invitación a la acción rotunda, el cambio de paradigma, la toma de conciencia. Exhortaciones, sugerencias que insinúan una ética de la vida o el arte y que, a través de la factura aforística, lindan con el *kōan* del budismo zen y la cláusula del decálogo. Cito unos reactivos: “El insomnio es un remedio para no tener que despertar”, “La risa es un abismo traído por el aire en espiral”, “La luz que se filtra a la memoria es justo lo que llamamos memoria”, “El principio de un misterio es que sea incomprensible”, “La percepción es un escudo que nos expone y protege”, “Escribir, como quien usa una lengua que no sabe pronunciar”, “Tropezar, como quien aplaca la arrogancia de las definiciones”, “Percibir es esbozar”.

Entre un minimalismo panteísta y una elevada dosis de reflexividad inherente al ensayo o a la especulación, *Ábacos*, de Irene Artigas, es una obra filtrada en ambos tamices, manifiestos, por lo demás, en la aparente con-

traposición de su repertorio formal. Por un lado, en las secciones “Derivas” y “Lo no escrito, posible”, hallamos parámetros de construcción versal y enunciativa que responden a una prueba de cálculo, ora acuñando poemas de cuatro bloques integrados de cuatro líneas análogas, ora generando poemas a partir de versos de poetas traducidos del inglés por la autora; y, por otro lado, junto a estos segmentos de cuidadosa construcción, hay poemas en prosa y en versículo, de orden narrativo, que hacen del libro un circuito serpenteante que se desmarca constantemente de sí para reinventarse al explorar una pluralidad de modalidades rítmicas. Bajo la advocación de una fina alianza entre la imaginación y el pensamiento, Irene Artigas Albarelli nos convida a dimensionar nuestro más íntimo y lejano alrededor desde el idioma hondo y hospitalario de la poesía.

LA ALQUIMIA DE ROCÍO CERÓN

Lo primero a destacar de *Spectio* (Universidad Autónoma de Nuevo León / Tres Nubes, 2019), de Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972), reside en su deliberada apología del sentido de la vista. Lo anticipan los tres epígrafes generales de Virgilio, John Berger y Alfonso D'Aquino, de los cuales rescataría el del segundo, con quien la autora mantiene una conocida afinidad de visión en torno al fenómeno artístico: “Sólo vemos aquello que miramos, y mirar es un acto de elección”. Como distinguir entre oír y escuchar, como diferenciar entre ver y mirar, y trocar esa distinción en un ejercicio de discernimiento, y, mejor todavía, un hecho volitivo. Entre ver y mirar, la conciencia de ver y, por lo tanto, de poder optar, escoger. Mirar es hacer uso de una libertad, la de observar e interpretar. No en vano Rocío Cerón se ha decantado por el epíteto de *la observante*, nombre de una iniciativa suya que terminó dando nombre a su cuenta de Instagram, en cuya descripción se lee: “proyecto escritural de poesía textual, sonora y visual”. Pero, más allá de interpretar lo mirado, está la perspectiva, quizá la primera recompensa que ofrece el detenimiento, la paciencia, de observar. Perspectiva: punto de vista, ángulo preciso del que se desprende, y sobre el que se alza, toda creación propia, singular, en su grado de adhesión a una manera de ver. No: de mirar.

En virtud de lo anterior, esta manera de mirar deviene en Rocío Cerón una forma de estar. Mirar es ponerse en disposición, abandonarse no al tiempo lineal, cronométrico por naturaleza, sino al tiempo sin tiempo del instante atemporal, dueño de una imantación que habilita un espacio habitable, cápsula de infinito en el río de la historia. “Discontinuidad”, denomina la autora a la intermitencia efectuada por la realidad objetiva y la impresión de intemporalidad en la que anida tentativamente la epifanía poética, tal como se aprecia en la sección de arranque, “Arborescencia”, junto a “Incisiones” los únicos tramos del conjunto concebidos en verso —o líneas aisladas—, como si el contraste de semejante excepción fuera una manera de adentrarse en la prosa de otra dimensión, la de los minutos lacios, holgados, del *hortus conclusus*, o jardín cerrado, que acogen, reconfigurándolo, las seis escalas de *Spectio*. Así, la circularidad de “Arborescencia” —a la usanza de *Piedra de sol* de Octavio Paz— apunta hacia esa suerte de plano deslindado por un paréntesis evocativo, donde cabe lo mismo un presagio de lugar ameno como el autoreconocimiento personal en los visos de un paisaje que cambia lo necesario bajo el vaivén de los elementos.

Conforme la mirada de Rocío Cerón se afila y cobra noción de sí para aquilatar un espacio, abre su compás e incita la participación del oído y el tacto, que contribuirán a acondicionar a su vez un panorama que sólo el olfato y el gusto podrán acabar de resolver a cabalidad. Lo denota el segundo apartado, “Miiundasikantani”, voz purépecha que entraña un hondo matiz de filiación telúrica. La palabra se presenta entonces, aquí, subordinada a la imagen, y el poema sometido a la irradiación de lo mirado: “Lo antes no visto, ahora visible”, apostilla la autora. Poesía y lenguaje pictórico se conjugan y complementan para avi-

var un delta de sensaciones que otorga consistencia a lo incorpóreo o desapercibido. El libro ejemplifica la prolongación de la operación inventiva que migra de un soporte a otro, según lo corrobora la labor transdisciplinaria de Rocío Cerón. Las hojas en distinto color, a partir de la tercera sección, “Incisiones”, refuerzan la idea del contenido poético como una fina sustancia que experimenta variados trasvases y discurre por diversas plataformas y maniobras, apegada a su talante esquivo, inasible, metamórfico. Frente al ímpetu de la constante mutación de la poesía, la conversión de los códigos y el esmero de fijar el texto. “En el orificio el encuadre del poema”, reza una frase a caballo entre la acotación escénica y el guiño metaliterario.

Spectio desarrolla, pues, una teoría de la mirada o del ver poético que es, inevitablemente, una teoría de la percepción espacial. Lo ratifica el cuarto segmento, “Materialidades subversivas”, que recoge algunas piezas compuestas en diálogo con la obra plástica de Vanessa García Lembo. Piezas, fragmentos, esquirlas, como las brevedades de “Miiundasikantani”. Este cuarto apartado consagra, de entrada, el instinto ocular, para luego volcarse a conglobar en los tentáculos de la óptica el “cosmos y sus grafías”. Desde una inclinación por el registro de texturas botánicas y minerales, Rocío Cerón concilia lo sólido con lo etéreo mediante la facultad de la vista para reunir en la pupila los rastros del cielo y los de la tierra. “El ojo ataca la forma, la deglute”, sentencia un pasaje. Y, más adelante: “el espacio se entrega en el objeto”. Entre el ojo y el objeto, *Spectio* esboza una retórica del espacio que responde tanto a preocupaciones de carácter dimensional como ambiental. Por lo demás, sabido es que Rocío Cerón ha producido en la década reciente —con el concurso de lo acústico y lo visorio, en montajes individuales o colec-

tivos— una poesía híbrida afanada en la generación de una atmósfera. Resultado: una propuesta que, basada en la dotación de la retina y el tímpano, fomenta una experiencia receptiva de marcada orientación sinestésica.

