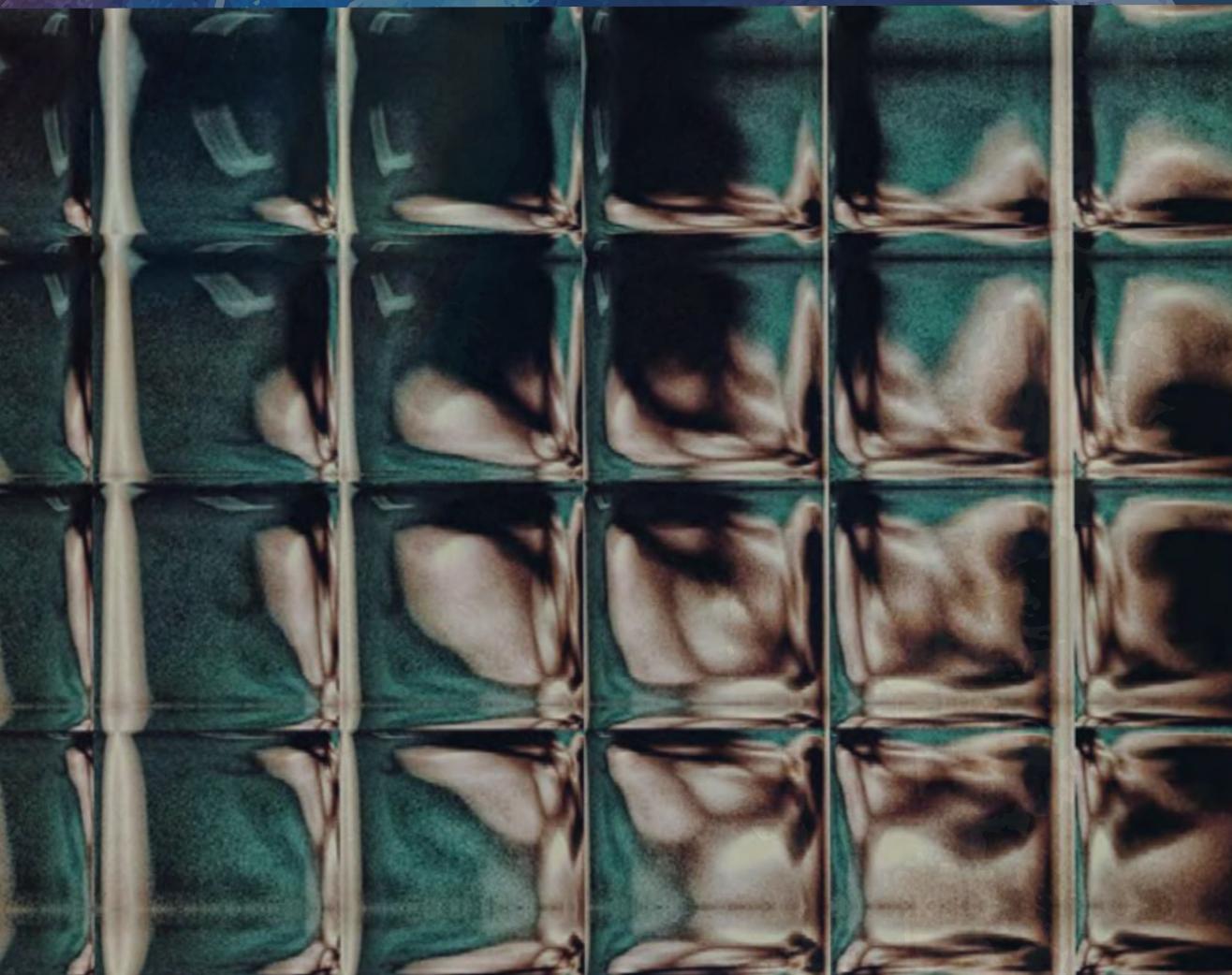


HOJAS

UNIVERSITARIAS

084 • 2022



De la poesía y la montaña



UNIVERSIDAD
CENTRAL

ISSN: 0120-1301

Revista de Investigación y Creación
de la Escuela de Artes



Consejo Superior

Rafael Santos Calderón (presidente)
Jaime Arias
Fernando Sánchez Torres
Flor Ángela Plazas (repr. de los docentes)
Bryan Camilo Rodríguez (repr. de los estudiantes)

Rector

Jaime Arias
Vicerrector académico
Óscar Leonardo Herrera Sandoval
Vicerrectora administrativa y financiera
Paula Andrea López López
Vicerrector de programas
Jorge Hernán Gómez Cardona

HOJAS UNIVERSITARIAS, N.º 84 • AÑO 2022 • BOGOTÁ

ISSN: 0120-1301

Revista de Investigación y Creación de la Escuela de Artes

Alejandra Flórez
Directora

Comité Editorial

Aleyda Gutiérrez Mavesoy
Sergio González
Adriana Rodríguez Peña
Óscar Godoy Barbosa

Correspondencia

Programa de Creación Literaria
Universidad Central
Calle 21 n.º 3-58
Bogotá, D. C., Colombia
hojasuniversitarias@ucentral.edu.co



Salvo que se especifique de otra manera, los contenidos de *Hojas Universitarias* están publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons 4.0 Reconocimiento-NoComercial-SinDerivadas (CC BY-NC-ND). En consecuencia usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos de manera apropiada, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

PREPARACIÓN EDITORIAL

CRAI - Editorial

Directora CRAI:	Luz Ángela González C.
Editor:	Héctor Sanabria Rivera
Gestor editorial:	Nicolás Rojas Sierra
Diseño y diagramación:	Patricia Salinas
Corrección de textos:	Makerspace Editorial y Angie Bernal Salazar
Imagen de portada:	De la serie <i>Il cielo in una stanza</i> . Mondo Cane, 2022.

Las ideas aquí expresadas, lo mismo que su escritura, son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad Central ni la orientación de la revista.

© Ediciones Universidad Central
Carrera 5 n.º 21-38. Ed. Lino de Pombo
(1.º piso). Bogotá, D. C., Colombia
PBX: 323 98 68, ext. 1556
editorial@ucentral.edu.co

Publicada en Colombia - Published in Colombia

- 004 Presentación
- 012 Colaboradores de este número

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

- 019 La ilusión de control: poesía, burocracia y utopía
por Guillermo Molina Morales
- 038 Ni calladas ni ausentes
por Luz Helena Cordero Villamizar
- 078 Las ofrendas del viento. Un acercamiento a la poética de Esteban Vega
por Miyer Pineda
- 102 Explicar poesía a una liebre muerta, seguido de “Diccionario anapoético”
por Pablo López-Carballo
- 112 Notas sobre los cuentos versificados de Gabriela Mistral
por Rocío García Rey

Creación Artística y Literaria

- 126 Un último biombo
por Juan Pablo Rodríguez
- 139 La caracola
por Juliana Muñoz Toro
- 146 Revista Abisinia
por Stefhany Rojas Wagner y Fredy Yezzed
- 150 Cuerpos
por Gabriela León Coy
- 151 Palacio mental
por Juan David Molina
- 164 La palabra como tejido
por Mariana Azcoaga
- 170 De sobremesa pódcast
por Johny Martínez Cano

Recomendados

- 173 La deriva: estar en todas partes y en ninguna
por Juan David Molina
- 177 Cacería de curiosidades
Por Juan Pablo Rodríguez
- 183 Cómo publicar en Hojas Universitarias
- 184 Agradecimientos

Presentación

De la poesía y la montaña*

Y nos mostró en la palma un huesecillo de pájaro
como si en él hubiera alguna lección.
“LECCIÓN”, JOSÉ MANUEL ARANGO

Quisiera aprovechar la ocasión que me brinda el tema del presente número de *Hojas Universitarias*, a saber, la poesía como práctica artística, para compartir algunas reflexiones que han surgido a lo largo de los últimos semestres en torno a mi propia práctica artística, poética y docente, de la mano de uno de los seres vivos que más admiro: la montaña. Y de paso, los maravillosos seres que la habitan.

Empiezo, entonces, con algunos temas que han resurgido tan sublimemente en mi acervo gracias a la particular compañía de la montaña, en cuyos brazos he tenido la oportunidad de sumergirme en varias ocasiones con los compañeros del Makerspace Editorial de la Escuela de Artes, con la tarea de desarrollar talleres de edición comunitaria, a fin de recoger y publicar algunos conocimientos particulares de sus habitantes. Más allá de las responsabilidades laborales, esta extraña coyuntura ha derivado, en mi caso, en un retorno a lo elemental, a aquellas imágenes poéticas poderosas y trascendentales que, en un comienzo, fueron lección, que me hicieron subvertir el orden de lo establecido y elegir el camino de las letras, aun cuando no fuera considerado el más pertinente.

* Algunas de estas reflexiones surgieron en el marco del Encuentro de Estudiantes Hispanohablantes de Escritura Creativa y Creación Literaria, celebrado en la Universidad Nacional de Colombia en 2022, en el que el Makerspace Editorial de la Escuela de Artes participó con una ponencia, posteriormente publicada en la revista colombo-argentina de poesía *Abisinia Review*.

Porque, en un mundo que exige de nosotros la exacerbación del raciocinio y la dedicación casi absoluta a la producción económica, ¿qué podría ser más subversivo que dedicar un par de horas al día, aunque sea minutos, a habitar la montaña, a tratar de aprender a escuchar a los árboles?

Cuando hemos aprendido cómo escuchar a los árboles, entonces la brevedad y la rapidez y la precipitación infantil de nuestros pensamientos alcanzan una dicha incomparable. [...] Quien ha aprendido a escuchar a los árboles ya no desea ser un árbol. No desea ser más que lo que es.

Mejor consejo no habría podido recibir de Herman Hesse, quien regresó de los confines de mi ya lejana adolescencia para recordarme que en el corazón de la montaña se halla todo, que es esa conciencia mineral, forjada con siglos de existencia y contemplación, la que guarda el secreto que recorre al árbol de pies a cabeza. Entonces ya solo importan mis palabras por el hecho de ser mías, de ser catarsis y liberación, de ser lección para todo aquel que se siente a escucharlas.

Ya no quiero ser lo que la institución quisiera que yo fuera.

Recuerdo así la primera vez que escuché decir a Margarita Valencia que la escuela nos había convencido de que el único discurso importante, el que valía la pena ser leído, era el hegemónico, el de la gente “cultura”, el de los “doctores” formados en las grandes academias, cazados con gran recelo por la industria editorial. Eso cambió mi vida. Ya no volví a ser la misma editora de antes; ahora había entrado luz en aquel rincón en el que siempre había habitado esta sospecha: todo cuenta algo, todos tenemos algo importante que contar y siempre hay alguien que quiere y merece escucharlo.

En este punto debo confesar que me atraparon las disertaciones expuestas por Guillermo Molina en “La ilusión de control: poesía, burocracia y utopía”, ensayo que corona el primer acápite del presente número, “Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria”, toda vez que parte de una indagación similar al sistema educativo, para posteriormente analizar, desde su perspectiva poética, una forma del pensamiento mágico que no nos permite

avanzar en la comprensión del mundo burocrático y que mantiene a muchos actores del campo de las artes en una burbuja que les hace sentir mejor con el deber cumplido. Y en medio de mis reflexiones solitarias, celebro aquellos casos excepcionales en los que no hay burbuja que pueda contener “ese chorro”, como llamara César Vallejo a su inquieto impulso poético. Tal es el caso de aquellas mujeres eclipsadas por la historia de la literatura, cuya voz se abre camino a través del alentador ensayo de Luz Helena Cordero, “Ni calladas ni ausentes”, en el que nos demuestra que, afortunadamente, se siguen derrumbando los escombros de una sociedad sorda al verbo femenino y propone algunas ideas y preguntas a partir de su propia experiencia y raciocinio como mujer escritora, lectora y poeta, siempre en busca de interlocución.

Pienso, entonces, en cuánto avivó la llama de nuestros pasos cansados —hablo del equipo editorial que recorrió la montaña durante los talleres de edición comunitaria— la idea de poder escuchar las palabras de aquellas mujeres pastoras olvidadas en el páramo, con quienes estuvimos trabajando. ¿Cuántas de ellas, de haber tenido la oportunidad, habrían podido habitar aquella lista preciosa que nos muestra Luz Helena? En todo caso, decido quedarme ahora con el poema que habita la circunstancia pastoril, porque, desde mi experiencia estética, es entonces cuando brota, como gota de agua en la roca —ya sea a unos pasos de la playa, del frailejón o de la nieve—, la literatura más pura, aquella que se despoja de intenciones vacías, que se desviste de perendengues innecesarios y aboga solo por la liberación, por el extraordinario alivio de la escritura:

Escritura

la noche, como animal
dejó su vaho en mi ventana.
por entre las agujas del frío
miro los árboles.
y en el empañado cristal
con el índice, escribo
esta efímera palabra.

JOSÉ MANUEL ARANGO

José Manuel Arango lo sabía muy bien. Por eso se alejó del mundo y se internó en el monte a contemplar la montaña, mientras pasaba la mano por el lomo de su perro, creyendo acariciar a Dios, a quien pedía que le concediera aquella “dura apariencia de montañas siempre”. Su magnífica obra poética, así como los aportes a la literatura y poesía colombiana, dan cuenta de esta particular liberación del poeta antioqueño, en cuyos versos breves se condensa toda la sabiduría y belleza de aquella conciencia mineral de la montaña de la que hablo. Aquella que han alcanzado sus habitantes, a quienes acompañamos en un proceso de escritura.

En el caso de José Manuel Arango, las prolongadas conversaciones con el árbol, el corazón de la montaña, permitieron la transmutación del dolor en belleza. Solo de esta manera, un hombre iluminado y atormentado como él, como tantos otros poetas sublimes, pudo sobrellevar el insondable peso de la existencia y el caprichoso proceder de la aleatoriedad del universo, frente a la cual mucho y poco somos a la vez. Lo mismo ocurre —aunque lo divisemos en otros términos— con el pastor, cuyas palabras se subliman frente a un enorme frailejón de noventa años (“abuelo de toda la vida”), cuando nos dice: “yo he vivido toda la vida acá, trabajo de sol a sol y soporto a cada rato los embates del helaje, y aun así todo me cuenta algo, todo me parece cada día más bonito”. Y es precisamente la comprensión de esta dinámica del equilibrio, la alineación de ambos polos —a saber, el dolor de la fría crudeza de la vida en el páramo y la belleza del contexto, en el caso del pastor; y el polo analógico y el irónico, en términos de la poesía—, la que hace más llevadera la vida al compás del canto del río, a la sombra de la mata de plátano sembrada por el padre o el frailejón milenario heredado de los tatarabuelos, arropados por el olor a tierra que despiertan el granizo y la lluvia en el rastrojo.

Bien lo cantó a los cuatro vientos el imprescindible Whitman, maestro y consejero de muchos cuantos que buscamos aproximarnos al silencio como máxima expresión de la poesía, cuando predicaba:

Soy el poeta del Cuerpo y soy el poeta del Alma,
los goces del cielo están conmigo y los tormentos del infierno
están conmigo,
los primeros los injerto y los multiplico en mi ser, los últimos los
traduzco a un nuevo idioma.

Era en ese nuevo idioma que Hesse conversaba con los árboles y no en alemán, como muchos podríamos pensar. Es ese mismo con el que el pastor comparte el tinto de madrugada con el frailejón y los mojones de rocas levantados con el sudor helado de sus abuelos. Es el mismo que habita aquellas sublimes “Ofrendas del viento” de las que nos habla Miyer Pineda en su ensayo sobre la poética de Esteban Vega, mediante una exploración simbólica que edifica el sentido de la memoria luminosa en tiempos de absurdo y de terror, hasta consolidar una obra que ausculta los misterios del miedo para interrogar la condición humana. Es el mismo idioma que adoptamos cuando, en palabras de Pablo López Carballo, asumimos el ejercicio de la lectura de poesía de forma muy parecida a la de la observación de un paisaje, situación que analiza a profundidad en “Explicar poesía a una liebre muerta”, en el que reflexiona acerca del sentido poético y establece una comparativa entre el arte y la poesía para resaltar las posibilidades lectoras que alberga la práctica literaria. Así mismo, este es el nuevo idioma en el que se configura el singular estadio poético expuesto por Rocío García Rey en “Notas sobre los cuentos versificados de Gabriela Mistral”, mediante los cuales la poeta chilena nos brinda una nueva experiencia literaria, pues su lectura no da cuenta de una simple transformación de prosa en verso, sino de una inmersión en la sublime tarea de la versificación enmarcada por los más detallados elementos de su poiesis.

Todas estas piezas analíticas y literarias que hoy recogemos y compartimos con nuestros lectores son, en su sentido más nuclear, una búsqueda, una indagación acerca de aquel nuevo idioma planteado por Whitman. Y es esa misma, quizá, la búsqueda que emprendo ahora yo como escritora y editora, aprovechando la grieta que se ha abierto en el mundo después

de la pandemia y que me obliga a continuar siendo, pero de otro modo y desde otro lugar; en este caso, desde la montaña.

Una vez comprendidas las primeras palabras (las del árbol, el frailejón, el agua o la roca), me siento abocada a promover el camino de las letras —de esta forma particular de escritura, tanto con mis estudiantes de creación literaria y con los lectores de la revista, como con las comunidades y todas aquellas personas que encuentro a mi paso— como proceso liberador, como exploración y reconocimiento doloroso, pero también como rescate de la experiencia y el conocimiento adquiridos, como sanación y alivio; esto es: como lección.

En razón a esto, el segundo gran acápite de la revista, “Creación Artística y Literaria”, pretende rescatar las prácticas poéticas de muchos artistas que han elegido la sublimidad de este nuevo idioma, como en el caso de Juan Pablo Rodríguez, que introduce esta sección con una bellísima historia, cuajada de delicadas imágenes poéticas, denominada “Un último biombo”. Seguidamente, nos topamos con la impresionante obra de Juliana Muñoz Toro, docente de la Universidad Central, cuya obra poética se plasma a través de hilos hechos palabra en “La caracola”. Destacamos, a continuación, el juicioso trabajo realizado por los poetas Stefhany Rojas Wagner y Fredy Yezzed con *Abisinia Review*, una revista colombo-argentina especializada en literatura, crítica y escritura creativa. Pasamos a disfrutar el ingenioso *performance* de Gabriela León Coy, quien mediante el videopoema “Cuerpos” busca reflejar el movimiento y la influencia que tienen nuestras palabras y las de otros en nuestros cuerpos. Posteriormente, encontramos a Juan David Molina, quien a través de su obra poética y plástica “Palacio mental”, decide habitarse y hacer de sí mismo un palacio en el que viven bajo un mismo techo anhelos y frustraciones, deseos y miedos, imposibilidades y memorias. Continuamos con Mariana Azcoaga, artista visual, poeta y encuadernadora argentina que nos comparte “La palabra como tejido”, una serie de obras-libros que exploran la escritura, la palabra y la página como espacio de creación e intercambio de comunicación humana. Y cerramos esta sección con el delicioso pódcast de Johny Martí-

nez Cano, “De sobremesa”, que lleva ya varios años sublimando nuestros oídos con conversaciones poéticas que surgen en este espacio, denominado por él como “un jardín que crece y se expande a partir del diálogo entre sensibilidades lectoras”.

Así mismo, encuentro imperdibles los “Recomendados” de esta ocasión, a cargo de Juan David Molina, con “La deriva” y sus reseñas de *Stalker* de Andréi Tarkovski y *Las tres coronas del marinero* de Raoul Ruiz; y Juan Pablo Rodríguez, con “Cacería de curiosidades”, una reseña sobre el poeta Kyūsaku Yumeno.

Aunado a estas manifestaciones del número 84 de *Hojas Universitarias*, espero lograr que los lectores comprendan que la palabra, la poesía, la literatura o aquel entendimiento de la sabiduría del árbol y de la roca son también patrimonio poético y universal de la humanidad, y que, para alcanzar la liberación soñada por Whitman, no es necesario elevar preces al firmamento para ser ungidos con el rótulo de escritores por las grandes editoriales. Esto también es parte del crecimiento académico, personal y humano. Todos deberíamos poder elegir compartir ese acervo de letras con el mundo, buscar ser leídos y comprendidos por las personas que nos importan y que ellas puedan permitirse el reconocimiento de aquella humilde lección, a través de nuestro sagrado talismán, llámese libro, revista, folleto o fanzine.

De este poderoso talismán que protagoniza las últimas líneas del documento, espero que puedan brotar muchas reflexiones, toda vez que en este habita el resultado de las múltiples fuerzas, caóticas y armónicas, que surgen a lo largo del proceso de lectura y escritura. Quizá, entre las ideas que más quisiera motivar con estas palabras, la más importante es la de la soberanía editorial, como derecho y deber que subyace en nosotros como seres humanos en este momento que atraviesa el mundo. Ni qué decir de nosotros como maestros en una escuela de artes, particularmente, de creación literaria.

Finalizo, entonces, con la certeza de que es imprescindible indagar la forma en que estamos intentando rescatar esas prácticas poéticas que, provengan de donde provengan, merecen ser leídas y apreciadas; el lugar que les estamos dando al conocimien-

to y a la fuente de donde brota, así como la posibilidad de que todos podamos liberarnos a través de nuestras propias historias.

En mi experiencia, en eso radica el misterio y la verdadera comunión de la palabra.○

ALEJANDRA FLÓREZ

Directora



**Guillermo
Molina Morales**

Docente e investigador del Instituto Caro y Cuervo. Doctor en Teoría de la Literatura, con una tesis sobre la risa en la poesía hispana de la Nueva Granada.



Luz Helena Cordero

Su obra incluye poesía, cuentos, crónicas y ensayos literarios. Sus poemas se han incluido en diversas antologías y se han traducido parcialmente al inglés, al portugués, al italiano y al chino. Entre las últimas antologías están *Ojos de par en par. Antología de poetas hispánicas* (2021), *El Canto del Cóndor. Antología de*

poesía colombiana contemporánea (2021), *Yo vengo a ofrecer mi poema. Antología de resistencia* (2021). Algunos de sus ensayos y crónicas circulan en revistas literarias y académicas, y algunos de sus textos sobre poesía están publicados en la página <https://puntodepartida.com.co/poesia/>

Colaboradores de este número



Miyer Pineda

Doctor en Lenguaje y Cultura, magíster en Historia y licenciado en Ciencias Sociales de la UPTC. Integrante del grupo literario Si Mañana Despierto. Ha publicado, entre otros libros, *El hastío de las manos* (2010), libro finalista en el Concurso de Poesía Ciudad de Bogotá; *Zamuros* (2016), libro ganador en el Concurso de Poesía del CEAB 2015, y *No había buitres en Boston* (2022), Premio Internacional de Poesía en Paralelo Cero 2022. Líder del Proyecto Mnemósine: “La memoria histórica, una pedagogía para la paz”.



Pablo López-Carballo

Es doctor por la Universidad de Salamanca y trabaja como profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha publicado los libros de poemas *Sobre unas ruinas encontradas* (La Garúa, 2010), *Quien manda uno* (Colección Transatlántica, 2012), *Crea mundos y te sacarán los ojos* (El Gaviero, 2012), *La dictadura de la perspectiva* (Trea, 2017) y *Perder naturaleza* (Trea, 2021), así como el ensayo *Economía del pájaro en tiempos de guerra. Comunicación y disenso en la poesía de Eduardo Milán* (Peter Lang, 2020).



Rocío García Rey

Doctora en Letras por la UNAM. Actualmente está a cargo de talleres y cursos de literatura en el Museo Universitario del Chopo, en FES-Acatlán y en el Museo de la Mujer. Es autora de *La otra mujer zurda* (2010); *Mapa del cielo en ruinas* (2014); *Deseó revolución* (2018); *Hijas de la noche* (2020), y *Maya cartonera* (2022). Conferencista y docente, ha impartido clases en la Escuela de Escritores de México, la Biblioteca Vasconcelos, la UNAM, entre otras instituciones.



Juan Pablo Rodríguez

Soy Juan Rodríguez, de nombre tan común como las cosas que cualquiera ve y a fuerza de costumbre termina evitando para no aburrirse. Tal es la vida que llevo, entre sueños, siendo molestado por la electroquímica corporal y probablemente esa pequeña dosis de paranoia que me lleva a no dejar nada personal genuino. Me dedico a reírme antes que otra cosa; lo demás, diría cualquiera, es pura pretensión. Soy un soñador inútil tomando honor en ello, porque incluso los inútiles sueñan, bien podrán ser cosas inútiles, pero ¿hay algo más humano que eso? Sí, definitivamente un soñador con esa cualidad.



Juliana Muñoz Toro

Es escritora, MFA de la Maestría de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Nueva York y periodista de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Es autora de varios libros que entretienen el mundo de la infancia y la narrativa poética. Además de escribir, Juliana es bordadora, columnista de *El Espectador* y profesora de la Maestría en Creación Literaria de la Universidad Central.



Stephany Rojas Wagner

Nació en Bogotá en 1994. Es poeta, artista collage y gestora cultural. Es profesional en Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de Colombia y egresada del preparatorio de Artes Plásticas y Visuales de la ASAB. Publicó el proyecto-libro de entrevistas periodísticas a mujeres que han sufrido la violencia *Mi cuerpo como un río* (Guatapé, 2019). Su libro de poesía, *Breve tratado de la melancolía* (Bogotá, 2021), fue uno de los ganadores del VIII Premio Nacional de Poesía Obra Inédita 2020. Actualmente reside en Buenos Aires, Argentina.



Fredy Yezzed

Nació en Bogotá en 1979. Es escritor, poeta, docente de Escritura Creativa y activista de Derechos Humanos. Publicó los libros de poesía *La sal de la locura* (Buenos Aires, 2010); *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein* (Buenos Aires, 2012); *Carta de las mujeres de este país* (Nueva York, 2019), que fue Mención de Poesía en el Premio Literario Casa de las Américas 2017 de La Habana; y *La orilla de los heterónimos* (Bogotá, 2020). Después de un viaje de seis meses por Suramérica en 2008, se radicó en Buenos Aires, Argentina.



Gabriela León Coy

Estudiante de Creación Literaria, bogotana, interesada en las diversas formas de creación artística y literaria, maquilladora empírica, amante de las cámaras y de hacer videos. Movida por la admiración y la pasión por la lucha feminista, tiende a incidir con cada una de sus creaciones en las mentes e idiosincrasia de las personas. Le gusta mucho lo paranormal, esotérico, terrorífico y oscuro; al mismo tiempo, es amante de la literatura infantil y las princesas. Es fiel creyente de la importancia de la dualidad y multiplicidad del ser humano.



Juan David Molina

Habitante de lo irreal. Pasajero en lo incierto. Viajero entre los mundos. Collagista de las historias que se irán perdiendo entre las calles. Conversador disperso. Amante del drama. Cuerpo sensible. Silencio ruidoso que habla en barítono. Amante del color negro y fiel admirador de las tonalidades luminosas que desprende el fuego. A los 5 años se cayó en una alcantarilla y desde entonces cree que no ha salido de ahí. Estudiante de Creación Literaria de un semestre que no recuerda y actualmente oficinista promedio que realiza un análisis de campo sobre los mitos modernos de la productividad.



Mariana Azcoaga

Artista visual, poeta, encuadernadora. Formada en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires) con la Licenciatura en Artes Visuales. Comenzó desde muy joven sus estudios en el oficio de la encuadernación y desarrolló todos sus proyectos y trabajos con base en la exploración del libro de artista, libro objeto, poesía visual y cruces entre la escritura y la imagen. Hace doce años se dedica a dar cursos y talleres de Arte y Encuadernación Creativa en su taller Casa Roja en Buenos Aires.



Johny Martínez Cano

Es magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesor universitario e investigador de la literatura de finales del siglo XIX en Colombia. Muestra de ello es su compilación de artículos de prensa titulada *Toda la vida del pensamiento: Baldomero Sanín Cano en el fin de siglo colombiano*. Desde hace dos años hace pódcast. Es el creador, director y editor de *De sobremesa*, un pódcast de conversaciones con autores y lectores de poesía. También creó, junto al fotógrafo Joel Guzmán, *Barrio Santa Fe: espacios íntimos*, un proyecto de pódcast y fotografía sobre este espacio del centro de Bogotá.

El ilustrador



Mondo Cane

~~Estudiante de artes plásticas de la...~~ Experimento prófugo de la facultad de ciencias inútiles. Propongo a fuertes episodios de verborrea. Especializado en dormir y en tomar el sol, todo lo demás preferiría no hacerlo. Hipermetropía y astigmatismo. Ni fotografías ni dibujos. Humanos con corazón de perro.

Imágenes carentes de originalidad, pobres en colores, usualmente pintadas solo con violencia y deseo, muchas de ellas nacidas de la reinterpretación de imágenes hechas por otros. La baja calidad es importante por esto, es lo que aporta distancia de lo ya conocido y visto, y permite encontrar nuevas lecturas en la deformación; en vez de una producción hostigante que

solo habla de un creador y un ego, el espectador también puede volverse creador al cambiar el punto de vista desde el que se observa y luego crea.

La alta definición es un fetiche disfrazado de virtud en nuestro mundo, es un índice de estatus, una estética del dinero que cree que puede comprar en nosotros la idea de fidelidad, como si en el pacto entre el creador y el espectador el primero le alcanzara un soborno al segundo, soborno que eximiera de la labor de imaginar e interpretar, de re-leer y re-escribir.

La baja calidad no está interesada en la fidelidad, por lo tanto se puede permitir una creatividad mucho menos restringida y fetichizada, que permite

reencontrarnos con la imaginación, versión glorificada de la ignorancia (la imaginación es la virtud de la ignorancia), porque el hecho de no saber es lo que impulsa el deseo de conocer y crear. Por eso es importante ser ambiguo, dejar zonas borrosas, la violencia y el deseo pueden confundirse a menudo, y de esa ambigüedad, dependiendo del espectador, se puede encontrar una paleta mucho más rica: soledad, empatía, ansiedad, incluso amor y alegría. Entonces lo que buscan todas estas impresiones es que las imágenes no se vuelvan tautológicas, sino que se conviertan en un espejo para cada ego.

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

La ilusión de control: poesía, burocracia y utopía

Ni calladas ni ausentes

*Las ofrendas del viento. Un acercamiento
a la poética de Esteban Vega*

*Explicar poesía a una liebre muerta,
seguido de “Diccionario anapoético”*

Notas sobre los cuentos versificados de Gabriela Mistral

La ilusión de control: poesía, burocracia y utopía



Guillermo Molina
Morales*

RESUMEN

Mediante un análisis riguroso de la coyuntura sociocultural colombiana, se expone una fuerte crítica que parte del sistema educativo y se concentra en la ideología neoliberal como sesgo cognitivo que mantiene una ilusión de control frente al sistema, aunque en realidad la meritocracia constituya una gran estafa piramidal. Desde su perspectiva poética, analiza esta forma del pensamiento mágico que no permite avanzar en la comprensión del mundo burocrático, que mantiene a muchos actores del campo de las artes en una burbuja que les hace sentir mejor con el deber cumplido.

► **Palabras clave:** ideología neoliberal, ilusión de control, meritocracia, pensamiento mágico, poesía

Pero la fortuna muestra de un modo todavía más palmario su papel en todas las obras artísticas, en las bellezas y gracias que encontramos en ellas, y que no podemos atribuir no ya al propósito sino ni siquiera a la conciencia de su ejecutor.

MICHEL DE MONTAIGNE

? Cómo yo, Guillermo, he conseguido ganar premios de poesía, tener un título de doctorado y disfrutar de un trabajo digno en una universidad? El “sentido común” diría que estos logros se deben, principalmente, al esfuerzo, posi-

* Poeta. Docente e investigador del Instituto Caro y Cuervo. Doctor en Teoría de la Literatura. Guillermo.Molina.Morales198@gmail.com

blemente combinado con algún tipo de talento individual. Parece evidente: a una persona le va bien porque ha trabajado para que le vaya bien. Se presupone, por lo tanto, un sistema de meritocracia que, si bien no es perfecto, tiende a retribuir nuestro trabajo. Por lo tanto, nuestro principal objetivo político sería eliminar las barreras (los distintos tipos de discriminación, por género, orientación sexual, etnia, etc.) que dificultan o impiden el desarrollo personal. De esta manera, los más capacitados, sin importar su origen, llegarían a los empleos mejor pagados (todavía faltaría explicar, sin embargo, por qué merece mayor remuneración alguien que ya tuvo la fortuna de nacer inteligente).

Este tipo de razonamiento, según Sandel (2020), no solo es equivocado, sino que es perverso: posibilita y justifica la desigualdad más sangrante. ¿Cómo se explica que, en Colombia, una familia necesite once generaciones para salir de la pobreza? ¿Será porque, en 330 años, no surge ningún hijo que se esfuerce lo suficiente? ¿Acaso, casualmente, los hijos de los ricos colombianos, así como los hijos de los pobres nacidos en Europa, tienden a trabajar más duro que los hijos de los pobres en Colombia? A pesar de que, en este punto, suele coincidir nuestra percepción subjetiva con los datos estadísticos, la creencia en la meritocracia persiste con enorme fuerza en nuestra forma de comprender la sociedad. Los propios padres de estratos bajos culpan a sus hijos por no estudiar suficiente y, en consecuencia, por el incierto futuro laboral que les espera; mientras que los padres de estratos altos se congratulan de los altos puntajes de sus hijos en las pruebas de acceso a las universidades de la élite.

Se trata de un sesgo cognitivo, y tiene un nombre: “ilusión de control” (también tiene otros nombres, como “ideología neoliberal”). La psicología experimental, desde Ellen Langer (1975), ha demostrado su poderosa presencia en las mentes humanas. Se trata de la tendencia a creer que podemos influir directamente en todo tipo de sucesos, incluso en los puramente aleatorios, aun cuando sabemos que no hay control sobre estos: los jugadores tiran más fuerte los dados cuando buscan un número alto, y más despacio si necesitan uno bajo. Posiblemente, la ilusión de control sea necesaria para mantener la cordura (¿cómo reaccionaríamos si supiéramos, desde niños, que tenemos escaso

control sobre nuestra vida futura?) y, desde luego, el orden social (¿qué pasaría si todos asumiéramos que la idea de la meritocracia es una gran estafa piramidal?).

La ilusión de control es una de las formas que adopta el pensamiento mágico. A diferencia del pensamiento científico, el mágico establece relaciones de causa-efecto que carecen de fundamentación empírica. “Hoy es un día soleado porque tú me has mirado”, por ejemplo. Este tipo de conexiones resultan muy fructíferas en las artes, porque expanden las fronteras de nuestra imaginación. En efecto, las intuiciones de la poesía pueden ofrecernos una forma de verdad que las ciencias solo pueden lograr a través de un largo rodeo. De hecho, el estado que conocemos como “enamoramamiento” suscita la liberación de una serie de neurotransmisores que influyen en nuestra manera de procesar la realidad: bajo el efecto de la adrenalina, la oxitocina, la serotonina, etc., un cielo medio nuboso puede llegar a percibirse como un día soleado “si tú me has mirado”.

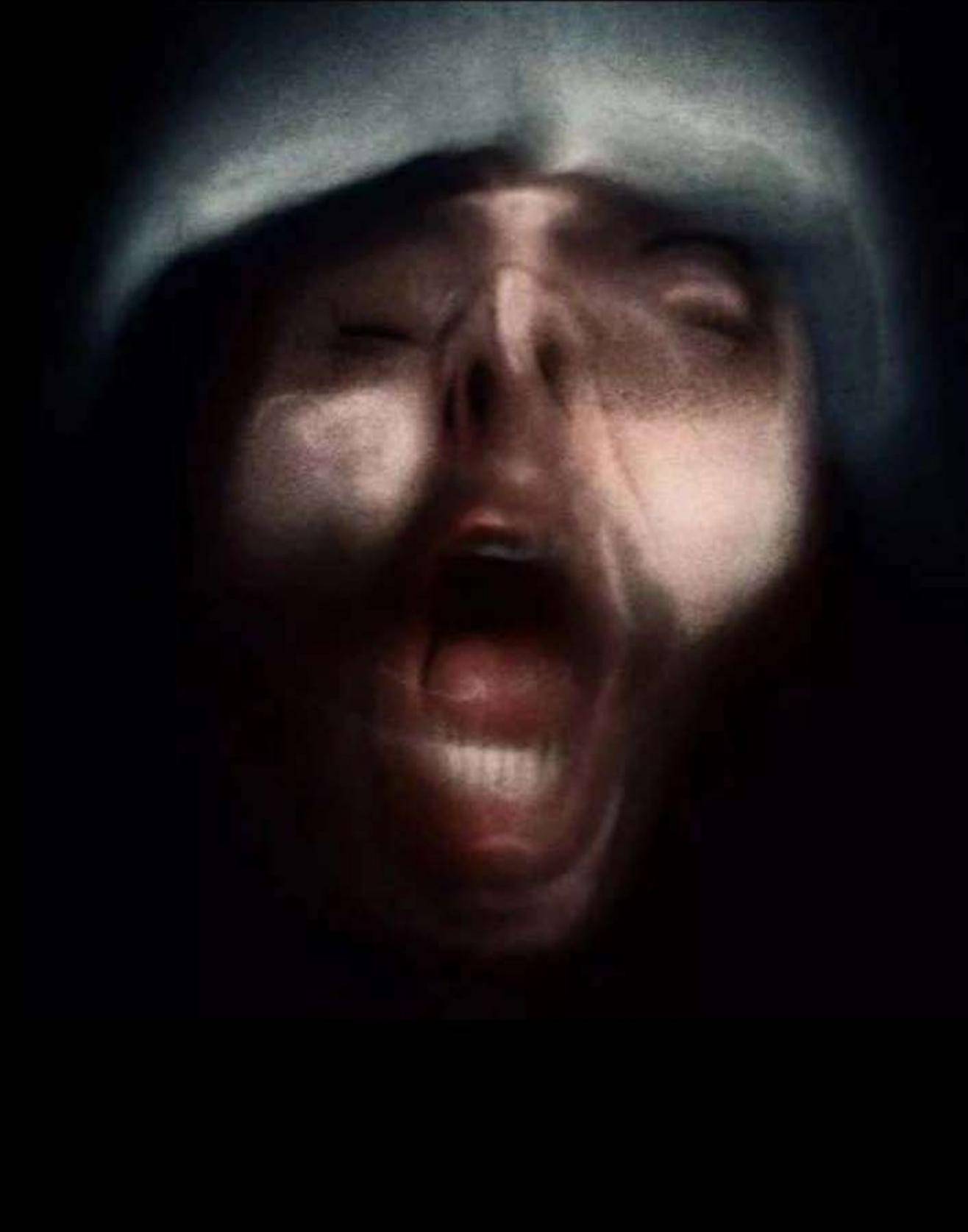
Lo curioso, y ciertamente problemático, es que el pensamiento mágico domine un área cuya única justificación es, precisamente, la supuesta racionalidad de sus principios. Me refiero a la burocracia y, en concreto, a la burocracia que, en el mundo actual, rodea el campo de las artes (para este artículo, me centraré en la poesía). La burocracia, sobre todo cuando pretende apresar cuestiones tan complejas como la educación, la investigación y la creación, está fuertemente basada en la ilusión de control. Esta consiste en la creencia de que podemos predecir, dirigir y evaluar un proceso complejo mediante diversos formatos que, en apariencia, resultan exhaustivos y asépticos. Solemos pensar que este sistema es altamente molesto, pero de alguna manera necesario, aunque no conozcamos muy bien su funcionamiento; como sucede, por ejemplo, con ayunar en días sagrados o fustigarnos por un pecado: sentimos que estamos cumpliendo.

