

Atravesamos un momento histórico de dificultades económicas, sociales, espirituales, que hacen tambalearse al mundo: la aldea global, ese subterfugio de la incuria mercantilista, está a punto de volverse aldea destartada, caos insondable. Podemos decir, como mínimo, que estamos en un momento en que el fanatismo, la miopía materialista, la degradación de la educación, la falta de sentido común, y el abandono del pensamiento y de la lectura en su multiplicidad ardiente y revitalizadora, llevan al mundo a un abismo material y cultural, tal vez sin precedentes. Es cierto que la historia de la humanidad siempre ha sido deplorable, pero hoy como nunca, a lo deplorable se suma la mayor falta de sensatez, la peor voluntad de hacer el bien, incluso a nivel de producción hacer bien las cosas: el único norte es vender, vender rápido, ganar y desaparecer con los bolsillos forrados, desde un después de mí el diluvio, y si yo ando caliente qué más me da que se ría o despatrique o se lamente la gente.

Yo abogo, sin embargo, por la cooperación de fuerzas que pareciendo enemigas pueden darse con dignidad la mano y aspirar a un mundo mejor. El gran capital tiene el deber de invertir en la cultura, la cultura tiene el deber de presentar al gran capital proyectos viables, ideas constructivas, formas de existencia beneficiosas para todos los ciudadanos del mundo, más allá de banderas, temperamentos, estereotipos, modos de comportamiento religioso, sexual, intelectual. Yo abogo por un nuevo orden en el cual el gran capital entienda que los intelectuales aportan al mundo lo verdaderamente interesante del mundo, aportan la imaginación, el conocimiento, el riesgo de las ideas y no de las ideologías que nada arriesgan pues ya están cimentadas en el dogma y la creencia de tener la verdad en la mano; y al mismo tiempo le pido al intelectual que no sea innecesariamente epatante ni infantil, irresponsable o majadero, ante el modo de vida económico y cultural de Occidente, que aunque sin duda imperfecto, tampoco es peor que el excesivamente

idealizado sistema de vida oriental, cuya problemática es tan compleja y exasperante como la nuestra. Así, desde un nuevo sentido de responsabilidad y mutuo entendimiento, tal vez podamos recuperar un cierto orden, una cierta frugalidad, incluso una cierta elegancia y sobriedad, estableciendo unos límites reales y justos que permitan una mejor distribución de la riqueza del mundo.

Que en un momento histórico tan difícil y deplorable, que en un momento en que se ha visto una vez más cómo unos pocos manipulan a la mayoría, llevándose del pastel la gran tajada, y casi toda la tajada, y dejando unos pocos mendrugos que apenas alcanzan para hacer nada por la cultura, por el estudio y el conocimiento, es alentador y tranquiliza ver surgir una nueva colección de libros publicados no para lucrar sino por el contrario ajena a lo lucrativo, una colección encaminada a fomentar el interés por la literatura entre los estudiantes de nivel medio y superior, y en particular para fomentar la poesía, mediante la



En **TIEMPOS DIFÍCILES**
siete **LIBROS** que son
siete **LUCES**

TÍTULO: Colección El oro de los tigres
(*Lepanto, La alcoba cerrada, Cantos de abajo, Muere mi madre, Rey de los vientos, Cuatro poemas y Un libro de cosas luminosas*)

AUTORES: G.K. Chesterton, Anne Hébert, Philippe Jaccottet, Saito Mokichi, Adonis, Wallace Stevens y Czeslaw Milosz.

EDITORIAL: CABU / UANL

AÑO: 2009

traducción de textos disímiles, de estros diversos, culturas varias, mas todos signados por un mismo ojo conceptual: el de la alta calidad de cada uno de los textos publicados, la alta calidad tanto del original escogido como de su traducción.