Prueba de ello, determinadas vetas de la quinta sección, “Intervalos en el espectro visual (Ocho movimientos de una cavidad)”, entre las que sobresale, por representar a fondo la premisa, la siguiente: “objetos arquitectónicos donde vive un hombre de sonoridades de agua salada”. El ojo, el oído y el gusto concurren para delinear una postal animada en la que corresponde, ahora, al tacto, conceder sentido a ese orden tangible, a expensas del tránsito, la aproximación, el roce, la domesticidad, el aposentamiento. *Spectio* aloja una cartografía en la que la palabra se desdobra en construcciones virtuales que destilan una levedad no menos sugestiva que el dibujo que despliegan en el aire. “Observante”, el sexto y último apartado, subraya este sesgo en más de una ocasión: “El descenso del agua, su sonsonete oliva”, “la sinfonía del silencio levanta trabes, muros”, “el ruido opaco de los autos”. Palpitación de sonidos, tonalidades, formas. Pero, también, atisbos elípticos de un mundo que se prodiga en el latido de las cosas y los contornos que parecen hablarnos, en las pausas que podrían cantar nuestros secretos en trechos de inquietante sosiego. Con esta suma de ingredientes, Rocío Cerón urde en su laboratorio de esencias mixtas la alquimia de una poesía que intenta siempre ir más allá de la poesía.

EL LIRISMO POLAR DE MANUEL IRIS

Ante la denodada pretensión de la poesía mexicana última de sonar lo menos introspectiva posible y lo más desenfadada y fundida con los compases de la calle, el ruido, las efusiones del relajo, el coloquialismo, los referentes de los medios masivos, la agitación y la obsesión por vocalizar la circunstancia, toparse con *Los disfraces del fuego* (Atrassalante, 2015), que mira, a mi juicio, hacia el lado contrario, depara una grata excepción a la regla y un aval de resistencia del temperamento poético a la dictadura de la moda en curso. Lo anticipa ya la música de Arvo Pärt que, desde el pórtico de cada una de las cuatro secciones del libro, el autor recomienda escuchar, un repertorio propicio a la sosegada exploración de la interioridad y bajo el que transcurre esta reciente entrega de Manuel Iris (Campeche, 1983), poeta y académico asentado en Cincinnati, donde el alcalde de la ciudad, John Cranley, lo designó Poet Laureate durante el bienio 2018-2020.

Sin embargo, por más que la hondura introspectiva y el ensimismamiento pudieran suscitar inferencias de resonancia mística, otra es la orientación de *Los disfraces del fuego*, un proyecto escrito de cara al sonido y la materia, la tregua y el vacío, y no precisamente determinado por el magnetismo de la trascendencia o las potencias del diálo-

go divino. Las inquietudes de Manuel Iris se desprenden de la inmediatez, altar de ofrendas y de sacrificios condicionado por la paradoja, donde se yergue el cuerpo y la sed cobra sentido, donde arde el espejismo del deseo y se inmola el cuerpo, lo que, dicho con toda reserva, Nicolás de Cusa llamó coincidencia de opuestos, una noción de índole teológica que semeja regir las formulaciones de *Los disfraces del fuego*, zurcidas a partir de la confrontación de los absolutos capitales: presencia y ausencia, visión e invidencia, memoria y olvido, vida y muerte.

El primer apartado, “Tintinnabuli”, es impensable sin el fenómeno acústico, un estímulo perceptivo y un trance artístico rayano en la sacralidad, como a Nietzsche le complacía suponerlo. Manuel Iris reivindica el influjo desencadenante de la música en la elucubración poética y discurre en torno a las connotaciones del mutismo abismal, la nada, el sueño, la transparencia, el fulgor genésico, figuras de la plenitud que el velado poder integrador de una partitura, un coro o una ejecución instrumental concierta en calidad de sucedáneos o vasos comunicantes. No es, por ello, casual ni caprichoso, para abordar dichos conceptos, apelar al evocador trabajo de Arvo Pärt, tenue y dispuesto como un lienzo en blanco a las maniobras de la sinestesia. Fundado en los principios de contradicción y de complementariedad, “Tintinnabuli” posee naturalmente base discursiva en el sigilo, desmintiendo, sin proponérselo, la tesis de John Cage sobre las impurezas del mismo. Cito: “Si te repites tú, silencio; / si te ecas, / ¿qué ritmo se hace luz?”.

El segundo apartado, que otorga título a la publicación, se encarga de rastrear los avatares de la corporalidad, las mutaciones de la apariencia, un proceso que redescubre la tentativa de escudriñamiento del hecho poético a

través de una indagación de los límites de lo tangible o de lo manifiesto. Manuel Iris somete a prueba la experiencia sensorial como vehículo de conocimiento y fuente de revelación. El argumento de esa puesta en duda reside en el constructo de la metáfora exponencial, que consideraría las cosas una metáfora de otra metáfora, es decir, símbolo de un orden subyacente que constituye un símbolo de otra subyacente capa de realidad. De ahí las líneas siguientes, sentenciosas y reiterativas en su afán de fatigar el trasfondo de las palabras: “La desnudez también es un disfraz”, “Todo el amor es un disfraz desnudo”, “Sólo el amor es verdadero al tacto”. La sintaxis aforística facilita a Manuel Iris ensayar una ponderación de las fuerzas de gravedad de la existencia y perfilar una legislación del mundo, explotando la riqueza analógica de los términos que ostentan mayor peso moral, físico, afectivo, mas no sin cuestionar la ilusoria estabilidad de lo tocado y visto precipitado en el incesante *continuum* de su propia metamorfosis: “Tu cuerpo es una forma de la música. / Es el disfraz de todo lo visible”, reza uno de los poemas.