Consideremos, como ejemplo para la educación, los procesos de evaluación de los programas universitarios en Colombia. ¿Cómo se valora la calidad de la docencia, esto es, qué tan bien los profesores se desenvuelven en las clases con los estudiantes? Se valora mediante documentos: nunca, jamás, un ente valorador

de la propia universidad o del Ministerio pisa un salón de clases (y, desde luego, mejor que no lo hagan). Insisto: la docencia de un programa se califica con 53, 69 o 94 puntos sin importar lo que realmente está sucediendo en las aulas. Pero, naturalmente, obtener 94 puntos es mejor que obtener 53, ¿verdad?

Este sistema de “meritocracia” acaba favoreciendo a las universidades que tienen más recursos para contratar “especialistas” que redacten documentos o, peor todavía, a las que desvían sus limitados recursos para contratar a esos “especialistas” con altos salarios, a costa de las condiciones laborales, claramente decrecientes, de los propios profesores. En otras palabras, se disminuye la calidad docente para lograr certificados de alta calidad docente, al tiempo que se crea toda una casta de intermediarios. David Graeber (2018) denomina a esta casta como “trabajos de mierda”: *bullshit jobs* (podríamos también traducirlo como “trabajos mamagallistas”), distintos a los *shit jobs*, que son los trabajos más precarios y más imprescindibles, como agricultor, cocinero, limpiador, profesor o poeta. Hace poco tiempo, por ejemplo, una universidad bogotana de “alto standing” sustituyó a los coordinadores académicos por un departamento de mercadotecnia.

Cada profesor universitario tiene decenas de anécdotas que podrían ilustrar estos procesos (por cierto, ¿por qué los profesores de universidad solemos cobrar más que los de colegio, a pesar de que ellos tienen un trabajo más difícil e importante para la sociedad?). En una universidad de cuyo santo nombre no quiero acordarme, comenté a mi superior que era un disparate la asignación de 3,75 horas semanales para preparar cinco cursos (quince horas lectivas), dos de ellos nuevos para mí. El superior ni siquiera se inmutó, pues tenía la respuesta perfecta: el Departamento de Pedagogía (que, por supuesto, nunca daba clases) había decretado que ese era el tiempo necesario para preparar las clases. El documento estaba debidamente firmado, luego, era verdadero. Otros documentos afirmaban que la institución estaba comprometida con la conciliación familiar, pero eso, me dijeron, “son cosas que se dicen”. La burocracia, precisamente, está encargada de lograr la mágica transformación entre los sublimes valores declarados y las realidades tangibles. Y que todo sea perfectamente legal.



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

Veamos ahora el caso de la “investigación” en literatura. Todo el proceso, que pretende dar aires de “cientificidad” a las humanidades, se basa en axiomas ampliamente refutados. Para empezar, la propia definición de “investigación”, entendida como una manera de ampliar el conocimiento sobre las obras literarias (o sobre los procesos de creación) a través de resultados “novedosos”. Esta definición se basa en el mito del progreso, a saber, en la creencia de que el pensamiento avanza de manera lineal, por lo que nuestra lectura de Kafka tendrá que ser, necesariamente, superior a la que hizo Borges. Es cierto que, por lo general, sabemos ahora más sobre vacunas que hace cincuenta o cien años (aunque no faltan las tendencias retrógradas, mágicas), pero no es cierto que ahora comprendamos mejor a Cervantes o la manera de escribir un poema. Por supuesto, las ideas se mueven, deben moverse para no pudrirse en su quietud, pero eso no significa que avancen de manera lineal.

Por otro lado, el “producto” más valorado en una “investigación” es el artículo indexado en revistas que, a su vez, tienen mayores o menores puntajes dependiendo de criterios burocráticos. El esquema de los artículos debe tener una fundamentación teórica que, posteriormente, se aplica a un texto literario para encontrar resultados coherentes con la lógica argumental. Aquí, la teoría y las citas operan como los ensalmos de los curanderos: palabras como “biopolítica”, “transculturación” o “decolonialidad” son parte del hechizo. Solo que, en nuestro caso, el cuerpo (textual) no tiene ninguna opción de salvarse. Los pares evaluadores, que en privado suelen denigrar del sistema, actúan como los (no remunerados) guardianes de la tradición: no necesitan haber leído la obra objeto de estudio, solo comprobar que se repiten, en el orden adecuado, las fórmulas preestablecidas. Conozco bien el truco: no en vano, estoy catalogado por Colciencias como “investigador senior” (este artículo, por supuesto, no me dará puntos: no cumple con las fórmulas mágicas).

¿Cuál es el problema de seguir este sistema, que aparenta ser perfecto? Imaginemos que tengo que escribir un artículo académico sobre una novela fascinante, como, digamos, *Estrella madre* de Giuseppe Caputo. Si quiero ganar puntos con ese artículo, tendré que encontrar un marco teórico que, prácticamente

siempre, se dirige a un aspecto temático y superficial. En el caso de Caputo, lo más “razonable” sería elegir la teoría *queer*, citar teóricos estadounidenses (Judith Butler, por supuesto) y comprobar cómo los rasgos de la teoría se cumplen en la novela. En las conclusiones, diría que la obra de Caputo cabe en la categoría *queer*, y celebraría el acto subversivo que esto supone (el crítico, claro, sería parte de esta enorme subversión). Todo es coherente: caso cerrado. El problema es que ha quedado fuera del estudio todo el potencial significativo del libro, que en gran medida se debe a algo tan inaprensible como el uso particular del lenguaje. Para el artículo, lo mismo daba estudiar una novela que una serie de tuits.

Pensemos en cómo esta lógica, mágica y burocrática al mismo tiempo, ha llegado al terreno de la creación poética. En “Leopoldo (sus trabajos)”, Augusto Monterroso presentaba la figura de un escritor frustrado por su exceso de minuciosidad. Con casi 40 años, no había logrado completar ni un solo cuento. Tenía en mente escribir una suerte de fábula sobre la lucha entre un perro y un puercoespín, pero antes tenía que conocer a la perfección las características e historia del género fábula, los hábitos observables en diversas razas de perros y, evidentemente, el grosor de las púas del puercoespín. Después, tenía que pensar en el estilo que más le cuadrara, para lo que trabajaba, entre otras guías, con la retórica y la gramática Bello-Cuervo.

No cabe duda de que Leopoldo sería un ejemplar estudiante o profesor en un programa de escrituras creativas. En ambos casos, el escritor en ciernes o el profesional, si quiere tener la validación pertinente (el título o la financiación), tendrá que iniciar con una planeación similar a la descrita por Monterroso. Posteriormente, mediante la aplicación del anteproyecto, el escritor deberá obtener un resultado coherente con los principios planteados. El producto, a su vez, pasará a ser evaluado según una rejilla de criterios claramente definidos, con números unívocamente asociados al grado de cumplimiento de dichos criterios. De esta manera, aseguramos la calidad del proceso o, más bien, la continuidad de la ilusión de control.

La situación puede ser todavía más delirante. Hace poco, una entidad pública me concedió una beca de creación en

Trinidad y Tobago. Los gastos, no obstante, debían estar respaldados con las correspondientes facturas (vaya a pedirle factura a un conductor de buseta) y, sobre todo, tenían que ser realmente imprescindibles para la realización del producto, lo que sería revisado por un auditor. ¿Cuáles son los gastos realmente imprescindibles para escribir un libro de poemas en otro país? ¿Un bolígrafo y un cuaderno? ¿Se incluyen las comidas? ¿Es realmente necesario que también tus hijos coman? Y tomar cervezas con amigos, ¿es necesario? ¿Depende del nivel de formación certificada de los amigos y de los temas de conversación mantenidos? Y una amante, ¿se necesita una amante de Trinidad y Tobago para escribir un libro basado en Trinidad y Tobago? En tal caso, ¿qué gastos con la amante son imprescindibles para obtener la experiencia, y cuáles son superfluos? ¿El ratico es imprescindible y la amanecida ya es vicio?

Aunque todavía no ha llegado el momento, sin duda memorable, de discutir estos pormenores con el auditor, ya es posible reflexionar sobre la experiencia: realicé el anteproyecto, leí libros de y sobre el país, viví durante dos meses en el lugar, tomé notas y escribí un libro de poemas con el nombre de la isla. También recité el ensalmo: un informe burocrático en el que explico que todo cuadra, que perfecto, que muchas gracias, que este es mi número de cuenta bancaria, que adjunto certificado de que este es mi número de cuenta bancaria. Se trata, con todo, de un ensalmo diferente al de las culturas mágicas: en aquellas todos creen profundamente en su eficacia y en eso se basa su eficacia; mientras que, en nuestra cultura occidental, casi ninguno de nosotros cree y aun así reproducimos los rituales.

Dejemos ahora a un lado la lógica burocrática para intentar responder, con la honestidad posible, a la pregunta central de esta reflexión: ¿qué relación hay entre las fases de “preparación” para la escritura y la escritura del libro? O, de otra manera, ¿hasta qué punto es posible controlar el proceso de creación poética? Y, si todo se basa en una ilusión de control, ¿qué alternativa podemos imaginar para apoyar los procesos de creación poética?

Sobre la preparación, creo que la mejor respuesta la escribió, hace ya varias décadas, Italo Calvino, cuando afirmó que todo lo que podemos hacer como escritores es apilar madera y esperar

que una chispa prenda y que arda. En esta analogía, el fuego sería el trabajo de escritura propiamente dicho; la chispa podría asociarse con aquello que se ha llamado “inspiración”; mientras que la madera sería todo el conjunto de experiencias, conocimientos, lecturas, intuiciones, etc., que el escritor ha acumulado. De nada sirve la chispa, ni siquiera la voluntad de fuego, si no hay madera. Este es el motivo por el que los escritores suelen provocar vergüenza ajena (que se vuelve propia con los años) en sus primeras obras: sin madera, tampoco la autocritica es posible; también es el motivo de que resulte cuestionable la existencia de un pregrado en creación literaria, es decir, de una serie de cursos sobre cómo manejar el fuego, cuando todavía el escritor no puede arder.

Una observación importante sobre la madera es que se ha acumulado a lo largo de toda la vida: no se reduce, evidentemente, a una época delimitada o a un proyecto específico. Además, el proceso se desarrolla de manera, mayoritariamente, inconsciente: no tiene sentido pensar “voy a acostarme con una trinitense para escribir sobre cómo es acostarse con una trinitense”, ni tampoco “voy a leer novelas psicológicas para escribir una novela psicológica”. De hecho, puede ser más útil lo contrario: mejor tomar distancia de una experiencia, vital o lectora, para no caer en la repetición, esto es, en la mimesis plana de sucesos (como un adolescente o un periodista que escribe en su diario) o de fórmulas retóricas (como un escritor de superventas). Confía en la gracia, diría la gran poeta Olvido García Valdés.

En este punto, vale la pena recordar una anécdota popular. Un cliente lleva un carro al taller porque está dando muchos problemas y ningún técnico ha sabido encontrar una solución definitiva. El mecánico agarra un martillo, da un pequeño golpe en un lugar específico de la parte delantera y logra que el carro funcione a la perfección. El cliente queda contento, pero protesta firmemente por el importe de la factura: “¿Cómo puede ser que me cobre cien mil pesos por dar un simple golpecito?”. El mecánico desglosa la factura: “Por dar el golpecito, son mil pesos; por saber dónde darlo, son noventa y nueve mil”.

Fíjense que el mecánico del cuento no hizo un anteproyecto, un estudio, un cálculo, para encontrar la solución. Si lo hubiera hecho, quizá no habría encontrado la respuesta, o se

habría multiplicado por diez el precio de esa respuesta. Esto no significa que el mecánico, simplemente, tuviera suerte o inspiración, pues él solo pudo llegar al golpecito después de miles de horas entre carros y herramientas. Sucede algo similar con los “improvisadores” de la música jazz, por ejemplo, o con los poetas: tal vez por eso, suelen enfatizar los años de trabajo que han tardado en escribir un libro, como el colegial que cree merecer más nota porque se ha esforzado mucho. Quizás se sienten culpables por haberse limitado a dar algunos golpecitos. Al fin de cuentas, todos podemos escribir ese tipo de líneas, dizque versos, que ni siquiera llegan hasta el final de la página. Ni siquiera riman. Entonces, ¿qué tanto trabajaste, poetilla?

Mi experiencia al escribir el libro trinitense: di golpecitos, y tal vez algunos fueron en el lugar adecuado.

Desarrollo: toda la preparación consciente (el anteproyecto, los libros de y sobre el país, la vivencia directa, las notas tomadas, etc.), en el momento de la verdad, de la escritura, tuvo una importancia escasa. Era más relevante la experiencia no relacionada: en concreto, el crecimiento de una poética propia, siempre implícita. Por ejemplo, la yuxtaposición de ideas sin relación aparente, la tendencia a la sátira o la prevención de que los versos no se conviertan en transmisores de ideas prefijadas. De hecho, la dinámica de la escritura se iba mostrando claramente contraria a los preparativos, que actuaban como ideas prefijadas. Cada verso nuevo iba aumentando la distancia entre la realidad concreta de la escritura y las intenciones que alguna vez trazara.

No quiero decir, empero, que el trabajo de preparación no tuviera ninguna relación con la escritura. Quiero decir que la relación, fuera la que fuera, era siempre inconsciente, inmensurable y fuera de nuestras posibilidades de control. Esta es una conclusión que, sin duda, puede refrendar cualquier creador. Incluso cualquier investigador, desde los físicos hasta los metafísicos, y cualquier profesor: por muchos formatos que tengamos, por muchos exámenes que evaluemos, todos sabemos que es imposible medir el impacto real de las clases en los estudiantes. Este es un impacto que, en todo caso, suele ser mucho menor que el que planeamos: simplemente, porque somos parte de una vida en movimiento.

Quisiera ejemplificar lo dicho con un poema concreto de mi autoría. En *mar caníbal* (2021), una de mis piezas favoritas se titula “Nueva Curlandia”. Este era el nombre con el que los curlandeses (actuales letones) denominaron a su intento de establecer una colonia en la isla caribeña de Tobago. Como no es un poema muy largo, mejor comenzar por transcribirlo:

En mi lengua sabes tan solo las horas
La breve exaltación del minuterero
La exactitud del cero
Lo importante es haber estado cerca
En el momento de la fotografía
Habrá bailes regionales y gentes de afuera
Es posible que más tarde copulemos
Nos impulsa el olor de las algas
Y el silencio recíproco
Esta placa honra la memoria de los intrépidos letones
Cambiaron los espejos por caparazones de tortuga
Ganaron o perdieron contra los holandeses
En algún momento dejaron de existir
Mañana es un día laborable
Podemos escribirnos algún mensaje
Ya son las tres en punto de la mañana

El poema se refiere a una placa (en realidad, todo un monumento) que se inauguró hace décadas en Plymouth, Tobago. Una placa que, ciertamente, visité y fotografié, aunque bien podría haberla buscado por Google. Ahí se acaba toda relación directa entre mi experiencia y el poema. Ni viví una relación (¿amorosa?) como la sugerida en el poema, ni fui a una fiesta con bailes regionales ni, por supuesto, estuve intercambiando caparazones de tortuga con los letones en el siglo XVII. La verdad es que ni siquiera logro permanecer despierto hasta las tres en punto de la mañana.

Lo que realmente incitó el poema fue una sensación de profunda extrañeza junto al inquietante monumento. El contraste entre el recordatorio histórico, tan lejano y tan europeo; la realidad presente, frente al mar Caribe y entre calles de marcado



↓

De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

carácter popular, me superaba. Y lo hacía como una verdad que ni siquiera ahora puedo explicar bien, o que solo puedo explicar gracias a las “mentiras” del poema, como la historia de un amor desganado o la intensificación del absurdo con bailes regionales. El poema, finalmente, creo que sugiere una sensación diferente a la original: al leerlo, siento la banalidad de toda empresa y tribulación. Aunque quizás solo sea porque acabo de leer las siete novelas de Maqroll el Gaviero.

En todo caso, si el poema tiene algún valor, este no radica en lo que sentí en Plymouth, ni en lo que leí sobre la historia de Tobago, ni en mi intención de escribir un libro sobre las relaciones interculturales entre España y Tobago. Hubo algo, en el proceso de escritura que partió de todo lo anterior, pero que llegó a un lugar no previsto, un lugar que ya no está en el Caribe, sino en las palabras, o entre ellas. Un pequeño ejemplo, de los pocos que todavía son explicables: la referencia al “minutero”, de donde nacieron todas las cuestiones horarias, fundamentales para el poema, procede en realidad del título de un libro de prosas del mexicano Ramón López Velarde, que por casualidad estaba hojeando durante los días de la escritura. Por lo tanto, nada que ver con ninguna posible planeación, ninguna coherencia. En ocasiones, el estímulo nace gracias a una falencia en la planeación: lo de “en mi lengua sabes tan solo las horas” podría surgir, en realidad, de haber viajado a una isla cuya lengua yo no dominaba. Lo del juego de palabras (“lengua” como idioma y como órgano de la boca, “saber” intelectual y “saber” gustativo), evidentemente, solo puede provenir de las palabras.

He querido mostrar, hasta ahora, que los procesos de creación no pueden ser controlados con la lógica burocrática. No tiene sentido, entonces, aquello de realizar proyectos para ser financiados por una universidad o por un ministerio de cultura. Lo más honesto que podrían hacer estas instituciones, en realidad, es regalar el dinero (o sea, el tiempo) y esperar que, quizá, de alguna manera, el escritor encuentre un camino propio desde el que pueda construir sus intuiciones poéticas.

Pero, responderá el lector, sin prácticas burocráticas para la selección de poetas, podríamos estar involucionando hacia el modelo de mecenazgo en el que las personas poderosas

repartían limosnas entre los artistas que fueran más zalameros y lambones. Además, cualquiera se diría poeta para recibir la subvención y, paradójicamente, vivir del cuento. Por otro lado, sin mecanismos de “control” el poeta podría gastar su dinero en prostitutas y cocaína y no escribir ni un solo verso. ¿No es, acaso, estrictamente necesario vincular las ganancias con la cantidad de productos elaborados, para así incentivar a las personas más trabajadoras?

Empecemos por la segunda objeción: la presuposición de que, sin control sobre los resultados, un profesor, un investigador o un artista tendría un menor rendimiento. En un experimento ya clásico de la psicología, se les proporcionaba a los participantes una caja de chinchetas, una vela y unos fósforos. El objetivo era prender la vela sin que esta, o la cera que podría resultar de la combustión, tocara el suelo o la mesa sobre la que originalmente estaban los materiales. Los sujetos tendían a usar las chinchetas para clavar la vela de varias maneras sobre la pared, de muchas maneras, de todas las maneras inimaginables. Muy pocos se paraban a pensar en una solución, en realidad, sencilla: mejor no clavar la vela, sino la caja y luego poner la vela sobre ella. Estamos tan acostumbrados a concebir la caja de chinchetas como un recipiente para chinchetas que ya no podemos mirarla, simplemente, como una caja.

Interesa especialmente la variante que Glucksberg (1964) introdujo: a un grupo de personas se las remuneraba si lograban ser las primeras; el otro grupo no tenía incentivos económicos. Contra la hipótesis de los investigadores, el grupo que obtenía la recompensa era el más lento. En experimentos posteriores, se obtuvo el mismo resultado, una vez tras otra, con todo tipo de sujetos. Curiosamente, el grupo incentivado sí era más rápido cuando la tarea era mecánica, es decir, cuando se les ofrecía la caja vacía, con las chinchetas aparte, por lo que la conexión era inmediata. La conclusión fue clara: nuestra capacidad de resolver problemas de manera creativa disminuye cuando tenemos un incentivo externo, como el dinero, la promoción laboral o la aprobación de pares o de superiores. Posiblemente, esto suceda porque el incentivo externo bloquea la fuerza de la motivación interna, la que nos

impulsa a resolver problemas, simplemente, porque los humanos nos sentimos realizados cuando lo conseguimos.

Sucede algo similar en la relación de los niños con los libros. No he conocido ningún niño pequeño que no esté auténticamente fascinado por los libros y la lectura, en especial de poemas. El mejor plan de fomento de lectura, de hecho, sería abolir los colegios (al menos, para aquellos niños que tengan una manera de acceder libremente a los libros). Son los colegios los que transforman el placer de leer en una obligación instrumental: los libros dejan de ser una fuente de aventuras para transformarse en una tarea pesada que hay que cumplir para alcanzar incentivos externos o evitar castigos, igualmente externos. Es más, hay niños a los que se les castiga —se les castiga, insisto— con leer un libro. Es difícil, demasiado difícil, que el gusto por la lectura, intrínseco en cualquier niño, sobreviva a esa experiencia. Desde aquí regalo otra idea al gobierno de turno: si quieren terminar con el consumo del tabaco, solo tienen que poner esta sustancia como asignatura obligatoria en el colegio. Que los niños tuvieran que fumar puros por obligación a los nueve años y escribir una redacción sobre el sublime sabor de los puros, con detalles de la vida y costumbres de famosos fumadores del pasado y una rúbrica de evaluación para constatar el aprendizaje sobre el arte de fumar.

A través de la psicología experimental y de la observación cotidiana llegamos, por lo tanto, a poner en duda que los incentivos externos sean fructíferos para los trabajos creativos (que ya son hoy amplia mayoría y los únicos que sobrevivirán a los crecientes procesos de automatización). Vayamos ahora a la primera de las objeciones antes planteadas: ¿cómo elegimos a las personas a las que, posteriormente, daremos el tiempo para que usen su creatividad sin incentivos externos? No todos, por ejemplo, están capacitados para escribir un buen libro de poemas, se necesitan miles de horas de lectura y de práctica para lograrlo. Así pues, requerimos un proceso de selección y, para evitar la autocracia del poderoso, deberemos dejarlo en manos de la burocracia.

Este problema puede tener dos tipos de respuestas. La primera es factible de ser aplicada de manera inmediata. El sistema

burocrático, además de gastar una enorme cantidad de recursos (por parte de los burócratas, pero también de los solicitantes), genera un efecto muy peligroso. El ya citado Sandel lo comenta para los complicadísimos procesos de selección en las universidades estadounidenses de élite: quienes logran entrar, creen que merecen permanecer por encima de la plebe; y, quienes no lo consiguen, se sienten perdedores. Sin embargo, las diferencias entre ambos pueden ser nimias, incluso inexistentes o, por lo menos, imposibles de medir. Por eso, el filósofo recomienda retomar un procedimiento que nuestras democracias han olvidado: el sorteo entre todos los candidatos capacitados para el puesto. En otras palabras, el puro azar. El resultado sería similar al del proceso de admisión burocrático, pero lograríamos evidenciar que se trata de una cuestión de suerte, lo que haría más humildes a los elegidos, más optimistas a los que se quedan fuera y más fluidas las relaciones entre ambos grupos.

Vayamos ahora a la segunda respuesta posible para el problema de la selección de poetas financiados. ¿Hay alguna alternativa diferente al capricho del poderoso, al orden mágico de la burocracia o a la decisión del azar? Aunque creamos que la opción del azar sea superior a las otras dos, todavía supone mantener la idea de selección, esto es, de poner a unas personas por encima de otras. Esta es, al fin de cuentas, una manera de continuar el actual sistema. Un sistema en el que los ministerios de cultura, pero también los de educación, funcionan como parches superficiales para problemas sociales de fondo. Quitar el IVA a los libros, apoyar las editoriales independientes o reducir el número de estudiantes en el aula, por ejemplo, son medidas positivas, pero incapaces de lograr una sociedad en la que realmente las culturas, las artes, los saberes, encuentren el protagonismo que merecen, que todos merecemos.

Y sí, hay alternativa, aunque, para encontrarla, tenemos que entrar en el terreno de la utopía. No podría ser de otro modo, puesto que queremos encontrar un camino que todavía no existe, que por ahora no tiene lugar. Y este es, precisamente, uno de los cometidos de los poetas, acaso el principal: expandir los límites de lo posible, liberar el imaginario de las ataduras del presente.

Comencemos por una pequeña vuelta, que nos llevará, en solo tres párrafos, de la prehistoria al futuro de los robots. En su justamente famoso ensayo, Harari (2014) concluye que el cambio del Neolítico, que nos llevó a fundar y mantener ciudades gracias al control de la producción agraria y ganadera, fue un pésimo negocio. Las sociedades nómadas, cazadoras y recolectoras, dedican muy poco tiempo a labores de supervivencia, mientras que los seres “civilizados” no hacemos sino aumentar las horas de trabajo. Esto parecía empezar a cambiar con los procesos de industrialización: en 1930, el famoso economista John Maynard Keynes pronosticaba que, en cien años, las personas solo necesitarían trabajar quince horas a la semana. Ese futuro es nuestro presente y, aún así, nuestra jornada laboral parece crecer sin freno hasta poner en serio peligro, e incluso impedir, la vida personal y familiar; al tiempo que también crece el índice de desempleo.

Pensemos ahora en el problema de la seguridad. En una ciudad como Bogotá se gasta una gran cantidad de dinero en salarios y recursos para agentes de seguridad pública y privada. Cada vez que se comete un crimen, explotado carroñeramente por los periodistas, aparecen ciudadanos reclamando mayor control policial, incluso cuando el crimen ha sucedido, literalmente, a una cuadra de la estación de Policía. Las estadísticas demuestran, no obstante, que la correlación entre la delincuencia y el número de policías y de presos es inversa. A saber: hay más delincuencia cuanto mayor es el número de policías y de presos. En cambio, sí hay una correlación directa entre la delincuencia y la desigualdad social (medida con indicadores como el índice de Gini), como también la hay entre la disminución de la delincuencia y la legalización del aborto (Harari, 2014). Aumentar el número de policías, por lo tanto, es obra del pensamiento mágico, como si, ante un problema con el número de incendios, se contrataran chamanes en lugar de bomberos.

Vayamos ahora a una peculiaridad concreta de la vida cotidiana en Bogotá. Como extranjero, siempre me ha asombrado el hecho de que tantos edificios tengan celadores, a menudo ancianos y enfermos, en lugar de citófonos. He encontrado diversas explicaciones relacionadas con la sensación de seguridad (la sensación, no la seguridad) o con el aparente lujo proporcionado por

un sirviente, aunque sea anciano y comunitario. La explicación que más me fascina es la “caritativa”: ¿de qué vivirían, si no, estos venerables viejitos? He aquí una primera respuesta: ¿qué tal si ponemos un citófono y, simplemente, les regalamos el dinero para que se queden en su casa con sus nietos o con las aficiones que ellos gusten, posiblemente distintas a levantarse cada cinco minutos para abrir una puerta? ¿Qué haremos, si no, en el futuro ya muy próximo, con los taxistas cuando la conducción sea automatizada? ¿Y con los repartidores cuando las entregas las realicen los drones?

Estas preguntas nos llevan a una propuesta, en realidad, nada novedosa, y que explica bien Rutger Bregman (2014) en su libro, acertadamente titulado *Utopía para realistas*. Esencialmente, consiste en una idea sencilla: regalar dinero. Sin control. A todos. O, en otras palabras: instaurar la renta básica universal. En efecto, parece una utopía: demasiado bonito para ser verdad. Y, a pesar de todo, es la opción más realista que tenemos. Realista para dar una respuesta verdadera a las tres cuestiones ejemplificadas en los párrafos anteriores: un pasado milenarismo en el que la humanidad ha trabajado, contra sus propios intereses inmediatos, para liberarnos de la dependencia a las circunstancias cambiantes; un presente marcado por la desigualdad social creciente, lo que genera injusticias, frustraciones, violencias; y un futuro próximo en el que un enorme número de procesos terminarán de estar automatizados, por lo que, simplemente, no necesitaremos la mano de obra de los trabajadores. Afortunadamente.

En el citado libro, Bregman revisa los experimentos realizados hasta la fecha y concluye que, contra lo que suele pensarse, las personas con ingresos incondicionales asegurados tienden a beber menos alcohol, a ver menos televisión, a buscar actividades creativas y solidarias. Es decir, cuando las energías no se gastan en trabajos embrutecedores, las personas suelen invertir su tiempo en acciones complejas con las que se sienten más completos, realizados, humanos. Lo hemos dicho antes: todo niño nace con la tendencia natural al descubrimiento y a la creación. Esta propuesta, sin embargo, despierta las alarmas ciudadanas, a derecha y a izquierda, por razones relacionadas con la ilusión de control: la derecha necesita sentir que hay una relación entre

el esfuerzo individual y la obtención de dinero; mientras que la izquierda, como la religión, pretende repartir recompensas a sufrimientos demostrados. Se dice también que no habría dinero suficiente, a pesar de que estemos viviendo lo que parecería una utopía para ricos: el 85 % del dinero mundial se mueve en actividades especulativas, no productivas.

En lo que concierne a las artes, el salario básico universal sería, hasta donde yo sé, la única respuesta de fondo para lograr el viejo sueño de que la poesía sea hecha por todos y para todos. Con las necesidades básicas cubiertas, las personas se moverían hacia y desde la poesía, o al menos eso pensamos quienes de verdad creemos en la poesía como creadora de sentidos, no como elemento decorativo. La poesía, a fin de cuentas, se dirige a preguntas complejas que, sin las energías suficientes, desviamos hacia soluciones simplificadoras, como el alcohol, la religión o las series de Netflix. No habría necesidad de justificar becas y salarios para escribir o para leer poesía, ni tampoco de diferenciar a un grupo de creadores para que se dedique a actividades “espirituales” con los excedentes de los demás trabajadores. Esta es, en definitiva, la utopía de los poetas; pero, sobre todo, es la utopía de los seres humanos. ○

Referencias

- Bregman, R. (2014). *Utopía para realistas: a favor de la renta básica universal, la semana laboral de 15 horas y un mundo sin fronteras*. Salamandra.
- Glucksberg, S. (1964). The Influence of Strength of Drive on Functional Fixedness and Perceptual Recognition. *Journal of Experimental Psychology*, 63(1), 36-44.
- Graeber, D. (2018). *Trabajos de mierda. Una teoría*. Ariel.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Debate.
- Langer, E. J. (1975). The illusion of control. *Journal of Personality and Social Psychology*, 32(2), 311-328.
- Molina Morales, G. (2021). *mar caníbal*. Pre-textos.
- Sandel, M. J. (2020). *La tiranía del mérito. ¿Qué ha sido del bien común?* Debate.

Ni calladas ni ausentes



Luz Helena
Cordero Villamizar*

RESUMEN

La autora propone un recorrido por la eclipsada historia de un grupo de poetas, a través de las cuales afirma que, aunque su voz no siempre fue escuchada —toda vez que muchas fueron excluidas de antologías y de la historia de la literatura—, las mujeres siempre han escrito. Así mismo, demuestra que, afortunadamente, se siguen derrumbando los escombros de una sociedad sorda al verbo femenino y propone algunas ideas y preguntas a partir de su propia experiencia y raciocinio como mujer escritora, lectora y poeta, siempre en busca de interlocución.

► **Palabras clave:** escritura, escritoras, mujeres poetas, poesía femenina, poetas silenciadas

*¿Hubiera podido Beatriz escribir como Dante,
o Laura glorificar las penas de amor?
Yo instauro el estilo para el verbo de la mujer.
¡Dios me ayude a callarlas de nuevo!*

ANNA AJMÁTOVA

Se siguen derrumbando los escombros de una sociedad sorda al verbo de las mujeres. Ellas siempre han escrito, aunque su voz no siempre fue escuchada, pues fueron excluidas de antologías y de la historia de la literatura. Cierta-

* Poeta, narradora, cronista y ensayista. Una versión preliminar de este texto fue leída en el marco del Festival Internacional de Mujeres Poetas de Cereté, en noviembre de 2021. luzhelenacv@gmail.com

mente, vivimos mejores tiempos para la escritura de las mujeres. Hoy, como nunca, el número de poetas crece. Son tantas y tan diversas, que su poesía es ya un frondoso árbol que horada la tierra hacia las profundidades del ser colectivo. Y sucede precisamente en tiempos aciagos para todos. ¿Cuáles tiempos no lo son?

Reflexionar sobre la poesía escrita por mujeres nos lleva a mirar hacia atrás para reconocer escritoras, para preguntarnos por las razones que llevaron a que muchas fueran ignoradas. También nos obliga a entablar un diálogo con las autoras de hoy. Unas y otras son contemporáneas. Ellas van y vienen de la memoria al humo del café, del amor al bocado, recorren los caminos del cuerpo, redefinen el coraje, la queja, la protesta; ungen al desconocido, escudriñan temas existenciales, la soledad, la muerte, renuevan el canto por la vida y la belleza; son elocuentes y protagonistas, indóciles, renuentes a ser vistas como esquemas o figurines; mutantes, militantes de la vida, tiernas o belicosas, cuando es necesario; se sintonizan con el sentir de los sin voz, construyen una estética del pensamiento y el sentimiento. La palabra poética de las mujeres es tan vasta, diversa, sorpresiva y sorprendente, que no resiste clasificaciones o lecturas esquemáticas bajo el rótulo de “lo femenino”. Por el contrario, el vasto corpus obliga a hacer lecturas singulares.

En este texto se proponen algunas ideas y preguntas a partir de mi experiencia y raciocinio como mujer escritora, lectora y poeta, siempre en busca de interlocución. “Ni calladas ni ausentes” es mi voz para ese diálogo urgente y continuado.

Razones para mirar atrás

En el relato bíblico sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra la mujer de Lot no tiene nombre. La llamaremos Ella, la que debe seguir obedientemente a su marido con sus hijas, por mandato de un Dios severo que está a punto de destruir su ciudad. Ella sigue al hombre mansamente, pero en su cabeza hay rumores, recuerdos, inquietud, cosas que le pesan más que las advertencias y no puede dejar de mirar hacia atrás, por eso se convierte en estatua de sal. Muchos autores han hecho sus propias versiones de este relato. Se habla de imprudencia, de

descuido, se explica la desobediencia por una suerte de debilidad o torpeza que caracterizaría a las mujeres. Quiero resaltar la versión poética de la historia que han hecho dos mujeres, quienes le dan a Ella la voz que le fue negada en el Génesis. Aquí una estrofa de Anna Ajmátova:

Y el justo seguía al enviado de Dios,
inmenso y claro, por la negra montaña.
Pero la angustia le hablaba en voz alta a su esposa:
aún no es tarde, aún puedes mirar
las torres rojas de tu natal Sodoma,
la plaza donde cantabas en el patio, donde hilabas,
las vacías ventanas de la alta casa,
donde a tu querido esposo le pariste hijos...

Y estos versos de Wislawa Szymborska:

Tal vez miré hacia atrás por curiosidad.
Pero además de curiosidad pude tener otras razones.
Miré hacia atrás porque me dio tristeza la escudilla de plata.
Por distracción: amarrándome el cordón de la sandalia.
Para no mirar más la nuca justa
de mi marido, Lot.
Por la seguridad repentina de que si yo muriera,
él no se detendría.
Por la desobediencia natural de los humildes.
Escuchando cómo nos perseguían.
Conmovida por el silencio, pensando que Dios cambiaría
de idea...
... Miré hacia atrás por soledad.
Por la vergüenza de huir a escondidas.
Por las ganas de gritar, de regresar.
O porque justo entonces se soltó el viento,
desató mi pelo y me levantó el vestido.
Sentí que me veían desde los muros de Sodoma
y se morían de risa, una y otra vez.
Miré hacia atrás llena de rabia.
Para gozar plenamente su ruina.
Miré hacia atrás por todas las razones mencionadas.
Miré hacia atrás sin querer...

La poesía permite hacer infinitas conjeturas y convertir todas las razones en verdaderas. El relato poético se abre a la imaginación del lector. Mirar atrás es saber que hay una historia, un origen, algo que forma parte de nosotros y que no puede borrarse con solo cerrar los ojos o bajar la cabeza. Mirar atrás es conocer, desentrañar ideas y pasiones que nos permitan entender lo que somos y lo que seremos. Porque entre ayer y mañana solo hay un largo hoy; entre lo que dejamos atrás y lo que tenemos por delante estaremos por siempre en ese continuo fluir que es la vida.