Me encuentro presentando siete libros de autores de primera fila, traducidos por escritores de fina capacidad traslaticia, que han sabido llevar con acierto y ojo certero unos originales nada fáciles de traducir, a encomiables versiones castellanas que funcionan como textos autónomos, lo que para mí constituye uno de los ideales de toda traducción. Resulta memorable observar que las traducciones encargadas o recabadas han sido realizadas en gran medida por poetas de la altura

en auténtico diálogo creador, donde lo fundamental no es la idea de la perfección o la imperfección sino la equilibrada presentación de obras capaces de conmover el ojo lector, de abrir al estudiante el apetito por lo mejor del acervo cultural.

Cuatro poemas de Wallace Stevens, uno de los grandes poetas de Estados Unidos: Tedi López Mills, poeta ella misma, tras seleccionar cuatro de los mejores textos de Stevens, y tras regalarnos un prólogo informativo y escueto, donde con acierto nos habla de la poesía de Stevens como espacio “donde los lugares y las cosas conviven en medio del estupor filosófico” y donde el poema recoge, cual deseable utopía, “un desorden magistralmente ordenado”, entrega al lector una traducción impecable,

jamás terminara. Esa filosofía de lo concreto, y esa concreción que tiende a la abstracción, que marcan toda la obra de Stevens, están magníficamente captadas en la esmerada traducción de López Mills. Si se me permite, recomiendo la lectura de uno de los poemas más extraordinarios que conozco en lengua inglesa, el “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” o “Trece maneras de contemplar a un mirlo”, donde *to look* se traduce acertadamente como contemplar, dada la índole especulativa y ontológica del poema.

Adonis, seudónimo de Alí Ahmad Saïd Esber, el poeta sirio, está representado en la colección *El oro de los tigres* por un libro titulado *Rey de los vientos*, selección y traducción del poeta mexicano Jorge Esquinca. En

CABALLERÍA

de Tedi López Mills, José Javier Villarreal, Jorge Esquinca, Luis Alberto de Cuenca, Juan Manuel Rodríguez Tobar o Françoise Roy. Más no se puede pedir.

Siete libros, quizás signados por el siete que simboliza la idea de la perfección, según asegura la Cábala. Ese siete que un dicho judío, por el contrario, considera signo de la mentira y por ende, de la imperfección: “*a zibn is a lign*” (“el siete es una mentira”) que dice un adagio judío. Por un lado, anhelo utópico, por otro excesivo escepticismo; y desde la perspectiva de esta colección, un serio empeño editorial, una seria empresa que reúne voces plurales, modos diversos de expresión, culturas que incluso parecen encontradas, conversando

logradísima, de estos poemas. Sé lo difícil que es traducir a Stevens porque siendo joven traduje y publiqué varios poemas suyos: y puedo decir con conocimiento de causa que López Mills capta lo más difícil de captar en Stevens, su zigzagueante fluidez, su variable estro moviéndose, desde una ligereza musical sabia y profunda, por vericuetos inesperados, recodos súbitos que desordenando en apariencia el fluir del texto lo rehace y recompone constantemente, desde una mezcla abarcadora que combina abierta y lúcidamente música con pintura, pensamiento filosófico con la más refinada estética, volcándose en letra sinuosa y musical, que fluye y avanza cual si el poeta deseara que el poema

esta ocasión recorremos con Adonis lo variable de la incertidumbre de todo lo humano, el desconocimiento que aspira a la revelación, tal vez a un mínimo revelado a través de la práctica persistente de la poesía. Rebasar la dualidad en Adonis implica ver la oscuridad, por ejemplo, no como una falta de luz, sino como una gradación del espesor, y a su vez reconocer la luz, no como explosión de brillo sino como “diferencia entre dos oscuridades”. Un propósito vivo y natural de su poesía consiste en revelar la esencia del idioma en que se escribe: “Escribo en árabe. En este idioma la presencia se identifica con lo invisible. El mundo está ausente, aunque visible. Según esta visión, el hombre es un estado continuo de ausencia.” Así, el idioma hurga

en lo desconocido para, dentro de sus propios límites, revelar ausencia, y poner de manifiesto en el propio poema y a través del propio idioma, módulos presentes, visibles, de conocimiento. La versión de trasmano de Jorge Esquinca nos permite deambular por unos textos en los que corren simultáneamente el agua y la arena, la oscuridad y la transparencia, los inestables lugares interiores y exteriores, a la zaga de una conjunción donde al borrarse los caminos, tal vez aparezca ese ansiado conocimiento “del dios que va a nacer.” La espera, a su vez, se palia o enfrenta escribiendo poemas, poemas en el desierto y del desierto, donde un vergel de arena y un oasis de desmoronamientos cantan el deambular inestable del ser humano, a quien Adonis llama El Extraviado, y que en cuanto extraviado “Lleva la Piedra Negra como su pan/ Lleva el sol: una sombra, agua.”