Luego del tercer apartado, ocupado por una pieza única, “Fuga”, y amenizado por la “Misa Berlinesa” de Arvo Pärt, el cuarto movimiento del libro, “Réquiem”, regresa al programa musical del segmento inicial, “Für Alina”, del compositor estonio, con lo que el autor dibuja con el dedo una circularidad que no implica un cierre, un colofón definitivo, sino un recommienzo en la bella función regeneradora, poética en sí, que oculta de manera directa o colateral la tragedia del deceso, en sintonía con la concepción del eterno retorno y la conservación de la materia, pero, igual, con el tópico heracliteano del *pantha rei* o “todo fluye”, y las proposiciones de Lucrecio en *De rerum natura* que invitan a contemplar en el fallecimiento un

tránsito hacia otra dimensión en aras de una permanente transformación de los seres vivos, eslabones de una totalidad interconectada. “Nace una flor / a los pies del ahorcado”. Manuel Iris tematiza el umbral de la desaparición, una zona fronteriza que ofrece una tiranía y una relatividad, un temor parcial y la bisagra de un nuevo origen, ya que como anota nuestro poeta, “Tus rostros, muerte mía, son también / el mar de las repeticiones”.

Por lo demás, *Los disfraces del fuego* sobresale por un lenguaje de escasa adjetivación que confiere a los poemas un aire lacónico y despojado, conforme al supuesto minimalismo sonoro de Arvo Pärt. No obstante, hay que subrayar el carácter fluctuante del fraseo, que incluye a la letanía, y el patrón rítmico del conjunto que combina un variado espectro de confección textual que va de la pieza breve al poema en prosa, contando la confluencia del versículo. Es como si en la diversidad de estos patrones la poesía desplegara un abanico de máscaras, un artificio de polifonías que aspirase a reproducir las vacilaciones de la flama, las ondulaciones de la fogata rozada por la mano del viento. *Los disfraces del fuego* rinden, así, tributo a los misterios de un sistema que cambia sin que lo notemos, como el milagro cotidiano de lo que damos por sentado o pasamos por alto, sin registrarlo. Entre otros, José Gorostiza, Roberto Juarroz, José Ángel Valente y Clara Janés se han esmerado en revertir esa inercia. Es el oficio de fijar vértigos. Cazando las oscilantes iridiscencias de *Los disfraces del fuego*, Manuel Iris se afilia con dignidad y solvencia a esta notable familia.

SERGIO PÉREZ TORRES: LA SANGRE Y LA TIERRA

En tiempos como los de hoy, de migración forzada o búsqueda infructuosa de una patria adoptiva, *Éxodo a ningún lugar* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023) es un recordatorio de la vigencia sociopolítica y metafórica del concepto de huida y peregrinación. Si bien la noción de éxodo se encuentra culturalmente vinculada al pueblo judío —según lo permite inferir la existencia y el alcance del llamado libro del Éxodo, *Shemot*, en hebreo—, el término, que procedente del griego *éxodos* quiere decir salida —de donde proviene la voz inglesa *exit*—, se ha convertido en sinónimo de partida, liberación, fuga, diseminación. Y si el libro del Éxodo reseña en la Biblia la marcha de Egipto que acometen las tribus de Israel, Sergio Pérez Torres (Monterrey, 1986) invoca la denominación para traslucir los lazos de filiación a una coordenada, el solar de origen, ligado de entrada con la casa familiar, pero, también, con la adjudicación voluntaria y decidida de ese feudo entrañable. Por ello, lo singular del planteamiento de Sergio no radica tanto en el margen de alejamiento de un linaje, sino en la intensidad de la adhesión al mismo. Su éxodo no implica un despliegue sino un repliegue, lo que acredita el título *Éxodo a ningún lugar*. El éxodo de Sergio Pérez Torres es en realidad un contraéxodo, es decir, un ejercicio de ratificación de una raíz y de reconocimiento de una ascendencia. La sangre y la tierra.

Así, *Éxodo a ningún lugar* posee una vocación telúrica y presenta un plan antagónico a la idea bíblica de éxodo. El suyo no denota una ruptura con el Egipto de su pasado; al contrario, la ratificación de un apego. En todo caso, el desgarró del éxodo en Sergio Pérez Torres reside no en apartarse, sino en la mentalización de quedarse, permanecer, estar y sentirse ahí, vaya, reclamar un dominio. “Esta es mi casa” se nombra, a propósito, la primera de las dos únicas secciones del índice, y donde figuran líneas de la siguiente tesitura: “Aquí mi corazón germina en el subsuelo”, “Mi ombligo yace enterrado bajo este naranjo”, “mi jaula es el viento en que aún cantan los abuelos”. *Éxodo a ningún lugar* reivindica una heredad y una genealogía, lo espacial y lo afectivo, traducido en la probidad simbólica del suelo y los ancestros, el hogar y los predecesores, tópicos de la tradición que se remontan a la *Odisea* homérica. Pero Sergio, a diferencia de Ulises, sí tiene y se halla en su Ítaca, por lo que el suyo no es tampoco el relato de retorno —el *nóstos* helénico, germen de la palabra nostalgia—, sino la crónica, en clave poética, del discernimiento de la emoción filial que desemboca en conciencia identitaria y que se hace patente en una colonización, apropiación, mejor dicho, de ese reino hasta cierto punto ajeno que es la estirpe compartida, hasta que no se la conquista o se la llega a merecer por la adscripción razonada a cargo de uno mismo.

Aludo al factor de pertenencia de los genes que portan no sólo los vivos, desde luego más cercanos —padres, hermanos, tíos, primos...—, sino incluso los muertos, nuestros difuntos, que en Sergio Pérez Torres se dejan percibir en la enigmática coyuntura del sigilo o el mutismo, un estado del espíritu recurrente en *Éxodo a ningún lugar*, como lo dejan entrever distintos versos de variadas

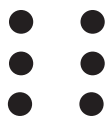
composiciones: “Soledad ajena de mi polvo, aquí está el silencio”, “callo para que dentro de mí sucedan los milagros de la casa”, “Bajo el sol crece mi silencio como un árbol donde se mece el rocío”, “la cama para arrullar el insomnio con silencio”, “el silencio de los que no saben / que aquí el amor aún arde”, “Es tanto el silencio de una fiesta cuando hay más que soledad”. Y bueno, no es para menos, si a la par encontramos una declaración de principios como la de “No me cansan los misterios de la sangre de mis muertos”. Además del silencio, la soledad; aparte de la reserva, el aislamiento, caldo de cultivo para la reflexión meditabunda proclive a la especulación ensimismada: qué incógnita conlleva la semilla de una sangre común para rendir eventualmente a su magnetismo la casi siempre indómita, y obstinada, individualidad. A la luz de la complicidad de los parientes, en *Éxodo a ningún lugar* la memoria doméstica se vuelve remanso y sortilegio, pero también piedra de toque de la personalidad contra la que el ser intransferible, cada uno de nosotros, labra su destino.