Abordar la poesía escrita por mujeres empieza por echar una mirada a la historia. Procedemos de una larga tradición que nos perfila, nos talla, nos fortalece. La obra literaria de muchas mujeres, de distintas épocas y culturas, es nuestro legado. Enheduanna, la sacerdotisa mayor del Imperio acadio en la antigua Mesopotamia, veintitrés siglos antes de nuestra era, es considerada la primera autora y poeta conocida (Vallejo, 2021). Si tenemos en cuenta que en aquel tiempo primaba el anonimato de las obras artísticas, el hallazgo es sorprendente, pues se trata de la primera obra con autoría. Los himnos y poemas de esta mujer a sus deidades se encontraron tallados en tablas de arcilla y su enigmático rostro está labrado en un disco de alabastro.

También fue una mujer japonesa la primera novelista con nombre. Se trata de Murasaki Shikibu quien vivió hacia el año mil y escribió *La novela de Genji* que consta de cuatro mil doscientas páginas. Ella cultivó además el género *waka*, una forma de poesía japonesa. Clara Janés, traductora catalana y también poeta, en su libro *Guardar la casa y cerrar la boca* hace una panorámica a través de todos los tiempos y las culturas, en la que saca a la luz el nombre de muchas creadoras que desconocemos. Ellas siempre han escrito, pese a la misoginia, a la sociedad patriarcal, a los periodos de esclavitud y al oscurantismo extremos. Desde la tradición oral, mediante cantos y nanas; con sus diarios, cartas, novelas, obras dramáticas y textos críticos; mediante el sijo o alfabeto de las mujeres en Corea; utilizando el *kana* o escritura femenina en Japón; con los *tebrae*, cantos o poemas amorosos hechos por las mujeres africanas... Sacerdotisas en Asia o el Egeo, monjas en los Alpes, los Pirineos, los Andes o los Apeninos, cortesanas en castillos y palacios, geishas japonesas o

heteras griegas, afganas cuyos cantos o breves poemas llamados *landay* se oyen bajo las burkas; escritoras árabes y sus sobrecolegidos libros de testimonio; poetisas de las diferentes culturas indígenas americanas...

Ir a la poesía de las mujeres exige tomar el riesgo de mirar hacia atrás, como la mujer de Lot. Me veo obligada incluso a desandar los pasos para exclamar con la poeta boliviana Adela Zamudio: “¡Permitidme que me asombre!”:

Si alguna versos escribe,
de alguno esos versos son,
que ella solo los suscribe.
(Permitidme que me asombre).
Si ese alguno no es poeta,
¿Por qué tal suposición?
¡Porque es hombre!

Y así aparecen las preguntas: ¿por qué buenas escritoras no figuran en los numerosos tomos de la literatura universal? ¿Por qué solo aparece un puñado de ellas en algunas antologías? ¿En dónde están? ¿Quién las borró? Las respuestas están en la historia, en sus autores y en el modo en que esta ha sido contada.

Es una verdad a gritos lo que nos dice Janés: durante siglos, de manera sistemática, deliberada e injusta, la voz literaria de las mujeres ha sido acallada e ignorada. Sin duda es cuestión de poder: dioses y sacerdotes, filósofos y políticos, historiadores y guerreros, padres, hermanos, hijos y esposos, incluso ángeles, han hecho de Ella una estatua de sal o sal evaporada, sin nombre. Su cuerpo, donde germina la vida, ha sido convertido en celda, objeto para el abuso, lugar para el tormento, motivo de exclusión. Su mente, zona de redención, ha sido sometida mediante códigos, símbolos y poco sutiles amenazas que todavía la avasallan.

Fray Luis de León, el traductor del sublime *Cantar de los Cantares*, esos versos en los que se ensalza tanto a la mujer, lo dijo de este modo: “Porque así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca”.

Y es que las mujeres no fuimos confinadas al espacio doméstico únicamente en la vida real. No solo hemos sido encerradas en cocinas. En el devenir de las civilizaciones también nos hicieron cautivas y objeto de estigmatización en los espacios simbólicos. Sucede en obras de arte en general, en dramas, novelas y poemas en particular. “Mujer poeta es una contradicción de términos”, expresaba algún crítico literario de la época victoriana, a propósito del trabajo poético, abierto y apasionado de Elizabeth Barrett Browning. En el libro *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) hacen un extenso y complejo análisis que lleva a conclusiones lacerantes. Tan sugerente como el título del libro, tomado de la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, así de provocativa es la pregunta que sirve de punto de partida de las autoras: “¿Si la pluma es un órgano fálico, con qué órgano escribe la mujer?”.

Durante mucho tiempo, dicen Gilbert y Gubar, las mujeres fueron encadenadas en estrofas, encasilladas en textos en los que ellas representaban la pasiva belleza, el sometimiento, el silencio. La novela o el poema se escriben para un modelo de mujer evanescente, idealizado. En el caso de la poesía en castellano esto nos hace pensar en versos como “Poesía... eres tú”, “me gusta cuando callas porque estás como ausente”, “tus frescuras de virgen y tu olor de reseda”... y muchos más.

En tanto la mujer fue convertida en arte, prosiguen las autoras, también fue anulada como hacedora de arte. En la sociedad inglesa de los siglos XVIII y XIX se consideraba que las novelistas eran reporteras y sus libros eran útiles porque divertían a sus lectoras que también eran señoras. Sin embargo, no era bien visto que escribieran poesía porque esta se asociaba con una iluminación divina y eso solo podía ocurrirles a los hombres. Más adelante se aceptó que las mujeres escribieran versos porque era como dibujar, tocar el piano o bordar. Los modelos femeninos ideales como “el ángel de la casa”, la virgen, la santa, construyeron un “eterno femenino” que niega y rechaza la realidad de una mujer íntegra y libre; en contraposición, quien no respondía al modelo preconcebido, pasaba a ser la bruja, la loca o la puta.

Gilbert y Gubar afirman que a lo largo de la historia de la literatura los ataques misóginos han sido un común denominador.

Muchas escritoras han sido subvaloradas, calumniadas o convertidas en objeto de burla. Esto también se aplica a la crítica, cuando los libros escritos por mujeres se reseñan como literatura “de y para señoras”, género menor o literatura feminista, que ubica a las autoras en una “subcultura literaria”. Asimismo, si un hombre carecía de poder literario lo consideraban eunuco o mujer.

Lo anterior nos hace pensar en la expresión *poetiso*, con frecuencia utilizada para referirse a un mal poeta, a partir de la estigmatización de la palabra *poetisa*, misma que en lengua castellana se aplica al género femenino y que puede usarse de manera intercambiable con el sustantivo poeta. Desde mi punto de vista, la hondura y mutación del lenguaje exigen romper con la acepción peyorativa del femenino, pues rechazar la palabra *poetisa* es aceptar y extender el prejuicio.

Finalmente, en el libro citado se sostiene que muchas escritoras de los siglos XIX y XX han asumido pasivamente los patrones y roles que han trazado los hombres escritores, imitándose. Otras han practicado el “sublime arte de la resistencia”, al crear personajes que cuestionan los estereotipos, mediante la parodia, la rebelión o la transfiguración imaginativa.

Christine de Pizan (1368-1430), la veneciana que vivió la época de Boccaccio y de Juana de Arco, un día se preguntó cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra, bien en escritos y tratados, y si el criterio de “tantos varones ilustres podría estar equivocado”. Así comienza su libro *La ciudad de las damas*, en el que expone sus ideas sobre la condición femenina e interpela a los caballeros que, como Boccaccio, consideraban que las damas eran *viragos*, esto es, varones fallidos. De Pizan habla a las mujeres de su época y a las de hoy, lo que la destaca como una precursora de la modernidad, pese a que durante siglos fue ignorada.

La misma convicción tuvo hace un siglo Virginia Woolf cuando descubrió la cantidad de libros que se escribían cada año sobre mujeres, en los que se abordaban sus experiencias y deseos, incluso su sexualidad, todos ellos escritos por hombres que no eran expertos en el tema, y cuyo único mérito era no pertenecer al sexo femenino. Ella los llamó “novelistas de pluma ligera”. En su

muy conocida y lúcida conferencia *Una habitación propia*, Woolf dice que en todas las épocas las mujeres han figurado como “faros” en obras masculinas, cuando en realidad eran encerradas bajo llave, les pegaban y las zarandeaban por la habitación. Esta escritora imaginó un personaje llamado Judith, hermana ficticia de William Shakespeare, quien a pesar de tener talento habría sido una poetisa fallida debido a las circunstancias precarias que vivían las mujeres en su época. La autora inglesa soñó que un siglo después las mujeres lograríamos independencia y podríamos darle vida a Judith, pues ella solo necesita la oportunidad para nacer, recobrar su cuerpo, su espacio y dar vuelo a su palabra.

Otra inglesa, Margaret Cavendish, autora de poemas, obras de teatro, novelas y desafiantes ensayos, filósofa y duquesa, fue la primera mujer en las reuniones de la Royal Society de Londres. Hacia 1667 criticó los trabajos de Robert Hooke y compartió con autores como Thomas Hobbes o René Descartes. Su obra *The Blazing World* tiene el mérito de ser una novela precursora del género de ciencia ficción, en ella narra un viaje a un mundo oculto en el interior de la Tierra, al que se accedía desde el Polo Norte. Esta es la primera novela firmada por una mujer en toda Europa. A pesar de sus aportes científicos, filosóficos y literarios, la noble inglesa fue objeto de burlas y desprecio. La llamaron loca, no figura en la historia de la literatura y cuando se habla de ciencia ficción la referencia inmediata de un precursor es Jules Verne. En cierta ocasión Cavendish afirmó: “Las mujeres viven como murciélagos o búhos, trabajan como bestias y mueren como gusanos...”.

En la Inglaterra del siglo XIX, uno de los críticos y autores más destacados fue George Eliot. Pocos sabían entonces que ese era el seudónimo empleado por Mary Ann Evans con el afán de garantizar que su literatura fuera tomada en serio, o bien, para desmarcarse de los populares pero poco acreditados trabajos de otras féminas. La misma estrategia la usaron otras inglesas como las reconocidas hermanas Brontë o Aurore Lucile Dupin conocida como George Sand, en Francia, entre muchas otras. En 1856 Eliot escribió un ensayo punzante y muy lúcido, titulado *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas*, en el que analiza y caracteriza los estilos de las prosas literarias producidas por las mujeres de la época. Con su crítica mordaz discute las tramas superficiales

de personajes de la élite, cargas doctrinales mezcladas con cursilería, incidentes absurdos, personajes estereotipados, farragosos contenidos morales y filosóficos, y poses intelectuales con resultados soporíferos y artificiales.

El valor de esta crítica, que aplica también para el caso de la poesía, es el llamado de atención hecho por una mujer para suprimir las indulgencias ligadas a la condición femenina, como si el hecho de escribir fuera de entrada un mérito particular, independientemente de su resultado; como si la escritura no exigiera un dominio técnico y tuviéramos que ser tolerantes con la mediocridad, tan solo porque la autora es mujer. No es difícil estar de acuerdo con George Eliot en que tales concesiones desvalorizan, no solo a la literatura escrita por mujeres, sino a la literatura misma.

La española Laura Freixas¹ (2020), quien ha investigado sobre la recepción de la literatura escrita por mujeres, analizó el contenido de los comentarios y reseñas de libros de mujeres publicados en España en años recientes y concluyó que la situación actual no cambia mucho con respecto a la de siglos anteriores. Mientras la literatura escrita por hombres no merece comentarios sobre el manejo de “lo masculino” y la crítica se centra en los temas o estilos de sus obras, los comentarios sobre los libros escritos por mujeres destacan su “mirada femenina” o la posición feminista de la autora. Esto se ha encontrado, independientemente del género de quien haga la reseña o la crítica. ¿Por qué los criterios técnicos o estéticos para valorar las obras escritas por mujeres no son los mismos que se utilizan con las de sus pares hombres?

En América Latina la situación no es diferente. Aunque varias naciones se autoproclaman “país de poetas” y las mujeres siempre han participado activamente en dicho arte, no obstante, durante mucho tiempo se mantuvieron inéditas, anónimas o invisibilizadas. Me detengo en Colombia: al echar un vistazo a las antologías poéticas del pasado nos encontramos con la permanente y sospechosa ausencia de autoras. Entre los pocos nombres que se mencionan están sor Josefa del Castillo y algunas

1 Existen interesantes artículos alusivos al tema publicados por la autora en el periódico El País de España.

mujeres del llamado Parnaso Colombiano, como Agripina Montes y Mercedes Flórez. Hacia el primer cuarto del siglo xx el número de mujeres reseñadas, aunque siempre en aumento, no correspondía con el volumen de autoras que habían publicado ya sus primeros poemarios. En un importante trabajo al respecto, los poetas Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo (2014) encontraron que la justificación de tal omisión eran los criterios de calidad de las obras. Una mirada retrospectiva deja grandes dudas, pues la valoración de muchas poetas fue tardía y algunas de las excluidas son hoy referentes importantes de la poesía colombiana. Es elocuente, por el contrario, que muchos nombres masculinos antologados en esas décadas no ocupan hasta ahora un lugar especial en las letras nacionales. Una de las conclusiones de Cuesta y Ocampo es contundente: la razón de la ausencia femenina en las antologías poéticas es que el canon de la poesía colombiana fue hecho por varones que no leyeron la poesía escrita por mujeres.

Una breve digresión: ¿hijas de una pesadilla?

Al buscar referentes de valoración progresista de la condición femenina en Colombia, ninguna mujer alcanza un lugar tan destacado como la bogotana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), novelista, cuentista, cronista e historiadora, que nos dejó interesantes documentos que dan cuenta de la actividad literaria femenina. En su libro *La mujer y la sociedad moderna*, la escritora hace un recuento de mujeres que se dedicaron a la literatura, al arte y a la ciencia en la tradición occidental. En la introducción, ella escribe: “Las mujeres pueden tener talento, inteligencia, más perspicacia generalmente que los hombres, pero el genio creador es extraño a su naturaleza: comprenden, entienden, penetran, pero rara vez crean”. Y en sus notas críticas interiores es usual que destaque a las escritoras por su “inteligencia varonil”. Son muy curiosas estas afirmaciones, pues contradicen su extenso trabajo, en el que reseña gran cantidad de escritoras y menciona una diversidad de obras notables.

Doña Soledad, educada en París, diplomática y gestora cultural, políglota y cosmopolita, fue una mujer pública de gran talante, considerada como pionera del feminismo en Colombia,

aunque su arraigada fe cristiana la llevó a dar a la mujer el papel de “moralizadora” de la sociedad hispanoamericana, mediante los roles de madres, maestras y escritoras. Ella no hablaba de los derechos, sino de los deberes de las mujeres. Para ella las poetisas debían ser señoras “de su casa” y producir obras con mensajes morales e instructivos. Consideraba que solo las féminas de “la aristocracia criolla” debían tener acceso a la educación clásica y, por el contrario, “las hijas del pueblo” debían ser formadas en oficios manuales y labores domésticas al servicio de las élites.

Su cuento “Una pesadilla. Bogotá en el año 2000”, fechado en 1872, es una joya para el tema que nos concierne. El protagonista masculino despierta en la Bogotá del siglo XXI y con perplejidad encuentra que las “hijas del pueblo” estudian ciencias naturales, matemáticas, psicología y filosofía en la Universidad Nacional de Colombia, que son “sabias y políticas... finas, ilustradas y sabiondas”, y que además profesan la doctrina de la igualdad entre hombres y mujeres y entre los ciudadanos. Las advenedizas son partidarias de la completa emancipación de la mujer, del derecho al sufragio y del amor libre. Todo este horror constituye su mal sueño. Más de un siglo después, muchas de nosotras, “hijas del pueblo”, hijas de la universidad pública, escritoras y defensoras de todos los derechos que horrorizaban al protagonista del cuento, y quizá también a su autora, debemos celebrar que esta pesadilla se haya hecho realidad.

El verbo de las mujeres

Sin el propósito de hacer inventarios o antologías, sin pretensiones canónicas, sin ínfulas de crítica, traigo aquí una mínima muestra de autoras que revelan y contienen la fuerza de las voces de muchas mujeres. En la historia no contada de la literatura abundan las escritoras que heredaron obras inmortales a la humanidad y que tardaron muchos años, a veces siglos, en ser reconocidas. Una de ellas es la ya mencionada Anna Ajmátova (1889-1966), quien junto a grandes poetas que ha dado la literatura rusa enfrentó el régimen soviético y es hoy símbolo de dignidad y fuerza, gracias a la potencia de sus palabras y a sus hechos de vida. El suyo fue un ejercicio de resistencia, rasgo inherente a la



De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

poesía. Cuando la obra de Ajmátova fue eliminada de bibliotecas y librerías, su poesía empezó a circular en su cabeza y en la de sus amigos. Anna da su voz a todas las mujeres que no podían nombrar la hondura del dolor. En 1940, en el prólogo a su *Réquiem*, ella cuenta:

En los terribles años del terror de Yezhov hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me “reconoció”. Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja):

— ¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

—Puedo.

Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro.

En la expresión “describir esto” está una de las claves de la literatura. Quien escribe da cuenta de lo que ocurre en su tiempo, porque la realidad en la que está inmerso es inherente a la experiencia poética y su voz ha de ser escuchada siglos después. Ese contar pasa por la sensibilidad y por hacer una lectura crítica del mundo que vivimos. Tener conciencia del momento presente es el modo de ser contemporáneos, porque la literatura no envejece ni es local, tiene el poder de trascender las fronteras temporales y espaciales; y así las voces de todos los tiempos dialogan, nos interpelan y nos señalan una condición común: la insatisfacción con cada época. Giorgio Agamben atribuye a los poetas la capacidad de tener fija la mirada en su tiempo “para percibir no las luces, sino la oscuridad”. Quizá por eso es usual que un poeta tenga una percepción incómoda de su presente y es posible afirmar que todas las épocas han sido convulsas para las mujeres y su verbo.

La también rusa Marina Tsvietáieva (1892-1941), quien renace con más fuerza cada día luego de que su nombre fue ignorado por mucho tiempo, escribió así a quien la leería un siglo después:

A ti, que nacerás dentro de un siglo,
cuando de respirar yo haya dejado,
de las entrañas mismas de un condenado a muerte,
con mi mano te escribo.
¡Amigo, no me busques! ¡Los tiempos han cambiado
y ya no me recuerdan ni los viejos!
¡No alcanzo con la boca las aguas del Leteo!

Y sobre la contemporaneidad, esto dijo Tsvietáieva:

En el futuro no habrá fronteras —en el arte ya se ha realizado, se ha realizado desde siempre—. Obra universal es aquella que en la traducción a otra lengua y a otro siglo (en la traducción a la lengua de otro siglo) —pierde menos—

no pierde nada. Después de haber dado todo a su siglo y a su país, otra vez lo da todo a todos los países y a todos los siglos. Después de haber mostrado al máximo su país y su siglo muestra ilimitadamente todo lo que es el no-lugar y el no tiempo: el para siempre.

Sigo sus palabras sobre el no lugar y el no tiempo, sobre la universalidad y la contemporaneidad en la literatura, para sustentar una idea que me resulta poderosa: el tiempo en el arte no es lineal, las obras del pasado son contemporáneas cuando dialogan de manera incesante con el presente. Cervantes es nuestro contemporáneo cuando vamos a él para buscar respuestas aplicables hoy; las obras de Juan Rulfo o de Clarice Lispector están vivas cada día; Ajmátova nos interpela y conversa con cualquier lector, con cualquier poetisa de hoy. Si bien los autores se ubican en una época, sus obras literarias trascienden su tiempo y se actualizan, se reinterpretan en un eterno presente. Aunque contamos con predecesores, estos nunca serán *superados* por los escritores y escritoras actuales, ni viceversa. El diálogo de la literatura y el que se da en la cultura en general discurre en otra forma del tiempo, ni lineal ni progresivo, pues todo el corpus constituye la riqueza, el patrimonio de la humanidad y no pierde vigencia.

Con algunas excepciones, a partir de este punto orientaré mi mirada hacia autoras preferentemente latinoamericanas y colombianas. La muestra no puede ni pretende ser exhaustiva ni sistemática, pues se nutre de mis lecturas y afinidades poéticas, siempre incompletas, que junto a las limitaciones de espacio en este escrito me llevan a mencionar muy contados temas y nombres entre la impresionante pluralidad de obras escritas por mujeres. Entrecruzo autoras y versos rompiendo fronteras y tiempos para establecer un coloquio entre generaciones, en el cual busco que el verbo de las mujeres se expanda, se teja con muchas voces, se complemente y así su alcance se amplifique.

Sabemos que durante siglos las mujeres no tuvieron acceso a la educación y su posible talento quedó para siempre sepultado en la nada, como le ocurrió a Judith, la invención de Virginia Woolf. Los privilegios de clase favorecieron a algunas, la condena social marcó a otras, el oficio religioso fue propicio para que

se acercaran a los libros y lograran reconocimiento o tristemente quedaran clausuradas. Entre los escasos nombres de poetisas del continente que figuran en las antologías de siglos pasados hay una referencia común: la Décima Musa, sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), la voz más destacada del Barroco por estas tierras. Ella es un buen punto de partida para este ejercicio. Nacida en Nepantla, México, en un hogar de bajos recursos, hija “natural” o “hija de la Iglesia”, se refugió en la biblioteca del abuelo, al no poder ingresar a la universidad disfrazada de hombre. Su vocación de monja, más que un llamado divino, respondió a razones prácticas por preferir los libros y el conocimiento frente a la familia y el matrimonio. Gracias a la escritura se permitió acariciar, rozar y vivir el amor corpóreo. Pues, aunque también escribió textos religiosos, su literatura no puede clasificarse como ascética. Sus romances hablan de amor profano y de amistad amorosa. Hay en su poesía una explícita alabanza del cuerpo femenino, un enaltecimiento del ser mujer. La ausencia del contacto físico la lleva a crear representaciones vívidas, a hacer giros verbales que distorsionan o alteran la naturaleza de las sensaciones y que resultan en bellas imágenes poéticas:

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

Tan mexicana y universal como sor Juana, Rosario Castellanos (1925-1974) perfiló la escritura de las mujeres, así como sus derechos en el campo de la educación y la política. Su obra es profusa, llena de preguntas, de reflexiones y evaluaciones del mundo. En ella, la escritora pone acentos en la condición femenina, se expone con su historia, con su “linaje”. En un memorable poema, Rosario pone en cuestión aquel famoso verso “Poesía... eres tú” del romántico Gustavo Adolfo Bécquer, con el que las niñas del siglo XIX se sonrojaban de contento. La autora dice: “Poesía no eres tú” y apuesta por el equilibrio, la pareja, la

voz, “reclama el oído del que escucha”. También son célebres sus bellos poemas de desamor:

Desconfía del que ama: tiene hambre,
no quiere más que devorar.
Busca la compañía de los hartos.
Esos son los que dan.

“Meditación en el umbral” es un poema enfático en el rechazo del papel de la mujer como musa pasiva y objeto de un amor sinónimo de sufrimiento. Para cumplir su objetivo, la autora trae a colación personajes literarios femeninos y escritoras célebres, y reclama para todas “otro modo de ser humano y libre”:

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstói
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.
No concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen,
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.
Otro modo de ser humano y libre.
Otro modo de ser.

En la obra poética de muchas escritoras se busca interpelar tanto a mujeres como a hombres, hay una forma de insurrección frente al canon y se plantea una conversación. A la bogotana

Emilia Ayarza (1919-1966) le debemos el coraje de la palabra que irrumpe en un mundo hostil. Hostilidad proveniente no solo de sucesos que caracterizaron su momento histórico, sino de condicionantes sociales de género, por lo que significaba ser escritora, mujer pública, deliberante, en tiempos en que la condición femenina se marginaba al espacio de la familia y se identificaba con actitudes de pasividad y sumisión. Vigentes y pertinentes son sus desgarradoras preguntas sobre si Colombia “es la Gran Capital de las Tinieblas”. Urge también el énfasis que pone la escritora en su ser femenino. Su confrontación nos cae hoy en el centro del dolor e ilustra la vigencia de la palabra poética que cuando dice hoy también logra decir mañana o siempre.

Les quiero hablar a los hombres que nunca hicieron nada.
Y tengo tantas cosas que decirles
que al pensar en el tiempo
veo un tramo de arena en la memoria
como un pueblo amarillo y numeroso
rodando por las odres del vacío...
Hombres que nunca hicieron nada:
Respondan uno a uno
a dónde se columpia la tarántula del tiempo
en qué sitio se desnudan las naranjas
cómo se canta el memorándum del pobre,
cómo se metió la lengua en el sabor del mundo
y en qué momento se instaló el rocío
entre la hierba genital y obrera.

La fuerza de Ayarza, su discrepancia permanente con el mundo que la rodeaba y que quiso ignorarla o silenciarla, es un legado de honor para las poetisas de hoy y para las venideras. Ese llamado suyo a la sororidad, a la solidaridad entre mujeres, es necesario hoy más que nunca. Si con algo podemos retribuirle, si de algún modo podemos agradecer la trocha que abrió, es a través del conocimiento y la valoración de su obra.

La construcción del sujeto femenino, la afirmación de muchas artistas como mujeres, constituye otro de los universos temáticos de esta poesía. Asuntos como la relación entre amigas, las relaciones homoeróticas, la maternidad, el parto, la vivencia

de la anatomía corporal femenina, la menstruación y el aborto pertenecen a su materia y a su metafísica. Estas diferencias con lo masculino, al decir de Clara Janés, son “una verdadera riqueza a la que no debemos renunciar”, se trata de espacios y temas que están en construcción constante.

La uruguaya Cristina Peri Rossi (1941) es transgresora y provocadora, sus poemas carecen de retórica, adornos o lenguaje cifrado. El amor es una constante en su poesía, un amor lésbico, entre iguales, entre hermanas. De paso trastoca los símbolos, re-define una cultura en función de lo humano del deseo, en la que deja un espacio a la perplejidad. Peri Rossi es una autora que no concede, que se afirma en cada verso, que despoja la vergüenza y que, además, es un referente en el espacio político y estético de lo femenino.

fetiches de mi deseo tu lujuria
 tu clítoris, tu vagina
 fetiche cebado tu bárbara matriz
 oscuro túnel de mi deseo
 fetiches tus nalgas, lunas paralelas
 fetiches tus labios blancos
 fetiche tu orgasmo desgajado
 raíz del fondo de la tierra...

Carilda Oliver (1922-2018), orgullosa de su cubanidad, no tiene recatos para nombrar el amor con todas sus letras, sus carnes y sus garras. De esencia erótica, esta escritora hizo de su poesía una forma de vida: “me desordeno, amor, me desordeno... te toco con la punta de mi seno y con mi soledad desamparada”. La nicaragüense Gioconda Belli (1948) junto a su compromiso social asume sin tapujos temas propiamente femeninos como el rol de esposa, la menopausia, los estereotipos de belleza corporal, la visión del varón y la realización como mujer. Sus versos afirman una identidad femenina plural. Su palabra escueta, desnuda, rompe esquemas, taras. A veces troca la poesía en proclama.

Mujeres danzan a la luz de mi lámpara.
 Se suben a las mesas.
 Dicen discursos incendiarios.

Me sitian con los sufrimientos.
Las marcas del cuerpo.
El alumbramiento de los hijos.
El silencio de las olorosas cocinas.
Los efímeros, tensos, dormitorios.
Mujeres enormes. Monumentos me circundan.
Dicen sus poemas. Cantan. Bailan.
Recuperan la voz.

Una voz femenina en lengua inglesa es afín con este sentir: la estadounidense Diane Di Prima (1934-2020), quien también sembró su palabra irreverente y reivindicó su papel de hembra libre en una sociedad patriarcal:

El día que hicimos el amor, el dios pan
volvió a la Tierra, Eisenhower dejó
de jugar al golf. Los supermercados
vendieron mariguana. Y Apolo leyó
poemas en el parque Union Square.
El día que retozaste en mi cuerpo
las bombas se disolvieron.

Son muchas las formas de irrumpir para construir, sea a partir de la fuerza personal, de la oportunidad que conlleva la sororidad, o desde la rebeldía e irreverencia en el ámbito público y privado. Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) forjó su vida literaria en España y utilizó como seudónimo “la Peregrina”. Esta escritora cubana fue reconocida como la primera poetisa del Parnaso español, aunque nunca fue admitida en la Real Academia de la Lengua por ser mujer. Con sus poemas de estilo clásico, sus novelas y sus obras dramáticas expresó críticas sobre la situación de inequidad y sometimiento de las mujeres, y puso en tela de juicio la cultura de “los barbados”. Escribe elegías, odas a personajes de la época, aborda temas históricos, sus textos recuerdan el sentido perenne de la poesía: enviar un mensaje, celebrar la memoria, la alegría, vencer el olvido, dar cuenta de la vida, denunciar los absurdos, las sinrazones y desafueros, conjurar los silencios cómplices. Otros poemas suyos son mordaces

y jocosos. En “El porqué de la inconstancia” le dice a un amigo: “Contra mi sexo te ensañas / Y de inconstante lo acusas; / Quizá porque así te excusas / De recibir cargo igual”. Para exaltarla, José Martí prefirió borrar su género, escribió que en su poesía no se manifestaba una mujer, pues su ánimo era “potente y varonil”, su palabra “ruda y enérgica”, así como su cuerpo “alto y robusto”. Tula, como la llamaban, escribe este “Romance” en el que da cuenta de su afirmación como escritora:

Canto sin saber yo propia
lo que el canto significa,
y si al mundo, que lo escucha,
asombro o lástima inspira.
El ruiseñor no ambiciona
que lo aplaudan cuando trina...
que yo al cantar solo cumplo
la condición de mi vida.

Muchas poetisas latinoamericanas, aunque no han trascendido sus fronteras locales, han marcado derroteros para otras que las sucederían en su país. Cecilia Meireles (1901-1964) desempeñó un papel clave en los debates sobre el rol de la mujer en la sociedad y luchó por una educación laica en su Brasil natal. En los versos que siguen la autora da cuenta de ese rostro transformado y trastornado por la fuerza de un sometimiento. La poesía de Meireles fue estigmatizada como “etérea”, en referencia a su lirismo. Estamos en deuda con su palabra, con su imagen.

Yo no tenía este rostro de hoy,
tan calmo, tan triste, tan delgado,
ni estos ojos tan vacíos,
ni este labio amargo.
Yo no tenía estas manos sin fuerza,
tan detenidas y frías y muertas;
yo no tenía este corazón que ni se muestra.
Yo no advertí este cambio,
tan simple, tan cierto, tan fácil:
¿En qué espejo se perdió mi imagen? (Meireles,

La salvadoreña Margarita del Carmen Brannon Vega, quien publicó bajo el seudónimo Claudia Lars (1899-1974), trazó una estela. De su poesía se ha dicho que es íntima, serena, escrita con el brillo de su alma. Los temas que trató en su obra se han estereotipado como producto de su “ser femenino”, tales como la maternidad, el sufrimiento pasivo del amor, la renuncia. Pese a su limitada difusión, Brannon se afirma como un estandarte al dejar bien alta su palabra:

Poeta soy... y vengo, por Dios mismo escogida,
a soltar en el viento mi canto de belleza,
a vivir con más alto sentido de nobleza,
a buscar en la sombra la verdad escondida.
¡Y las fuerzas eternas que rigen el destino
han de volverme polvo si equivoco el camino!

Aunque ellas nunca han callado, “dicen que silenciosas las mujeres han sido...”, escribe Alfonsina Storni (1892-1938) en una clara y bella referencia a la herencia de sumisión y al deseo de liberación que surgió en las generaciones siguientes. Esta argentina también se manifestó poéticamente acerca de la condición femenina. En el poema “Pudiera ser” combina la impotencia de algunas y las oportunidades heredadas de otras:

A veces en mi madre apuntaron antojos
de liberarse, pero se le subió a los ojos
una honda amargura, y en la sombra lloró.
Y todo esto mordiente, vendido, mutilado,
todo esto que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que, sin quererlo, lo he libertado yo.

Muy próxima en varios sentidos, y en la orilla contraria del delta del Río de la Plata, vivió y murió la uruguayana Delmira Agustini (1886-1914), víctima de feminicidio a sus veintiocho años y con tres libros publicados. La poeta, quien sucumbió “en un lecho como flor de muerte” en manos de un “amor sombrío”, escribió:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida, no me mata
la Muerte
No me mata el amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida.

Rubén Darío la llamó “deliciosa musa” y añadía que “por ser mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad”. Elocuente homenaje del maestro del modernismo a la poetisa que protagonizó una lamentable tragedia en pleno apogeo de su poesía. El esposo fue su asesino. Hay quienes no soportan en una mujer el poder que da la palabra, esa conjunción de libertad y belleza.

En tierras americanas, del Centro, del Sur, del Caribe, del Amazonas o los Andes, las escritoras del siglo XIX y las de comienzos del XX tienen algo en común y es el oficio del magisterio. Durante mucho tiempo, aquellas poetisas que lograban ser conocidas pertenecieron a las élites urbanas, fundaron instituciones educativas, abogaron por elevar la instrucción de las mujeres y sus obras iban dirigidas a la enseñanza de las niñas. Entre las connotadas está Adela Zamudio (1854-1928), boliviana librepensadora, quien enfrentó al poder clerical y al fanatismo religioso, disparó sus *Ráfagas* poéticas, en una clara apuesta rebelde por la emancipación de las mujeres. En “Nacer hombre” se evidencia su palabra irónica y su abierto inconformismo con el trato discriminatorio a la mujer:

¡Cuánto trabajo ella pasa
por corregir la torpeza
de su esposo, y en la casa!
(Permitidme que me asombre).
Tan inepto como fatuo,
sigue él siendo la cabeza,
¡Porque es hombre!

Una mujer superior
en elecciones no vota,
y vota el pillo peor.
(Permitidme que me asombre).
Con tal que aprenda a firmar

puede votar un idiota,
¡Porque es hombre!

En los poemas de Zamudio hay fuertes críticas a su contexto, así como reflexiones existenciales sobre la vida, la muerte y el amor. La potencia de su voz y de su personalidad lograron finalmente un reconocimiento nacional. La chilena Gabriela Mistral (1889-1957) fue también pedagoga y, como Zamudio, cumplió un importante papel en la educación de las mujeres latinoamericanas. En 1906, Mistral escribió:

¿Por qué asegurar que la mujer no necesita sino una instrucción elemental? En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados, ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo! (Gargallo, s. f.)

La obra poética de Mistral ha sido reducida a los temas evocadores de la infancia y a lo que se ha llamado “sublimación de la maternidad”, lo que le resta importancia a los contenidos sobre la identidad americana, la valoración de la cultura indígena, los paisajes de Chile, los “elementos naturales” y su abordaje del amor.

Hay besos que producen desvaríos
de amorosa pasión ardiente y loca,
tú los conoces bien son besos míos
inventados por mí, para tu boca.
Besos de llama que en rastro impreso
llevan los surcos de un amor vedado,
besos de tempestad, salvajes besos
que solo nuestros labios han probado.

En Colombia, Maruja Vieira White (1922) vivió obstáculos y afrentas cuando quiso ingresar al mundo literario, para entonces androcéntrico. Fue defensora de los derechos de las mujeres, activista política, periodista y gestora cultural. Su obra tiene un

acento lírico, dulce, nostálgico, elegíaco; deja en sus versos la memoria de otros. Sus temas son diversos y universales, los de todo poeta que ama, a quien le duele el mundo, el fluir de la vida y la dictadura ineluctable del tiempo. A punto de cumplir un siglo, Vieira insiste “en seguir descaradamente viva”:

Pero insistimos en seguir descaradamente vivos.
No son nuestros ojos, es la luz la que se debilita
cuando queremos leer.
No son nuestros oídos, es la voz de los otros
la que ya no tiene sonido.
Son las calles las que se han vuelto
demasiado largas y las escaleras demasiado altas.
Pero seguimos descaradamente vivos.

Mujeres públicas, muy reputadas, mujeres modestas con poco reconocimiento, e incluso mujeres fantasmas, anónimas, hay todo tipo de experiencias en las escritoras de habla hispana. Uno de los casos más elocuentes es el de la misteriosa Amarilis, hija del Virreinato de la Nueva Castilla, hoy diríamos Perú, de finales del siglo XVI. Su nombre sigue siendo una incógnita, aunque hay pintorescas conjeturas al respecto. Lope de Vega publicó su único poema conocido, pues se dijo que ella lo había escrito para él. En sus versos destila el zumo de amor imposible, relata sucesos de la patria y de su vida.

El sustentarse amor sin esperanza
es fineza tan rara, que quisiera
saber si en algún pecho se ha hallado
y así quiero hacer una reseña
de amor dificultoso,
que sin pensar desvela mi reposo,
amando a quien no veo y me lastima:
ved qué extraños contrarios,
venidos de otro mundo y de otro clima.

El amor y la belleza son temas universales y ellas los cuentan y los cantan. En los versos de Meira Delmar, seudónimo de

Olga Isabel Chams (1922-2009), dichos asuntos son parte de lo sagrado. La muy recordada barranquillera también poetiza la nostalgia, la memoria, la trascendencia, la muerte, la naturaleza y, dentro de esta, el Mar, con mayúsculas, que lo llena todo, universo en sí mismo, su gran Amor y su gran metáfora. En la obra de Meira Delmar hay una materia corporal que florece en lo incorpóreo, lo carnal se sublima, se hace vuelo. El aire está lleno de ausencias que tocan sus palabras: “Donde estuvo la casa / queda el aire. / No se sabe por qué”.

Se me murió el olvido
de repente.
Inesperada-
mente,
se le borraron las palabras
y fue desvaneciéndose
en el viento.