Confieso que *Lepanto* es un poema que más bien me espanta.

Amo a Chesterton como prosista y ensayista, punto. En cuanto tal, de él hace el panegírico, merecido, Borges, y por el contrario, Kenneth Rexroth, que siendo joven lo conoció un poco, y escuchó sus conferencias y clases, echa pestes. Sin embargo, cuando admiramos a un autor, es necesario conocer también e s a

obra que nos molesta o desagrada de ese autor, de modo que veo con buenos ojos que se haya publicado la traducción de *Lepanto*, por seguro bastante inaccesible en América Latina. En *Lepanto* prima, como suele ocurrir con Chesterton, la fina ironía, la inteligencia salerosa, y una religiosidad que no suele ser en exceso dogmática ni ortodoxa. *Lepanto* glorifica la caducada épica, con su briosa exaltación del pasado, un pasado temático que subraya la gloria, la así llamada defensa de los valores occidentales, mediante un lenguaje transparente, sin retruécanos ni calambures, toda una campaña verbal encaminada a promulgar y promocionar un punto de vista blanco contra un adversario que se pinta negro. Maniqueísmo del exégeta de Occidente que fue Chesterton: y sin embargo, hay una zona en este poema donde el orientalismo poético resalta, y el autor, por un momento, baja la guardia, y deja fluir su sentido de lo poético: “Mahoma...reclina el poderoso turbante en el regazo de la hurí eterna./ su turbante tejido por los crepúsculos y los mares./ Espanta del jardín a los pavos reales cuando despierta de la siesta./ y camina entre árboles, y es más alto que los árboles,” mundo que por cierto me recuerda el maravilloso “The History of Rasselas” del Dr. Samuel Johnson. *Gallo que no canta*, hermoso y dúctil ensayo que presenta una lúcida tesis diferenciando el mundo clásico grecolatino de una Edad Media que tanto amó y de algún modo, tanto espiritual como estético, añoró Chesterton, es el otro texto que se publica, bilingüe, en este libro. Lo clásico se le aparece como algo frío y mármreo, serenidad ideal de una cultura que no se mancha las manos

ni deja huellas un poco sucias y descompuestas; como contrapunto la Edad Media de los “oficios elementales” nos obliga a mirar la provincia de los cuerpos con sus pies pisando la uva, sus manos haciendo o reparando calzado (recordemos al místico Jacob Böehme que nunca quiso soltar la lezna y dejar de ser zapatero) olores y sabores mezclados, fuertes, híbridos, constituyendo un retablo, “un relieve medieval”. Se trabaja cantando, situación que ahora nos resulta inaudita. Y Chesterton pregunta, desesperanzado: “¿Por qué un periódico moderno nunca es editado por gente que cante a coro? ¿Por qué los tenderos cantan tan poco, si es que lo hacen alguna vez?” Chesterton proclama a voz en cuello nuestro alejamiento de lo natural, de la relación alegre de inmediatez con el trabajo, y añora ese espacio histórico, tal vez perdido para siempre, donde “sólo encontramos lo natural en lo sobrenatural.”