Junto a las doce piezas numeradas de mediana extensión del segmento de arranque, “Esta es mi casa”, los veintidós textos o fragmentos, breves en su mayoría, del segundo tramo, complementan desde el polo opuesto la parte inicial. Esta segunda, “La canción del extranjero”, no es, al menos por el título, la confirmación de una querencia sino al revés, la aceptación de una condición foránea, y no en materia de ciudadanía sino de actitud moral, amén de lo anecdótico. “Es posible regresar al viento cuando no se tiene casa”, escribe Sergio, mientras visibiliza diversos ángulos para eludir las predecibles maneras de convivir o coexistir en y con el mundo. La santa disidencia, que redignifica el derecho a la libre elección y a la subjetividad, como una suerte de lirismo vital que compagina la

sensibilidad con los actos. Congruencia de los sentimientos y de las acciones que transforman esa congruencia en una marginalidad electiva y, por lo tanto, lúcida. Leemos pues que “las puertas se abren hacia adentro como rechazando cualquier germen”, un pasaje que, desde el umbral de la serie, establece una retórica, la tesitura del conjunto, que fluctúa entre la ambigüedad del piso firme de una verdad posible y la arena movediza del desasosiego, tal como Sergio lo apunta con gesto aliterativo: “lo cierto es lo incierto, lo desierto / lo cierto es este no, este oeste sin rosa de los vientos”, o bien, “en este mediodía negro que llaman medianoche”.

En el marco de su obra en general, el autor de *Éxodo a ningún lugar* apuesta de nuevo por una poética de los afectos, que sobresale por su capacidad de síntesis en la conducción de un discurso tendiente al desbordamiento, como el de la agitación interior. Se trata, en el fondo, de un trabajo de franca honestidad afianzado en la aparente discrepancia entre la exposición catártica y el cerco de contención de la forma concisa, lo cual propicia la gestación, en un espacio reducido, de composiciones de alta densidad semántica y concentrada elocuencia. Cabe mencionar el carácter bilingüe de la publicación, en versión al inglés de Colin Carberry, una resolución que otorga al proyecto un valor adicional que, además de ampliar su espectro de lectores, ofrece un espejo para cotejar la claridad de una sintaxis que sobrevive con creces al salto idiomático. En suma, con *Éxodo a ningún lugar* —Premio Nacional de Poesía Dr. Enrique Peña Gutiérrez— Sergio Pérez Torres oxigena su poesía al esgrimir un lenguaje genuino, una prosodia natural, donde la condición humana late en su vertiente más rotunda y frágil. El buen oído en poesía consiste no sólo en saber construir poemas que suenen

bien, sino igualmente, y quizá más, en saber escucharse uno mismo para dar con la anhelada propia voz. La poesía será fiable o no será, y la de Sergio recupera la fe en un decir sentido y estremecedor que resulta una garantía del destino efusivo y desamparado de la poesía que es, a la vez, el grito de auxilio y el salvavidas.



EL AÑO QUE COMIENZA Y ESTÁ EN CURSO

El tiempo es quizás el máximo constructo de la inteligencia humana. No constituye una condición preexistente a nosotros, o consubstancial a la naturaleza, sino una necesidad de disponer de un mecanismo para organizar la actividad productiva y situar los acontecimientos en la sucesión. El origen de la historia es, así, fruto de la idea del tiempo como toma de conciencia de eventos destacables en el tablero de la duración. La afirmación no peca de ociosa si se tienen presentes esas consideraciones en la mecánica de su aparición, la del concepto del tiempo, urgida más por razones prácticas que cosmogónicas. Tiempo es medida. Y, hasta ahora, su utilidad ha cristalizado particularmente en el ordenamiento del trabajo y la regulación de la convivencia pública; en general, la interacción comunitaria. No hay ilusión de beneficio o resultado sin la noción de tiempo. La vida opera en plazos, etapas, fases. La convención del tiempo es el mayor consenso de que ha sido capaz la sociedad. Qué son los calendarios y horarios sino el mejor pacto, el convenio supremo de la civilización. El tiempo abolió el dispendio del azar y favoreció las coincidencias acordadas, la colaboración de voluntades, el nacimiento de la política. Todo en aras del progreso y su caballo de batalla, la funcionalidad, investida de su atributo supremo, la eficiencia.

Hablo por supuesto del tiempo cronométrico, no ya cronológico, que si bien responde al de la cotidianidad que apremia a los ciudadanos en el cumplimiento de su tarea, es el mismo de los afanes, propósitos y sueños, no inmune al acucioso engranaje de una cuenta regresiva, la de la disposición que se agota para consumarlos. Una de las grandes angustias de la modernidad es aún la de sentir, o sobrellevar, como una losa el peso del tiempo en las espaldas. A veces la carga termina convertida en un estímulo de supervivencia y superación, otras en una lápida, o sea, un factor de fracaso o frustración. Se trata de un padecimiento occidental. El paradigma del tiempo lineal, herencia judeocristiana, ha insemñado en las mentalidades de nuestro hemisferio el drama de lo irrepetible. Esta visión entraña una ética y asume que cada instante es único, por lo cual hay que saber optimizarlo, sacando provecho de su coyuntura, para salvar el alma, y realizarse como persona. Es *grosso modo* la esencia del puritanismo protestante sobre el que se ha levantado la prosperidad económica del llamado primer mundo, un ideal cuya supremacía vino a determinar las aspiraciones individuales y colectivas a través de los efectos promisorios del sistema capitalista. Por la denodada consecución de riqueza, la existencia se torna ahí, de hecho, una carrera contra el tiempo.

Pero, fuera del tiempo de artificio, y por ende abstracto de los dígitos y las manecillas, hay un tiempo antediluviano que, si también comporta una andadura cíclica, no exhibe la demandante minuciosidad del minuterero ni el repentino deshojamiento del almanaque que sólo consigue turbar a las criaturas. Aludo al tiempo primigenio de la noche y la mañana que, al repetirse alternadamente por un período significativo, abre paso a la transformación del estado físico de la materia, y al tiempo interior —psicoló-

gico, espiritual — del ser humano. Hablo del tiempo concreto, inferido a partir de la observación del más patente fenómeno de la astronomía, el del lapso que el planeta utiliza para ejecutar un giro entero al bascular en su eje, ofreciendo desde el cielo oscuridad o claridad; vaya, del acoplamiento de la rotación de los astros con la del globo terráqueo. El contacto visual de los pueblos del neolítico, y luego de los egipcios, con el alba y la tarde y la primitiva sospecha de las futuras cuatro estaciones del año, permiten el discernimiento de la temporalidad. Observación y, a la par, absoluta inmersión sensorial en la bondad o inclemencia de los elementos. El tiempo habrá sido entonces, para ellos, un tiempo orgánico, vital, equiparable a lo que conocemos hoy por reloj biológico, tiempo intuitivo, corporal, que prescinde del puntilloso y perentorio que espolea y urge la agenda de cada cual.