Y si viajamos por el erotismo, podemos imaginar un exquisito diálogo entre la colombiana Orietta Lozano (1956) y la costarricense Eunice Odio (1919-1974). La voz singular de Lozano expresa un sentir femenino, carnal y erótico, contundente, que afina su lengua como pájaro terrible para cantar su canción más luminosa e invita a beber su agua santa, su brebaje de esperma y sal marina. Eunice, por su parte, es ardiente y apasionada en la búsqueda de la belleza; obsesionada por tocar lo divino, lo sagrado, mediante la estética de la palabra y del arte en general. Orietta describe el cuerpo sin tocarlo, lo convierte en cosmos, en un “recinto sagrado”:

Este recinto perfecto
de túneles profundos
se declara ebrio y puro,
chispa incesante de fuego.
Este recinto sagrado,
donde surge el poema,
donde la angustia sorprende;

este movimiento cósmico
de virajes indecisos
y temblores asaltantes,
expuesto a la luz del día,
al ruido abismal del mar
se declara con fatiga y miedo.

De forma semejante, cuando Eunice Odio saca a flote su aguda, profunda y sublime poesía, que fue para ella un “destino implacable”, lo erótico también se hace uno con lo místico. Escarba en las metáforas hasta hallar la precisa, la que condense su deseo, su pensamiento, su emoción. Esta poeta vio opacado su nombre por un entorno ciego y sordo, por su indocilidad, su palabra enfática, sus posturas políticas, por prejuicios machistas, por la soledad como elección, por calladas razones.

Estoy sola,
muy sola,
entre mi cintura y mi vestido,
sola entre mi voz entera,
con una carga de ángeles menudos
como esas caricias
que se desploman solas en los dedos.

De historias en clave de miedo, de la lucha por ser reconocidas, de amores imposibles a la conquista del ser erótico, entramos al tema de la violencia que está presente en poetisas de todos los idiomas. La violencia en general y la dirigida hacia mujeres y niñas en particular, la vivencia del ser femenino ante la degradación de lo humano, la segregación, la cuota de sufrimiento ligada a su rol de cuidadoras de la vida y también la solidaridad con sus contemporáneos. Cómo no pensar aquí en las poetisas afganas que son símbolo de resistencia. Algunas han sido asesinadas o inmoladas por escribir, como le ocurrió a Nadia Anjuman (1980-2005), quien así lo dejó consignado: “Ay, el festín del opresor / me ha tapado la boca”. Por supuesto que el opresor es el hombre, la sociedad y el dogma que les niega la voz.

El “señor de la guerra” es causa triste de miles de versos en los que ellas denuncian asesinatos y tropelías. La británica S.



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*,
basada en una fotografía de Francesca Woodman
Mondo Cane, 2022

Gertrude Ford, de quien no se tienen datos biográficos, escribe sobre el dolor de las madres en la Primera Guerra Mundial:

“Las mujeres valen poco”
dijeron los señores de la guerra...
No era más que el corazón de una mujer
lo que tomaron y rompieron.

Hay cosas que no cambian con mudanzas ni con el devenir de los tiempos, en las tristes *guerras* se alza la voz de los derrotados. Ningún ser humano puede decirse ganador de una guerra, pero pueden decirse muchas cosas sobre esta; y en Colombia hay mucho por decir. Mery Yolanda Sánchez (1956) desentraña el presente, sus poemas son crónicas del espanto que calan hondo, su palabra nombra lo sensible colectivo, hace afirmaciones tajantes

que duelen. Se vale de la ironía y convoca la inteligencia para descifrar los elementos, los símbolos, las imágenes poderosas que emplea. La suya es una poesía palpitante y terrible, como el mundo al que alude.

Regaste las semillas que crecían en los cráneos y viste las niñas que volvían para cambiar de ropa a sus muñecas y acariciar casitas de algodón. Te fuiste con el susurro de las matas de plátano y no alcanzaste las faldas de la anciana que volvió para terminar de amasar el pan. Sabrás que ahora nadie se quiere ir y que por pedazos retornan las sombras para acomodarse otra vez, pero no encuentran dónde poner los pies.

Poetisas que no fueron registradas por la historia, como la mexica Macuilxochitzin (1435), quien, al contrario del cliché que existe acerca de la separación de temas según el género, compuso cantos de guerra:

Las flores del águila
quedan en tus manos,
señor Axayácatl.
Con flores divinas,
con flores de guerra
queda cubierto,
con ellas se embriaga
el que está a nuestro lado.

La violencia es un cuño que ha marcado nuestra vida y nuestra obra. Este sino hirió en la médula a la bogotana María Mercedes Carranza (1945-2003), quien hizo de la palabra un lugar de revelación, de denuncia, tanto de su ser más íntimo como de esa realidad política y social que le pesaba y que nombraba sin cortapisas, sin evasiones. Esta poeta quería estar “patas arriba con la vida”. Con su ironía y su desparpajo derribó las estanterías de las buenas maneras, de la hipocresía, se burló de los símbolos patrios. Para ello supo afilar sus versos como las armas más agudas. Sus versos nombran el olor a podrido, la amargura, el asco.

Y cuando alude a hechos execrables, las palabras gotean, dejan espacios en blanco y la tierra cubre el dolor.

El viento
ríe en las mandíbulas
de los muertos.
En Ituango,
el cadáver de la risa.

Nuestra poesía interroga la realidad política y social. Se trata de una poética multivocal que necesita elaborar los acontecimientos dolorosos del país y de aquellos que permean la vida cotidiana. Voces de épocas y entornos distintos confluyen, como ocurre con los versos de Beatriz Vanegas Athías (1970), hija de La Mojana en las tierras bajas, y los de Matilde Espinosa (1910-2008), nacida en el macizo colombiano. La poesía de Beatriz está habitada por personajes sencillos, por sucesos cotidianos, por un paisaje que va y viene del árbol de mango a los escalones de un bus o a una carretera con rastros del horror:

A orillas de la carretera
que conduce a Ovejas
los viajeros esperan.
Saltan a horcajadas
sobre el reciente asfalto
tapizado de ausentes.
Sus zapatos se salpican
su equipaje ya no existe
abordan un nuevo bus
y agradecen a la vida
la oportunidad de seguir en ella.

Todos hemos visto esta escena desde hace décadas, siglos quizás. La vivió entre Huila y Cauca la misma Matilde Espinosa, cuya historia se parece a la de nuestro país: de origen mítico y violento, bañada por ríos turbulentos, pródiga en pájaros, con trabajos y años fatigosos, venida del dolor, de la muerte, fortalecida por los sueños, atravesada por tristes noticias, bruñida por

el tiempo, moldeada por la tierra, con sus leyendas, sus nevados, sus montañas azules, llena de luchas y dispuesta a afilar su voz, a entonar su música. Espinosa canta a sus raíces, presta su voz a quienes forjaron el presente, a quienes no han tenido una oportunidad. Su entereza, su rebeldía, son la pugna por el derecho a la vida en un mundo hostil, por enaltecer y visibilizar el rol de las mujeres como forjadoras de cultura. Por sus poemas corren ríos, palabras cristalinas, criaturas vegetales, murmullos de los muertos, música, quejidos de la profundidad. Por ellos pasa el viento.

No fue la noche
ni fue la madrugada
el ala temblorosa,
ni menos fue la muerte,
la simple muerte
que viene “tan callando”.
Ni fue la tormenta
el fuego desbocado.
Era el pavor, la palabra
perdida, la inútil súplica
la esperanza y la vida,
todo una misma llama.

Hay consonancia y contraste con los temas de Eugenia Sánchez Nieto (1953), quien hace postales urbanas en las que retrata los matices de luces y sombras de Bogotá. Sus versos revelan los rumores nocturnos, el acecho, la multiplicidad de los espejos y los rostros de lo terrible. El país duele en la distancia y en su certidumbre cotidiana, lacerante, se atraviesa en los versos, se fragmenta, se transfigura. Lauren Mendinueta (1977) hace preguntas existenciales con una mezcla de hondura reflexiva y sencillez, cautela y transparencia, sin poses artificiales. Así fluye en un río de asombro:

Ese país ya no es mío.
Tierra de nadie
Atrás quedaron el jardín y la casa,
ese territorio irremplazable,
ese país que ya no es mío,

mi única patria [...]
el pasado me visita con la delicadeza de un látigo.
¿Dónde he de tender mi manta para recostarme a leer?
En mi pecho el corazón se abre y se cierra
como una flor espléndida en tierra de nadie.

En los últimos años, en Colombia han surgido múltiples voces innovadoras, versátiles, que han hecho rupturas estilísticas con sus antecesoras, que apuntan a vertientes temáticas locales, reelaboran las preguntas por el contexto y por la situación de la mujer. Así lo hace Yorlady Ruiz López (1979), quien al nombrar estremece y denuncia; Fátima Vélez (1985), con un estilo desenfadado e irónico; Yenny León (1987) con su palabra vegetal, en proceso de germinación. También es el caso de la poesía estremecida de Stefhany Rojas Wagner (1994), quien da su voz a quienes la perdieron y eleva plegarias al “Señor de los asesinos”.

Otra vertiente es la reflexión sobre el oficio de la escritura, que muchas poetas enfrentan abiertamente, trazando su cartografía verbal, haciendo de las palabras el objeto de asombro. En la obra de la uruguaya Ida Vitale (1923) resuena el metalenguaje. La autora hace una continua reflexión que sentimos como propia porque logra abstraer su voz personal para involucrarnos como hablantes, escritores o usuarios de una lengua. Sus versos fluyen de un Yo que es cada uno de nosotros para inquirir por el ser y el lugar de las palabras, pues estas parecen haber sido condenadas a la muerte del uso desalmado o a la amputación de los sentidos. El lenguaje se solaza en su propia naturaleza de ser aire, sonido, música, arcilla, con el sentido mutante que le da quien la recibe. En sus poemas se destaca lo mínimo, lo errátil, eso que difícilmente imaginamos y solo logramos sentir cuando el poema lo invoca o lo revela.

Expectantes palabras,
fabulosas en sí,
promesas de sentidos posibles,
airosas,
aéreas,
aireadas,

ariadnas.

Tan universal como Vitale, Piedad Bonnett (1951), nacida en un pueblo de Antioquia, enciende su voz para articular “lo innombrable” con toda su carga de dolor. Su obra es inclasificable en temas. Puede decirse que su poética es urbana, social, coloquial, introspectiva, cotidiana, que tiene los pies en la tierra y simultáneamente un soplo metafísico, lírico. Es poesía del todo y de lo mínimo. En sus versos se conjuga la hondura de su conciencia terrena y etérea. Ella hace de las palabras sustancia maleable, sorprendente y objeto mismo del poema:

Ya he comido mi sopa de clavos mi pan de munición,
pan con zarazas,
ya tragué mi ración de raíces y venenos
y mastiqué juiciosamente todo lo que pusiste en mi plato.
Mira qué buena soy. Ya me he comido todo.
Por mi garganta en sangre comienza ya a subir
un borbotón de palabras hinchadas.

La palabra que nombra universos surreales, la exploración en la irrealidad, en los sueños, en el misterio, en la agonía y la urgencia existencial, caracterizan otras voces poéticas. Es el caso de la argentina Olga Orozco (1920-1999), cuya vasta e inescrutable obra posee vuelo y magia envolventes. De sí misma dice que amó la soledad, “el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas”, fue amante del misterio, de las magias y los ritos; incursionó en la astrología y en el surrealismo, fue multifacética, utilizó varios estilos de escritura.

Cada noche desgarró a dentelladas todo lazo ceñido al corazón,
y cada amanecer me encuentra con mi jaula de obediencia en el lomo.
Si devoro a mi dios uso su rostro debajo de mi máscara,
y sin embargo solo bebo en el abrevadero de los hombres

un aterciopelado veneno de piedad que raspa en las entrañas.

He labrado el torneo en las dos tramas de la tapicería:
he ganado mi cetro de bestia en la intemperie,
y he otorgado también jirones de mansedumbre por trofeo.

Pero ¿quién vence en mí?

¿Quién defiende de mi bastión solitario en el desierto, la sábana del sueño?

¿Y quién roe mis labios, despacito y a oscuras, desde mis propios dientes?

Orozco es de esas poetisas a cuya obra se le otorga un valor expandido, más allá del país y del castellano en el que escribieron. Ellas son nuestras interlocutoras permanentes, contemporáneas y universales. Por ese diálogo poético intergeneracional creemos oír un coloquio entre Orozco y la colombiana Lucía Estrada (1980), quien fluye sosegada como agua nocturna que penetra en las raíces para extraer símbolos, sentidos, la savia de todo lo invisible. La palabra de Estrada se yergue “frente a lo incierto”, transcurre, se torna hermética, se empina a intervalos, para mostrar su rostro más profundo.

Nos dieron el revés de las cosas
nos obligaron a permanecer despiertos
en el último cuarto de la estancia.

Sin puertas aparentes, sin cerrojo,
salvo los cuervos, allá afuera,
esperando por nuestra vigilia.

Hemos pasado ya tantas lunas entre los muertos
que nada puede resultarnos distante.

Todo lo real está del lado de la sombra.

Peruana de nacimiento, Blanca Varela (1926-2009) es otra poeta universal. Siembra su voz como un río subterráneo, “crea grutas y pasadizos”, emerge, se precipita, estremece los cimientos. Por momentos es críptica. Su poesía rompe moldes y ha sido definida como “mineral”, elocuente, lírica, sangrienta, radical, dialógica, densa, turbulenta. No le basta con nombrar. Debe ver,

tocar, sentir, soñar, morir con las cosas para traerlas a la vida. De ella dijo Octavio Paz que en sus primeros poemas habla un yo poético masculino que, a medida que penetra en el mundo exterior, se revela como femenino. Por eso la consagró como “un poeta, un verdadero poeta”. Cabe otra interpretación de su voz: ese género masculino no lo es en sentido estricto. Su imaginación es desbordada y el yo poético se transmuta, habla por todos. En su “Vals del ángelus” la voz viene desde una pintura, al fondo de una galería. Su reclamo se dirige al que administra catástrofes “en la inmensa marmita celeste”.

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que solo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.

Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra.

¿Qué más quieres de mí?

Otra interlocutora, coterránea y amiga de Olga Orozco, que sigue irradiando hondura y desazón con su poesía existencial y perturbadora, es Alejandra Pizarnik (1936-1972). Nombrarla es sentir su estremecimiento, su aleteo de jaulas, ese sol negro, ese carbón incandescente atravesado en la garganta. Ella y su incesante coloquio con la muerte, extraviada en su espejo de silencio mientras una loba la destruye a dentelladas. Lila que se deshoja, “sapiencia de lo oscuro”.

Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
porque la danza salvaje de la alegría

les destruía el corazón
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
y ha devorado mis esperanzas
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
qué haré con el miedo.

Aquí hay una voz desgarradora que se entona y se bate frente a lo amargo, y que ofrece su voz a Pizarnik: la colombiana Ela Cuavas (1977), quien busca tierra para sus huesos y unge a los poetas muertos —es un decir— con un bálsamo de ardiente poesía.

Leo sin ojos mis poemas,
me las arreglo para que sea memoria mi boca [...]
Ahora debo inventar un nuevo lenguaje para nombrarme.
Intentaré un canto de ave,
pero aquí no hay aves, tendré que inventarlas.
Pero primero inventaré el bosque.

La creación de otras mujeres mantiene un coqueteo armónico entre el mundo del afuera y del adentro. Entran y salen de sí mismas, de los espacios que les destinaron o que consiguieron, llámense casa, jaula, familia, patria, cuerpo, historia, hoja en blanco. Es inevitable nombrar a la estadounidense Emily Dickinson (1830-1886), quien quiso ser invisible a su época y su encierro fue voluntariamente asumido como forma de resistencia frente a ese rol impuesto a las mujeres, que ella tenía terror de cumplir. Vivió su casa como un espacio de libertad porque “el cerebro tiene pasillos incomparables / a los lugares comunes”, porque sus pensamientos revoloteaban como petirrojos y en su interior había un volcán dormido. Entrar en su poesía es derribar un alto y sólido muro para invadir su intimidad, para dejarnos sorprender, más

por sus espejismos que por su realidad. Pese a la contundencia y originalidad de su obra, un personaje dijo de ella que “escribió infatigablemente, como otras mujeres cocinan o hacen punto”. Su obra empezó a ser interpretada más de un siglo después y hoy se siente muy cercana.

Se necesita un trébol y una abeja
Para hacer una pradera,
Un trébol y una abeja,
Y soñar.
Soñar es más que suficiente
Si las abejas son pocas.

Dickinson tiene sentidos inagotables y se encuentra con versos de muchas poetas, entre ellas dos colombianas más: Camila Charry Noriega (1979) y Luz Mary Giraldo (1950). La primera de ellas repasa sus dudas, afila sus certezas, deja que las palabras recorran sus ángulos y se hagan humo en su boca, exhalen un sabor a misterio, degusten un secreto que la quema. Hay vértigo en sus sílabas y en su modo de nombrar lo que se esfuma. “Yo guardo secretos, madre, / que me matan. / Esta fugacidad / es una manera de nombrarlos: / tanto deseo de todo / y la nada ya tan dentro”. Por su parte, Giraldo compone sus versos con temperada paciencia, nombra el ruido y su sombra, las palomas que se llevan en los ojos, el gato que caza el agua. Ella traza con delicada pluma el vuelo del silencio y todo el asombro que es la poesía:

Como el gato
el poema se niega a la caricia.
Juega
camina caprichoso
busca el lugar más elevado
salta
rechaza el sitio inhóspito
desciende
Husmea
escarba
aleja la carroña
las cenizas

deja en silencio la soledad
y busca la palabra.

Cierro este paneo con Dulce María Loynaz (1902-1997), “la dama de la poesía cubana”, considerada por sus contemporáneos como un “mito viviente”. El mito se dio no solo por el enigma, por ese halo misterioso y evanescente de su obra, sino por la atmósfera secreta que rodeaba su vida. Su voz emerge como el agua de un peñasco. Dentro de *Los poemas náufragos* se recogen textos en prosa de honda reflexión y belleza, que conjugan narración, crónicas, evocaciones e introspecciones; se trata de un lirismo desmedido que se vierte en poemas emblemáticos como “La novia de Lázaro”, bello y desgarrador: “Yo esperé un siglo sin esperar nada. ¿Y tú no puedes esperar un minuto esperándolo todo?” o su “Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen”, esa sublime forma de vencer a la muerte y al tiempo que es la poesía misma: “Por esos ojos tuyos que no podría entreabrir con mis besos, daría a quien los quisiera, estos ojos míos ávidos de paisajes, ladrones de tu cielo, amos del sol del mundo”.

Ya lo hemos experimentado. Los nombres y las voces de las mujeres poetas de todos los tiempos son interminables. A esta hora resuenan en cualquier rincón del mundo. Aunque sus nombres no se hayan pronunciado, ellas deben saber que su verbo está aquí representado. Ya nadie ha de callarlas. Nadie ni nada las detiene. Como lo escribe la española Rebeca Baceiredo (1979): “Caminé / resuelta / sin convertirme en estatua de sal”.

Mirar atrás y caminar hacia adelante

Actualmente vivimos mejores tiempos para la escritura de las mujeres, ya sea por las corrientes filosóficas de mediados del siglo xx sobre la emancipación femenina, por los vientos del pensamiento liberal o por las oportunidades de la apabullante industria editorial, resultados de las luchas y la fuerza de las precursoras. Lo cierto es que se han venido derrumbando los escombros de una sociedad sorda a su verbo. Hoy como nunca el número de poetisas crece cada año.

En los últimos años, tanto en Hispanoamérica como en Colombia, se han publicado numerosas antologías de poesía escrita por mujeres, se hacen encuentros y se publican revistas y libelos que visibilizan nombres y voces. Ejemplo de ello es el *fanzine* colombiano *La trenza*, que reúne poesía, crítica literaria y arte gráfico de mujeres, en un diálogo que evidencia las diferencias, los matices y los lazos intergeneracionales. Debemos destacar también la reciente publicación de la Biblioteca de Escritoras Colombianas que incluye autoras de todos los géneros y épocas.

Las poetas hoy mantienen un alto nivel de interlocución y proyección en la vida pública y en la cultura de sus países: deliberan, gestionan, vibran, se sintonizan con el sentir de los sin voz, construyen una estética del pensamiento y el sentimiento. Muchas tienen claro que la poética y la política se entrelazan. Ellas se abren a la diversidad sin cortapisas, sin temores, se expanden, deliberan y crecen, extienden su follaje y, como William Blake, ven la inmensidad en un grano de arena.

Ni calladas ni ausentes. Elocuentes y protagonistas. Indóctiles, renuentes a ser vistas como esquemas o figurines. Mutantes, militantes de la vida, tiernas o belicosas, cuando es necesario. Están en todas las regiones, ya no son solamente las herederas del poder de la palabra, también son las “hijas del pueblo” que sin pedir permiso estallan sus versos, no pagan peajes, se toman las revistas, los periódicos, lanzan libros por doquier. Ellas, las cantarinas, las ruidosas, las firmes, las impertinentes, las sin vergüenza, las que encontraron, al decir de Rosario Castellanos, “otro modo ser humano y libre”.

La palabra de las mujeres salta del lecho a la plaza, de la raíz al caos, de la angustia a la armonía planetaria. Ellas van y vienen de la memoria al humo del café, del amor al bocado, recorren los caminos del cuerpo, otras se internan en vivencias propiamente femeninas, muchas redefinen el coraje, la queja, la protesta; ungen al desconocido, escudriñan temas existenciales, la soledad, la muerte, renuevan el canto por la vida y la belleza. En la poesía de las mujeres hay variedad temática y estilística, y por supuesto, como ocurre con todos los poetas, desigualdad en calidad. Ir a sus obras es encontrarse con un entramado de ramas y follaje en busca de luz; raíces que atraviesan la oscuridad; hay un verdor de versos

recién germinados y de frutos maduros que llaman a los pájaros; hay también flores transitorias, brotes sorprendivos, versos que dejan un aroma fugaz; en otros casos se da un trémulo balbuceo de palabras, viento, semillas fallidas, agitación de hojas...

Más allá del número de mujeres o de poemarios escritos por ellas serán el tiempo y la solidez de sus obras los que se encargarán de decantar nombres y voces. Se requiere una crítica con criterios técnicos y estéticos, que valore las obras en su singularidad, sin prejuicios de género. La palabra poética de las mujeres es tan vasta y diversa que no resiste clasificaciones o lecturas esquemáticas bajo rótulos. Por desgracia, esta visión sigue apareciendo en prólogos y comentarios literarios. Igualmente, es fundamental retomar y hacer contemporáneo el llamado de atención hecho por George Eliot de suprimir cualquier tipo de indulgencia con la escritura de las mujeres.

Si miramos atrás reconoceremos las vertientes de la poesía que han construido miles de escritoras que se jugaron su vida y su reputación por dedicarse al oficio. Venimos de aquellas que escribieron a escondidas, de las que fueron asesinadas, se suicidaron o murieron en la miseria y la soledad; de las que se ocultaron bajo un nombre masculino; de aquellas a las que llamaron locas, putas, brujas y fueron quemadas en la plaza pública; de todas las que consolidaron una obra y brillaron con luz propia, pese a la sombra que les proyectó su entorno. Nos debemos a todas las que desarrollaron su talento a contracorriente.

Marina Tsvietáieva lo tenía muy claro:

En el arte es imposible llegar tarde... no importa de qué se nutra, ni qué busque resucitar, el arte es por sí mismo avance... en el arte no hay retorno... es movimiento continuo, es... irreversible... También es posible caminar con los ojos cerrados —con un bastón de ciego— y aun sin bastón. Las piernas por sí solas nos conducen, aunque con el pensamiento nos encontremos al otro lado del mundo. Mirar hacia atrás y caminar hacia adelante. (Tsvietáieva, p. 41)

Con nuestra voz la esposa de Lot recuperará su nombre. Como Ella, miraremos atrás, aunque no para detenernos, lo

haremos para dialogar con nuestras predecesoras y proseguir nuestro propio camino buscando la interlocución con las que vendrán. Nunca estuvimos calladas ni ausentes. Quizá también hoy todas seamos Judith Shakespeare resurgida. ○

Referencias

- Acosta de Samper, S. (1895). *La mujer y la sociedad moderna*. Garnier Hermanos.
- Cuesta, G. y Ocampo, A. (2014). *Poesía colombiana del siglo xx escrita por mujeres* (tomo II). Apidama.
- De Pizan, C. (2013). *La ciudad de las damas* (Marie-José Le-marchand, trad.). Siruela.
- Eliot, G. (2012). *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas* (Gabriela Bustelo, trad.). Impedimenta.
- Freixas, L. (octubre de 2020). *Las mujeres y el canon* (conferencia). Biblioteca Nacional de España. <https://www.youtube.com/watch?v=o3rjZdzt3No>.
- Gargallo, F. (coord.). (s. f.). *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano*. Tomo I. *Del anhelo a la emancipación* (edición digital). Recuperado de: shorturl.at/AEMO1
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Carmen Martínez Gimeno, trad.). Cátedra.
- Janés, C. (2015). *Guardar la casa y cerrar la boca*. Siruela.
- Tsvietáieva, M. (2006). *El poeta y el tiempo* (Selma Ancira, trad.). Anagrama.
- Vallejo, I. (2021). *El infinito en un junco*. Siruela.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia* (Laura Pujol, trad.). Seix Barral.

Las ofrendas del viento. Un acercamiento a la poética de Esteban Vega



Miyer Pineda*

RESUMEN

El poeta Esteban Vega explora una simbólica que edifica el sentido de la memoria luminosa en tiempos de sinsentido y de terror, hasta consolidar una poética que ausculta los misterios del miedo para interrogar la condición humana. El ensayo propone un recorrido por la saga que constituye la obra del poeta, desde parámetros interpretativos, enmarcados en la hermenéutica de Paul Ricoeur, hasta concepciones sobre la erótica de George Bataille. La importancia del ensayo radica en que se propone profundizar en la reflexión sobre el impacto de la obra de los poetas del grupo Si Mañana Despierto, quienes se asumieron como continuadores de la poética-crítica de Mito.



Palabras clave: hermenéutica, Si Mañana Despierto, poesía simbólica, revista Mito, erotismo.

El retorno de las caracolas

Caminamos por las calles bogotanas, sobreviviendo y adictos a la literatura. Padecemos de literatosis, como decía Onetti (2009); venimos de todas las partes de Colombia, de esos otros países de los que habla Aurelio Arturo, desde el sur, donde el rojo también es de todos los colores. Entramos en librerías y

* Doctor en Lenguaje y Cultura de la UPTC. Magíster en Historia y Licenciado en Ciencias Sociales de la UPTC. Integrante de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto. Líder del proyecto Mnemosíne y profesor en la IE QUEBEC-Duitama. mnemosinequebec@gmail.com

bibliotecas en busca de tesoros ocultos en el espacio inhóspito de cada estante; sin embargo, solo podemos darnos el lujo de comprar libros de segunda, aunque, hay que decirlo —al fin con algo de vergüenza—, el arte de robar libros se mantiene. Así recorremos la ciudad, el pasado y el presente, como si estuviéramos en una biblioteca en la que habitan los ángeles; a pesar de que haya zonas de peligro en las que la realidad se nos presenta desde la atrocidad y el abandono, y haya oasis a destiempo bajo la forma de los oscuros objetos del deseo o bares de mala muerte en los que se revitalizan nuestras sombras. La luz de Bogotá hace que los demás colores fulguren al compás de un sepia desesperanzado.

Comimos tantas lentejas durante esos años que ahora ya casi no las soportamos, pero, cuando nos toca, se nos revuelca la nostalgia; es inevitable desconocer que hay una relación directa entre el arte de la culinaria y los recintos desconocidos en el corazón. Nos sentimos como Carlos Fajardo y Julio César Goyes compartiendo una sopa, un plato y dos cucharas. Bebimos tanto que la ebriedad de ahora carece del impulso de esos años, en los que la felicidad era la fiesta del encuentro con los amigos para leer el último descubrimiento poético, como si se tratara de una droga que merece ser catada y mientras acechaba el hambre como un espejismo sombrío azuzando la lectura, la escritura y la amistad. Ese es quizás uno de los primeros recuerdos con el poeta Esteban Vega Bedoya, quien estudiaba en aquellos días una maestría en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo en la ciudad de Bogotá, mientras los demás comenzábamos a aclimatarnos en el grupo Si Mañana Despierto (Pineda, 2017b), en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) de Tunja, esa otra ciudad abandonada por el mar.

Sin embargo, en honor a la verdad, hay que reconocer que Esteban Vega era un enamorado de la tertulia y no de la ebriedad (a lo Chavela Vargas y José Alfredo Jiménez). Su afición por el fútbol, el béisbol, el cine, la danza y la poesía era compartida hacia 1992 con los demás integrantes del grupo, entre quienes destacan Álvaro Neil Franco, Nohora Gómez, Yolanda Álvarez, Jazmín Rodríguez, Wilson Rincón, Virginia Vargas, entre otros. Por supuesto, este grupo estaba bajo la tutela del poeta Jorge Eliécer Ordóñez, maestro de la UPTC y uno de los miembros fundadores

del grupo literario Si Mañana Despierto, en Bogotá en el año 1988 —junto con Julio César Goyes, Carlos Fajardo, Gabriel Ferrer, Donald Calderón, Francisco Forero y Germán Diego Castro—.

Tertuliar junto a un árbol en alguna zona verde de la Universidad o en algunos de sus salones, ver cine, rotarse los ejemplares del *Magazín Dominical* y conversar sobre poesía fueron algunos de los hábitos que heredarían los integrantes que entrarían después al grupo: Luis Miguel Rodríguez, Patricia Martínez, Patricia Sainea y demás amantes de las palabras que se acercaron a la logia literaria.

A lo mejor de eso se trataba el arte de la amistad en esos años, de hermanarse desde un mar que ya no existe, o que está lejos, en los estratos de las rocas bajo la diminuta forma de los fósiles, como poemas-señal dejados para lectores desconocidos, aventurados en el destino de comprender lo que es perder el mar y permanecer como una resonancia de su voz, a merced de las palabras y de su incapacidad —a veces— de nombrar.

Los recuerdo caminando y pensando en un trago económico para la tertulia, haciendo bromas sobre la posibilidad de quedar ciegos por ingerir ese aguardiente Don Tugurio o Cicatrices o Puñaladas, o algo de nombre similar. Alguien dijo que le deberían *encimar* un bastón de ciego a la botella y que la etiqueta debería venir en braille de una vez... Y así se iban las tardes bajo el gris verde-luminoso de la capital, mientras llegaba la noche para escuchar a Silvio Rodríguez y al resto de la banda sonora que nos interesaba explorar, porque la poesía también enseñaba eso: los lectores tenemos, además, el derecho inalienable de seleccionar la banda sonora que acompañará nuestra finitud y, por tanto, no es necesario aceptar como una imposición esa tortura que representa la música frívola que suena todo el tiempo en los muros de esta caverna o campo de concentración llamado Colombia.

Pero, ¿por qué contar esto? Porque en alguno de los anaqueles de la biblioteca del poeta, a mitad de la tertulia, estaba uno de esos libros fascinantes que tiene la magia de quedarse en los estantes de la memoria y hacerla temblar: *Antes que anochezca* (2014), de Reinaldo Arenas. Entonces, entre los brindis y la conversación, escuchamos al poeta Esteban Vega hablar del libro y de Arenas. Se trataba de una entrada a la literatura del Caribe, a

la que pertenece toda esa escritura tocada por el sol que se hace en la costa colombiana; se trataba de un determinismo poético que destruía los límites del determinismo. Arenas habla de Cuba y de su vida, pero en realidad habla de lo humano a merced de unas fuerzas que enaltecen la perversidad y se han trazado como uno de sus propósitos fundamentales: conseguir la deformidad de lo humano, concretar y contagiar el antihumanismo.

Cuba es un país que produce canallas, delincuentes, demagogos y cobardes en relación desproporcionada a su población. [...] Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: “Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano. (Arenas, 2014, pp. 14 y 16)

Este fue uno de los textos sobre los que Esteban Vega comenzaría a delinear sus versos, en los márgenes de un libro-testamento, a modo de exvotos o glosas que serían recogidos algún día. El poeta monteriano, sirviéndose de Arenas, nos hacía comprender que hay una poética en la literatura caribeña que traza una ruta para acercarse a sus orillas, una estética que se hila desde la desesperanza como umbral para encontrar el sentido de la belleza y de lo humano, a pesar del horror. Arenas señala: “Todo lo que he escrito en mi vida lo he hecho contra el ruido de los demás [...]. La gran Humanidad no tolera la belleza” (2014, pp. 203 y 218). Sin embargo, ese tono desesperanzado reverdece en los poemas de Vega, guiado por el retorno y la exploración de las cicatrices a través de la memoria de lo que ha quedado luego de su trasegar por la existencia. Se trata de una resignificación de su pasado como veta de símbolos en los que se resguardó su ser y que se convierten en núcleos de su escritura:

Mi hallazgo de la poesía está ligado a la contemplación del rostro y la palabra de mi madre; en su reír llorando me inicié en los dramas y revelaciones de la existencia; su solidaridad para con los otros; su resistencia ante el mal

de amor, la fiereza de su abrigo, me hablaban del ímpetu de vivir, del valor de anteponer su fortaleza a la precariedad de las condiciones de vida; de niño y de adolescente vivía entregado al paisaje y a su caligrafía de asombros; recuerdo siempre la manera dubitativa como me acercaba a contemplar la creciente del río Sinú, y allí irrumpía un perro cojo arrojándose al agua, dejándose atravesar por su hondonada, toda su intimidad de agua se constituía en una interrogación del miedo. Debo ahora abrirle espacio a la cocina, espacio sublimado olfativo de mi imaginario; a ella estoy atado, amarrado a la alquimia del gusto, a la sensibilidad del aroma, del color, de la textura celebradora de mi ser “interior”; la música, Rubén Blades: “Decisiones”, “El padre Antonio y su monaguillo Andrés”; La familia André y su “Pato robao”; los jíbaros navideños; el béisbol y la complicidad de unos alrededor de una esfera; estas se constituyen en pequeñas muestras fundacionales con la poesía. (Club de Lectura y Escritura Luvina, 2020)

La madre, la cocina, la música y el béisbol son algunos de los ejes de una escritura en la que el mar reposa su abandono y en la que el lector se sumerge maravillado. El primer libro de poemas de Vega, una *plaque*, que llevaría por nombre *El retorno de las caracolas* (2010) sería editado por Julio César Goyes, cuando el grupo Si Mañana Despierto cumplió dos décadas de existencia. El libro está compuesto por veinticuatro poemas y se echó a andar por el mundo con un óleo de Biviana Vélez, titulado *Caracolas*, y con un epígrafe de Fernando del Paso, otro de sus autores de cabecera, en aquellos días tan parecidos a la felicidad:

El recuerdo —pensó Palinuro— es un ventrílocuo delirante que nos pone en los labios palabras ardientes y mentiras blancas y hechizos que brotan disfrazados de aventuras que nos hacen confundir el arroz con la ensalada y el primer coágulo con el último. (Vega, 2020, p. 7)

El retorno, luego de navegar por el Mediterráneo de la vida para comprender al fin “lo que significan las Ítacas” (Kavafis,

1999, pp. 42-43), es lo que permite, además, que en el pueblo todo se vuelva zarza, como en el haikú de Kobayashi Issa¹ (2013, p. 123). Una vez dimensionado el prodigio del regreso, las caracolas harán las veces de símbolo para el poeta, porque hay ecos del mar en sus profundidades, y esa voz regresa con sus naufragios, sus abismos y su claridad de arena bajo el sol.

Desde la poética de Vega se redimensiona el símbolo de la caracola, pues aunque la etimología de la palabra hace referencia a concha, cuchara, cáscara, gravilla, elemento sin cabeza, etc., en sus poemas se comprende una significación capaz de abarcar la cotidianidad mientras se equilibra en uno de los elementos misteriosos del universo. Enrique Cabrejas (2012) plantea que la palabra “caracol” es de origen prehelénico y se ha mantenido a la deriva en el lenguaje, resguardada en la concha de los idiomas, hasta que retorna en la poesía, que le presta su voz y su armatoste de molusco.

La poesía de Vega le da la palabra a esas voces, a esos ecos que sobreviven y que solo son posibles al final de la odisea; después de la preparación para el regreso, luego de advertir las cicatrices adquiridas en cada una de las estaciones o puertos del viaje.

El lector-habitante del mundo de la obra se encuentra en el umbral con Palinuro, porque el trasfondo es un país que ha hecho de la masacre incesante una de las excusas más irrefrenables para desconocerse, y frente al cual solo un desdoblamiento cercano a la mutación, como el que enaltece a Palinuro, le permite advertir la belleza en medio del horror. Se trata de pensar que así como Estefanía “pudo ocultar el terrible asco que le producían las palabras” (Del Paso, 2013, p. 19) que emergían en la confrontación de una realidad como la que le tocó vivir, el poeta las respira porque son un amuleto en su andar por las orillas del camino, mientras la vida y sus padecimientos transcurren.

Lo inquietante del epígrafe del libro es que antecede/precede —ocultando— una señal para el lector. Es una respuesta a una pregunta fundamental —antecede— y formula una sentencia que puede servir de campana —precede— para los sentidos

1 “Mi pueblo: todo / lo que me sale al paso / se vuelve zarza”.

de los lectores que asuman el reto de habitar *El retorno de las caracolas*, se trata de las siguientes líneas: “O tal vez fue un afán inocente por sacralizar esos días que de por sí estaban perdidos” (Vega, 2010, p. 377).

Han pasado 37 años, el poeta reúne su *plaquette* y se lo da al loco de la casa para que lo eche a volar por los resquicios del mundo. Esto hace del recuerdo el umbral a través del cual podemos ingresar a la obra y compartir cada uno de los relatos que permiten comprender las cicatrices, deletrearlas hasta que logramos sentir su latencia y meticulosidad.