Un libro de cosas luminosas (antología de poesía internacional) de Czeslaw Milosz, es para mí un regocijo por banda doble: esta antología del premio Nobel polaco, fue trasvasada y ampliada por el poeta, ensayista y traductor José Javier Villarreal, para mí una de las voces más importantes y menos reconocidas del panorama actual de la poesía en lengua castellana. Y digo regocijo por banda doble porque siento una fuerte admiración tanto por Milosz como por Villarreal. La selección de Milosz pasa por la criba de la selección de Villarreal, y las traducciones de idiomas como el polaco o el inglés de Milosz y otros traductores, revierten en las traducciones al español que nos regalan Villarreal y Martha Fabela. Mas ahí no queda todo: a esta selección de una selección se

le añaden ahora poemas escritos en castellano por poetas del renombre de José Juan Tablada, Borges (cuyo poema *El oro de los tigres* da título a esta nueva colección que hoy presentamos), Gonzalo Rojas, Olvido García Valdés, Fray Luis de León y Heberto Padilla, con lo cual tenemos una antología de otra antología, aquí aumentada, y hecha, creo yo, para compensar la falta de conocimiento que existe en otras culturas de nuestra poesía. Me llama siempre la atención que nosotros leamos a Milosz, a Hébert, a Zagajewski o a la Szymborska, y ellos, más allá de Neruda, diantre, no leen nada. En todo caso, recomiendo leer con suma atención el prólogo de José Javier Villarreal, que a modo de advertencia, precede la selección de textos de esta curiosa antología. Prólogo en que acertadamente se ve la traducción como “una creación de la creación” y como un resultado nada estable ni inalterable, sino por el contrario como algo “temporal por su carácter perfectible”. Hermoso leer que ese ejercicio crítico que es toda traducción deviene con el tiempo olvido, siendo lo esencial que “crítica y creación son aguas de un mismo río”.

Nubes de Philippe Jaccottet trae excelente traducción del francés de la mano del poeta Juan Manuel Rodríguez Tobal. Jaccottet es un poeta que hasta la lectura de este libro era para mí desconocido, algo más que agradecer a esta colección de poesía en traducción. Libro de poemas de la nostalgia, o sea, del dolor de la casa perdida, sea la del lenguaje, sea del lugar natal, sea del seno materno o del Paraíso. Los poemas se suceden como nubes y las nubes están ahí para recordarnos que todo es inasible, que todo es

efímero. Lo efímero se traduce primero en la noción de vejez: “fragmentos...astillas de los años”, que hacen decir al poeta que somos como “—viejos perros guardianes sin gran cosa/ que guardar ni morder—,” y luego en la noción de Muerte, noción que se filtra obsesivamente en todo este libro: una Muerte que produce miedo, el miedo que interfiere con el fluir de las cosas, con la propia necesidad de serenidad. Ante ese miedo, ante la presencia tenaz de la Muerte, el poeta opone una resistencia: la del canto, la del propio texto. No hay otro paliativo, no hay otra ocasión. Hasta el extremo de que al acercarse la Muerte, irrumpe la dosis más fuerte de realidad, como si Muerte y Vida constituyeran la verdadera y única conjunción, una conjunción donde se diluyen las fronteras: “(Podría ser, así, que nunca me hubiera sentido tan real, y en un mundo él mismo tan real como en ese momento —mientras iba ya a serme necesario abandonar el espacio y el tiempo.)”

Anne Hébert, la poeta canadiense fallecida en el 2000, aparece representada por *La alcoba cerrada*, obra notable en notable traducción de Françoise Roy. Lenguaje transparente, transparentando una sensibilidad femenina cincelada y exquisita, a la vez cerril y dura, como cuando habla la alegría para ponerse a clamar como “joven parturienta de olor salvajino bajo los juncos”. O cuando la poeta canta la “Fina nariz de ave rapaz, pico de asta”, que sirve para hacer “amuletos en los días de peste”, tal vez para la mítica y ancestral “Mujer acostada, gran hormiguero bajo el alerce”. Una poesía de una sola estructura, un solo tono, sin excesos ni mezclas,

que está ahí para cantar el pan, el amor y la religiosidad más honda, el desgarramiento personal como huella del desgarramiento universal: todo un Cantar de los Cantares que no excluye el asombro, el agotamiento de la carne, y unas manos que en un punto “se encantan de vacío”. La alcoba cerrada de Anne Hébert está abierta al mundo, y sus ventanas dan al amor, a la justicia, a la dificultad de existir, a la delicadeza como opción de vida: sensibilidad que encarna en un poema tras otro como la presencia de Dios encarna en el Verbo.