Lo paradójico es que el tiempo lineal que pauta la rutina actual se resuelve bajo el principio de circularidad. La jornada reinicia cada veinticuatro horas, el lunes vuelve cada ocho días y cada doce meses el año regresa a enero, punto de partida de cualquier intento de renovación, kilómetro cero donde se reactivan o sustituyen los deseos. No obstante, estamos frente a un tiempo simbólico, o sea, un criterio de cálculo basado más en un patrón de medición que contiene al hacer y el pensar en torno a una frecuencia universal. Esa tasación del tiempo que impone el agobio y el sentido de persecución del metrónomo impide siempre la comunión reconfortante con el tiempo fundacional, ajeno al segundero, y que consentiría una derogación de la marcha y de la prisa a fin de entrever, con suprema nitidez, las posibilidades del no-tiempo, que serían, en suma, las del tiempo cósmico, el tiempo sin tiempo, ventana a la perpetuidad. Porque los ciclos de la luna o los turnos de la

luz solar están más cerca de la percepción y el empirismo, es decir, de la experiencia de lo real. Y, al margen de los imperativos del reloj y la coerción de los intervalos, el paciente seguimiento del ritmo de esa danza astral concedería el merecido sosiego para vislumbrar en la fijeza la clave para descifrar algún misterio. La intemporalidad detiene la rueda del tiempo y nos invita a asomarnos al otro lado de las circunstancias.

La fuga del tiempo debiera representar una facultad de la mirada, y no por mero escapismo, sino para propiciar un distanciamiento crítico respecto del presente histórico. Más acá de la estricta retícula del tiempo cuantitativo, aguarda el tiempo de las esferas y los árboles navideños, los grillos y las cavilaciones, los regalos y los gatos, las piedras y los pájaros que surcan desde su órbita un crepúsculo del color de una granada. Es el pulso del agua del río que lleva un milenio pulimentando la roca, la transpiración del follaje en la penumbra del bosque, el sigilo de la araña que urde entre las ramas una celosía sin despertar a la oruga. Tiempo del tacto moroso, del raciocinio que procesa con la apacibilidad del caracol las continuas ofrendas del oído y el olfato, las dádivas del gusto. Tiempo de los objetos que envejecen o transcurren con cadencia propia, dorados por el recurrente fulgor del mediodía o tocados, apenas, por el resplandor de la moneda de plata que gravita en el firmamento cada veintinueve días. Tiempo acompasado con el metabolismo de las cosas que detona la premonición de una verdad más pura y contundente, trascendiendo, en un irrefutable aquí, las fechas y efemérides, soslayando las caducidades.

La procrastinación es dizque el nuevo avatar de la desidia en la era de la productividad digital. Sin embargo, sorteando la demonización del vocablo en el contexto de

la cultura laboral y los hábitos tecnológicos, nos hallamos ante un ejercicio de rebeldía de la voluntad o el inconsciente en plena hegemonía del tiempo cuadrículado. El menor ápice de extrañeza, perplejidad o exceso integra una cápsula de suspensión en el flujo de un imparable suceder. La pausa del asombro es la compuerta que lo ataja momentáneamente, el hueco en la pared, la burbuja en la marea. Conforme el tiempo de los ancestros descansa en la reiteración de los referentes del tiempo circular, la evocación ofrece un lugar central de la psique, espacio animado por la sensibilidad y la memoria, la añoranza y la filiación afectiva, el gozo intelectual y los rituales secretos. Anidarse en el paréntesis de esas inclinaciones, conlleva un germen de sana insurrección abocado a compensar la preponderancia de la vida programática, desviando los pasos hacia el jardín de las divagaciones; o no: demorándolos, quedándose contemplando un muro para descubrir, ahí, el ladrillo faltante, la puerta invisible, el vacío del tokonoma que adquiere la forma apetecida. Crucemos o no los fuertes y fronteras, los montes que nos hemos jurado traspasar, deambular es preciso. Y para contravenir la depredación del tiempo computado, da lo mismo una almohada, los horizontes de una habitación o el mundo que despliega su mantel de geografías a los pies alados.

UNA VENTANA SOBRE TIJUANA

Convulsa, impredecible, provinciana, pretenciosa, heterogénea, profusa, estrafalaria, caótica, diseminada por el monte, cortada por un río que no suena, indecisa, sinuosa, liberal, aburguesada, sórdida, progresista, riesgosa, fructífera, presuntuosa, hospitalaria, juerguista, inagotable, frenada por el muro, variopinta, promisoría, criminal, psicodélica, vertiginosa, laberíntica, precaria, contingente, licenciosa, discreta y casquivana, bonancible, culturosa, provisional, populachera, obscena y reservada, emergente, lábil, solidaria, estrambótica, electrizante, marítima y fluvial, generosa, movediza, fiel a su apariencia mutante, despreocupada, desprendida, presta a la aventura, dispuesta al vuelo incierto, asertiva, promiscua, trémula, enaltecida y estigmatizada, discontinua, asimétrica, atildada y polvorienta, emprendedora, alternativa, luminosa y pluvial, intermitente, pueblerina y global, jaspeada de neón, industriosa y sibarita, coronada de jacarandas, permisiva, reaccionaria, pletórica, infatigable, próspera, voluntariosa, esperpéntica, contradictoria.

Inclasificable e inaprensible, Tijuana escapa a las conclusiones y las conceptualizaciones justo cuando alcanza su definición mejor, para bosquejarlo en palabras del poeta Lezama Lima. Barroca por naturaleza, la carac-

teriza el contraste y la acumulación, la fortuita concurrencia de elementos procedentes de múltiples y casi insospechadas geografías de México y el mundo. La diversidad impide etiquetarla o reducirla a un puñado de adjetivos. De ahí su aspecto elusivo, de algo que, tan pronto creemos descifrar en su totalidad, nos ofrece un nuevo acertijo que reconfigura su esencia. Tijuana no cesa de rehacerse. Su condición limítrofe —en la cornisa de la América hispana— la condena felizmente a la oscilación, fluctuando por un estimulante y variado espectro de usos, costumbres y escenarios que propician visiones insólitas en la que lo *kitsch* y lo *fancy*, lo impostado y lo genuino, lo urbano y lo folclórico, comparten el mismo barrio, la misma irrisoria coexistencia, fiesta de disparidades y dicotomías.