Desde el primer poema, “Melodía” (Vega, 2010, p. 11), la memoria y el tacto se funden; se evidencia un mecanismo dialéctico accionado por la confrontación con la realidad, se activa el recuerdo como una lectura posible del pasado para poder, enseguida, componer la música que logre dignificar las vivencias. Es la experiencia la que activa la posibilidad de comprender la dureza de la constante cicatriz que implica la existencia: “Se necesita solo un momento / para que la memoria / humedezca / [...] / Entonces, te será fácil / abrazar sus espinas” (Vega, 2010, p. 11). Allí emergen el canto, la música y la belleza, en medio del trasegar y la conciencia de sí frente a ese espejo difícil de la conjunción del erizo y su disposición a ser relegado por el mundo.

Lo fascinante del poema es que la memoria humedece². ¿Se trata de Mnemósine dándonos a beber de su fuente a orillas del álamo blanco? ¿Visitamos el Averno y la poesía es el óbolo con el que pagamos el viaje? Desde esta perspectiva, Dante recrea el encuentro con Mnemósine y cada poeta hace lo mismo a la hora de sopesar en la balanza, la riqueza que ha dejado el recorrido.

La posibilidad de la existencia es una hermenéutica marcada por la interpretación del viaje de vivir, en el que el retorno es la comprensión de las lecciones que dejan las cicatrices en el transcurso. La poesía sería un intento de comprender esa memoria cifrada en la piel. Ya lo decía Jorge Gaitán Durán en uno de sus versos: “El regreso para morir es grande / (lo dijo en su

2 “Entre más lejos estaba del Caribe, más cerca estaba el poeta de construir unos versos identitarios y que lo hundirían en el vasto mundo de la memoria”, señala en una reseña del libro el poeta Gabriel Alberto Ferrer, enmarcada entre el abismo y la memoria (2010, p. 270).

aventurar el rey de Ítaca)” (1975, p. 150). Estas palabras dialogan con el poema inmortal de Kavafis, y a esa conversación simbólica Vega agrega que entonces nos será mucho más fácil abrazar sus espinas (2010, p. 11).

La madre como símbolo se dimensiona en estratos diferentes de interpretación; en uno de ellos, es el reencuentro, nivel en el que se resguarda la memoria como experiencia contenida y el nuevo mirar producto de esa experiencia; en el encuentro, se trata de Mnemósine aliviando la llegada del “hombre salitroso” que “Ha vuelto / a extender sus manos / hacia unos mameyes antiguos” —y comprende que— “la luz ya asoma en la cortina de tus piernas, / madre” (Vega, 2010, p. 41). Allí la nostalgia del regreso se confronta con la tristeza producida por la orfandad que se siente lejos del hogar donde nos llenaron los bolsillos de palabras (p. 51). En otro sentido, también se trata del símbolo que depura la nostalgia después de la partida inútil, la ínsula desde donde late la ausencia y el llamado para volver algún día y continuar con los rituales, ya valorados después del arrepentimiento o de la guerra:

Madre, lo hallarás remendando tu voz
 respirando tus manos en el solar de una página Lo verás
 caminar en el aura
 consolado por las floresimplorando un abrigo
 para el diluvio
 de tu ausencia
 (Vega, 2010, p. 43)

El uso del símbolo es notable en la obra de Esteban Vega y será un elemento constante a lo largo de su lectura. Del erizo en el primer poema se pasa al pelícano y a la madre —también símbolos de sacrificio— en los poemas “Levitación” (Vega, 2010, p. 13) y “Alquimia” (p. 15). La cuestión es que se trata del vértigo y de la inminencia de una entrega que se asume como equívoco desde la inocencia al comienzo hasta la dominación del arte a través de la alquimia, en el transcurso del viaje:

La mano que dibuja
 vigila a la madre
 desnudar las frutas,

ofrecerlas al
abismo:
sacrificio del color
a la espera del lienzo en blanco.
(Vega, 2010, p. 15)

El poema propone una poética que inmola un *locus amoenus* para dar paso a un lienzo en blanco en el que todo color se sacrifica, se silencia, y devuelve la obra a su génesis, porque esa es una de las lecciones que da la memoria al divisar sus cicatrices. El poeta regresa y es docto en su alquimia y ahora comprende que todo es ofrenda a la diosa del abismo, porque es allí donde quizá todo se origina, o al menos desde donde puede recomenzarse la búsqueda que consienta un acercamiento a los rituales del río, y de esta manera, permitir que el espíritu amaine y renueve su respiración: “Cuando la lavandera / renueva el río [...] Las hiere el resplandor de una mujer / entregada al viento... El mensajero del río... celebra el hallazgo de la ruta del agua” (Vega, 2010, p. 17).

El regreso permite seguir la cartografía del agua para poder al fin descansar un poco y continuar con la lectura de las cicatrices, una de las principales, la que ha dejado el amor, como en el poema “Orilla”:

Los ríos de mis manos
no mueren en el mar
sus aguas surcan
el puerto de tu rostro.
(Vega, 2010, p. 19)

Los poemas son los ríos que no van a dar al mar, sino al amor, que es el morir revitalizado. Vega señala otros ríos, otras causas, otros puertos y de eso se trata la alquimia de su poética: proponer el libro como una oscilación que permite un ir y venir en las rutas del agua hasta dar con la luminosidad de los símbolos y en ellos los umbrales para dar cuenta, como dice Gadamer, de ese “diálogo infinito en dirección a la verdad que somos” (2001, p. 97). De esta forma, la poesía y la obra son condiciones propicias para abrir caminos hacia la autocomprensión (Ricoeur, 2002) en el caos de la existencia.



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*,
basada en una fotografía de Francesca
Mondo Cane, 2022

El poema “Retorno” es la historia de lo cotidiano y de sus fábulas errantes, ancladas con sencillez en la finitud: “Quienes escuchan / chancletear en las tardes / al viejo Anselmo” (Vega, 2010, p. 23). El sueño emerge en contraste con lo humano de la imagen y descubre una grieta para que la raíz del poema aparezca.

La batalla del amor ha dejado cicatrices, porque es otra forma en la que el ser se incendia: “la piel amenaza con su cielo al sol” (Vega, 2010, p. 21), “Las olas son retratos / de los pájaros / que juegan con tu risa” (p. 25), o el poema “Lejanía”:

Siempre que callejeo
los Andes
evito preguntarme,

por qué las montañas
reinciden en el delineamiento
de tu nalga de luna. (p. 27)

Se trata de otra visión del Caribe, del mundo solar, otra forma de habitar el laberinto, ese desierto de agua y dunas acuáticas que tallan las formas de las caracolas y exhalan los lamentos de poemas, ballenas y naufragios; y se hace a través del erotismo como una cartografía disputada a la muerte y sus rutinas, a través del tacto y del poder provocador de la mirada, mientras la música habita los cuerpos que se miran: “Baila muchacha... Baila muchacho” (Vega, 2010, p. 29). El erotismo es un desdoblamiento y por eso Palinuro da la bienvenida señalando el final del recorrido; de esta manera, se comprende que de lo que se trata —si se llega a interpretar bien la importancia de las Ítacas—, es de fundirse en esa danza de los que se aman y se gozan, aun sabiendo que “si el mar arrastra naufragios [...]. No hay disculpas en el fondo del agua” (p. 33). Por esta razón, el poeta, en el pregón de su contemplación, busca la profundidad y desde allí ofrece a la deidad escuchar cómo sus manos naufragan en la tierra (p. 39). Habrá que esperar *Duelo de pájaros* (2022), el segundo libro de Vega, para encontrar nuevamente el erotismo como esa pulsión vital que devela uno de los rostros de la muerte.

Lo cierto es que la realidad es el escenario en el que se desarrolla el drama, la tragicomedia, en la que, sea como sea, ya se está perdonado. Llega el ocaso y su oleada salitrosa golpeando a los habitantes, o “el menguante sol”, o incluso la sequía con su “felina nostalgia” (Vega, 2010, p. 37) y es inevitable comprobar que se aguza la mirada. Los poemas son concentración en el mirar desde la experiencia: “unos ojos de selva”, “pupilas de arena”, “la selva de tu iris” (p. 37), son la forma en que se atestiguan las mutaciones de las cosas que contempla el ser a merced de esa realidad que será despedazada y derruida por el tiempo, caudal que pesa en el registro simbólico del libro. El poema se manifiesta en la mirada y en el salitre, se pega al cuerpo y se expresa a través del agotamiento que se siente en el transcurso de la contemplación de la belleza; el poeta enseña que “Los labios negros del tiempo anuncian el final” (p. 21), mientras “La mirada del fósil / ahonda el abandono” (p. 47).

Los habitantes de la literatura del Caribe podrán leer estos poemas y sentir que pueden dialogar con los personajes de otras obras que cifran esa desilusión cuyo límite es la orilla del mar o, como ha señalado el poeta en alguno de sus ensayos, “ese lugar difícil” (Vega, 2008).

Mameyes, tamarindos, mamoncillos, almendros, caracolas, erizos, pelícanos y elefantes ofrendando sus milagros al agua (Vega, 2022, p. 39); hormigas, salamanquejas, grillos, cangrejos, peces de colores y ballenas arrastrando los silencios y la sombra de José Watanabe, toda una flora y fauna terrenal y marina al servicio del desciframiento interior. ¿Qué fuimos, qué somos ahora después de tantas batallas ganadas y perdidas; después de las mudanzas y de tener que tolerar la implacable crueldad de los nuevos vecinos; después de soportar las “ventiscas del amor” (p. 45) en el arduo viaje de forjarse un destino como lo exige un sistema que destruye el tejido colectivo de las vivencias cotidianas? “¿Qué ha pasado, Henry? / ¿Por qué ahora el barrio / como tus ojos semeja / un cuadrilátero enrojecido?” (p. 49), tan “ajenos al barro del viejo tamarindo” (p. 51). ¿Al menos nos ganamos? ¿Comprendemos al fin la lección que hay en las caracolas, esos instrumentos del mar y del aire, contenidos en el cascarón de molusco de las palabras? ¿Alguien se atreverá a decir al fin que allí también habita el canto de las sirenas? ¿Se alcanza a comprender que la poesía es esa caracola a través de la cual el corazón al fin retorna para enseñarnos que “No hay ningún dolor / en la tierra”? (p. 55).

Al final del recorrido, veremos al poeta en su infancia jugando a las escondidas, habitando su barrio y esas calles parecidas a la felicidad; el tiempo ha hecho del rostro un fósil desde el cual Mnemósine lo contempla mientras construye barcos y los echa a navegar en las rutas del agua, descubiertas como ofrendas, por las orillas y los puertos conocidos.

Otros poetas buscan ser otros, pero Vega no cede al simulacro: él es la sumatoria de todos sus fantasmas. Esto lo confirmará *Duelo de pájaros* (2022), un libro que se ha hecho durante décadas a la vera del camino y en el que el poeta al fin comienza a develar a la amistad: el poeta es el ser que se busca en sus abismos interiores, se resana en ese proceso de diálogo con los espectros que lo

habitan, mientras el mundo y su absurdo tantálico le auscultan, vigilantes. El habitante del mundo resplandeciente del poeta ve la salamandra ascender por el solar de las páginas (p. 43) y ve a Esteban ocultarse detrás del almendro, mientras terminamos de caminar por su memoria luminosa.

Duelo de pájaros

En *Duelo de pájaros* (2022), Vega enaltece de una manera más profunda su poética y aborda la poesía como una de las formas a través de las cuales el miedo interroga y se interroga. El planteamiento del poeta abre todo un delta a los procesos interpretativos. ¿El miedo desde su origen oscuro interroga? ¿Esta es una forma de definir la poesía? ¿Es el miedo habitándonos esa parte en la que se refugian los símbolos y, luego, a través del lenguaje, interroga? ¿A quién interroga el miedo? ¿Al mundo, a lo que somos y dejamos de ser a cada instante, a lo que late en cada ser y que nos duele? ¿Lo inhumano tendría el talante de responder estas preguntas?

La escritura de Vega nos obliga a detenernos si queremos dar cuenta de estos intersticios en los que el tiempo que somos cede su desgaste al rozar la belleza, porque esa es la concepción del ser desde las orillas de la poesía. La belleza es el vértigo de la latencia respirable mientras la finitud cede. El ser deforme se arroja a la corriente y el tiempo que respira lo atraviesa con todo el cauce, lo que obliga al poeta a comprender esa profunda intimidad que implica el miedo y a interrogar la fatalidad de la impotencia. Frente a esta realidad irredimible tan solo queda la palabra y su silencioso desconsuelo; tan solo queda la insensible y egoísta elucubración del sentido en el caos: sinsentido repleto de criaturas modeladas por el tiempo y unas fuerzas históricas enquistadas, para nadie o para nada o para todos. La poesía de Esteban Vega enseña que el tiempo respira en el poema y que el miedo nos habita porque el ser es su refugio. A este respecto, es inevitable evocar la palabra pánico y a Pan, el dios griego que lo contagia en los bosques a toda criatura que se atreva a importunarlo; entonces, ¿el miedo —como el pánico— también tendrá sus dioses, sus templos, sus demonios? Aquí llega Tales, el sabio

milesio, sentenciando que “todo está lleno de dioses” (Bernabé, 1995, p. 41) y que, por tanto, la poética es el camino que el habitante sigue para encontrar sus rastros, sus vestigios, porque en realidad todo ser es la deformidad.

Duelo de pájaros está estructurado en tres partes, “Miradas”, “Autorretratos” y “Revelaciones”. En la primera, el poema “Llamadas” es el inicio de esta segunda parte de la saga. El reverdecimiento de la desesperanza y sus tonos oscilantes al rozar la belleza depuran los rasgos de la poética, expresados a través de sugerencias e incertidumbres, y dosifican las sensaciones que anclan la nostalgia en la sombra del habitante de la obra. Esa oscilación también funciona en otros niveles, donde amplía los sentidos de su poder crítico: los versos fluyen entre lo cotidiano y el abismo, los nombres de cada habitante son una sombra de los arquetipos estratificados en un sistema que prohíbe la dignificación y que, al ser rastreados en el poema, son bordeados por la luminosidad del lenguaje y le disputan el símbolo a esa realidad que obnubila el sentido de su respiración. Sobre estos escenarios están las tres moiras —Cloto, Láquesis y Átropos—, señalando que los señores de la guerra y los dueños de todo han usurpado sus funciones.

Hay gritos que rastrean el fondo de barrancos, escalan el descenso de la luz, la sombra gélida del fuego, mientras las conversaciones y los recuerdos se funden para probar lo frágil que es la vida; la relación entre el vuelo y la mirada, la inminencia de la mutación que permite levedad, la exploración de otros sentidos, de otros mundos; la marca primigenia y la caída en una atmósfera extraña al entorno en el que emerge; los personajes imbuidos en nostalgia, en músicas que son lamentos y arrullos; y, en medio del horror, de la cotidiana inhumanidad, la ternura y la inocencia como oasis. En el poema “Cachorro” se puede apreciar la oscilación como rasgo de esta poética:

Llegué cachorro al hogar
alegría, abrazos, lengüetazos
[...]
Ante la queja infantil
el tío decidió disciplinarme

Si saltaba me pateaba
Si aullaba en lunación
me paleaba
Si gemía me reventaba
Si estaba en la calle
me cazaba
(Vega, poema inédito)

La crepitación de lo inhumano como un propósito histórico es el anverso del poema. Las palabras *en lunación* son unguento para las heridas que deja la conjunción de la incertidumbre y el miedo, la desesperanza, la frustración y la impotencia; el quehacer poético se presenta como posibilidad de resguardar la memoria, porque en esa criatura están todas las criaturas de la Tierra (ese planeta ya vuelto un infierno para animales, plantas y un buen porcentaje de la población humana). La escritura poética deviene, de esta manera, en la luz de una lámpara, en medio de la oscuridad demasiado profunda. El poema como herramienta para cavar en lo insondable donde ya nadie oye una voz entrega al habitante el candil que roza la esperanza: “Te convoqué con mi pelaje deshecho / magullado como trasto oxidado” (2022, p. 18), señala más adelante el poema, insinuando que a pesar de todo, el ángel nos sigue a cualquier parte, tal y como señala Ledo Ívo en “La infancia redimida” (Pineda, 2017a). Sin embargo, el poeta no hace concesiones en su escritura, porque se trata de la condición humana y es lógico que no se puede esperar mucho de los seres alienados, ya tuercas o estadísticas, en las urbes alejadas del temblor de lo sagrado. El siguiente poema, “Vigilante de puente”, lo evidencia. En ese punto, corazón de la tierra, “Majestuoso lugar / para pisar el vacío” (Vega, 2022, p. 19), el ángel “Entre la máscara y la muerte” (p. 19) espera, como Caronte, la ofrenda de la mano del caminante:

Sudoroso espera
la ofrenda
de mi mano. A veces lo ignoro
descuido el bolsillo
paso de largo
para saborear

el néctar de la culpa.
(Vega, 2022, p. 19)

El problema es que aquí se presente la conciencia de la perversidad. Tocar la herida para que no cicatrice o comprender los impulsos y las pulsiones que destrozan la bondad y arrastran a los sujetos a obrar en contra de los parámetros humanistas es una entrada a la comprensión de los malestares que nos aquejan como cultura. Este lado del infierno está habitado por seres que requieren ser atendidos por exorcistas, parademonios y psiquiatras. Nefarios hicieron del mal la única vía, consiguieron instrumentalizar la muerte y, por supuesto, el miedo. Y al lado de esta realidad, la poética del rebusque a través de la imagen del poeta: “Dudo en ayudarlo / deseo que, aún, adolorido, / alcance la dicha de la cima” (Vega, 2022, p. 20). Se trata de la búsqueda de un equilibrio, Sofrosina contenida en la carga poética de la existencia; se trata del deambular de los dioses por las calles del reino en el que cada quien tendría que magullar el espíritu de manera que pueda sobrevivir en el caos de lo cotidiano; se trata de la vida preparando para la vida; del trasegar del poeta hasta que está presto a compartir la experiencia de sus cicatrices. Experiencia es la síntesis de la obra del artista cuando comparte sus impresiones sobre el mundo con el mundo, porque algo en nosotros “empieza a enfriarse” (p. 23) (poema “Vicenta”), y es justo y necesario resignificar los rituales y santuarios en los que lo humano prodigaba su vitalidad.

El libro de Vega (2022) explora el diálogo de lo íntimo con lo cotidiano como escenario de sus espejismos. Las emociones y los laberintos en los que yace la condición humana afloran a través de poemas que hacen de la sugerencia una forma de la revelación. Uno de los ejemplos más claros en la primera parte del libro es el poema “Huracán”:

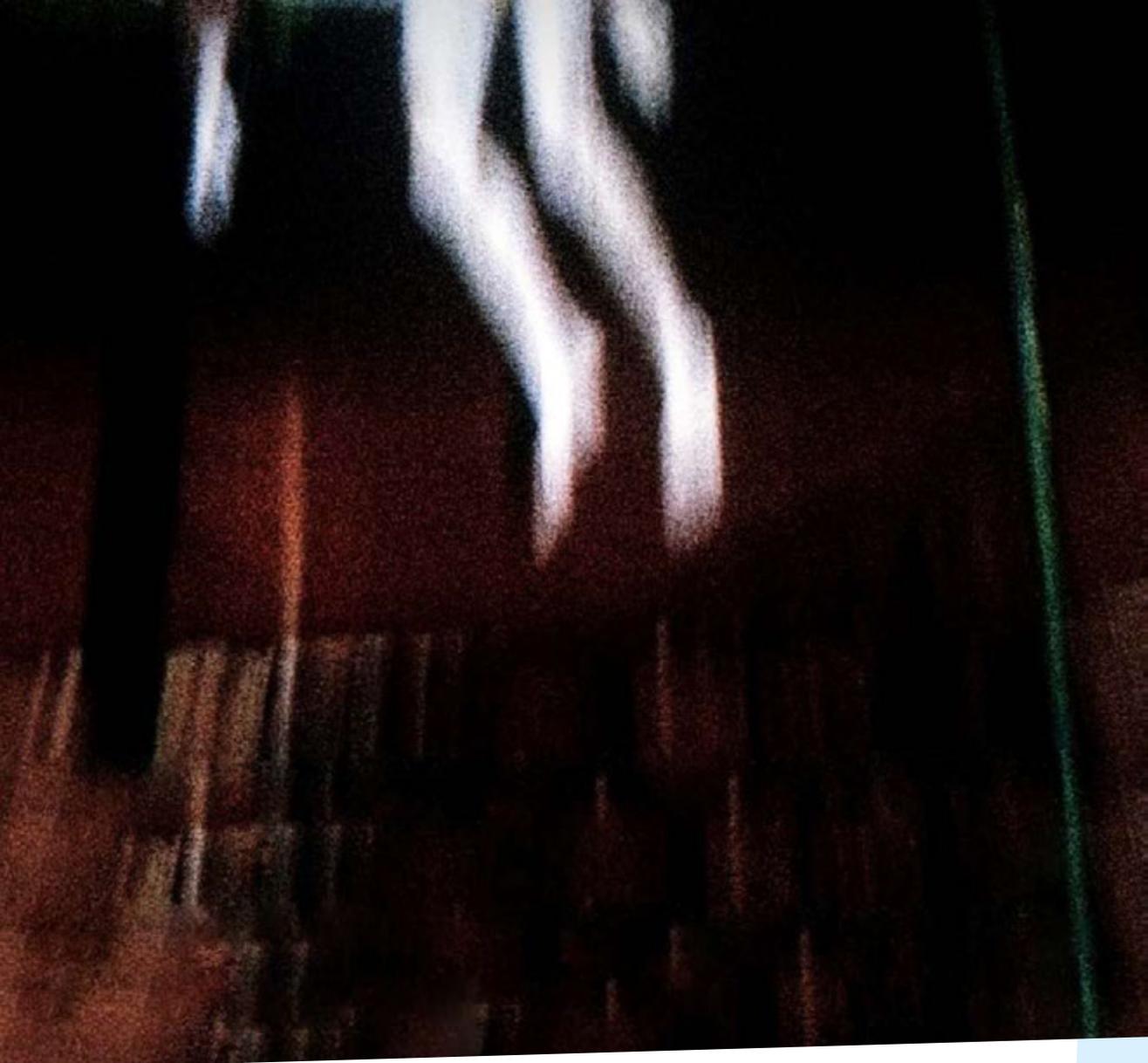
La velocidad del viento me regresa
al rincón del miedo
[...]
Las ramas desean
quebrar el olvido

de mi lengua
[...]
No grité, no le conté que me herí
las manos buscándolo en cada raíz.
(Vega, 2022, pp. 24-26)

Este es un poema que pesa. Eso sucede con los libros de poesía, son poemas-ancla alrededor de los cuales el espíritu y la luz se curvan. El ser se acerca al sendero que sostiene el lenguaje, que lo despercude y oxigena. Es inevitable evocar *Hurricane* de Bob Dylan (1976) y dimensionar la historia de Rubin Carter desde un marco estético kafkiano. Solo que, en el poema de Vega, es Paulino quien dirige el pulimento artesanal de la indignación del lector; las señales son que el verde se esculpe mientras se le pone banda sonora a la indignación. Si el problema es humanizarse, se puede enaltecer la sensación humana hasta que logre encarnarse a través de la mediación de la humanización de los otros, de su con-tacto, porque la carne es el umbral hacia el espíritu, la poesía es hedonismo y materia desplegándose, fluyendo hasta complacerse en odres y cauces que alivian las pulsiones.

El problema es cuando la fuente de goce y de placer retoma territorios en los que la enfermedad destroza, entonces está el camino de la victimización, el de la fuga o el del duelo. Desde esta perspectiva, el nombre del libro adquiere un sentido más profundo, *Duelo de pájaros*. Ya comienza el lector a sentir en su piel la fragilidad, el dolor del otro, a ponerse en sus zapatos, y, en ese tránsito, a comprender que el espíritu respira a través de la poesía y que los hombres reciben la poesía para que el ser respire un poco, porque el duelo pesa, aunque esto compruebe que aun, a pesar del mundo, se es un ser humano:

Acompañar a Laura a la diálisis
es el pan del vivir de Carlos El caballero.
La bella ha muerto
ha dicho adiós a sus ojos
en el árbol de la mañana.
(Vega, 2022, p. 27)



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

Escuchar a los personajes de este libro permite comprender el atavismo que se desata bajo el manto del tabú. El inconveniente surge cuando la enfermedad es asumida como pasaporte, como documento oficial de ciudadanía; Carlos ‘El caballero’ termina siendo uno de esos personajes de los que habla Susan Sontag: “La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos”, señala en las primeras líneas de su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977). Sin embargo, Carlos ‘El caballero’ convive con la muerte y

lo muestra orgulloso a los vecinos (Vega, 2022, pp. 27-28); de esta manera, el personaje rompe el tabú que hizo de la enfermedad una sentencia de proscritos, mientras recuerda que “la batalla se libra íntegra dentro del propio cuerpo” (Sontag, 1977, p. 12). Así, Vega pone en evidencia esa sospechosa exigencia-costumbre de conseguir la felicidad fetiche de la sociedad de consumo: en ese mundo totalitario que enalteció lo banal está prohibido mostrar las llagas o la putrefacción.

Esta historia contrasta con el relato del poema “Margoth de todos los soles” (Vega, 2022, pp. 29-30), precisamente porque se muestra el escenario de lo cotidiano en todo su esplendor. En este poema hay un guiño a *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, ese lugar que es el centro del mundo, pero que también es el barrio adonde llega la periferia a trabajar y que también es Hollywood: ya lo dice la canción “Sin hijo, ni árbol, ni libro” de Silvio Rodríguez: “los hombres sin historia son la historia”, mientras se detiene el reloj para que Margoth (o Cleo, en la película) cuente sus historias de montaña tomada por asesinos, narcotraficantes y despojadores de tierras (que en cierto sentido, si se suma a corruptos, vienen a ser lo mismo). Entonces, estas dos mujeres se sentarán a la mesa de la familia porque han entendido que los tejidos del corazón enredan a todos los habitantes de la casa, incluyendo a las mascotas, los jardines y los patios; incluso en Cartagena, esa ciudad símbolo de la desigualdad y del clasismo. Estas historias retoman los cauces de esos relatos que nutren la literatura latinoamericana, con lo que consolidan una poética que le hace contrapeso a fuerzas históricas cada vez más afinadas para despojar de su humanidad a amplios sectores de la población. Un ejemplo de esto es Julio Ramón Ribeyro, sobre todo en ese primer libro de cuentos *Los gallinazos sin plumas* (2021) publicado en 1955, que aterra porque el autor se concentra en la vida de personajes que padecen sus existencias en una marginalidad atroz.

Esteban Vega, conocedor de la tradición latinoamericana que resiste, sabe que exponer el tabú es una forma de desacralizar los montajes ideológicos que se imponen desde unos poderes que niegan la democracia apoderándose de todo, del aire, del agua, de la tierra, de la intimidad, de la identidad, del pasado, del presente y del futuro; y, lo más agotador, incluso del derecho al silencio

contemplativo. El poeta expone el tabú porque ningún tema está vedado para la poesía, es más, es su terreno idóneo; explorar los abismos y conversar con los fantasmas que nos habitan, es un camino que sigue quien se resiste a ser una estadística, porque ese reencuentro es impensable en la sociedad contemporánea, tan hiperconectada y adicta al poder opiáceo de la virtualidad (¿ya es posible plantear que Facebook es el nuevo opio del pueblo?). El poeta ve en silencio cómo a esos escenarios se mudó la masa explotada como una forma paradójica de paliar la opresión, la miseria, la soledad hiriente y el aburrimiento. Se deben tener en cuenta estos elementos para comprender el siguiente acápite del libro *Autorretratos*:

Cuántos testimonios faltan
Para que quites la envoltura plástica
a la semántica de lo humano.No hay inocencia
que anteceda un encuentro
de la lámpara y el puñal.
(Vega, 2022, p. 33)

Se agotan lo simulacros que encubren ideologías opresoras, seguramente mutará la máscara, pero la poesía habita otras trincheras, presta a proponer imágenes que prueban que lo humano siempre será otra cosa: carne, piel, tacto, pulsiones con que confrontan sus símbolos, esa simbiosis que hay entre el plástico y la virtualidad, y, en el trasfondo, la mezquindad de una teodicea en la que cada ser ocupa un rol predeterminado. En la poesía es el equilibrio que existe entre la luz y el puñal en un mundo en el que ya no cabe la inocencia y en el que se impone una crueldad sin aspavientos: “Mi abuela abandonó / a sus hijas por las/ páginas de su piel / Ante las visitas presentaba / a sus niñas como sirvientas” (Vega, 2022, pp. 35-36). Frente a esta realidad, el poeta interroga: ¿cuántos testimonios faltan para que comencemos a exigir una reflexión sobre el sentido de lo humano en el lamentable relato de la hipocresía? Desde esta perspectiva, el poema es exigencia, aullido, señalamiento, ofensa del que resiste las expresiones del tirano.

En este segundo acápite, el intento de autocomprensión también arrastra el miedo: “carrusel de mis miedos”, “Bonanza de

miedos que suturaron la voz / Aullido borroso / golpe ardiendo / en la niebla del recuerdo” (Vega, 2022, p. 37). Es inevitable pensar la escritura de Esteban Vega como el constante testimonio de una búsqueda, que se ahonda cada vez más en él hasta encontrar las emociones que han de sentir todos los hombres, y por este camino, hermanarse con las suturas de los habitantes de otras latitudes. En el poema “En la niebla del recuerdo” se reencuentra nuevamente con Roma y con Ribeyro; esta vez son los perros los que olisquean el extravío que implica la búsqueda de sí. En el cuento “Los gallinazos sin plumas” escrito por Ribeyro en 1954, en París, el perro hermanado por los niños que son los gallinazos sin plumas, en el muladar, entre porquerías y desechos, es llamado Pedro y será el catalizador de la batalla infernal que se avecina. En Roma, el excremento en la entrada de la casa o las cabezas disecadas de los perros en un inmenso muro en la hacienda de algún acaudalado mexicano dejan atónita a Cleo, la aindiada empleada doméstica que guía el relato. Aquí se puede evocar también la película *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, en la que, a diferencia de *Roma*, no está tan velada la demarcación de la teodicea y sus mundos separados, en apariencia, por la estratificación socioeconómica. Los perros como símbolo, en la película de González Iñárritu, nos enseñan que se hace poesía, se hace arte porque “también somos lo que hemos perdido”, incluso lo que somos, lo que fuimos, y en las condiciones actuales, lo que podríamos ser. El perro es el ángel, el umbral para acercarse a los fantasmas que desde la sombra acompañan el camino del reencuentro con la incesante mutación estática que aún somos:

Escarbo y repaso en el telar
sin sanar la mordida
del pastor alemán que devoró
el borde de mi ojo izquierdo y de carambola
mordió la culpa del hermano.
La perra Laika tatuó sus colmillos
en el muslo de mi izquierda vida
Polki, el cachorro, atropellado por un descuido
me enseñó la grafía de lo fantasmal.
(Vega, 2022, p. 38)

La conclusión es agobiante y, por tanto, susceptible de ser omitida: “Aceptar que el paraíso perdido / es retórica festiva” (Vega, 2022, p. 39), señala el poeta. En esta meticulosa exploración de lo cotidiano no podía faltar el ambiente familiar como el microcosmos en el que se definen los odios y los amores del futuro. Se trata del escenario en el que sucede la infancia, su magia y su perversidad: “Aún escucho el quiebre multiplicado del plato tirado / por la mano derecha del padre” (p. 40). Sin embargo, se trata de la preparación para el largo camino que es la vida, la familia no es más que la etapa de entrenamiento para las pruebas del futuro y para las nostalgias que, mirando el vacío, ofrendaremos al pasado. Aprender el contraste entre los dos libros del poeta permite recomponer la historia de las posibilidades mientras se desciende en el abismo del espíritu y resanar, a través de la edificación de imágenes y poemas que enaltecen, las grietas que nos constituyen, porque al final también somos las caídas y los tropiezos, es decir, venimos a ser la sumatoria de nuestras cicatrices.

Finalmente, el erotismo es otro tabú que arde en *Duelo de pájaros*. Se le disputa al mercado la instrumentalización de la erótica porque la ha despojado de su peso existencial, al sellar sus umbrales que nos conectan con la muerte. Jattin pareciera esconderse tras la sombra del poema, no obstante, se trata de un autorretrato en el que se cuenta la experiencia de un adolescente a merced del plus del goce, hasta que la poesía logra hacer comprensible los terrenos de la Diosa, en donde la carne es el espíritu. Entonces, el erotismo traza su camino y envuelve el tacto, la ausencia, la respiración y el esfuerzo por rozar lo sagrado, porque de esta manera se palpa la cercanía de la muerte: “bautizar palabras en la / humedad de tu página” (Vega, 2022, p. 43). “Soy aficionado a su erótica textura / Es mi único pentagrama suicida” (p. 47). Y en la mitad del camino están el miedo, la violencia, las pulsiones, las sospechas que no eran más que deseo desplegándose, fluyendo, vida inquieta respirando. Al final, el lector evocará a Bataille: “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2010, p. 15), porque así se comprende mejor ese poema que cierra el libro y algunos que lo preceden, en los que el peso de lo tanático se funde con lo vital y se anudan en el hilo de lo

poético. Sin embargo, será Bataille quien nos explique mejor este abismo que se abre paso, poco a poco, en *Duelo de pájaros* y que Esteban Vega despliega en su poética:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol. (Bataille, 2010, p. 30) ○

Referencias

- Arenas, R. (2014). *Antes que anochezca*. Tusquets.
- Cabrejas, E. (2012). *Caracol*. Origen etimológico fijado por Enrique Cabrejas. Academia.edu. Consultado el 11 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/3toqaAH>
- Club de Lectura y Escritura Luvina. (2020, 30 de junio). *Entrevista a Wilfredo Esteban Vega Bedoya por Winston Morales Chavarro*. Facebook. Consultado el 11 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/3ErZci4>
- Del Paso, F. (2013). *Palinuro de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Ferrer, G. (2010). El retorno de las caracolas: El abismo y la memoria. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 12, 269-271.
- Gadamer, H. (2001). *La universalidad del problema hermenéutico*. Sígueme.
- Gaitán Durán, J. (1975). *El regreso*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Kavafis, C. (1999). *Obras selectas*. Edicomunicación.
- Pineda, M. (2017a, 14 de octubre). *Poemas de Ledo Ívo y Si Mañana Despierto*. *Mnemósine Quebec*. <https://bit.ly/3tBT1kU>
- Pineda, M. (2017b). Tiempo de segar La imagen abismal en la poética de Jorge Eliécer Ordóñez. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 26, 125-140.

- Ribeyro, J. (2021). Los gallinazos sin plumas. En *La palabra del mudo. Cuentos completos* (pp. 41-114). Alfaguara.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Epulibre.
- Vega, W. E. (2008). El lugar difícil de lo popular en la narrativa de Pedro Badrán Padauí. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 37. <https://bit.ly/3UH1NdB>
- Vega, W. E. (2010). *El retorno de las caracolas*. Si Mañana Despierto.
- Vega, W. E. (2022). *Duelo de pájaros*. Si Mañana Despierto.
- Watanabe, J. (2013). *Poesía completa*. Pre-Textos.

Explicar poesía a una liebre muerta, seguido de “Diccionario anapoético”*



Pablo López-Carballo**

RESUMEN

En el siguiente texto se propone una reflexión acerca del sentido poético. Se establece una comparación entre el arte y la poesía para resaltar las posibilidades lectoras que alberga la práctica literaria. A partir de una obra de arte que problematiza su relación con los espectadores, aquí se genera una analogía con la poesía, en la que el lector puede encontrar otros caminos a los habituales en la lectura y la creación. Al final del texto, a modo de coda, se presenta un diccionario que invita a una reflexión similar, desde otro tono diferente al del artículo.