El séptimo y último libro al que debo aludir es mi propia versión castellana del conmovedor poema del japonés Saito Mokichi, que traduje de la versión inglesa realizada por Hiroaki Sato que se publicó en la antología de poesía japonesa titulada *From the Country of the Eight Islands*, libro que se publicó con portada basada en un óleo del poeta y pintor argentino de origen ruso Román Antopolsky, y que contiene en su interior cuatro tintas en blanco y negro cuyo orientalismo y aura Zen acompañan a las mil maravillas a este texto. Prefiero, dado que soy el traductor o “versionador” de este texto, decir algo sobre mi personal relación con la traducción, y de entrada hago la salvedad que he dejado de traducir, lisa y llanamente porque el peso de

los años me lo impide, ya que no tengo la fuerza de antes, y la que tengo debo dosificarla para seguir escribiendo mi propia poesía.

Me fue útil traducir, labor que realicé durante unos años: traducir le fue útil a mi acelerada vida, traducir significó para mí una necesaria y anhelada desaceleración.

Yo soy, dicho en cubano, de cerebro trimotor, cabeza a millón. Y traducir me retenía en un espacio concreto, palpable, donde cada movimiento mental y corporal constituía un unísono.

Ese unísono, quizás por razones relacionadas con la química del cerebro, induce a la dicha: a mano izquierda el original, lo palpo, miro la página que estoy traduciendo, la rozo y manoseo; a la derecha esa hoja de papel amarillo rayada, tamaño legal, en la que voy inscribiendo palabra a palabra la primera versión de la traducción.

Un orden, una disciplina: del fondo del orden, contra mi caos vital, mi tendencia a desordenarme, a ser voraz y agitado, a interesarme por todo, de vaivén en vaivén, la traducción me impone un silencio: un silencio ajeno a lo mayestático y solemne, nada augusto. El silencio que procede de una pequeña habitación en altos, con una mesa camilla de trabajo, y una silla de pino sin desbastar.

La traducción me impone ir al paso: una palabra hacia otra palabra, un idioma hacia otro idioma. El rayo que ilumina, de repente, da en el clavo: encontramos la adecuada traducción; o por el contrario, nos atascamos.

Y se va al diccionario. No se deambula (como hace el poeta) por el diccionario, sino se va a lo concreto y actual que impone

el acto de traducir: así, una palabra busca a su congénere enigmático en el otro idioma. Y la palabra del original (en mi caso el inglés) se encuentra con seis, siete posibilidades. Ahí está, ahora, la disyuntiva. Escoger. Hay que relajar el esfínter, suavizar los hombros, sostener la postura erguida ante la mesa y el mamotreto diccionario: aguzar el oído; aclarar la mente; sopesar (no demasiado) y decidir.

Esto por aquello: una palabra por otra, u otras (las menos posible). La palabra o palabras en traducción no deben explicar sino existir del mismo modo en que existe la palabra en el original. Y la página rayada de color amarillo hormigüea, abundando: se encamina a ser otro libro, un libro en sí, con el transcurso del tiempo cada vez más autónomo, distante y ajeno del original.

El día a día de la traducción, que puede implicar el compromiso de entregar a una editorial un manuscrito para una cierta fecha. Traducir es persistir. No esperar; actuar. Nada de diosas que dictan sus rarezas, sólo trasvase. La felicidad del trasvase, como se hace con los vinos, para luego catar: acatar la bondad ulterior de la uva. O su amargura, su agraz.

Yo traducía literatura japonesa a través del inglés, de modo que en mi cabeza, en compartimentos estancos pero porosos se sucedían, eslabonándose, tres existencias: una en japonés, totalmente desconocida para mí, pero siempre intuitiva; otra familiar, la del idioma inglés, acompañada de la transliteración del japonés (*romanji*) al alfabeto nuestro (de modo que las palabras existían como sonidos, aunque no

existieran en sí como sentido); y luego, al final, desembocando, la versión de mi trabajo, en castellano.