La causa de este fenómeno radica en la pluralidad del entramado social de la ciudad, fruto de una inmigración centenaria que contempla en Tijuana un destino final o una puerta hacia los Estados Unidos. El norte es la tierra prometida de muchos latinos del continente americano que, en busca de seguridad o calidad de vida, abandonan su país o región de origen. Situada en la esquina occidental del septentrión mexicano, Tijuana constituye parte de un sueño colectivo, transnacional, que se extiende hasta la Patagonia y condensa también las aspiraciones de chinos, rusos, armenios, libaneses, judíos, coreanos, españoles, franceses, turcos e italianos establecidos, por igual, a lo largo y ancho de Baja California en diferentes momentos de la todavía joven historia de este agitado confín del globo en que confluyen simultáneamente peregrinos de las comunidades autóctonas más vitales y laboriosas del Istmo de Tehuantepec, Chiapas, Centroamérica. Sobre el crisol de tales cimientos, Tijuana levanta día con día la babel de su irresistible singularidad.

A fuerza de incurrir en la saturación de ingredientes disímbolos, y potenciar con ello la irrupción de lo inesperado, Tijuana se reinventa cada mañana y noche a partir de la combinación de registros. Es su forma de permanecer activa en el ánimo filial de los pobladores y la curiosidad del visitante; es el meollo de su magnetismo, que regenera el sentido de pertenencia de quienes llegan a beber el agua de la presa, como se dice, para quedar prendados del lugar. Los fragmentos de una identidad conformada de cuantiosos y distintos principios tienden, entonces, a unirse en un afortunado mosaico de energías complementarias. Pero, debido a la volatilidad que la atraviesa como un tren de efervescencia, Tijuana entraña un rompecabezas que nunca acabamos de resolver. Tejida de un evanescente realismo que se disuelve y recompone en el azoramiento, esta ciudad que tal vez encarna la frontera más transitada del planeta nos brinda más bien un retablo cinemático en el que todo está por suceder. Siempre.

EPÍLOGO RETROACTIVO: LA ESCRITURA EN LOS TIEMPOS DEL CORONAVIRUS

La soledad es una condición esencial para el artista, el escritor, el poeta. El trabajo creativo precisa de aislamiento, clausura, repliegue. A contrapelo de otras actividades productivas desarrolladas necesariamente bajo distintos grados de socialización, la tarea del novelista, lo mismo que la del que pergeña versos o pinta cuadros en un taller, está supe-
ditada al silencio y a una cierta calma. No en vano apuntó Wordsworth que la poesía es la emoción recordada en tranquilidad. Tras el sobresalto de la vivencia, el poeta aguarda que las aguas regresen a su nivel para lanzarse a escribir. A diferencia del reportero o el periodista, cuya apremiante labor depende también de las palabras y de una redacción acometida por lo general en ascuas o apuros en cuanto a riesgo, procedimientos o plazos de entrega, el poeta y el narrador, el ensayista y el crítico, requieren incluso de un espacio adecuado para desempeñar su oficio: estudio, biblioteca, cubículo, habitación propia, evocando a Virginia Woolf. Su encomienda no consiste en obtener, entrelazar o transmitir información, sino en forjar obras de liberación prolongada —recurriendo al símil farmacológico— de implicaciones estéticas, morales, anímicas, espirituales, intelectuales. Apartado en su celda igual que el cenobita, el autor se une a los demás mediante lo que concibe y publica, como los benedictinos que fugados del mundanal ruido participan indirectamente del siglo a través de la plegaria.

Dicho lo anterior, el confinamiento ecuménico a causa de la pandemia de Covid-19 que ha puesto a la humanidad la bota en el cuello no ha modificado en lo fundamental la rutina del escritor. Acostumbrado a un retiro intermitente bordado de continuas desapariciones, el obligado encierro de la crisis sanitaria no ha significado para él más que la ratificación de una práctica inherente a su quehacer consuetudinario. Ahora bien, si los usos de un poeta volcado por completo al designio de leer y escribir se asemejan a los de un monje o al menos a los de un clérigo medieval, lo cierto es que en la modernidad, a efectos de subsistencia —valga la ironía—, la interacción con el exterior se ha vuelto insoslayable. Entre su morada, que constituye a la par su centro de operaciones, y el contacto con el mundo, estarían las clases que el autor imparte en alguna escuela o universidad, las salidas en calidad de *free lance* a reuniones sobre proyectos en marcha, los viajes, tanto para asistir a presentaciones en ferias de libro, encuentros o festivales de literatura, como para dictar conferencias u ofrecer seminarios fuera de la ciudad. Y a esto habría que añadir las idas al mercado, los trámites bancarios, el pago de suministros y un quizá largo, y en ocasiones infecundo, etcétera.

De esta suerte, al margen de cualquier diligencia, y por más que el cometido del escritor tenga en la reclusión momentánea o duradera su estado óptimo, siempre hay un retorno al semillero de la calle y los lazos comunitarios, donde bullen querencias, motivaciones, temas, ideas. Y por mucho que la imaginación y la fantasía breguen a fondo, es inevitable tender puentes hacia afuera para redondear el ciclo de comunión con el río de la vida seglar, atenuando la figura del anacoreta. El arte es la vida misma. El poema, el relato o el texto dramatúrgico no hacen sino anticiparse

o reaccionar a lo que acontece por encima de las cuatro paredes de nuestra madriguera. Anticipar o reaccionar, sí, y por algo se afirma que el genio artístico comprende, fuera de petulancias, la virtud de preludiar determinados episodios de impacto colectivo que después se convierten en memoria, o brindar puntualmente una lectura acerca de ellos. Cómo negar, pues, que el encierro compelido por el coronavirus la primavera de 2020 perturbó, sin duda, de una manera u otra, los procesos de creación. Al dejar de circular por su entorno y por múltiples coordenadas, quedando suprimida la variable del azar que conlleva la libertad de tránsito en el escenario público, el artista vio mermado el contrapunto de su ritmo de invención.

Así, rota de pronto la cadena de retroalimentación directa con la calle, el lapso natural de gestación de la producción literaria pudo haberse obstruido, lo cual no es poca cosa, tomando en cuenta que las obras de un poeta y un prosista dimanar de una compleja relojería de fuerzas internas y externas que inciden en la mente creadora. Salvo que su área de residencia se halle alejada de la ciudad o su red de vínculos interpersonales se acote a un puñado de familiares, vecinos y terceros, el artista, en tanto que ser humano, es un sujeto expansivo, por no decir sociable, cuya integridad psíquica la calibra en parte el acompasamiento de la conciencia con la noción de un mundo en perpetua sucesión que, si se detiene o se nos veda, por razones extraordinarias, los resortes que respaldan el mecanismo de escritura se verán menguados. Aunque el autor ejerce su faena a solas, ni el arte ni la literatura surgen en absoluto del más casto ensimismamiento, y, cuando la poesía se nos manifiesta con un amago de incomunicación —por aludir a José Ángel Valente—, la palabra nace inequívocamente de ese consenso supremo que supone el

lenguaje verbal y el pacto comunal de los idiomas. Maniobrar con los vocablos es un acto social.