Palabras clave: lectura literaria, poesía, sentido, significado, técnica poética

Explicar poesía a una liebre muerta

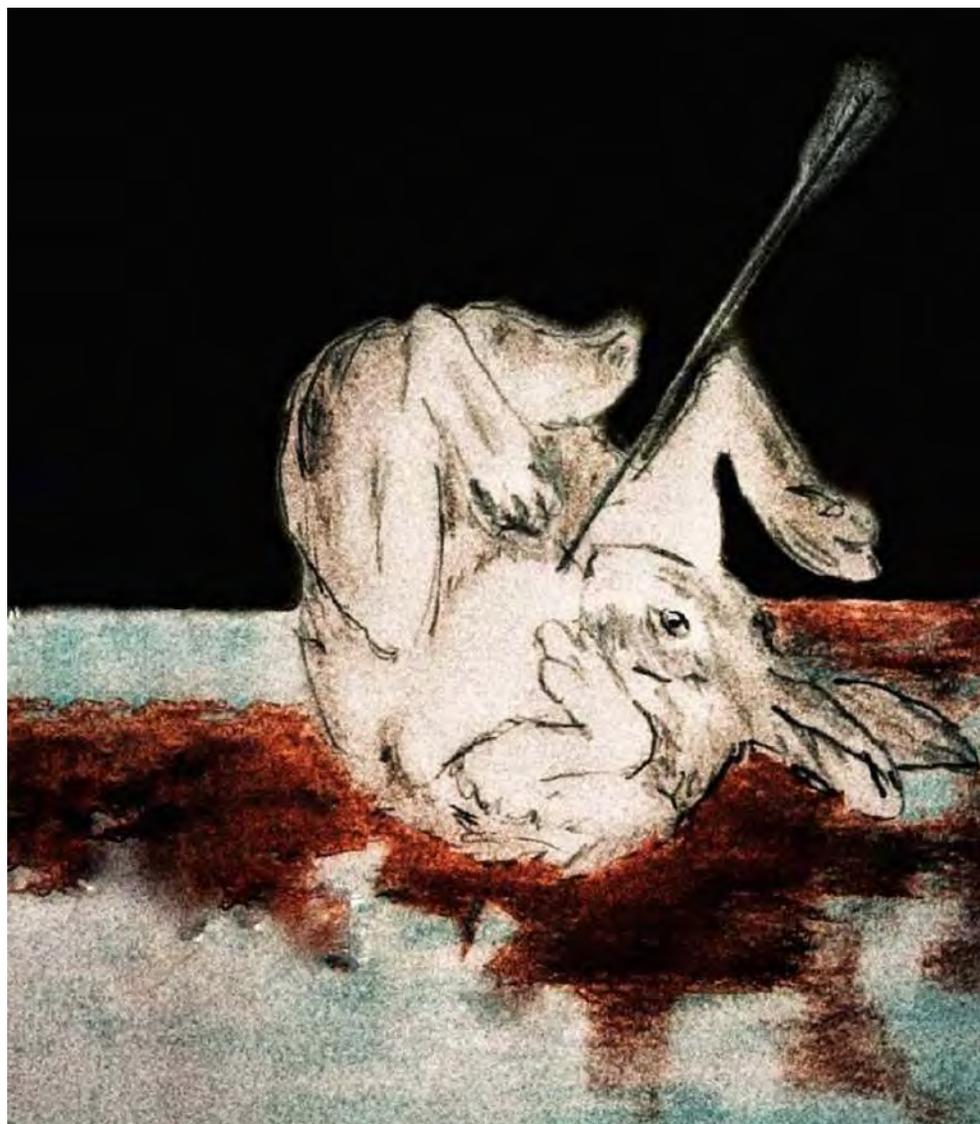
*Los dioses son realmente respuestas transitorias
a nuestras preguntas eternas.*

MIGUEL TORGA

En 1965, el artista alemán Joseph Beuys, en la Galería Alfred Schmela de Düsseldorf, llevó a cabo una de las acciones artísticas más singulares y estimulantes de la historia del

* Texto financiado por el Plan de Recuperación, Resiliencia y Transformación y la Unión Europea - Next Generation EU.

** Universidad Complutense de Madrid. pablolopezcarballo@ucm.es



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

arte de la segunda mitad del siglo pasado. Durante tres horas, Beuys explicó los cuadros expuestos con todo lujo de precisiones, tanto verbales como kinésicas, a una liebre muerta. En algunos momentos, se sentó con el animal en su regazo para concretar detalles, en otras ocasiones lo acercó hasta los cuadros e incluso promovió que interactuara con ellos, al tiempo que le susurraba al oído. El público no pudo contrastar ninguna de sus palabras,

ya que asistía a la escena al margen, tras un cristal. Entre otras cosas que ahora no abordaremos, esta propuesta buscaba, desde su construcción conceptual, establecer nuevos nexos entre el espectador y la obra. De manera provocativa, Beuys defendía que una liebre muerta estaba más capacitada para experimentar el arte que unos seres humanos que, por exceso de racionalidad, desinterés en la intuición y falta de atención, se enfrentaban a los cuadros de una manera completamente inadecuada. Es decir, en ese momento, lo que planteaba el artista era la búsqueda de una percepción y experiencia más acorde con la obra de arte. Por eso, este toque de atención se puede entender no solo en términos históricos, referido al arte conceptual, sino de una manera general, en relación con toda la historia del arte.

Con esta idea en la cabeza sobre la necesidad de construir un nexo diferente entre las obras y los espectadores, rescato ese interés presente en la acción artística de Beuys para adaptarlo a la lectura de poesía. En este sentido, la relación entre las obras y los lectores parece obvia sobre el papel y se da por hecho que todos sabemos acercarnos a un poema. Incluso se ha extendido la costumbre de decir que, si el poema se resiste después de haber empleado las herramientas habituales de lectura, es que no merece la pena. Sin embargo, cuando profundizamos en el modo en que nos confrontamos con el poema, esos modos escolares, esas ideas preconcebidas que pretenden allanarnos el camino, como si las palabras estuvieran anestesiadas y solo se pudieran decir cosas muy elementales, saltan por los aires. Desde que comencé a escribir, me ha preocupado esa relación con la lectura, esa necesidad de buscar otro tipo de experiencia. Siempre me han inquietado más los modos de acercamiento a otras poéticas que señalar y resaltar lo que se debe entender por poesía o lo que no. No tengo clara esa delimitación, pero sí que debo aprender nuevas formas de relación lingüística cada vez que me enfrente a un poema. Desde mi punto de vista, identifico la lectura y la escritura como acciones muy cercanas, inseparables, diría. Leer y escribir se confunden.

Para seguir con la analogía que se puede establecer entre el espectador de una obra artística y el lector de un poema, que conlleva la necesidad de encontrar nuevas formas de acercamiento

y experiencia más allá de la expectación ante lo previsible, he solido entender la lectura de poesía como un ejercicio muy parecido al de la observación de un paisaje, debido a los mecanismos perceptivos que activamos en esa praxis. Para la idea que quiero desarrollar aquí sería algo secundario que el paisaje fuera rural o urbano, real o recreado, que fuera idílico, fantástico o estuviera encuadrado en cualquier otra variante que podamos imaginar. Al margen de detalles, nuestra atención tiende a comportarse de manera semejante cuando miramos cualquiera de esas escenas. En nuestras interpretaciones, en la manera en la que nos representamos el mundo, las ideas de coherencia y armonía resultan inevitables, pero toleramos más su ausencia y las asumimos con más tranquilidad al observar un paisaje que al leer sobre este. Ante un paisaje también estamos predispuestos a buscar relaciones, sin duda, pero admitimos diferentes órdenes y elementos disímiles. No nos incomoda que se unan lo perdurable y lo efímero, ni las diferencias lumínicas entre zonas, o que no alcancemos a determinar todas las articulaciones y relaciones entre objetos después de mirar, ya sea esta una mirada rápida o dilatada. Si trasladamos estas cuestiones al poema y aplicamos la misma amplitud perceptiva que disponemos ante un paisaje, aceptaríamos y entenderíamos sin ninguna dificultad que en una parte del texto se hable de algo que no se retoma unos versos más tarde; que en otra predomine la fonética y esa misma lógica no se imponga en el resto del poema; que sea preciso regresar líneas atrás en busca de otras relaciones entre partes; o que debamos añadir otras interpretaciones a las lecturas lineales o literales, etc., entre otras contingencias. En definitiva, admitir estas variables en la práctica poética implicaría afirmar que leer puede ser como mirar un paisaje, dilatando el tiempo de exposición de manera desprejuiciada, esto es, leer siendo conscientes de la potencialidad del lenguaje y de sus infinitas posibilidades.

Pero la eventualidad que nos ofrece esta analogía no termina ahí. El paisaje surge en muchas ocasiones bajo la fórmula de lo pintoresco, como si fuera un objeto singular o estuviera al margen del tiempo y sus acciones. No obstante, el paisaje debe entenderse en relación con el ser humano, subrayando el papel radical e indispensable que este ha desempeñado en su construcción, aprehensión,



↓

Cómo explicar arte a una liebre muerta

Joseph Beuys, 1965

Alfred Schmela Gallery

definición y modificación; este no tiene una existencia independiente y, por tanto, impide ser tratado como un elemento aislable y cuantificable. Muy por el contrario, en el paisaje se establecen puntos de conexión con el sujeto mucho más fecundos que la simple mensuración de un espacio, donde el perceptor asume un cometido esencial en cuanto a su conformación y dotación de sentidos. De esta forma, en la experiencia paisajística se accede a un marco de actividad diferente, en el que se conjugan tanto la vertiente subjetiva, como aquella que indaga en los aspectos históricos, geográficos, políticos y sociales de la propia idea de paisaje.

Con todo ello, la interpretación de esos lugares gana enteros, pues no se trata de poner en marcha un determinado procedimiento mimético o valorativo, sino, más bien, de investigar en torno a la representación, o presentación, en el terreno lingüístico. De esta manera, las diferentes percepciones se proponen como motores desde los que se ejercita la creación poética, ya que se trataría de un concepto en continua formación.

A través de este ejemplo se percibe la importancia de la interacción y las relaciones indisolubles entre la lectura y la escritura, que tan bien señaló Roland Barthes. Del mismo modo, resuena en todo ello una idea que manejaba el dramaturgo Jerzy Grotowski y que considero adecuada para ser llevada al terreno poético y añadir nuevos matices. Este autor planteaba el trabajo de los intérpretes como una vía negativa, es decir, su práctica, parafraseando al polaco, no se componía de una colección de técnicas que debían ser aprendidas y ejecutadas, sino que el verdadero trabajo actoral se ubicaba en el lado contrario, en destruir obstáculos. Grotowski se refería al cuerpo del actor y a los movimientos codificados que perviven en cada cultura. Me aprovecho de esta concepción, y utilizo los mismos términos, para comprender el espacio poético: no se trata de hacer un acopio de técnicas poéticas, sino de la destrucción de obstáculos. Entonces, el trabajo con las palabras, tanto en la lectura como en la escritura, es una búsqueda que no pone únicamente en marcha técnicas, que no solo suma voluntades, sino que elimina imposibilidades, desde las más íntimas hasta las macroestructurales. Uno de esos impedimentos es el del sentido o el entendimiento, porque vivimos en permanente obsesión por que todo tenga un sentido, pero a veces en poesía no hay nada que entender y sí mucho que experimentar y disfrutar.

Las formas artísticas son tan importantes como las vivencias, aunque en poesía habría que entender la relación habitual entre los supuestos extremos del lector y el texto con sus dos horizontes desbordados. Aquí no funciona la transmisión delimitada y cifrada, pues las capacidades de ambos no están cerradas, al contrario, se abren a variables inexploradas. Reducir una obra de arte, o un poema, a un efecto o tema determinado o construir una interpretación como resultado de la suma de sus partes son

acciones que cercenan su alcance. La prevalencia de este modelo, conforme una obra artística, un poema en nuestro caso, ha perdurado en el tiempo con unas características muy bien definidas, que han provocado que esta sea asumida culturalmente, pero no por ello deja de ser constrictora. Por eso, hay que traer el pasado al presente, para que ese movimiento haga que algo de esos códigos consuetudinarios se quiebre. Un poema no posee unas características completamente delimitadas y perdurables en el tiempo, así como una obra de arte tampoco puede permanecer indemne al paso de los años y a sus continuas apropiaciones por parte de los sujetos, individuales y colectivos, que le dan sentido.

Acceder al arte, leer poesía, es asumir que no estamos ante un objeto cerrado, sino dialéctico, en formación, en disputa constante e integrado en nuestro día a día. Tanto el productor como el lector están buscando lo significativo, lo que los mueve y descoloca, no un revestimiento del que salir indemne. Entonces, siendo así, al contemplar un cuadro, o al leer un poema, no se trata tanto de hallar un valor o un significado, como de integrarlos en la vida actual y que esa presencia enriquezca nuestro entorno. Los poemas generan sensaciones o nos hacen experimentar y pensar de modos irreconocibles hasta el momento de la lectura. Estos no necesariamente se recuerdan, como ocurría en siglos pasados, y, en ocasiones, ni siquiera seríamos capaces de delimitar de qué tratan con exactitud. Por fortuna, la poesía tiene innumerables caminos y el lector, si quiere y está dispuesto, puede recorrerlos todos.

Diccionario anapoético

Instrucciones de uso

Como toda obra lexicográfica, este diccionario debe leerse de principio a fin. Su lectura fragmentaria puede resolverle alguna situación concreta, pero nunca le solucionará la totalidad de los problemas que puedan presentarse; su lectura completa, tampoco, pero le ayudará a entender que vive en una zona pantanosa del lenguaje. Cualquier cambio de contexto alterará el

sentido. Cualquier cambio de sujeto alterará el significado. El lector comprobará que, al igual que el diccionario, esta lectura depende enteramente del uso que se haga de él. Si encuentra una verdad irrefutable, restriéguese los ojos y vuelva a leer. Si la detección de verdades irrefutables continúa, deténgase, frótese, mediante un masaje lento, las partes más extremas de la cabeza, tratando de alcanzar mediante la prolongación sensorial la masa más alejada de la superficie craneal, y luego relea. Si el problema persiste, dedíquese a otras ocupaciones.

Sugerencia de primera alternativa a este diccionario y a la poesía

Conviértase en un apasionado de las aguas, podrá dedicarse concienzudamente a explorar los diferentes tipos de surgimiento del agua en el mundo. Esto le llevará a viajar a sitios fascinantes y a realizar innumerables actividades relacionadas lateralmente con su nueva dedicación. Profundice en el agua y sus estados, su transformación, sus tratamientos y empleos, etc.

Sugerencia de segunda alternativa a este diccionario y a la poesía

Comprométase con la observación del paso del tiempo en la pintura de su habitación. Constate los cambios día a día: la incidencia del viento, del sol, las alteraciones provocadas por la temperatura y la reacción frente a todo tipo de sustancias y materiales ajenos a ella. Regístrelo por escrito, o no, tampoco es necesario. Si su habitación está empapelada, aproveche la oportunidad para pintarla.

- Abanar.** Comparó los agujeros de su poema con un teléfono que siempre comunica. Me pareció exacto en todas sus acepciones.
- Abandonar.** Los poemas tienen noche y día, pero siempre uno de los dos está más allá de lo conocido.
- Abatanar.** ¿Para qué mirar, si no es para quemarnos los ojos?
- Aberrar.** La poesía es el lugar de la atención. Si atendemos, si demoramos la percepción en el poema, alejamos los abusos y resulta complicado ser deshonesto con

aquello que está ante nosotros. Si falla la atención, renunciamos a entender y aparece la tiranía en cualquiera de sus múltiples formas, incluida la del significado, o la del sentido único. La curiosa tranquilidad de la opresión.

- Aborar.** Siempre hay un riesgo, en toda escritura, de que resulte asombrosa, sorprendente, estúpida.
- Absortar.** Hacer visible lo invisible sin que deje de ser invisible.
- Acalugar.** Los poemas son detalles que abren atajos entre conceptos. Como una caricia.
- Acantear.** Orden del discurso poético: paradójico silencio. Re-compensas de la intimidad.
- Acarar.** Nunca tomar la voluntad por acción.
- Afinar.** De entre los modos de estar triste, la alegría es su preferido.
- Aflorar.** Solo lo provisorio es definitivo. Todo poema que me rezca la pena está inconcluso.
- Alborozar.** En poesía, a toro pasado, todo son moscas.
- Aldabear.** Los intelectuales se citaron en la caja de Schrödinger. Desde entonces nos vemos en esta parte del poema, sin saber si sentirnos huérfanos o esperanzados.
- Alear.** Expectante. Como si ante los ojos del sueño fuese a aparecer la realidad.
- Alugar.** Los sentimientos son pasto para vacas. Si las vacas se van, solo queda un terreno abonado.
- Amolar.** Un poeta hablando de ciertos temas es como si al hablar de los perros siempre mencionáramos que tienen rabo: “Mi perro, que tiene rabo, se despierta todos los días a las seis” o “Anoche vi un perro, que tiene rabo, corriendo por la avenida”. Sí, efectivamente, el amor, la muerte, el paso del tiempo, muy bien, pero ¿y la poesía?
- Anunciar.** Un poema es como un ecosistema. Suceden cosas, aunque no las veamos a primera vista. Con el paso del tiempo, la vida se abre paso con formas que no habíamos previsto, transformaciones. Colocar una vida en el poema no garantiza que siga existiendo mañana.

- Añascar.** Un escritor debería tener una idea, al menos una, acerca del lenguaje.
- Arañar.** No somos una generación, dice mientras nos cuenta que él y sus amigos han traído lo que la poesía y el mundo necesitan en ese momento.
- Arroyar.** Los más tontos de cada época pregonan que la actualidad está de espaldas al pasado. Para ellos el presente son los límites de lo conocido.
- Asolar.** Todo puede ser nombrado como poesía, pese a que no lo sea. Incluso a las palabras que juegan con la expectativa de lo previsible las llamamos poesía.
- Asturar.** Retratar una mano, no. Construir el signo de una mano, no. Una mano en el poema es una mano en el poema y puede llegar a ser un hombre, polvo, y todo lo contrario al mismo tiempo.
- Atestar.** Los poemas no parten de situaciones o circunstancias. Los poemas se alimentan de situaciones o circunstancias pasadas, presentes y futuras. Por eso hay que dotarlos de aparato digestivo y su aparato excretor debe funcionar de manera óptima, porque cuando no estemos tendrá que nutrirse y expulsar lo que sobra.
- Atizar.** Deseo de ambigüedad. Para que las cosas no queden atrapadas.
- Avispar.** El poema ve pasar síntesis.
- Aziñar.** Llega protegida por preámbulos: arrojado conocido, silencio adentro y la ocultación que conllevan las probabilidades. Luego se decide, ajena, y es lo que ocurre al margen, sin ser vista, solo unos restos. ○



Notas sobre los cuentos versificados de Gabriela Mistral



Rocío García Rey*

RESUMEN

A través de un recorrido por cuatro cuentos adaptados de los tradicionales Märchen europeos, la autora analiza este singular estadio poético de Gabriela Mistral. A partir de un gran campo icónico, la naturaleza, y gracias a pequeñas licencias poéticas y a la particular construcción de esta nueva métrica, Mistral nos brinda una novedosa experiencia literaria, pues su lectura no da cuenta de una simple transformación de prosa en verso, sino de una inmersión en la sublime tarea de la versificación enmarcada por los más detallados elementos de su poiesis.

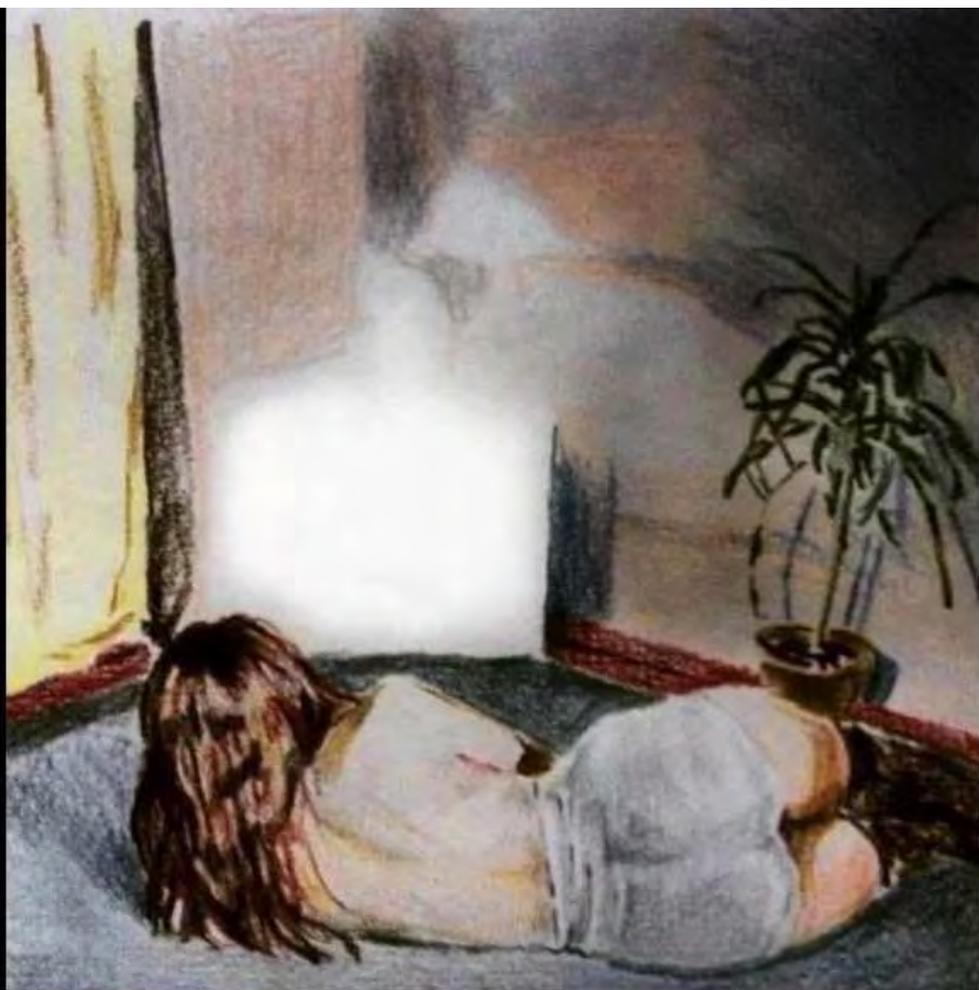


Palabras clave: escritura, escritoras, impensar, mujeres poetas, poesía femenina, versificación

Gabriela Mistral (1889-1957), escritora comprometida con los repertorios literarios para la infancia, publicó cuatro adaptaciones versificadas de algunos cuentos clásicos europeos en la década de 1920. Los títulos incluidos en este trabajo son: *Caperucita Roja*, *Blanca Nieve en la casa de los enanos*, *La Bella Durmiente del bosque* y *La Cenicienta*. En el 2014, la editorial chilena Amanuta se dio a la tarea de editarlos.

Es importante considerar que la labor de Mistral como maestra viajera se proyectó también en el periplo de sus textos, pues, de acuerdo con Manuel Peña Muñoz:

* Maestra en Estudios Latinoamericanos y doctora en Letras, docente de la Federación de Mujeres Universitarias (FEMU) y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
labiosdelagua@yahoo.com.mx



↓

De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

Resulta muy interesante ver la repercusión iberoamericana de estos cuatro cuentos clásicos puestos en verso por una autora chilena que los escribe en México y los publica en Colombia, seleccionando uno de ellos para divulgarlo en Uruguay y Chile, en la misma época que publica en España. Esto refleja su perpetua necesidad de viajar y sentirse permanentemente extranjera aunque unida a estos países por la fuerza del idioma común. (Peña, 2013)

Es precisamente la fuerza del idioma español la que se re-crea con donosura y una acendrada labor poética en las versiones de la poeta. El campo icónico, que es la naturaleza, permanece a lo largo de los cuatro cuentos. Además, la chilena echa mano de ciertas licencias, de modo que sus adaptaciones no son la fiel copia de los cuentos ora de Grimm, ora de Perrault. En ocasiones, como en el caso de “Blanca Nieve”, como vemos, el título original es alterado por la utilización del singular “Nieve”. En otras ocasiones, la autora, aunque más fiel a la anécdota de los europeos, dota sus versiones de ejes simbólicos que marcan la pauta para comprender el subtexto.

Ahora bien, sabemos que hay varias lecturas de los cuentos clásicos infantiles, incluida la que Bruno Bettelheim (2005) hace en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*; sin embargo, en el presente estudio no lo tomaremos como una guía, puesto que nuestro trabajo se encamina a observar tanto la estructura del poema como las recreaciones hechas. Otra aclaración que vale la pena hacer es que a las versiones de Mistral les llamaremos, como lo hace Peña (2013), “cuentos versificados”.

Caperucita Roja

Al parecer, *Caperucita Roja* fue el primero de estos cuatro cuentos clásicos en ser publicado, incluido inicialmente en el libro *Ternura* (1924). Este cuento (que se ha pensado como original de Jacob y Wilhelm Grimm) se abre con el siguiente verso en futuro: “Caperucita Roja visitará a la abuela”.

Desde el principio del cuento, la autora otorga una característica a Caperucita, que formará parte de un juego circular en el texto, pues al inicio leemos que “tiene el corazoncito tierno como un panal”. Será ese mismo corazón con el que se cierre el cuento. Aun cuando se trata de un poema, Caperucita y el Lobo entablan un diálogo en el que la niña pregunta al Lobo dónde está el poblado en el que vive la abuelita. Mistral, como es característico de su trabajo poético, destaca los elementos naturales como formas de salvación (aun cuando esta sea efímera). Caperucita “recoge bayas rojas, corta ramas en flor / y se enamora de unas

mariposas pintadas / que le hacen olvidarse del viaje del Traidor [...]” (Mistral, 2014, p. 10).

Hay una elipsis que nos hace inferir que, mientras el Lobo se adelanta a casa de la abuela para asesinarla, Caperucita ha quedado embelesada en la naturaleza, al punto de convertirse en parte de ella. En este sentido, no es casual que la poeta haga la siguiente comparación: “Caperucita es cándida como los lirios blancos”. Aquí, la candidez tiene las dos acepciones: ser blanco y no tener malicia, es decir Caperucita es la personificación de lo bueno, en términos axiológicos. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*: “En el arte cristiano [el lirio] aparece haciendo referencia a la pureza e inocencia de la Virgen María” (Tello, 2008). Se trata también de la flor “que sale de la boca de Cristo”.

Hay entonces una lucha entre el bien y el mal, personificados por Caperucita y el Lobo. Será este quien triunfe, por algo es el “Maese” de la traición. Para proyectar la personalidad del Lobo, Mistral utiliza los adjetivos “traidor”, “engañoso”, que ensalzan, aún más, sus características. Leemos así: “terrible fulgor”, “lobo traidor”, “boca negra” y, para rematar: “El lobo es bestia”. Sin embargo, coincidimos con el planteamiento de Peña (2013): “[Mistral] no cede al gran gusto moralista de la época [...], prefiere la versión final aunque tenga un final trágico”.

El final que ofrece Mistral es diferente al de la versión de los hermanos Grimm, en la que la niña se salva y quien muere es el Lobo, debido a su torpeza. Mistral es contundente, y por ello no edulcora que el bien (cuyo campo icónico, insistimos, es la naturaleza) es vencido por la bestia: el mal. Leamos el final:

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;
y ha molido las carnes y ha molido los huesos,
y ha exprimido como una cereza el corazón.
(Mistral, 2014, p. 17)

Es básico detallar por qué Mistral cierra con un verso en el que la vida de Caperucita termina con su corazón, pues este, “en términos bíblicos, es la verdadera persona” (Tello, 2008, p. 57). Es a la persona, emparentada con la madre natura, a la que

asesina el Maese Lobo, quien en esta versión, como vemos, no es castigado por leñador alguno.

Blanca Nieve en la casa de los enanos

Blanca Nieve en la casa de los enanos fue publicado en 1925, en Colombia. Se trata de una versión libre de Mistral basada en el texto de los hermanos Grimm. El cuento está escrito en versos octosílabos, “de métrica clásica”, en palabras de Peña (2014a).

Al inicio, Blanca Nieve anda por el bosque y es atraída por una casa. Es importante detenernos en este punto, pues la razón por la que Blanca Nieve se atreve a entrar a aquella construcción es que la casa parece cobrar vida y es como “una madre que llama” (Mistral, 2014a, p. 4). Se entiende, además, si acudimos al inicio del cuento, que aquella vivienda sea percibida por el personaje no solo como un hogar, sino como un refugio, pues: “De la barranca, la niña / miró la loma cercana; / ya se apretaba la noche / como una negra cuajada”. La noche como metáfora del peligro y de un ambiente que hace vulnerables a los niños halla su contraparte en la luz de aquella casa personificada, pues “pestañea en la sombra”.

Desde el inicio del cuento, en el juego poético también está presente el sueño como el gran símbolo de paz e incluso de evasión de la realidad cotidiana: “Y la paz que hay en los sueños en la casa se derrama” (Mistral, 2014a, p. 8). Es por esta causa que Blanca Nieve cae en un profundo sueño; es decir, la casa funciona como atenuante de lo que después nos enteraremos es su huida de la madrastra.

Los versos empleados se usan mayormente para describir la casa y para comunicar el azoro de los enanos por intuir que alguien ha estado en su casa. La autora utiliza un verso para cada pregunta hecha por los enanos. Algunos de ellos tendrán nombre: Plata, Estaño Azul, Barbazas. Llama la atención que la autora haya escrito ocho preguntas y no siete, pues podría pensarse que cada una corresponde a cada enano. El listado de preguntas confiere gran musicalidad al poema: “— ¿Quién se ha sentado en mi silla? / — ¿Y quién probó de mi vianda? / — ¿Y quién pellizcó mi

pan?” (Mistral, 2014a, p. 27). Al respecto, suscribimos el aserto de Peña (2014a):

La secuencia de las preguntas de los enanos al entrar a la casa recuerda una similar del cuento popular de origen inglés “Ricitos de Oro” cuando la familia de osos entra a la casa y descubre que ha entrado alguien [...] lo que demuestra el conocimiento y la recreación que hace la autora de los cuentos de origen folclórico europeo. Por otro lado, respeta el recurso de las preguntas, tan propio de la narración oral, que confiere ritmo y naturalidad a las escenas.

En esta versión está ausente la atmósfera tenebrosa de persecución. Al contrario, el ambiente es armónico y alegre. De ahí que cuando los enanos descubren a quien llaman “niña”, hacen algazara. Quizá como un exceso de armonía, la felicidad aparece *de facto* en Blanca Nieve cuando ve a los enanos. La niña cuenta porqué ha tenido que huir y los enanos se asumen como sus protectores, cuasi como sus madres. Y Blanca Nieve vuelve al sueño por el arrullo de los enanos.

La descripción del espacio comienza con una paradoja que ambientará muy bien el gran tema del texto: “Hay un comedor pequeño que en cien aromas se exhala” (Mistral, 2014a, p. 27). El tema es la grandeza en bondad y protección de los enanos. Se trata de hiperbolizar los opuestos: “Son pequeños como siete / almendritas claveteadas / y para que ella los vea se empinan como las llamas. / En el regazo le caben; los siete a una vez abraza” (p. 27). Pese a ser pequeños y a que la niña es quien físicamente los acuna, son ellos quienes una vez se enteran de su historia, la protegerán de todos los “monstruos” nocturnos. Los pequeños enuncian su protección con la palabra que se utiliza para los arrullos:

Duerme hasta que cante el gallo
de cresta más encarnada
y se cuelguen los murciélagos
y muja largo una vaca.
Te espantan los siete enanos
los monstruos de la montaña;

el lagarto volador,
la catarina gigante;
el que se parece al musgo
y que sube hasta la almohada,
y la culebra más negra
que a la media noche baja.
(Mistral, 2014a, p. 18)

“Duerme” es el verbo en imperativo con el cual los enanos protegerán a Blanca Nieve de los elementos hiperbolizados de la naturaleza: catarina gigante, culebra más negra, etc. Peña (2014a) apunta que, en este final, Mistral denota su conocimiento sobre ciertos nombres que se les dan a los animales en México. “La autora introduce un mexicanismo con lo cual se apropia del europeo y americaniza, mencionando además a un lagarto que conocerá en el trópico, lo que refleja su interés en nuestros animales e insectos americanos” (p. 31).

El trabajo de recreación que aplaudimos, además de la “americanización” del cuento, es que en su reconstrucción se omita la llegada de la madrastra disfrazada de anciana para ofrecerle la manzana a Blanca Nieve. Asimismo, en el relato de Mistral tampoco está el espejo que espeta quién es la más bella. Al final, la niña nunca pierde la vida, sino que cae en el sueño que “los duendes de los metales” propician para que tenga paz.

Este cuento, al contrario de *Caperucita Roja*, presenta mediante el lenguaje poético el equilibrio entre vulnerabilidad y protección. No está de más decirlo, esta será una protección emparentada a lo maternal en términos simbólicos.

La Bella Durmiente del bosque

La Bella Durmiente del bosque fue publicado en 1928, en el diario *El Gráfico* de Colombia. Para Peña, este texto “tiene el tono del relato oral contado al calor del brasero” (Mistral, 2014b). Nosotros creemos que, en realidad, los cuatro cuentos versificados por Mistral son parte del eco de la oralidad. De hecho, lo son como las mismas rondas y las canciones de cuna son *parole vuelta littera*. Se trata de una *littera* pasada por el filtro de la *poiesis*,

lo que hace que estas versiones mistralianas se basen en la prosa para volverse trabajo poético.

La Bella Durmiente es presentada mediante una hipérbole: “De hermosa hace llorar” (Mistral, 2014b). Para reforzar las cualidades de la niña, la poeta utiliza el adjetivo poco frecuente “divinal”. Este calificativo, además, ubica al personaje en un espacio cuasi religioso. Esa quizás es la clave para entender por qué su salvación, una vez que fue maldecida por el “hada vieja y fea”, se da por intermediación de un hada niña llamada Corazón. Como dijimos en el apartado de Caperucita Roja, el Corazón tiene una connotación religiosa en términos simbólicos. Si en las traducciones en prosa del cuento, tanto la maldición como el conjuro se vuelven un duelo de palabras y poder, tal duelo es mucho más visible en el tratamiento poético de Mistral. Leamos las palabras del hada vieja y fea:

Me olvidasteis como al Mal,
pero vine aquí a traeros
la genciana del pesar.
La princesa tendrá todo:
cielos, naves tierra y mar,
pero un día entre sus manos
con un huso jugará.
Y la dueña de la Tierra
con el huso más banal
en el brazo de jazmines
se dará el golpe mortal.
(Mistral, 2014b, p. 8)

Es tal el poder letal de la palabra “mal” que, debido a una construcción fantástica, lo sucedido después de la maldición es visto por un nosotros. El sujeto lírico se pluraliza: “Las macetas sin un viento / todos vimos deshojar; / los manteles se rasgaron y se puso negro el pan” (Mistral, 2014b, p. 10). Sin embargo, ante tal desolación aparece el personaje que bien podemos pensar es la heroína de la historia: una niña. Leamos:

Pero un hada que era niña
levantó su fina voz;
era un hada pequeñita
se llamaba Corazón.
-Hada fea, turba fiestas,
rompedora de canción,
nos quebraste la alegría
y yo quiebro tu traición.
La princesa será herida,
mas, por gracia del Señor,
va a dormirse por cien años,
hasta la hora del amor.
(Mistral, 2014b, p. 12)

En este fragmento se da un duelo entre el bien y el mal. El bien forma parte de la tradición religiosa cristiana, por ello se entiende que Corazón sea solo una intermediaria del “Señor”. El mal es presentado, así mismo, como una traición al bien y a la armonía. El sueño, en este caso, se acomoda perfectamente al campo icónico de Mistral en el que es altamente recurrente. El sueño es una muerte temporal. Tanto paisaje como personajes quedarán atrapados en esa muerte que tiene por cementerio un bosque. Como las historias antiguas, “la princesa se hace cuento”, nos dice la poeta. Se trata entonces de una historia dentro de otra. Es por este gran recurso metatextual que personajes de otros cuentos pueden ser parte del relato. De esta manera, vemos, no sin sorpresa, cómo Caperucita pasa por el bosque de la Bella Durmiente: “A aquel bosque negro, negro, / hombre ni ave penetró: / lo esquivó Caperucita / santiguándose de horror” (Mistral, 2014, p. 22).

Llega en esta versión el momento en que el príncipe salvador arriba al bosque. Tiene que enfrentar varios obstáculos; no obstante, es nuevamente la misma naturaleza la que se presenta como un elemento cuasi personificado: “Y entra el príncipe en la selva / que se abre maternal [...]” (Mistral, 2014b). Nuevamente la madre naturaleza actúa para que los designios del Señor se lleven a cabo. La acción de despertar se retarda, los versos son descriptivos y como en otros poemas aparece la rosa como emblema de vida.

De la llegada del amor deriva otro sueño, aquel emparentado con la maravilla, con lo increíble. La fiesta surge, “es como una eternidad”. Nuevamente el amor y el bien, gracias a Corazón, ganaron la batalla en esta fantástica historia de muerte y renacimiento.

La Cenicienta

La Cenicienta fue publicado en el suplemento Lecturas Dominicales del diario *El Tiempo* de Bogotá, el 26 de diciembre de 1926 (Peña, 2014b, p. 31). Este cuento, cuya versión original se atribuye a los hermanos Grimm, toma un viraje particular en la versión de Mistral: la elipsis, pues la autora no habla de la muerte de la madre de la protagonista ni de que el padre vuelva a casarse, como en el cuento original. Mistral inicia con una anáfora para presentarnos el ambiente de maltrato y explotación de nuestro personaje: “Cenicienta, Cenicienta / pegada al fogón se pasa / y el hollín la va cubriendo / como penitente saya” (p. 4).

Las hermanastras y la madrastra entran en escena, una vez que la autora nos presenta la situación de Cenicienta, a la que con un ingenioso juego de palabras también llama “Encenizada”. Las hermanas tienen voz y esto sirve para saber cómo maltratan a Cenicienta. La historia principal gira en torno a una fiesta que celebra un príncipe. La trama “original” se sostiene cuando a Cenicienta no le es permitido ir al festejo. La creatividad poética de Mistral se hace patente cuando, una vez que las hermanastras han partido, Cenicienta llora en medio de la noche, y de nuevo el corazón como ícono aparece: “¡Ay, qué callada la noche para oírse el corazón!”. Noche y corazón derivan en el llanto del personaje, pero la desolación se rompe fantásticamente cuando aparece un hada llamada Esplendor. Es en este sentido que no debemos obliterar que Mistral da nombres a las hadas, que además tienen que ver con la parte vital. En este caso, Esplendor significa “lustre y nobleza”. Para llevar a cabo la preparación y transformación de la Encenizada, el hada le pide que le abra su corazón, lo que significa abrirse a la vida y mostrar los sentimientos. Mistral no olvida agradecer a Dios que nuestro personaje tenga un hada. ¿Las hadas acaso son un prodigio de Dios en el discurso mistraliano? Leamos:

Pero Cenicienta tiene
 (¡ay! ¡Bendito sea Dios!)
 Hada que fue su madrina y que se llama Esplendor.
 Cuando los criados duermen
 Con silencio de ilusión,
 va abriendo puertas y puertas
 y llegando hasta el fogón.
 —¡Ah! mi Cenicienta —dícele—,
 Ábreme tu corazón.
 ¿No quieres ir a la fiesta?
 ¿Lloras por eso mi amor?
 Dícele la pobrecilla:
 —Soy la hija del Tizón
 y la ceniza me cubre hasta el mismo corazón.
 (Mistral, pp. 12-13)

La transformación de Cenicienta en una bella mujer equivale al nacimiento: “Mi ahijada Cenicienta / ¡acabaste de nacer!”. En el final, entenderemos este nacimiento, ya que María Cenicienta, como es nombrada al final, es la encarnación de la orfandad “terrestre”. El hada madrina fungió como la intermediaria del padre celestial. Una vez que el rey renueva el convite, quien ahora llega para ayudar a la Encenizada es “Resplendor” (ya no Esplendor); llega para “empezar a hermosearla”. Cuando Cenicienta está nuevamente en el palacio y baila con el príncipe, se introduce, como las protagonistas de los otros cuentos, a un sueño, y en este caso la presencia divina se hace nuevamente presente al comparar la perfección del sueño con Dios.