No concibo mayor felicidad que esta especie de tres en uno. Traducir me permitía ser un japonés de *yukata* y *tabi*, un americano de camiseta y pantalón desteñidos, un cubano trasvasando palabras del inglés superpuesto al imaginado japonés, a mi lengua castellana. Era una traducción que no me permitía emplear, en principio, cubanismos (hice un trato oral con el editor, según el cual se me permitiría incrustar en mis traducciones algunos cubanismos, lo cual hice, guiño de ojo conmigo mismo, y de lo que no creo hasta la fecha nadie se ha percatado).

Recuerdo con agradecimiento aquella época de mi vida. Durante un sabático universitario, subía al altillo de nuestra casa, y me sentaba a traducir durante horas, a veces diez, incluso doce y catorce horas. Oraba, era el monje, contribuía a la transmisión de una "verdad", o al menos de un material de trabajo. Temprano, como suelo, había escrito un poema, y corregido un poema escrito el día anterior. Habiendo dado de comer al monstruo de la poesía, ahora entraba en apacibilidad traductora. Y el profundo desgaste que acarrea la creación, se veía compensando por la salud que acarrea traducir: que es trabajo físico bruto y sano, y no zarandeo creador, ese zarandeo donde de un modo oscuro somos títeres de la Muerte.

José Kozer



omentario preliminar: hablar sobre el trabajo de Eduardo Milán es un verdadero gusto.

Uruguayo de nacimiento, mexicano por adopción. Poeta y estudioso del fenómeno poético de gran peso en la poesía contemporánea. La lectura de su obra, poética y ensayística, debe ser parte fundamental en la formación de aquellos que se dicen estudiosos de las letras.

Obvio al desnudo de Eduardo Milán es la presentificación de un auténtico oxímoron: fuego y nieve. Fuerzas contrarias que se atraen, se juntan, se empalman, se colocan una frente a otra y producen una fuerza que gira hacia por lo menos dos escenarios. Adentro la hoguera, el fuego, la voz se quema, se urge por salir; afuera el horizonte se extiende blanco, blanquísimo terreno lleno de acantilados. La paradoja entre la urgencia de decir y el temor ante la hoja en blanco. La constante incertidumbre del decir y la irrenunciable necesidad de hacerlo. Fuego y nieve.

Analicemos primero el fuego:

Lava la palabra libertad
Uruguay
hay un concentrado de volcán
adentro. (p.14)

Más adelante dice:

La palabra no es lava
la palabra es libertad
no te distraigas
lava la palabra libertad

su erupción de un eros
demasiado tiempo sometido. (p.15)

Aunque como dice Pascal Quignard toda interpretación

es una locura, me atreveré hacer algunas. En este libro la lava y el volcán son esa urgencia de decir, ese quemarse por dentro. Es el proceso que atraviesa el creador para llegar a la obra: el caos, el desorden y luego la asociación y fusión de ideas, de sonidos, de imágenes. Todo esto ocurre adentro, antes de decir palabra alguna. Ese lugar al que me refiero, o ese momento, es ese mismo que Milán ha llamado en más de una ocasión el puente o lugar de tránsito, lugar de la atención, del peligro: la frontera.

acto libertador. El poeta se libera y libera la palabra. Y en el acto es feliz: “Escribe con felicidad” nos dice el poeta (he ahí una parte del goce).

Pero al salir el fuego no se apaga, se transforma: de lava en “cebra tan blanca para pintarle las rayas”; es decir, los versos que rayan la hoja en blanco. El fuego no se apaga, se transfiere del poeta al lector. El poeta lo libera, el lector lo recibe. El texto como un “fósforo”, como una “fogata”, como un “faro”. Fósforo, fogata, faro: encadenamiento de



LA
BATALLA DEL
poeta

TÍTULO: *Obvio al desnudo*
AUTOR: Eduardo Milán
EDITORIAL: UANL
AÑO: 2009

Es ese lugar en donde se percibe ese “sonido insinuado”. Pienso en los tordos que aparecen en los primeros poemas de este libro: “Los tórtolos tordos no bajan de su altura”; y más adelante, en otro poema, dice: “seguir el hilo de un sonido insinuado”.