El desafío es, por consiguiente, doble: por un lado, dimensionar a cabalidad la resonancia de la pandemia y, por el otro, avizorar en qué medida esta desgracia, sin precedentes en la última centuria, consintió elucidar, desde los vigentes códigos de la composición poética o narrativa, una arista de aproximación a la cuestión —el hábitat de la escritura— sin caer en la redundancia noticiosa, el lugar común y, más que nada, las tautologías con la realidad. La trampa radica en la irresistible fascinación de la coyuntura: ¿cómo sustraerse a la tentación de escribir de un asunto que ha afectado a la especie en su conjunto y que, muy probablemente, no volvamos a experimentar en lo particular? El coronavirus será tal vez la hecatombe epidemiológica del tercer milenio, y no debe extrañar que un escritor quiera compartir su perspectiva al respecto, situado en el parapeto de la fabulación. El dilema se reduce a escribir, o no, de la emergencia sanitaria u otro mal extendido, considerando que, con seguridad, una generosa cantidad de polígrafos se las ingenia ya para acuñar su versión de esta peste colosal en la era del capitalismo liberal. No hablamos de una problemática o una adversidad de índole local o nacional, comarcal o continental, sino de una alarma que ha invadido prácticamente cualquier rincón del orbe, por lo que, más allá de la regionalización del terrorismo y la criminalidad, la perplejidad que despierta la incesante propagación de la pandemia se torna más imperativa.

Lo excepcional sería abtenerse de poetizarla, ora en señal de luto por las víctimas mortales, ora para rehuir la concurrida tendencia de subirse al tren de una moda, pese a que no hay mayor artificio que el de privarse de lo

obvio o de lo avasallante. ¿Habrá entonces un *boom* de la literatura del Covid-19? Empieza a haberla, conforme comienzan a editarse, aquí y acullá, bitácoras del confinamiento que tuvieron su kilómetro cero en blogs y en balances reflexivos sobre la materia; asimismo, han cundido artículos, opúsculos y entrevistas con voces de sobra acreditadas —Giorgio Agamben, Judith Butler, Byung-Chul Han, Noam Chomsky, Paolo Giordano, Yuval Noah Harari, Emilio Lledó, Naomi Klein, Edgar Morin, Martha Nussbaum, Slavoj Žižek— que hemos leído como verdaderos horóscopos del, dizque incierto, futuro inmediato. No obstante, no sabemos aún dónde estamos ubicados, en qué tramo de la imprecisa persistencia de la catástrofe, de la que no se divisa todavía un desenlace porque no hay tampoco certeza de una vacuna efectiva y accesible, por no invocar su impredecible secuela en el organismo. La luz al final del túnel no es más que la vacilante sensación de alivio frente a la consumación de una primera oleada del estallido viral. Habría que identificar, así, una literatura *a priori* y otra *a posteriori* del Covid-19, o sea, verificada antes y durante los picos de contagio, y después de un tentativo primer brote. El arte y la literatura del coronavirus representan hasta ahora una creación en progreso, ya que la pandemia ha dado sólo pie a dilucidarla mientras se la padece dentro de una fase evolutiva. La literatura de la crisis de salud es hoy por hoy la literatura de una transición.

La escritura del Covid-19 estaría apenas por darse. La cuenta regresiva corre desde que el tsunami del microbio anegó nuestra ciudad. Las interpretaciones más ecuanímes y abarcadoras, en concreto las de la ficción, las afinará la distancia temporal. Boccaccio manuscibió el *Decamerón* transcurrido el trienio aciago de la peste negra que castigó Florencia de 1348 a 1351, y hasta 1353

concluyó su labor. Emplazada en Orán, Albert Camus publicó *La peste* en 1947, documentando el cólera —peste bubónica en la novela—, acaecido hacia mediados del siglo XIX en el noroeste de Argelia. Boccaccio no describe ni expone, en sí, la devastadora secuencia de la infección; al revés, dispone un centenar de capítulos libertinos que compensan el horror que se ha apoderado de los florentinos. El argumento y la ligereza de los relatos del *Decamerón* duplican el sentido de evasión, tanto al proponer una huida de la civilización lacerada como al orquestar un repertorio galante y alegre de la convivencia humana. Por su lado, Camus acude al simbolismo paradójico de la peste y la asistencia vital para troquelar una metáfora de la resistencia a partir de la ocupación de Francia por el ejército alemán entre 1940 y 1944. Dicho esto, hay que preguntarse qué formas adicionales de miseria, rareza o infortunio pudiera cobijar una literatura del coronavirus; o, al contrario, qué contenidos podrían mitigar o distraer el desasosiego como Boccaccio. ¿Admite el desastre de 2020 semejantes alegorías o no tolera más registro que el impuesto por el peso de su feroz literalidad?

En consecuencia, es apresurado conocer el radio de penetración y el influjo de una poesía, una narrativa o una dramaturgia de la pandemia. Si la bacteria ha llegado para arraigarse, asimilada a la cotidianidad, es posible que toda lectura artística que suscite depare poco interés, asumiendo que una audiencia querrá asilarse, a modo de tregua, en el reverso de la moneda, un arte que prosiga en su búsqueda pre-Covid y explore otros vericuetos sin reiterar la cruenta realidad de la plaga, rebosante, para colmo, de actualizaciones y estadísticas desalentadoras. “La literatura de urgencia tiene tan mala reputación como la comida rápida”, anotó Javier Rodríguez Marcos en un artículo de

Babelia. Mas habrá líneas, derivas, subtemas relativos a la pandemia no concentrados en su naturaleza y comportamiento, por lo que convendría ir sopesando las microhistorias —trágicas, jubilosas, heroicas— que están ya ahí para ser contadas o abordadas. Días atrás ahondaba, con los integrantes de un taller de poesía que conduzco vía Zoom, en los porqués del desdibujamiento de la épica en la edad contemporánea y el presente, marcado por la supremacía del yo lírico. Pero el inesperado Covid-19 ha propiciado la germinación de perfiles ciudadanos, autónomos o gremiales, emanados de la sociedad civil y no del gobierno, cuya misión, en constante situación de riesgo, ha permitido visualizar la resurrección de un espíritu audaz y valeroso en los médicos, las enfermeras, los paramédicos y aquellos que han engendrado y ejecutado acciones de soporte para el personal que ha atendido la contingencia en la trinchera de los hospitales y de los damnificados económicos que ha desatado el parón en seco de la elongada cuarentena.