Cenicienta tiene miedo
 de oírse la propia voz,
 porque está viviendo un sueño
 tan perfecto como Dios.
 (Mistral, p. 25)

Más adelante en el cuento se mantiene la anécdota de la búsqueda de las mujeres pobladoras para saber a quién corresponde la zapatilla encantada. Se usa una hipérbole para mencionar cuán pequeño era el zapato. “El zapato más menudo

/ que la ampolla de la sal” (Mistral, p. 27). La zapatilla, como se sabe, pertenece a Cenicienta, a quien desposa el príncipe. En la versión de Mistral se omite el final en el que de una u otra manera se ve la desgracia en la que caen las hermanastras. Por ejemplo, la editorial Anaya, de acuerdo con la versión de los hermanos Grimm (2001, p. 147), dice que las hermanastras quedaron ciegas por malas y falsas.

Para finalizar, nos parece importante que el lector tenga en cuenta que estos cuentos versificados de Mistral no fueron publicados como libros, por ejemplo, en Colombia aparecieron en periódicos, como hemos mencionado. Este hecho nos lleva a preguntarnos: ¿cuál fue el alcance de la difusión de estos textos? ¿Las escuelas colombianas dieron a conocer entre los estudiantes las versiones mistralianas? ¿Qué estudiosos de la obra de la chilena habrán considerado estos cuentos versificados como parte del *corpus* de la obra de Mistral? Estas son preguntas que pueden volverse ejes de otra investigación. Lo cierto es que las adaptaciones no se reducen a transformar simplemente la prosa en verso, sino en la labor de renovación que representó versificar las prosas con las que tradicionalmente se daban a conocer lo que se creyó era el canon de la literatura infantil.

Si recurrimos a los términos de Martí con respecto a la traducción, podemos decir que Mistral “transpensó” e “impensó” los cuentos originales. Ella no “pasó” los relatos del francés o del alemán al español, lo que hizo fue impensar, penetrar en la diégesis para que esta no se perdiera, pues quien lea los cuentos versificados de Mistral reconocerá los cuentos originales, pero se encontrará también con elementos propios de la *poiesis* de la autora, el lector hallará aquello por lo que tanto bregó la poeta: la donosura del idioma español. ○

Referencias

- Bettelheim, B. (2005). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica. Biblioteca de Bolsillo.
- Grimm, J. y Grimm, W. (2001). *La Cenicienta*. En *Los mejores cuentos de nuestros días* (ilustraciones de Enrique Flores). Anaya.

- Mistral, G. (2014). *Caperucita Roja*. Amanuta.
- Mistral, G. (2014a). *Blanca Nieve en la casa de los enanos*. Amanuta.
- Mistral, G. (2014b). *La Bella Durmiente del bosque*. Amanuta.
- Peña, M. (2013). Cuentos infantiles clásicos en versiones poéticas de Gabriela Mistral: una lectura interpretativa. Cuatrogatos. <https://bit.ly/3gaXPeg>
- Peña, M. (2014a). *Blanca Nieve en la casa de los enanos una versión original*. En: G. Mistral, *Blanca Nieve en la casa de los enanos*. Amanuta.
- Peña, M. (2014b). *La Cenicienta: un personaje mistraliano*. En G. Mistral, *La Cenicienta* (ilustraciones de Bernardita Ojeda. Comentario crítico de Manuel Peña Muñoz). Amanuta.
- Tello, N. (comp.). (2008). *Diccionario de símbolos*. Kir.

Creación Artística y Literaria

Un último biombo

La caracola

Revista Abisinia

Cuerpos

Palacio mental

La palabra como tejido

De sobremesa pódcast

Un último biombo



Juan Pablo
Rodríguez*

Al final de 2015 solo quedaba el biombo de un perro solitario frente a un bosque...

La primera vez que escuché de Go Sei Shu sería hacia finales de 2009, la burbuja económica en Estados Unidos acababa de reventar, se venía la nueva década, todos esperaban con ansias lo que pasaría de cara al futuro. Una amiga que enseñaba mandarín en una universidad me contó que esperaba recibir a un amigo artista que conoció en China. Go Sei Shu me sonó algo desconocido, misterioso y evocador, pero lo fue aún más cuando ella me contó que “se intentó suicidar junto con su amante”. Eso atrajo mi atención de inmediato, así que esperé un par de semanas hasta que, por intervención de mi amiga, pude tener una entrevista con él.

Se había trasladado aquí, a Bogotá, porque la maestra de mandarín, Rosa Martínez, lo convenció de venir a este lado del mundo; ambos eran muy íntimos. Sei Shu no parecía nada del otro mundo, aparte de ser apuesto y con un cabello envidiable, no era un hombre que tuviera lo que llamáramos el “aura del artista”. Según me había contado Rosa, este hombre había entregado su cuerpo y alma a la pintura desde los tres años. Su abuela fue una respetada pintora que llegó a hacer cuadros de propaganda para la revolución por allá en 1950 e

* Estudiante de Creación Literaria de la Universidad Central. jrodriguez010@ucentral.edu.co

instruyó duramente a su nieto en la pintura para continuar la tradición familiar.

Go Sei Shu se introdujo, diciendo en un español bastante impresionante, cortesía de su fascinación por el *Quijote de la Mancha*: “Al diablo, querido amigo, yo detesté la pintura desde que me pusieron un pincel entre los dedos. Pero ahora es un veneno del que no consigo deshacerme, el amor es un misterio extraño, aquí estoy yo, un pobre diablo que odiaba pintar en la infancia, siendo alabado por cómo pinto en la adultez. Eso se llama madurar, darse cuenta de que el misterio del amor, ese que acabo de mencionar, no es más que resignación del destino”.

Sei Shu no habría tenido un aura de artista, pero sí tenía un aura melancólica, era tan dulce y permeable que hacía parecer cada una de sus palabras como un pensamiento trascendental. Tenía los ojos hermosos. Nunca me llegó a mirar directamente, solo me hablaba mirando al cuadro. Veía algo que quizá nadie más podía ver, como si mirara al inframundo con una exquisitez que, de haber estado el mismísimo Hades frente a él, la mirada de ese artista hubiera resultado más fascinante que ver al mismo Dios. No solo llegó a ser artista, también era poeta, a veces sin venir a cuento recitaba poemas para mí. Parecía agradecerle confundirme con sus juegos artísticos. Repito, él nunca me llegó a mirar directamente. Solo reía y se adentraba en su retahíla poética:

Tú, hijo mío, eres rey,
mas yo, tu madre, una esclava,
paso el día entero
hasta ya entrada la noche
descascarillando arroz,
esto es la muerte en vida.
Estoy a mil leguas de ti
¿a quién podría enviar
para hacértelo saber?

Más tarde descubriría que ese poema se llama “Canción de la dama Qi”.

Al final de 2014 había un biombo del cadáver de una mujer y un perro junto a ella; el bosque se extendía por el biombo como la naturaleza se expande en la realidad. ¿Qué es la realidad? Creo que esa pregunta me la hizo Go Sei Shu.

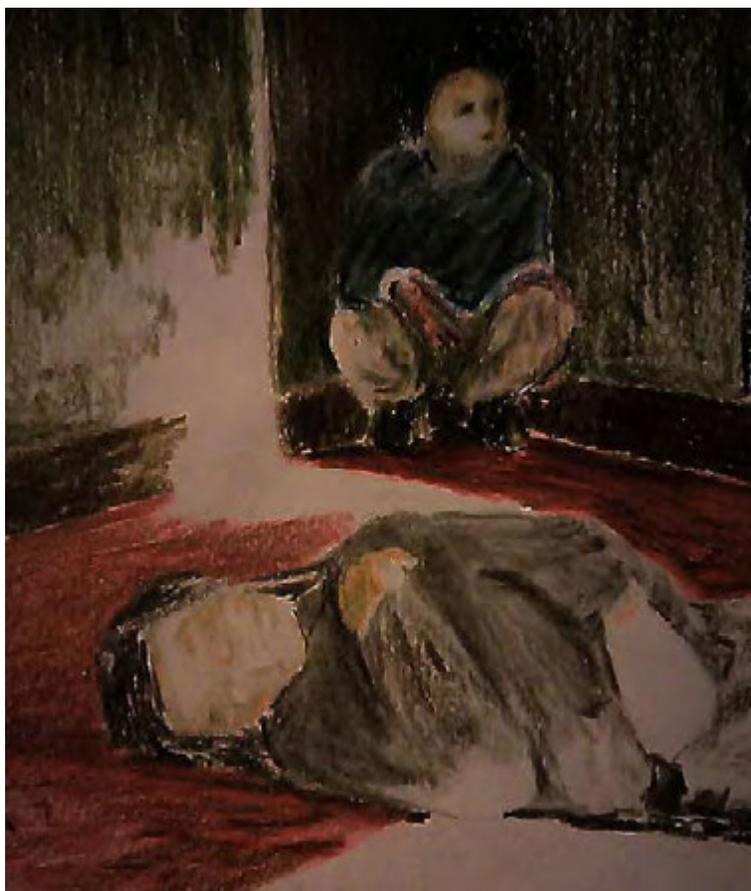
Comenzaba 2010, la vida no era tan diferente como en la década pasada, o en las treinta que le antecedían. Se inventaron el teléfono inteligente, todos querían ir corriendo a conseguir uno en solo un par de años, pero Go Sei Shu no... No, él solo se quedaba largo rato dejando cuadros a medio hacer en una esquina de su cuarto. Dedicando las tardes a ver la puesta de sol en la ventana del piso diecisiete del edificio Almendras de la Alonza.

Yo no conseguía sacarle información sobre su supuesto intento de suicidio, siempre me acercaba con preguntas tímidas sobre amores del pasado; cuando le preguntaba, él se limitaba a suspirar, seguido tomaba el lienzo y decía *Gongbi*. Más tarde me enteraría de que esa era una técnica china para pintar, rica en color y variedad.

Ya había ido a entrevistarle varias veces, quizás unas quince, a él no le molestaba en absoluto, le parecía que era algo natural. Yo estaba cansado de no conseguir respuesta y pregunté directamente, a lo que respondió: “Lo que quieres no llega a los demás con la simpleza de querer, si no hay esfuerzo no debe haber queja. Pero también es importante saber que el corazón es una tormenta donde naufraga una sola persona, nadie más va a naufragar contigo, ni puedes meterte a naufragar junto a nadie”.

La respuesta me dejó tan insatisfecho que decidí no volver porque consideraba inútil cualquier respuesta que diera. Escribir sobre eso no tendría caso alguno. Después de unos seis meses, tras una maldita y larga temporada de lluvias, Rosa me llamó porque quería hablar conmigo; resulta que Go Sei Shu me había agarrado cariño de una manera extraña. Preguntó por mí, llamándome “mocososo preguntón”. Decidí ir una vez más.

En la entrada de la puerta, apenas iba poniendo los pies dentro de su cuarto de pinturas, escuché el sonido distintivo de su voz recitando otro poema de la antigua China:



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

Cuando era joven
y no conocía el sabor de la tristeza
gustaba de subir a los altos pabellones
para componer nuevos versos, forzados,
que hablaban de la tristeza.

Y ahora
cuando he gustado hasta el colmo
el sabor de la tristeza
quisiera hablar de ella y no puedo
quiero hablar de ella y no puedo
solo digo:

“Empieza a hacer frío,
¡qué hermoso es el otoño!”.

Al escuchar eso me daban ganas de irme, rendirme y desistir de la entrevista. Pero él hizo un gesto señalando el armario. Allí había cuadros, todos de mujeres que no tenían rostro; quedaba claro que no se podía sacar de su mente a quien hubiera sido su amante.

Me contó que él se dedicaba a la contemplación, pintaba cuadros al estilo *Kusōzu*, que consiste en cadáveres que se pudren al aire libre. “La muerte es transformadora, no solo tu cuerpo es una ofrenda al vacío, sino que también tu recuerdo es vacío que se convierte en ofrenda. Quienes te aman vivirán en una nada con tu nombre”. Aquello me puso a pensar unos instantes y me atrapó lo suficiente para querer seguir escuchándolo.

No pude sacar mucha información, aquel naufragio de su corazón era impenetrable. Pero había una extraña atracción hacia él; después de replanteármelo muchas veces, definitivamente quería saberlo: ¿qué había hecho que un artista chino quisiera suicidarse por amor y luego viajara hasta aquí para recitarme poesía mientras pintaba?

Al final de 2015 solo quedaba el biombo de un perro solitario frente a un bosque...

Llegaba el final de 2010, nada había cambiado en el mundo, pero en mi mundo había ingresado un artista chino incapaz de verme a los ojos. La nueva presidencia en mi país poco me importaba, yo quería desentrañar esta rareza. Sentía una extraña fascinación por este artista, no iba a admitirlo nunca, pero creo que él se había dado cuenta y por eso decidió continuar tal y como íbamos haciéndolo a principio de año.

Al verle pintar uno de sus cuadros, mientras movía el brazo con una elegancia y una sublimidad inimaginables para mí, sentía una profunda punzada en mi cuerpo. Sus cuadros usualmente tomaban unos tres días en completarse; no los terminaba en realidad, nunca planeó hacerlo, solo llegó a terminar sus biombos, todos eran bosques en color negro que transmitían la penuria.

Al mover las manos, al parpadear, al dudar, todo resultaba encantador. Llegué a olvidar la razón por la que había venido hasta él en primer lugar. En mi mente su entrega en cuerpo y alma a la pintura me hacían dudar de cualquier cosa, me alteraban de una manera desconocida. Go Sei Shu nunca me vio a los ojos, pero sí vio lo que llegué a pintar.

Ya era diciembre de 2010 y quedaba claro que no importaba si las cosas cambiaban o no. En ese momento le pregunté a él si me podría enseñar a pintar; me dijo que podía disponer de los materiales como quisiera. Cuando vio mis cuadros solo se echó a reír, de manera acentuada, pero nunca me hizo sentir avergonzado por lo que pintaba.

Fue allí cuando empezó a abrirme su corazón, aunque no lo entendí al principio, pues me lo dijo en forma de un poema escrito por él mismo:

Ella enfermó, deformando su rostro
las fístulas lagrimeaban, más que ella,
sobre sus pómulos.
El perro era yo
fiel, amoroso, meneando la cola
con su mera presencia.
Un perro sigue a su dueño sin dudarlo
un perro sigue a su dueño aun si lo duda.
Al perro no le importa si la muerte
es realmente eterna.
Esa sonrisa que invoca la muerte,
ya extinguió mi corazón
como el sol en la nieve de una hoja.

Fue la primera vez que vi a Sei Shu llorar. Al pensarlo un poco más, durante ese instante mis trazos se hicieron apasionados; él no apartó su mirada de mi mano ni siquiera cuando sus ojos se hincharon por la pena.

Al final de 2013 pintamos un biombo con una mujer, la amante de Go Sei Shu, en un bosque junto a un perro. Él quemó la obra.

Ya para 2011 yo pintaba junto a él. Él compartía sus técnicas conmigo y me dejaba intervenir todos sus cuadros, excepto uno. En este se veía un bosque negro con trazos finos y muy calculados que eran como el fluir del agua; había un perro que simulaba ser humo negro, y se vislumbraba la figura de una mujer sombría.

Fue allí cuando le pregunté qué veía en el arte *Kusōzu*, y él me respondió: “Ver la descomposición de un cadáver es... o era crucial, deseamos no morir, establecemos relación con la muerte, pero una relación de lejanía. La muerte debería hacernos más humildes con nosotros mismos y los demás. Todos vamos a perecer, y eso está bien”.

Resulta que ya no hacía esos cuadros porque ya no hallaba esa humildad en su corazón. Estaba avergonzado de haber intentado suicidarse junto a su amante, aunque lo disimulaba bien tras una sonrisa burlesca, muy burlesca para tener cuarenta años.

Me llegó a mostrar el retrato de su amante, era como una fotografía, la técnica era bastante impresionante. El lienzo parecía ser una extensión del amor de ambos. Ella era rubia, de ojos azules y unas pecas que daban la impresión de restarle —pero a la vez añadirle— belleza, una que solo se encuentra en las singularidades de las marcas de la piel. Era más occidental que Inglaterra. La sonrisa de ella transmitía la sensación de que te podría tratar como tu propia madre, pero la mirada emanaba el pesar de alguien que quería algo más, alguien que muere lentamente esperando.

Al pasar las semanas de marzo de 2011, Sei Shu me mostró más cuadros de la mujer; resulta que ella quería que la pintara mientras su cuerpo se iba enfermando, tal y como en los cuadros *Kusōzu*, solo que ella se iba pudriendo en vida. Vi los otros siete cuadros, del primero al último se iba agudizando el sufrimiento. La mujer obligaba a Sei Shu a verla a los ojos; me dijo que ella le pedía poner en palabras cómo se veía en su estado actual. Ella

se limitaba a suspirar cuando él respondía, disimulando, “hermosa, como siempre”. En el último cuadro, que ya era como un presagio de muerte, se ve la sangre lagrimeando por las fístulas, sus ojos lucen llorosos, expresan que no quiere morir, y sonrío amablemente como en el primer retrato. Según Sei Shu, ella misma sabía de su enfermedad y nunca lo comentó; para él la razón de eso era desconocida, pero tenía la sensación un tanto certera de que había sido así.

Al final de 2015 solo quedaba un perro solitario frente a un biombo...

Fue en ese momento que me empecé a hacer más íntimo con el pintor; ese año mi corazón sintió que podía hacer cualquier cosa por él. Tras escuchar su historia ya no quería saber nada más, irónicamente él me lo iba contando más seguido. Llegó a decirme que ambos se lanzaron de un puente, él la tuvo que cargar porque ya estaba tan enferma que ni podía caminar. Eso sería en la ciudad de Xian, ambos saltaron a un río de corriente violenta sin dudarlo ni un momento. Ella no lo resistió y terminó por morir en brazos de Sei Shu, pero el pintor se salvó por crudezas del destino. Al ver su cadáver, me cuenta, no se había percatado hasta ese momento de lo cansada que estaba de la vida, por su enfermedad. A pesar de eso, ella conservaba la amabilidad y el amor que sentía por él, y se mantuvo en pie hasta derrumbarse por su propio peso. Sei Shu nunca me aclaró quién propuso el suicidio conjunto, pero no hay necesidad de tener un detective para saber que él se obligó a hacerlo por ella. El haber sobrevivido fue como un regalo y una maldición. Nunca me dijo cómo se llamaba la mujer.

Y así transcurrió ese 2011, conmigo naufragando en el corazón del pintor y él inmiscuyéndose en el mío. Un día de esos lo obligué a verme, me puse enfrente de él para que me observara, pero vi que sus ojos se enfocaban en el horizonte de un mundo fantasmal del cual ya no podía quitar la vista. En su dedo había

un hilo rojo que lo conectaba a su amante; el hilo que lo conectaba a mí era de color azul.

En 2012 estrechamos la mano para iniciar el “Plan Moebius”. Ese proyecto consistía en *conectar el infinito de la existencia en una pintura*. Era algo que para mí sonaba pretencioso y sumamente difícil, pero a ese punto Go Sei Shu era mi dueño y por él haría lo que fuera.

Un perro sigue a su dueño sin dudarlo
un perro sigue a su dueño aun si lo duda.

Mi corazón estaba volcado en ayudarlo con su pintura, en pintar, en hacer trazos con un movimiento de mano sutil y sublime, en pintar bosques que evocaran la naturaleza oculta de la sombra que, como decía mi maestro: “También es y deja de ser, es la expresión total de la belleza fugaz que se escapa envuelta en alucinaciones del sol”.

Y frente a nosotros estaba el biombo, lo compramos en enero, lo empezamos en marzo, lo terminamos en octubre. Go Sei Shu lo quemó después de un año. Ese era el “Plan Moebius”. Conectamos el infinito recuerdo de la mujer del artista con la nada que significaba la existencia, lo efímero. Pero el plan no terminaba allí.

Todo 2014 lo ocupamos haciendo el biombo del cadáver de una mujer que estaba frente a un bosque. Y fue allí que la palabra *Gongbi* cobró significado: con detalles coloridos y estéticamente placenteros pintamos un cadáver tal y como Sei Shu lo instruyó, con el bosque sombrío detrás y con trazos que evocaban la soledad y el vacío que deja un ser querido. “El amor es sufrir, porque amamos, sufrimos de igual proporción. Una muerte, no hablo de ella, es lo que hace falta inventar”.

El perro que el artista, mi dueño, decidió poner a última hora fue para mí algo muy pesado, pero no podía negar que cargaba el biombo con significado. Frente al perro estaba el cadáver de su dueña, el animal se acostaba como si estuviera chillando, él esperaba que ella se levantara algún día para acariciarle la cabeza, aunque era consciente de que eso nunca pasaría. El bosque parecía marchito, como si dijera “abandonen toda esperanza”.

Ese bosque fantasmal era colorido, como una evocación de la vida que alguna vez fue, que ahora se escapaba, que apretaba el corazón sin dejar que fluyera más sangre —para alguien como yo es difícil decir esto—.

Aun así ese biombo era tan magnífico que incluso Go Sei Shu se negó a quemarlo. Me dio una profunda felicidad saber que él había decidido no hacerlo. Ambos pusimos nuestro cuerpo y alma en él. Aunque su destino sería ser guardado en un rincón, a mí me placía no verlo destruido. Recuerdo haberle rogado para que no lo quemara, aunque eso no es lo que lo haría cambiar de opinión.

Pero fue entonces que pasó lo inesperado, el artista me pidió, siguiendo su típica regla de no verme a los ojos, que me marchara y no lo volviera a ver. El “Plan Moebius” había cerrado su ciclo. Yo había vuelto a ser ese infinito, ese bucle sin fin de amor y vacío; me enfurecía que ese fuera el caso. Llegué a ir a casa de él, pero esa vez había cerrado la puerta con llave, ya no atendía mis llamados, ya no era nada similar a lo que ambos habíamos cultivado los últimos cuatro años. Su abandono me marcaría para siempre. Ese 2015 en soledad, sin la compañía de Sei Shu, se sentía como una muerte en vida, era cierto eso...

paso el día entero
hasta ya entrada la noche
descascarillando arroz
esto es la muerte en vida.

Y entre esos sueños flotantes de amor que representó ese año para mí, escribí poemas, hice cuadros y hasta me embarqué en el canto, todo por Sei Shu. Pero era como no tener corazón y querer sentir los latidos, completamente inútil. La tormenta en el espíritu de él ya no me pertenecía, y un día más animoso que de costumbre grité a los cielos: “Empieza a hacer frío, ¡qué hermoso es el otoño!”. Aunque no hay otoño en esta ciudad, lo llegué a entender.

Al final de 2015, cuando la soledad me apretaba el pecho por la ausencia, recibí una llamada de Rosa, quien me indicó que la acompañara al departamento del artista. Cruel fue la noticia

que me dio cuando me dijo que él se devolvió a China porque había conseguido “dar un paso”. Esas palabras me dejaron pasmado. Fui dejando pasar los días sin contestar la proposición, hasta que finalmente la ansiedad de pensar tanto en él me consumió y terminé por ir.

Al final de 2015 solo quedaba el biombo de un perro solitario frente a un bosque.

Al encontrar el biombo de ese perro solitario en el bosque, lloré. Rosa me dio una nota del mismísimo Sei Shu:

“Algunos corazones están muy distantes, la razón es desconocida. Ahora es tu turno, deja que nos alejemos, inventa la muerte. Destruye el Plan Moebius”.

Ya era enero de 2016, pasaba más de la mitad de la década y lo único que había cambiado era el hecho de que ahora los jóvenes tenían más contacto físico con teléfonos en sus manos que con otras personas. Yo ya me desconocía a mí mismo. Era como haber viajado a China y haber vuelto después de varios años sin recordar cómo fue mi vida antes de viajar.

Sei Shu me regaló su apartamento y las pinturas que estaban allí. Este era un gesto muy atento para alguien que nunca me miró a los ojos. Frecuenté el apartamento que por varios años fue de él, el que tantas noches cubrió su cuerpo de frío para hacerlo recordar la belleza del otoño que yo nunca he visto.

Me perdí en pensamientos cada vez más absurdos. Enero, que suena como marinero, febrero que me recuerda a un campo de maíz, marzo que es como un extraterrestre, abril que es como abril porque me recuerda algo y a la vez no lo entiendo, mayo que es tan fácil como decir mayonesa, junio que me trae de vuelta a la iglesia, julio que es como una iglesia líquida, agosto que me hace pensar en jirafas, septiembre que es como los meses que le siguen al año pero más raros, octubre que recuerda noche y felicidad, noviembre y diciembre que son nostalgia indescriptible. Pensaba en

esas tonterías mientras se escapaban los meses de ese año y les intentaba dar sentido, arropado en las cobijas que él solía usar.

Entonces un día me paré, y muerto en vida tomé un biombo; eso fue a mediados de marzo de 2017. No había terminado la década y ya no podía engañar a nadie, todo en mi mundo había sido transformado en un plazo de cinco años, transformación tan radical como la de los estados de la materia.

Cuando terminé el biombo, en junio, ya había llorado tanto que no podía derramar ni una sola gota más. Fue como entregarme en cuerpo y alma hasta la pureza, pero esta vez por mi propia voluntad. Me había tomado un año, pero por fin lo había logrado. Di el paso.

El biombo que pinté era solo un bosque, el perro solitario se había marchado para siempre. El bosque sombrío que estaba deprimiendo al canino ya se había terminado de marchitar. El perro ya no esperaba más, ya había dado el primer paso. Congelado en su tiempo estático consiguió moverse por la voluntad amasada después del enorme dolor; tal voluntad y fe le permitieron dar una vuelta a su propio destino.

Los detalles del biombo me encantaron, era como un deseo que se había marchitado. Dentro de mí, más allá de no tener lágrimas, ya no había razón para llorar. Mi obsesión por Go Sei Shu se había marchitado, inventé la muerte, la paz que me hacía más humilde llegó como un chorro de una cascada en la que corre el éxtasis.

Al final de 2015 el perro solitario aún no se daba cuenta de que había conseguido la voluntad para ponerse en marcha y abandonar el bosque...

Y ahora lo digo, dos años después, quemé el biombo del perro solitario y solo dejé vivir al biombo del bosque marchito. Pienso en Sei Shu, lo añoro, pero a la vez vivo en paz, preguntándome si lo que pasó fue un sueño y si lo que hice fue lo correcto. Pero es una locura preguntarme si nuestros corazones estaban muy alejados. Quizá de eso se trataba el Plan Moebius, de la nada,

del absurdo infinito. Fue así como me atreví a pintar a Go Sei Shu junto a su esposa desconocida, porque los imaginaba juntos. Ella está esperando que la verdad salga de la boca de él, que le diga cuán horrible luce y que va a morir, para que ella misma pueda aceptarlo, para que Go Sei Shu pueda aceptarlo. Para que yo mismo pueda aceptarlo. Dar el tan añorado paso.

Este bosque marchito
me insinúa que debo morir como perro
para renacer como voluntad.

Alzo la cara con pústulas sangrantes
que lagrimean más que mis ojos
y encuentro esperanza sin dudas
y encuentro esperanza a pesar de dudarlo.

Trae la muerte al mundo
sin que nadie lo sepa,
sin matar a nadie.○

La caracola



Juliana Muñoz
Toro*

A veces me siento otra. Una caracola, por ejemplo. Caracola lenta, que se derrama por toda la casa con sus hilos.

Así nació este poema animal, que construí con versos que quedan en el “abismo”. Si lo lees en voz alta, notarás cómo tu respiración queda al borde. Esto también es conocido como encabalgamiento: “una figura retórica que consiste en no terminar las frases al final del verso sino en el siguiente”.

Espero que disfruten con el poema y con las imágenes que van encabalgando otras historias posibles. ○



↓
La caracola
Juliana Muñoz Toro

* Escritora y bordadora. Docente de la Maestría en Creación Literaria de la Universidad Central.
julianadelaurel@gmail.com



terrestres



planos los envuelve un halo

de estrellas
brilla en el patio



nocturno

me voy derramando
en el muro

en la puerta



en el buzón

vacio



me deslizo

me termino

a cada tramo mi carne dura se
seca - mi carne
seca



efervesciente
la sal



aún
no quiero ser solo
espiral

concha de pie)



para cantar los años

para llamar al amor
o a la tierra



aún sigo el camino

del jardín



exuberante
hasta llegar a la

orejuela

al tierno brote
de albahaca



me deleita

con su nombre
mi boca escurre



hace ruido

alargo



la mirada con la que palpo

llego al tallo
me pregunto
como se
pregunta



una Caracola

Si soy varón
o sola lengua



la mirla

me acecha
el pico afilado



saldre



de esta cuera
estoy



vacfada



Revista Abisinia



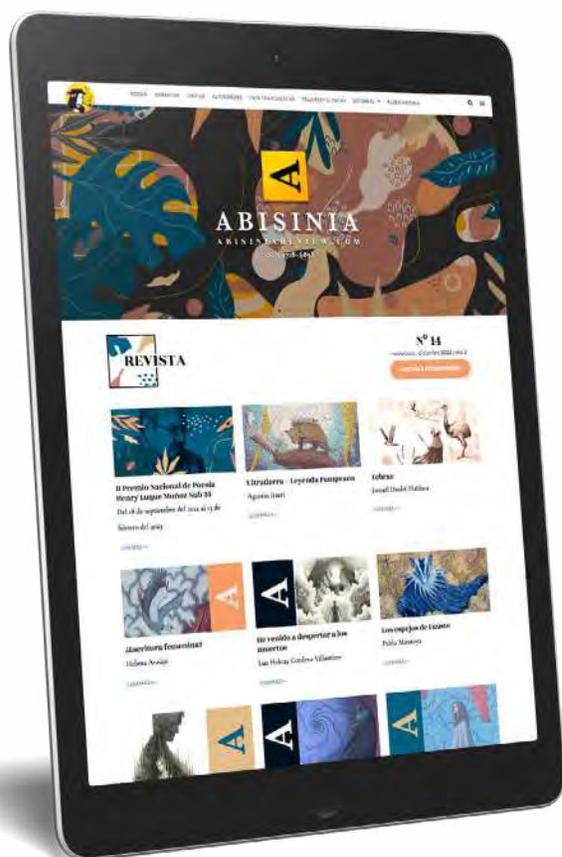
Stefhany Rojas
Wagner
y Fredy Yezzed*

Abisinia Review es una revista colombo-argentina especializada en literatura, crítica y escritura creativa, fundada en 2020. Nos definimos como una revista pluricultural, multilingüe e inclusiva. Nuestra búsqueda es crear tejido cultural para acercarnos a diversas formas de sentir y pensar el mundo a través del lenguaje y la literatura. Nuestro compromiso es establecer un diálogo con lo ancestral, lo esencial y lo otro.

“Abisinia”, nombre antiguo de Etiopía, es un homenaje a Arthur Rimbaud, poeta rebelde y universal, que llegó como mercader a la ciudad de Harrar en 1884. El espíritu de nuestra revista es el de la aventura, el viaje y la memoria. Al igual que Rimbaud, deseamos que los lectores se internen en estas páginas como quien ingresa a un territorio desconocido, donde la belleza y la reflexión buscan abrazar nuestros orígenes con la ayuda del lenguaje de la naturaleza. La periodicidad de *Abisinia Review* es bimensual, pues nos burlamos de la velocidad de esta época y deseamos que nos habiten con sinceridad. Nuestro logo es una cortesía de Paul Verlaine, quien caricaturizó a Rimbaud en 1872.

Uno de los orígenes de este espacio de trabajo y reflexión es el hecho de migrar, de habitar lo otro y desde allí crear puertos donde confluyan la mirada y la lengua ajena, no para apropiarla, sino para fraternizar con ella. Esta experiencia de migrar que —así como sus fundadores— hemos vivenciado

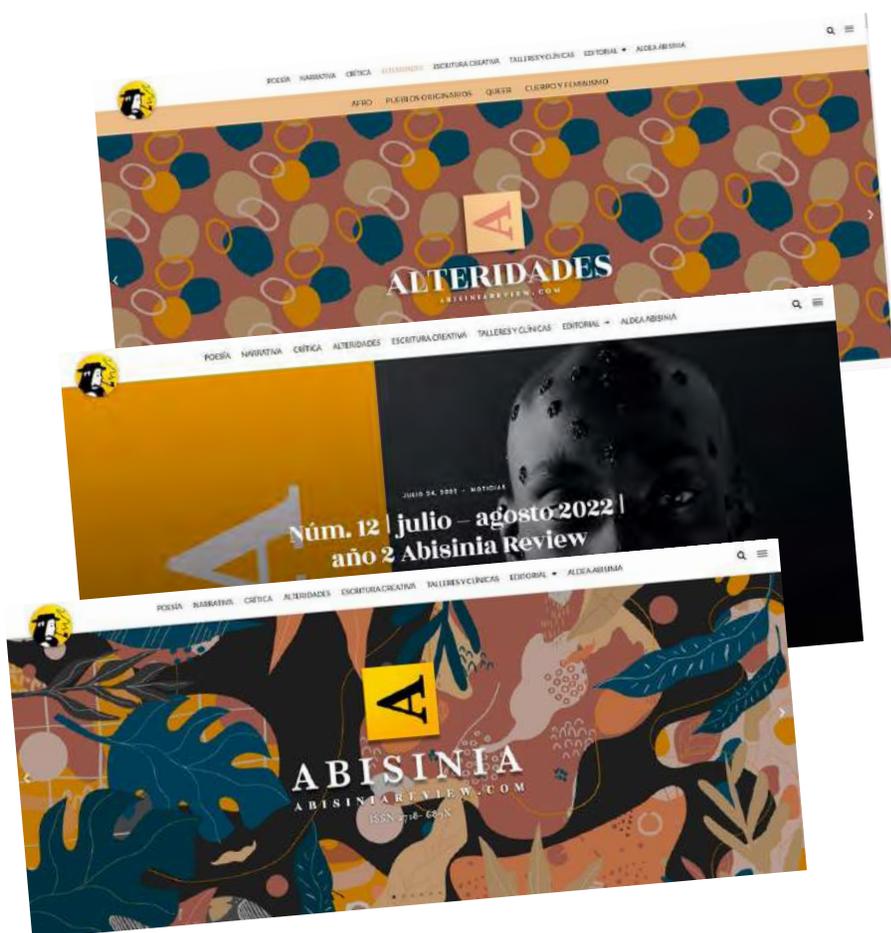
* Editores de la revista de poesía *Abisinia*. stefhany.wagner@gmail.com



con el cuerpo y que quisimos trasladar a nuestro oficio literario de escribir y editar, nos ha permitido vislumbrar la necesidad de crear puentes y enraizar la palabra más allá de una frontera. En razón a esto, en *Abisinia* nos preocupamos por compartir un escenario pluricultural y multilingüe en el que converjan voces de todos los continentes.

El cuerpo de la revista es virtual. En esta red de comunicación hemos encontrado una expansión más allá del objeto físico —sin desvirtuar el impreso, pues hacemos parte de aquellos que veneran el libro por sus posibilidades sensoriales y de creación—, que nos ha permitido acercarnos a otras realidades desde el “proceso imaginario que es la virtualidad”, como lo llamaría Josep Duart, donde ni tiempo, ni forma, ni espacio son límite.

Antes de pensarnos como agentes culturales nos sabemos lectores y entendemos la lectura como una práctica de reflexión, meditación y placer solitario que nos sensibiliza. Por eso la re-



vista es sencilla en su composición y amable para el ojo; su estructura es cómoda y permite una navegación rápida, sin distracciones ni ruido visual. Así mismo, adaptamos la idea de la página en la pantalla y nos acomodamos a las nuevas formas de aproximación al texto con una propuesta estética y respetuosa de la comunión del silencio y la intimidad que requiere el ejercicio de leer.

Aunado a esto, el espíritu de la revista es comunitario, concepto elemental para *Abisinia*, toda vez que la publicación solo ha sido posible gracias a la ardua labor de todas las personas que han trazado este camino con nosotros. Agradecemos a los artistas que número tras número nos comparten sus obras plásticas y visuales para exponerlas en nuestra “galería”. Igualmente, agradecemos a los traductores que nos acercan a la



lengua madre de diversas épocas y territorios. Y, por supuesto, unimos nuestras manos con los escritores, críticos y lectores: ustedes permiten el andamiaje de esa cadena de trabajo que es toda publicación.