Ahora bien, el acto culminante de este proceso es el acto del decir, el acto del escribir: el goce. El “decir” es pues una forma de liberar gozosamente ese fuego interno que urge a salir. El acto de decir es un

aliteraciones, golpe de piedra contra piedra: fuego.

El fuego también como el deseo y el amor, el amor al cuerpo de la escritura, “a un sueño de escritura”, a Uruguay, a la poesía. La llama, un elemento que forma una parte del oxímoron.

El acto es otro —la continuidad
[erótica, dedos
lengua cuya línea bordea el muslo
[en la frontera
del muslo con el muslo como si

[fuera otro, no es tal—
secuencia de un cuerpo es el
[cuerpo, eros crea:
que se lo crea totalmente —vaya
[en equilibrio por el limbo
de la raya, caiga en el antiguo
[secreto que secreta
un hilo-filo de amor. (p. 63)

Ahora hablemos de la nieve.

La nieve es el horizonte blanco de la hoja, también el vacío, el silencio, el temor frente al acantilado o el desierto. Hay una tenue frontera entre la posibilidad de decir algo y no decir nada, o nada que valga la pena. Al principio decía que la nieve estaba afuera; que mientras adentro se aceleraba el fuego, afuera se extendía un blanco escenario lleno de acantilados. Pero me parece necesario aclarar que este afuera es otra parte del adentro. Ese afuera es una metáfora. Una forma de explicar o de identificar esta otra fuerza contraria que nace del mismo centro que el fuego, que surge a través de la misma voz, esa que se enfrenta a la paradoja: fuego y nieve, decir y no decir. Es ahí donde se ubica la frontera, el puente del que ya hablábamos.

Así se muestra un mundo casi
[blanco
que se justifica —intermitentes,
[en hileras, chispas
de fogata, en esta casa acaban de
[encender la luz—
por un mundo carente de
[horizonte, escrito desde adentro
prendido por raspado de fósforo—
[alfiler
escrito desde afuera, faro
unas ubres apagadas por la
[intemperie a la sombra
la luz gira precisa donde
—y esto es lo transparente—
[llueve
sin dejar claro donde llueve. (p.26)

Así el acto de escribir, tal como dice Milán, es un ejercicio de resistencia. El escritor está en una constante batalla entre “un mundo casi blanco” y las “chispas” que pueden llegar a ser “fogata” o “faro”. Es decir que el poeta resiste entre el silencio y la palabra. *Obvio al desnudo* es una especie de *strip-tease*, el poeta se desnuda, el poeta nos presenta su batalla, su enfrentamiento entre el fuego y la nieve, la urgencia de decir y el silencio. Todo esto surge, por supuesto, del deseo que bulle dentro del poeta por el cuerpo de la escritura. Y es inevitable que el escriba se enfrente con la paradoja.

El poeta al desnudo busca también desnudar la palabra, quitarle la carga: busca la palabra primera, primordial. Para que el poema salga limpio, puro, en el sentido que ya nos explica Eduardo Milán en su libro *Resistir*:

No es una palabra pura por no contaminada. Es pura por haber mantenido intacto su sentido original, atravesando todo un Sahara de significaciones, la tentación del silencio bajo un golpe de cúpula, escapando al águila de Góngora (la mirada del águila) un siglo de oro, El Dorado. Ese sentido original es su secreto, un secreto que se revelará al mundo cuando logre fundirse al objeto de su deseo. (2004, FCE. p.14)

Y luego hace referencia a esto mismo en por lo menos uno de los poemas de este libro:

Andan buscando la palabra
[primordial
la wanted-querida herida en su

[inicio
unos pagados para eso
para buscar la primordial
[primorosa
rosa en polvo. (p.53)

El poema para Eduardo Milán es un objeto de arte irrenunciable. Y en el camino para lograr el poema el poeta está expuesto, está a la intemperie: entre el calor y el frío, el fuego y la nieve, la palabra y el silencio, el deseo y el objeto.