Sin embargo, más acá de los méritos cívicos de incumbencia pública que podrían inspirar un despunte de la epopeya de los héroes sin nombre, están las tramas de la intimidad de individuos, parejas, casas, barrios, comunidades: la solidaridad entre vecinos, el secreto cónclave de un puñado de camaradas que se citan para brindar en plena escasez de cerveza, las recuperaciones súbitas de los pacientes graves, el revelador testimonio de los sobrevivientes; pero, igual, la separación de los amantes, su ruptura definitiva por la imposibilidad de reencontrarse, la pena de los parientes que no pueden congregarse o abrazarse, la silenciosa frustración de los niños por no bromear ni jugar con los compañeros, los estudiantes sin aula, los graduados sin graduación, la fulminante orfandad de los desempleados o de los empleados injustamente des-

pedidos, la angustia de los que sin opción salen a trajinar en las maquiladoras bajo el peligro de contraer el virus, el aprieto de los infectados, impelidos a procurarse el sustento, el quebranto de quienes perdieron sorpresivamente un amigo entrañable, la incertidumbre de los que acumulan jornadas afuera de las clínicas sin recibir el reporte de un ser querido que resiste intubado. Retazos recónditos, retazos de biografías recónditas que acogen el duelo con la muda intensidad de la vida. El Covid-19 empezó siendo una emergencia sanitaria y, en un parpadeo, se transformó en una hidra letal dispuesta a estrangular el planeta con la perversa temeridad de una amenaza permanente. La nueva normalidad no es lo que secunda al estado de sitio del coronavirus, sino la normalización del coronavirus como nuevo orden global de restricciones y cuidados para vivir y convivir, coexistir y fraternizar. La insospechada dictadura de un patógeno. La tiranía del miedo.

En suma, alterando sustancialmente el paisaje de las circunstancias, el Covid-19 ha venido a introducir, de repente, factores no previstos en la regularidad de cualquier oficio o profesión. La escritura literaria no escapará a este drástico viraje, y no me refiero al casi ineludible recogimiento que un autor solicita para dedicarse a lo suyo, pero sí al freno y estancamiento del orbe que incita la tarea del poeta y el narrador —que en el fondo son lo mismo— y que, por eso, vuelve decisivo su enclaustramiento. Trastocando la dinámica de los diversos sectores, la pandemia ha favorecido el florecimiento de las vocaciones ensombrecidas por la apología de las ocupaciones lucrativas. Vocaciones, adalides del servicio, modelos de ciudadanía y antagonistas que enriquecen el reparto de un eventual relato sobre el coronavirus. Si la población conforma un nudo de contradicciones, para consignar los hechos insóli-

tos que nos retaron desde marzo de 2020 aplican tanto los modelos de prudencia y conducta responsable como los antitéticos: ignaros, osados, insensatos. El arte está tejido de matices que pretenden acunar con fidelidad las tonalidades de una realidad objetiva o ficcional. Por eso, junto a la desazón traída por la calamidad del Covid-19, correlato de alguna otra calamidad por venir, que no escaseará, hay que despejar la cancha a su opuesto, el optimismo, un tópico de difícil trato en la poesía. Entre la extrañeza y la esperanza, podremos quizá rastrear una revitalizadora literatura del coronavirus. Se lo planteó Thomas Mann en *La montaña mágica* en el ocaso funesto de la primera Gran Guerra: “De esta fiesta mundial de la muerte, de este temible ardor febril que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, ¿se elevará algún día el amor?”.

Finis Operis

Pero ahí donde inicia el poema, la muerte ya no tiene la última palabra.

—Odysseas Elýtis

ÍNDICE

Presentación	7
Liminar	11
Aviso	17



La poesía y las artes	21
La ciencia de Dante	39
La nitidez del jeroglífico	41



Juan Gelman: Vida y poesía	47
Jerome Rothenberg: Un espacio más hondo	51
Retrato de José Vicente Anaya	57
Plenitud y tránsito de Julio Trujillo	63
Ángel Ortuño: La obstinación del carbunclo	69
Jorge Alvarado Robles: La huella de la poesía	73



Rasgos comunes: <i>Siete poetas jóvenes</i> <i>de Tijuana</i> 45 años después	81
Jorge Ruiz Dueñas o la errancia sin límite	91
Ruth Vargas Leyva: Unir los puntos	101
Rosina Conde: La literatura que vino del norte	107
Gaspar Orozco o la pantalla de papel	113
Antonio León: Mascarada y catarsis	119
Carlos Alberto Rodríguez o la autopista de la memoria	125



Pura López Colomé: Toda la poesía	133
Alessio Brandolini: Rastros de una expedición	137
José Javier Villarreal: Poeta de provincia, hijo pródigo	143
La rapsodia de Jorge Humberto Chávez	149
Luis Armenta Malpica: El aire y la pólvora	157
Arturo Gutiérrez Plaza: Balance general	163
Mercedes Luna Fuentes: La casa del ser	169



Carlos Lazcano: Perito en piedras	175
Jesús Ramón Ibarra o la poesía como tabla de salvación	181
Irene Artigas Albarelli: Minucia y plenitud	189
La alquimia de Rocío Cerón	193
El lirismo polar de Manuel Iris	197
Sergio Pérez Torres: La sangre y la tierra	201



El año que comienza y está en curso	209
Una ventana sobre Tijuana	215
Epílogo retroactivo: La escritura en los tiempos del coronavirus	219

Ante el margen cada vez más constreñido del periodismo cultural en la prensa diaria, y, en efecto, del paulatino desdibujamiento de la crítica literaria en el ámbito de la comunicación, el libro que sostienes en tus manos convoca un doble reto: por un lado, rescatar la vocación literaria del periodismo cultural escrito, y, por el otro, posicionar a la poesía en el radio de exploración de esa misión y como el punto de referencia de la dignidad estética del lenguaje de la literatura y de la que, por su vecindad con la creación, tampoco escapa la prosa crítica. *Días inhábiles. Aproximaciones a la poesía y otras formas de abducción* nos recuerda que la estimación de una obra poética es indisoluble del análisis consumado de la misma, y que la formulación de la experiencia lectora se encuentra no pocas veces expuesta al feliz contagio de la efervescencia de la obra de la que se ocupa, igual que el testimonio vivo de un prodigio. Desde su condición de poeta, Jorge Ortega traspasa la noción elemental de la crítica para transitar del mero juicio de valor al enriquecedor dimensionamiento del texto poético en el marco de sus horizontes, ratificando la adhesión del autor a la sólida y universal tradición de poetas que, con la brújula de la intuición y el farol del raciocinio, ha ejercido al unísono la crítica de poesía y la creación poética, la clarividencia y la imaginación, como las dos caras de una sola moneda.



**BAJA
CALIFORNIA**
GOBIERNO DEL ESTADO

CULTURA

Secretaría de Cultura
Instituto de Servicios Culturales
de Baja California