Por último, invitamos con especial interés a nuestra sección “Alteridades”, en la que hacemos una exploración de la literatura *queer*, afro, escrita en lenguas originarias y relacionada con cuerpo y feminismo. Pensar en lo otro como parte de lo que somos al caminar la palabra y el fenómeno literario es crear lenguaje y sociedad. ○

Cuerpos



Gabriela León Coy*

Cuerpos nació gracias a un conflicto con mi cuerpo generado por el choque entre lo que veía en el espejo, lo que quería proyectar y lo que la sociedad me imponía. De ahí surgió mi interés por entender cómo otras personas habitaban su cuerpo, cómo lo veían y lo sentían. Así que les pedí a personas cercanas, compañeros de clase y profesores, que escribieran una frase que relacionaran con el concepto de cuerpo. Después de recolectar las frases se me ocurrió volverlas un poema y contar una historia audiovisual que se fuera escribiendo en mi cuerpo. Fue así como pasó de ser un poema estático para convertirse en un videopoema que refleja el movimiento y la influencia que tienen nuestras palabras y las de otros en nuestro cuerpo. Cada una de las frases representa un tatuaje que, gracias a construcciones sociales, políticas e ideológicas, permea los cuerpos, en este caso el cuerpo femenino, y hace que reconocerlo y amarlo sea difícil. ○



* Estudiante de Creación Literaria de la Universidad Central. gleoncl@ucentral.edu.co

Palacio mental

(Habitaciones de ruinas y espejos)*



Juan David Molina**

Como un intento por materializar el interior de lo propio, esta propuesta heterogénea surge a partir de retazos y rasgaduras que resguardan la esencia de un par de memorias que evitan convertirse en crónicas con tendencia a la descomposición. Mi historia se niega y se disgrega, se extiende entre muros que son hojas con posibilidad de ser mundos imaginarios, imposibles; espejos que reflejan ese otro irreconocible en el que habito con singular conflicto.

Cada cultura y sociedad ha establecido su propia definición de hogar, para algunas es el núcleo fundamental que le da sentido a la palabra vida, pero para otras es el rincón de mundo que brinda refugio ante lo tempestuoso. Desde tiempos remotos, en el nacimiento de esa humanidad que nos soñó dentro de las cavernas, el fuego juntó en un mismo espacio a nómadas y extraños que se amaron mutuamente en un solo orgasmo antes de formar comunidad. Hoy en día las cavernas han sido reemplazadas por ladrillos huecos con los que se construyen imponentes torres de babel, espacios inciertos habitados por nadie, donde el frío se escabulle como el fantasma de esa hoguera que

* Esta pieza surge como un ejercicio que adopta y pone en práctica la teoría de escrituras de la desapropiación propuesta por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles* (2013). En este sentido, para su creación, el autor reconoce el uso de distintos textos recogidos de espacios públicos o medios impresos de libre circulación con la finalidad de emplearlos en la experimentación gráfica y textual que se condensa en este collage híbrido.

** Estudiante de Creación Literaria de la Universidad Central. jmolinar6@ucentral.edu.co

se consumió en el silencio y que dejó a su paso el espíritu de la voracidad industrial. Vivimos en sueños frenéticos contruidos con el más barato de los cementos, habitamos —sin hacerlo— un rincón del mundo que nos esconde de nuestros más profundos miedos. Pero he decidido dar un paso al costado y negarlo todo. Me niego a habitar estos espacios. Me niego a darle sentido a la palabra hogar desde la materialidad de lo impropio. Decido habitar y hacer de mí un palacio en el que vivan bajo un mismo techo anhelos y frustraciones, deseos y miedos, imposibilidades y memorias.

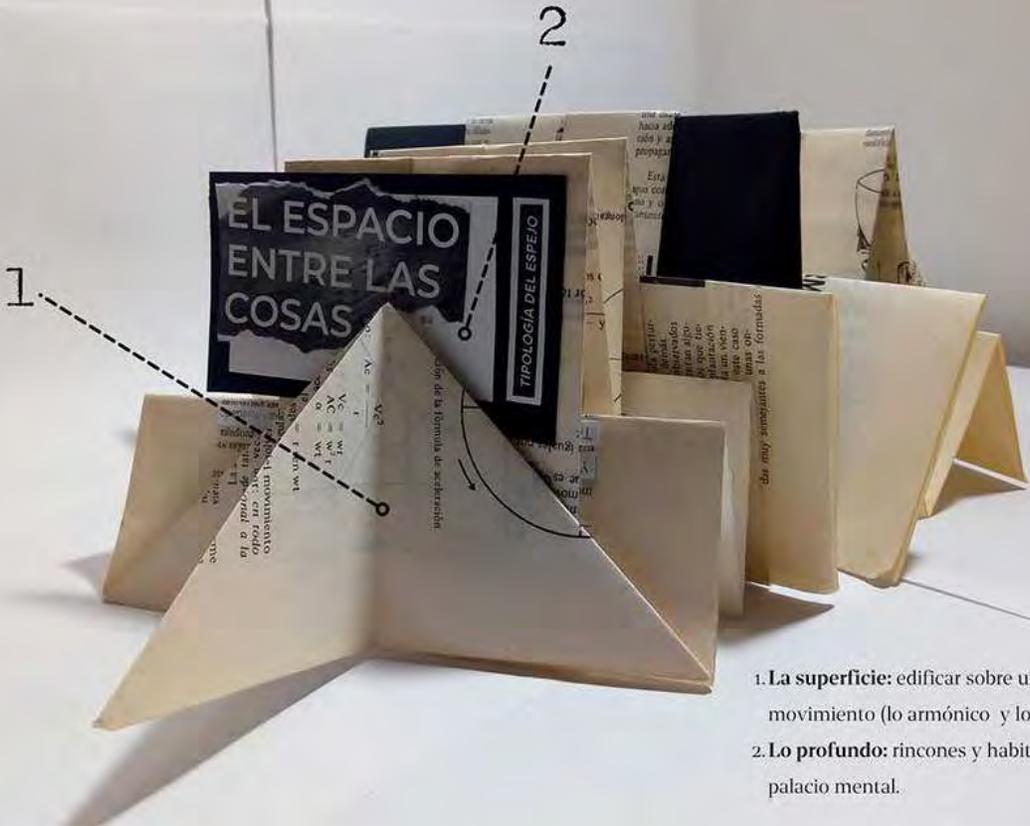
Quien no tema abrir la reja agrietada que ha dejado la ciudad del tiempo, que cubre la puerta en la que discurren rayones y pictogramas, encontrará en este palacio mental habitaciones perdidas entre corredores paralelos que conectan mi adentro y mi afuera. Nada existió antes de la ruina. Prohibido el paso a quien abandone el ser. Por estos muros se transita hacia la ciudad del sueño.○



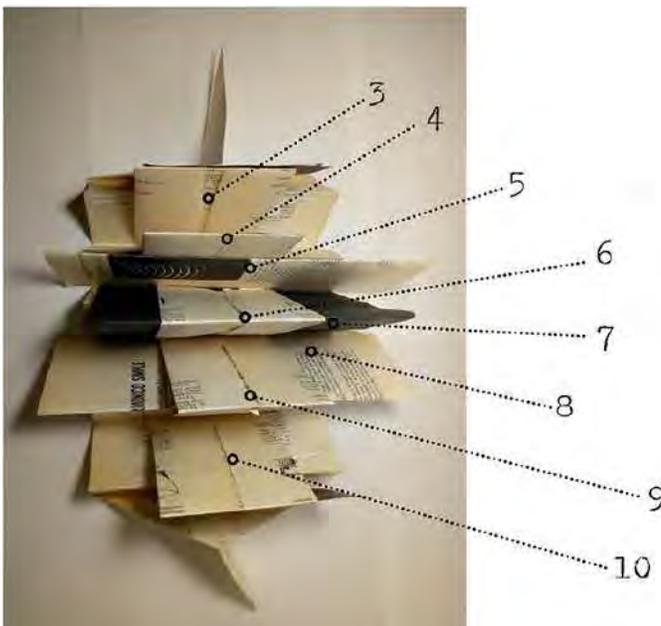
Palacio Mental

Habitaciones de ruinas y espejos

"Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos".



- 1. **La superficie:** edificar sobre un constante movimiento (lo armónico y lo simple).
- 2. **Lo profundo:** rincones y habitaciones del palacio mental.



- 3. **La fachada:** sobre el espacio entre las cosas
- 4. **Los miedos:** una constante destrucción.
- 5. **La ensañación:** una flor con antenas translúcidas.
- 6. **Corredor del tiempo:** recuerdo de soles.
- 7. **El fondo de adentro:** recuerdo de lluvias.
- 8. **Ventana rasgada:** ver sin líneas rectas.
- 9. **Los afectos:** un corazón de plástico de color malva.
- 10. **Contra fachada:** formas y espejos.

2

Lo profundo

Cuando los muros de la casa cayeron sobre mis hombros, la piel se me cuarteó y de la nuca salió rodando mi cabeza. Fue la primera vez que la perdí. Sin los muros, los cristales de las ventanas se desparramaron por el suelo dejando un jardín de esquirolas. Desde una esquina sentía como mi cabeza latía sobre ese jardín, podía ver con claridad como mis ojos se habían roto por las rosas, las corneas se habían disgregado convirtiéndose en un caleidoscopio. Entonces caminé sobre las esquirolas intentando buscar mi cabeza y en el camino aprendí a habitar la ruina. Fue en la ruina, con la cabeza perdida y los ojos rotos, cuando vi aquello que habitaba en lo profundo, en el revés. Mi cuerpo tenía costuras y en ellas se mezclaban los recuerdos y los miedos, el tiempo y lo anhelos, todo en un mismo cristal. Palacio mental, así fue como llamé a aquel rincón inhóspito al que accedí cuando mi casa se quedó sin muros.

3

La fachada

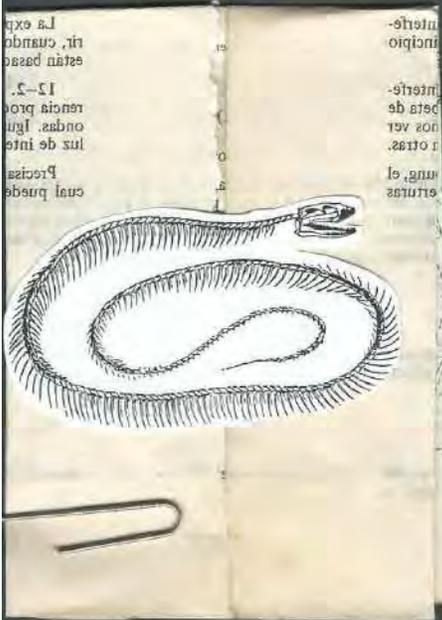


4

Los miedos

Una constante destrucción

"Toda destrucción trae consigo alguna ruina, ya sea el polvo o el cristal, los
cimientos o barrotes, todo golpe inoportuno deja ver en los espasmos aquella
materialidad inerte del inconsciente"



"Y ahora estoy en guerra contra
mi alrededor
No me hace falta ningún motivo
Y es que soy maestro de la
contradicción
Y experto de romper lo prohibido
(...)
Se me cae la casa desde que se
marché
Ahora ya solo espero el derribo
Y es que perdí la pista del eje
del salón
Y estoy continuamente torcido"

(Lo de afuera)



Llovia
~~Nevaba~~ fuerte y me resguardé debajo de un puente.

7

El fondo de adentro

Recuerdo de lluvia
Bogotá
Calle 127 con Autopista
27 de marzo
6:45 p.m.





Ver sin líneas rectas

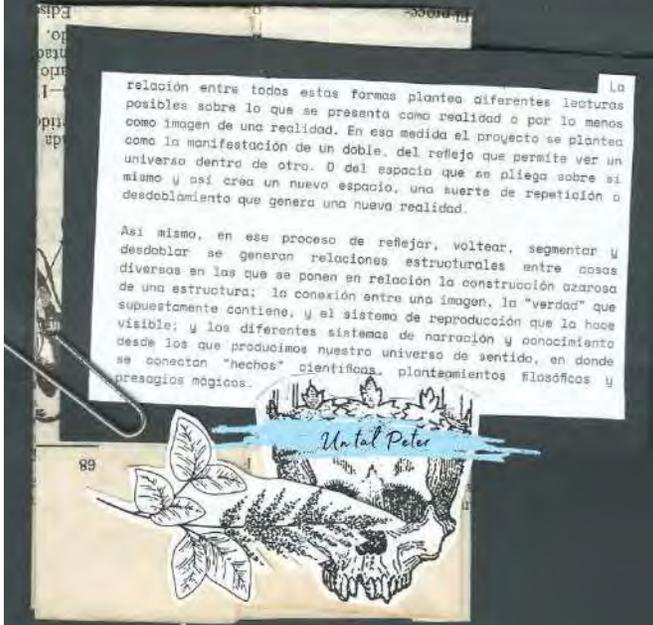
¿Que para si nos quitamos la cabeza y la
equipo rasgado? Si nos desprendemos del
esqueleto del cuerpo y de la línea hori-
zontal demarcada. ¿Que significaría volver
a ver lo que tenemos alrededor por primera
vez?

8

Ventana rasgada



Formas y espejos



10

Contra fachada



La palabra como tejido



Mariana
Azcoaga*

Soy artista visual, poeta y encuadernadora. Me formé en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Desde muy joven empecé mis estudios en el oficio de la encuadernación y desarrollé todos mis proyectos y trabajos con base en la exploración del libro de artista, del libro objeto, de la poesía visual y de los cruces entre la escritura y la imagen. Hace doce años me dedico a dar cursos y talleres de arte y encuadernación creativa en mi taller Casa Roja en Buenos Aires.

Desde el año 2013 diseño en la editorial Notanpuan. En los últimos años me he ido especializando en el campo de la edición como práctica artística y la autopublicación. Formo parte de la organización de la Feria Creciente de Artes, Gráfica e Impresión, así como del colectivo artístico Instantes Gráficos. Recientemente cursé la Diplomatura en las Artes del Libro en la UNA y estoy involucrada en diversos proyectos de libros de artista con tirada editorial.

En cuanto a mi trabajo, exploro principalmente el soporte libro y la página como hogar de la escritura —no entendida únicamente como literatura—, sino como el sistema amplio de signos y símbolos que compartimos los seres humanos y que crea códigos, conceptos y poesía. El libro en sí

* Artista visual, poeta, encuadernadora. Directora del taller Casa Roja en Buenos Aires.
hola@casaraja.com.ar

es el objeto-cuerpo que circula y conecta a través del tiempo y del espacio el alma del lenguaje.

La palabra como tejido es una serie de obras-libros que exploran la escritura, la palabra y la página como espacio de creación e intercambio de comunicación humana. El libro es el medio de transporte de las ideas. La muestra consta de libros de artista, poesía visual y objetos intervenidos.○

←
Conjuro.
Libro de artista calado y desplegable.



↓
Hilander.
Libro de artista realizado con café.

←
Tejido.
El texto es textura de la realidad.
Libro de artista y objetos.





→
Cuarto propio.
Caja y libro objeto.

Primera palabra.
Libro objeto. Serie de huevos
intervenidos.
↑



→
Heh. Humano. Origen de la letra
E. Libro de artista desplegable.



↓
Alquem. Textos secretos.
Libro de artista desplegable.



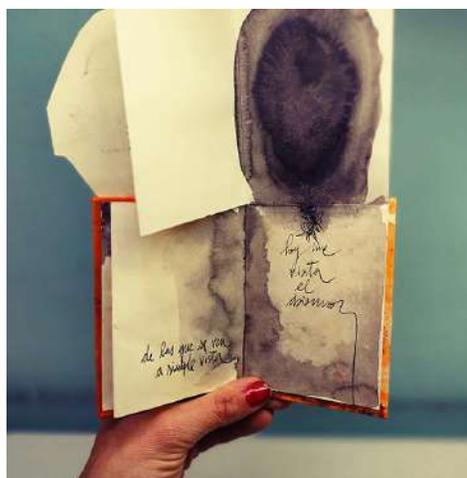
→
Tormenta.
Libro de artista y poesía visual.



↓
Pieza de piedra. Pomelo.
Libro en miniatura.



↓
Autorretrato en si bemol.
Libro desplegable.



↓
Autorretrato en si bemol.
Libro desplegable.



↓
Volcán activo.
Serie de tres libros de artista.



↓
Las huellas invisibles.
Fanzine Encuadernar es unir.



↓
Fanzine Encuadernar es unir



↓
Encuadernar es unir.



→

Saberme viva.
Collage + textos.
Fanzine Arte incierto.

De sobremesa pódcast



Johnny
Martínez Cano*

En pocas palabras, *De sobremesa* es un pódcast de conversaciones con autores y lectores de poesía. Y detrás de esta definición tan concisa está la convicción de que en el encuentro entre dos personas sentadas frente a un micrófono, reunidas en torno a una misma escritura, se genera algo nuevo, se da un florecimiento o una expansión de la experiencia emocional e intelectual de cada uno de los presentes, así como de quienes escuchan. Esa es la idea que sostiene y alumbra todo el proyecto: busco crear pensamiento sobre la poesía a través de la conversación.

El pódcast lleva por nombre el mismo título de la novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*. Este gesto, por un lado, devela mi filiación espiritual y estética con la obra y la figura de este autor. Silva entendía la experiencia de la lectura como un cultivo intenso del jardín interior, un jardín que se abonaba, también, gracias al intercambio de ideas con otros. Esto, como he dicho antes, es fundamental para mi proyecto: quiero que el pódcast sea como un jardín que crece y se expande a partir del diálogo entre sensibilidades lectoras. Por otro lado, el título del pódcast y el de la novela aluden a una escena por muchos vivida: ese momento después de la comida, mientras reposamos y tal vez tomamos un café, un té o algo más, en el que junto a los

* Creador, editor y productor del pódcast *De sobremesa*. johamartinezcan@gmail.com

otros comensales empezamos a conversar. Algo de esa sensación de charla entre amigos busco captar con el pódcast.

Hasta el momento, *De sobremesa* ha publicado una sola temporada, compuesta de seis episodios en los que se conversa sobre la obra de poetas como José Asunción Silva, Fernando Charry Lara, María Gómez Lara, Eliana Hernández y Fernando Molano, además de un capítulo hecho de múltiples voces lectoras. Cada episodio ha implicado un importante aprendizaje no solo poético, sino también del quehacer mismo del pódcast. Pronto se publicará una temporada especial, distinta, dedicada al ensayista y pensador Baldomero Sanín Cano, quien, como Silva, dejó una huella honda en la literatura y la cultura colombianas de finales del siglo XIX. Y al momento de escribir estas líneas también se está gestando la segunda temporada del pódcast, de vuelta a la poesía y al siglo XXI.

En otras pocas palabras, *De sobremesa* es mi intento por avivar la llama de la poesía con la conversación como una chispa, como una poderosa potencia creadora.

Para escuchar el pódcast:



Recomendados

La deriva: estar en todas partes y en ninguna

Cacería de curiosidades

La deriva: estar en todas partes y en ninguna



Juan David
Molina*

*Pensamientos de hierro navegan al atardecer
A la deriva en un blanco océano de dudas
Quizás este vagabundo ondula hacia el porvenir
Cómo empezó todo esto y por qué estoy aquí.*

MALCOLM LOWRY

La deriva es el estado de lo incierto, de lo que está más cerca a lo indefinible, aquello que no comprendemos. Como un cuerpo del viaje, disímil entre el tiempo y la nada, en la deriva el viajante se encuentra a merced de su circunstancia, flota sin una dirección determinada y se deja arrastrar por la certeza constante de que lo único que existe es un ahora.

En definiciones más formales, la deriva se entiende como el abatimiento o desvío de una nave de su verdadero rumbo por efecto de malas circunstancias. Pero yo no quiero quedarme con formalidades, sé que mi deriva implica un cambio y un constante vagar cuyo fin último es, quizás, la búsqueda infinita de una verdad perdida. Desde esta nave que es un cuerpo —y desde allí una materialidad finita que media entre el fluir de una mente y la realidad de un mundo—, quiero acercarme a la deriva en la que se han convertido ciertos días a través de *Stalker* (1979) y *Las tres coronas del marinero* (1983), dos relatos fílmicos en los que la deriva aparece como una circunstancia decisiva en la narración. Estoy sentado al borde de un mar

Ficha técnica

Películas

Stalker

Director: Andréi Tarkovski
1979

Las tres coronas del marinero

Director: Raoul Ruiz
1983

* Estudiante de Creación Literaria de la Universidad Central. jmolinar6@ucentral.edu.co

de sábanas blancas y un silencio se instaure entre la única luz que viene de aquello que se proyecta desde la pantalla. Un traqueteo metálico se propaga por la oscuridad del cuarto hasta que quiebra por completo la débil frontera del silencio y la imagen. Aparece un rostro en la pantalla y mi mente se ahoga en aquel mar de sábanas blancas. Perdido de mí mismo, a la deriva de la imagen, soy el sueño de aquella proyección que late entre las sombras.



↓

Stalker
Fotograma de la película

Stalker es una de las obras filmicas más reconocidas del cine soviético, dirigida por Andréi Tarkovski y expuesta por primera vez en 1979. Desde lo simple, el eje central de la historia gira en torno al viaje realizado por un profesor y un escritor que anhelan llegar a un lugar al que llaman “la zona”, por lo cual contratan a un sujeto que se hace llamar a sí mismo como un *stalker*, es decir, alguien que conoce los pasos necesarios que han de guiar a los que pretenden llegar a este lugar. La zona es un sitio en ruinas, desértico y

silencioso (en contraposición a la ciudad en la que habitan los personajes), que no posee una razón de ser, está rodeado de un velo de incertidumbre que se hace apremiante a través de las historias que escuchan los viajeros, según las cuales, quien encuentra la zona tiene la posibilidad de hacer real su deseo más profundo. No existe un camino para llegar a la zona, pues esta se transforma constantemente, fluye como los conductos de agua en los que perderse y andar a la deriva es la única forma de encontrar el camino hacia este lugar. El deseo es

lo que se busca, pero ¿se sabe lo que se desea? En la zona, el deseo es una trampa que te conduce a la deriva y te lleva a encontrarte con vos, pero ¿queremos saber quiénes somos realmente? Refiriéndose a este viaje sin fin, Tarkovski diría que “mientras uno se abre paso puede hacerse a sí mismo o puede derrumbarse”; es por ello que es fundamental creer y tener esperanza en la deriva, pues esto es lo único que permite encontrar la zona, siendo la labor del *stalker* “encontrar a gente que crea en algo en un mundo que no cree en nada”.



↓

Las tres coronas
Fotograma de la película

Con voces lejanas que se oyen en las calles desérticas de París inicia *Las tres coronas del marinero*, un largometraje dirigido por Raúl Ruiz cuya historia central es ninguna, pues el filme expone múltiples relatos que

rodean la vida de un desahuciado marinero proveniente de Valparaíso, quien tiempo atrás decidió emprender un viaje a bordo de una embarcación que lo llevaría por el mar, sin rumbo, como si del holandés errante se

tratara, condenado a vagar por los océanos del mundo sin volver nunca a puerto. En el mismo plano temporal del marinero aparece un estudiante, quien acude a él con el propósito de huir de París. ¿A dónde se dirige este? No lo sabe, solo huye. Es en este instante cuando las derivas de cada personaje se encuentran y deciden unirse para encontrar así un rumbo, si es que este existe. El estudiante le dará tres coronas al marinero y este lo llevará lejos, pues “hay lugares que solo los marineros conocen”. Por medio de la memoria, que se articula de manera laberíntica, el marinero narrará sus viajes al estudiante; estos no poseen nunca una estructura definida, van y vienen de un lugar a otro, a la deriva.

Lanzar una flecha al cielo, a la nada... a la luz es como emprender un viaje sin destino por los inexistentes (pero posibles) caminos de la deriva. En *Stalker* y *Las tres coronas del marinero*, los viajes son derivas permeadas por la fluidez del agua: todo va y todo viene, nada es estático. En ambos relatos se huye como si de un exilio se tratara, para al final terminar encontrándose allá afuera, en la lejanía. Se huye sin prisa a través del agua. Se está a la deriva pero no se está solo. En cada relato filmico los personajes, desde su solitaria individualidad, se juntan con otros y desde allí chocan como fragmentos de un gran iceberg que por su cuenta flotan en el mar. Al final, cada viaje a la deriva termina

convirtiéndose en un estado anímico, pues el viajero se siente como si estuviera en todas partes y en ninguna, y esta contradicción es la que hace de la deriva una constante indefinible.

Por su carácter indefinible, constante e incierto, la deriva es aquello que queda en el silencio que aparece luego de que las imágenes dejan de proyectarse en la pantalla y solo quedan nombres distantes que se difuminan a la vista. La mente deja de ser sueño, la vista vuelve a detenerse en lo inmediato, en lo que escapa a la luz blanca que deja toda proyección. La verdad perdida, aquello que se busca con el deseo de *Stalker* o con el huir de *Las tres coronas del marinero*, se torna más distante y más difusa al pretender entender desde lo proyectado la deriva de los días. No existen absolutos. Existe el ahora en la vida de lo proyectado.

Sigo estando al borde de una cama, en un mar de sábanas blancas. Pasarán ciertos días y seguiré estando allí. La deriva se ha instaurado, debo aferrarme a ella. Mi mente, un estrago del pensamiento ruidoso del que deriva todo silencio. Una mirada se pierde entre la luz que queda en la pantalla y se queda allí, inmersa en lo blanco. Pronto la pantalla dejará de estar encendida y mi cuerpo quedará entre las sombras. Me encontraré allí, como una circunstancia a punto de dar dos pasos más allá de su cama, camino incesante a la deriva.○

Cacería de curiosidades



Juan Pablo Rodríguez*

殺すくらゐ何でもない
と思ひつゝ人ごみの中を
濶歩して行く

Matar no es problema para mí
mientras lo reflexiono
camino entre la multitud

Kyūsaku Yumeno (1889-1936) fue un novelista, poeta y maestro de teatro *noh* japonés, considerado como uno de los precursores de la ciencia ficción en el mundo. Pese a que en vida llegó a ser publicado, Yumeno solo tuvo un éxito modesto, además de hacerse un nombre entre el círculo literario de escritores de misterio de su época. No sería sino hasta varios años después de su muerte que se reconocería su papel como escritor; durante los años sesenta, en medio de las protestas *Anpo*, el filósofo Shunsuke Tsurumi lo pondría en los ojos de los críticos literarios tras publicar varios ensayos que incluían la obra de Yumeno.

Yumeno, recordado por su estilo tan particular y único, escribió ficción detectivesca (*Tantei Shosetsu*), lo que lo hizo parte de un movimiento literario que se popularizó en el modernismo japonés. También fue partícipe de tendencias como el *ero*, *guro* y *nansensu* (erótico, grotesco y sin sentido). Gran parte de sus escritos se caracterizan por elementos como la violencia, la locura, el psicoanálisis, la figura del *doppelgänger* y una gran

Ficha técnica

Reseña sobre el poeta
Kyūsaku Yumeno
Japón (1889-1936)

Obras: *Ayakashi no Tsuzumi* (1924), *Binzume Jigoku* (1928), *Dogra Magra* (1935)

* Estudiante de Creación Literaria de la Universidad Central. jrodriguezoi0@ucentral.edu.co



↓

Kyūsaku Yumeno
Wikipedia

presencia de la muerte. Sus múltiples obras maestras le han posicionado como uno de los escritores más estudiados por parte de investigadores japoneses y algunos estudiosos extranjeros, entre estas cabe destacar: *Binzume jigoku* (El infierno en botellas), *Kori no hate* (La vida de hielo), *Oshie no Kiseki* (El milagro de Oshie), *Shoujo jigoku* (El infierno de las chicas) y la novela a la cual se le atribuye casi toda su fama, la obra más inquietante y bizarra de toda su carrera: *Dogura Magura* (*Dogra Magra*, como fue titulada en su traducción francesa).

El *ryôki*, constituido por los caracteres 獵 (*ryô*: cazar, ir a cazar) y 奇 (*ki*: lo extraño), fue una moda literaria en japon entre los años veinte y treinta del siglo xx, cuyo interés se centraba en encontrar y describir (en algunos casos hasta vivir o realizar) sucesos extraños, escandalosos e inusuales. Generalmente estos sucesos rayaban en lo morboso y lo criminal.

ある女の写真の眼玉にペン先の
赤いインキを
注射して見る

En la foto de cierta mujer, en su ojo
tinta roja de la punta de una pluma
inyecto y observo.

Ryôki uta (Poemas de la cacería de curiosidades) es una compilación de poemas escritos por Kyūsaku Yumeno para la revista *Ryôki*, entre 1928 y 1935. Se trata de poemas cortos, de una extensión de entre tres a cinco líneas. A primera vista, los versos se pueden leer como descripciones de comportamientos anormales, indicadores de alguna actitud criminal. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura, es posible encontrar dicha

cacería de curiosidades como una puesta estética entre lo que vendría siendo el individuo que busca dicha *curiosidad* u estímulo anormal y el ambiente inmediato que le rodea.

Los poemas se componen de una imagen concreta pero que queda abierta intencionalmente para generar una sensación de inquietud. También se pueden leer como pequeñas escenas en su punto de clímax, en las que la acción del sujeto poético, si bien clara y entendible, es intencionalmente escrita de una forma en la que es difícil determinar si el sujeto en cuestión ha hecho o no alguna acción que sea digna de la cacería de curiosidades.

わが胸に邪悪の森あり
時折りに
啄本鳥の来てたゞきやまずも

En mi pecho yace un bosque perverso
ocasionalmente
viene de visita un pájaro carpintero.

En muchos de los relatos de Yumeno se puede ver cómo este escritor hace uso de un narrador poco confiable, dado que es imposible determinar si lo que acontece o ciertas partes de lo narrado son reales o si se trata de fantasías derivadas de alguna especie de alucinación o locura. En los poemas de la cacería de curiosidades es posible aplicar también este principio, ya se pueden leer como un subproducto de la imaginación, algo que yace en el subconsciente de algún sujeto loco. Estos poemas resumen perfectamente la moda del Ryôki.

Además, dentro de los poemas de Yumeno se pueden notar los diferentes malestares que parecen surgir por alguna represión del sujeto. Esto ocurre porque al ser reprimidos estos deseos macabros

empieza a surgir una división en el sujeto: entre su deseo reprimido y lo que la sociedad espera de él. Esto se puede leer entre líneas, si el lector ve lo errático de estos pensamientos contra las conductas aceptadas socialmente. De esta manera tiene lugar una división entre la curiosidad y la moral de las civilizaciones modernas.

かゝる時
人を殺して酒飲みて女からかふ
偉人をうらやむ

En momentos como este
siento envidia de un hombre grandioso
que bebió licor, coqueteó con muchas mujeres y asesinó
varios hombres.

La brevedad de los poemas potencia su efectividad. Parece que, en su arte, Yumeno quiso que estos poemas fueran inquietantes no solo por lo que dicen, sino por cómo lo dicen: la mayoría suenan como deseos escuetos, aunque algunos se vuelven un poco más metafóricos. Estos poemas detonan perfectamente un aura de decadentismo y horror.

Si seguimos una línea de interpretación en torno a la locura, el lector incluso podrá imaginarse cada poema como un retazo de pensamiento intrusivo e incontrolable. Un pensamiento que surge como parte de algún otro yo que, como se dijo anteriormente, está reprimido. Ya que el psicoanálisis y el *doppelgänger* fueron tópicos de especial interés para este autor, es factible que este sea el caso.

人体のいづくに針を刺したらば
即死せむかと
送師に問ひてみる

Si clavo una aguja dentro de alguien
¿Cuánto tardará en morir?
¡Debo preguntarle a un médico!

En cuanto al eje temático, no solo son recurrentes la violencia, el deseo y la locura, sino que estos acontecimientos, al estar reprimidos, parecen decirnos algo más. Esto se relaciona con el hecho de que uno de los ejes de la moda Ryôki era encontrar sucesos extraordinarios en las metrópolis modernas, lo que supone una especie de ocultamiento. Estos factores de represión y ocultamiento tienen un valor significativo bastante similar, pero con la leve diferencia de que ambos implican la aceptación o el rechazo del individuo actante. Esto quiere decir que, en términos más interpretativos, dentro de muchos de nosotros coexisten deseos reprimidos o que ocultamos y que pueden llegar a hacerse realidad en la privacidad e individualismo de la vida citadina, bajo el tema de lo retorcido, lo que se oculta y la locura de lo reprimido.

春の夜の電柱に
身を寄せて思ふ
人を殺した人のまごころ

Cerca a la luz de un poste en una noche de primavera
dentro de mis pensamientos
está la crueldad del asesino de personas.

Los Ryôki *uta* se cuentan por varias docenas. Hay una cantidad inmensa de poemas que tristemente no han sido traducidos, más allá de un par de ensayos y algunos aficionados de Yumeno. Así mismo, estos tienen un gran valor estético para el *ero*, *guro* y *nansensu*, además de que son pilares importantes que ayudan a entender no solo la moda Ryôki, sino también el modernismo literario japonés. En estos poemas se percibe la transgresión, lo salvaje e incluso el impulso morboso de muchos escritores de la época. Cabe destacar que varios

autores de renombre hicieron parte de estas modas, aunque quizás el nombre más conocido para un lector occidental sea el de Yasunari Kawabata, nobel de literatura en 1968. Lo anterior da cuenta de hasta dónde se expandió esta moda, a veces descrita como un movimiento burgués que buscaba la muerte, el erotismo y la necesidad de encontrar lo oculto.

ペンナイフ
何時までも錆びず失くならず
その死にかほの思ひ出と共に

Cortaplumas
nunca pierdas el óxido
las memorias de esta muerte son tuyas. ○

Cómo publicar en Hojas Universitarias

Hojas Universitarias es la revista de la Escuela de Artes de la Universidad Central, cuyas nuevas secciones son “Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria”, “Creación Artística y Literaria” y “Recomendados”. Otras secciones eventuales tienen cabida de acuerdo con su importancia para la vida cultural, la reflexión y el debate académico.

Hojas Universitarias tiene convocatoria abierta de forma permanente, y sus colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos para que el material enviado sea tenido en cuenta por su Comité Editorial:

Aspectos generales

- Los materiales deben ser enviados al correo electrónico hojasuniversitarias@ucentral.edu.co y serán revisados en el orden en que sean recibidos.
- Los textos deben ser inéditos (salvo excepciones especiales) y originales.
- Con el envío, los autores aceptan las condiciones de publicación de la Revista en cuanto a que el material textual, una vez publicado, puede ser reproducido y copiado de manera libre siempre y cuando se den los créditos apropiados del autor, no se haga con fines comerciales y no se realicen obras derivadas. El material fotográfico, por el contrario, queda protegido por *copyright* y su aparición se restringe a los números establecidos de la revista *Hojas Universitarias*.
- El comité editorial, luego de su lectura y análisis, aprueba, rechaza o sugiere cambios de los materiales, para lo cual, los autores serán notificados oportunamente.

Acerca del formato

- Los trabajos para publicación deben enviarse por correo electrónico, escritos a doble espacio, letra Times New Roman,

tamaño de fuente 12, justificado a ambos lados, márgenes 3x3.

- La extensión máxima de los textos será de 20 cuartillas.

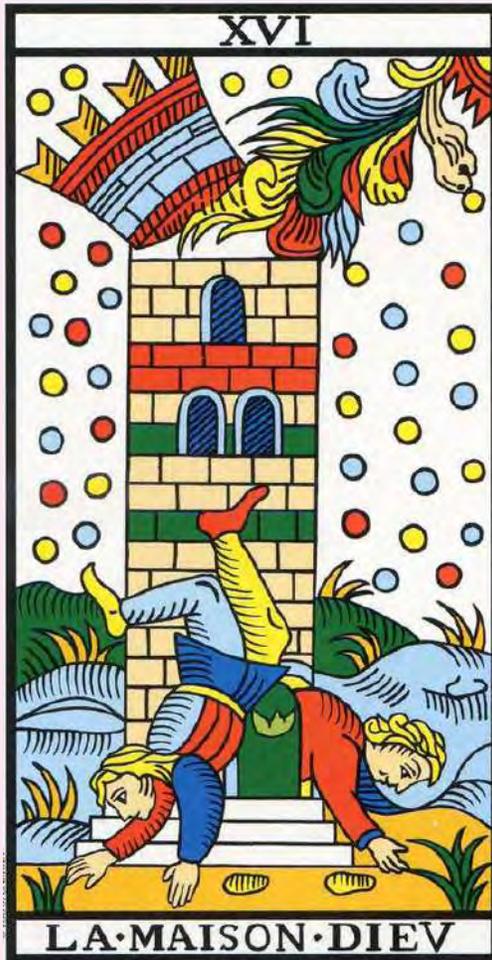
Sobre la estructura de los artículos

- Título del trabajo centrado, en altas/bajas y negrita. Debajo debe aparecer el nombre y los apellidos o los nombres y apellidos de los autores, la profesión actual más destacable, la institución en la que laboran o estudian actualmente y su correo electrónico.
- El sistema de citas aceptado es APA (séptima edición).

Requerimientos para publicación de reseñas de libros y otras obras de arte

- Las reseñas tendrán un máximo de cinco cuartillas, con las mismas condiciones de formato mencionadas arriba.
- Los textos de las reseñas no tienen título periodístico, sino que se encabezarán con los datos del libro: autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas.

Agradecimientos



El equipo editorial de *Hojas Universitarias* agradece enormemente la colaboración y apoyo del Semillero de Investigación y Creación Makerspace Editorial de la Escuela de Artes a lo largo de todo el proceso editorial, conformado este semestre por los estudiantes:

- Danna Camila Perilla Rodríguez
- María Paula Arturo
- Omar Peñaranda
- Daniel Andrés Chaves Gómez
- David Andrés Manrique Castañeda
- Diana Lorena Cepeda Estrada
- Diana Marcela Rodríguez González
- Duna Emmanuelle García Hoyos
- Gabriela Velasco Piñeros
- Sofía Alejandra Feria Beltrán
- Enrique Rodríguez Zalamea
- Julián Felipe Rodríguez Fuentes
- Margarita Rosa Lozano
- Jennifer Chavarro
- Lorena Quintero Gómez
- Mariana Camargo
- Sofía Quintero Gamboa



HOJAS

UNIVERSITARIAS



UNIVERSIDAD
CENTRAL