Escribir poesía, nos dice Michael Hamburger, es exploración y descubrimiento. La exploración es el intento constante por escribir algo valioso, el descubrimiento obviamente se refiere a lograr el cometido. Descubrir el misterio no significa develarlo sino encontrarse y enfrentarse con él. Con el misterio. Desnudar la palabra para crearla de nuevo, otorgarle un nuevo misterio, crear con ella una nueva realidad, la realidad del poema, de la poesía, ésa es la tarea del poeta. El misterio en *Obvio al desnudo* se nos presenta a través de un oxímoron, nace de la paradoja entre silencio y palabra, nace de esa batalla que nos retrata el poeta y que nos turba. Me parece que una lectura atenta de este libro permite al lector acercarse a la médula de esta intensa batalla.

Para terminar me parece muy importante decir que Eduardo Milán es uno de esos poetas que muestran una clarísima consciencia poética. Es en verdad notable la manera en que en su obra (y pienso no sólo en este libro sino en *Alegrial* y en *Habla*, por mencionar algunos) hay un saber, una sabiduría acerca del oficio del poeta. Hay también una gran agudeza y una

autocrítica nada común en la poesía.

Hay un vacío trabajando:
que desde ese ángulo veas una
[mariposa
que parece surgida de la nada
[está bien
ese aleteo corresponde
una monarca

Por un momento hay que
[poner a raya a todo
aquello que acecha lo formado
[—nubes
aquellas, manos aquellas,
[bocas aquellas
tragalotodo, tragavacíos

Así le puse formas, puntos
[Sentimientos
Cosas que destilan un hacer de
[flor erguida
pistilos

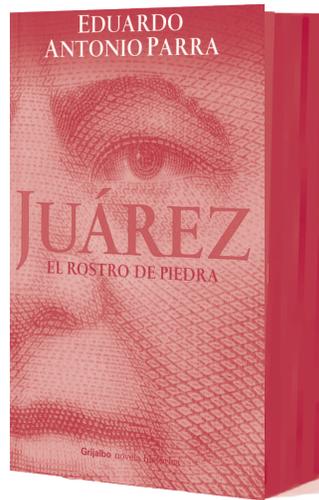
Nadie vino aquí a decirme
[“mira”
sin embargo

Uno paga puntualmente dentro
[del capital
el derecho al vacío
el derecho al vacío del capital
el derecho al derecho, izquierda
[en democracia

A trabajar la tierra del vacío
[los poetas
creyentes en la tarea del buey
o no creyentes en el verso
libres de vuelta (p. 42)

Gabriela Cantú Westendarp

EL ROSTRO DE PIEDRA



TÍTULO: Juárez. *El rostro de piedra*
AUTOR: Eduardo Antonio Parra
EDITORIAL: Grijalbo
AÑO: 2009

Es consecuente, creo, que una de las biografías más socorridas y consultadas sobre Benito Juárez, la del norteamericano Ralph Roeder, subraye en su título un vínculo de posesión entre el Benemérito y el país en el cual nació y habría de morir. Hablo naturalmente de Juárez y su México, donde el historiador demostrará con amplitud a veces exasperante la forma en que hombre y nación influyeron el uno en el otro a lo largo de la vida pública del primero. La tentativa de Eduardo Parra en su novela *El rostro de piedra* parece reasumir esta idea, según lo confirmará el propio Juárez hecho personaje al hablar del país que llevaba en su cabeza, así como de esa identificación que el mandatario se empeñaría en consolidar entre él y México, al grado de que ambos fuesen vistos como partes de una ecuación, de un binomio indisoluble.

¿Cuál era entonces su México: el que estaba condenado a sobrellevar, en la miseria y fracturado por las guerras, o el que soñaba en edificar, más complejo que el territorio real que tenía enfrente, con nuevas leyes que lo rigieran y dirigieran? Es entre esta tensión, dolorosa y a menudo desmoralizante, como se desenvolverá la vida de Juárez en la novela de Eduardo, señalando así el enorme mérito de aquella brillante generación de prohombres —de Melchor Ocampo a Guillermo Prieto, de Miguel y Sebastián Lerdo de Tejada a Francisco Zarco y demás— que en medio del caos, la anarquía, la inercia e inedia nacionales, inoculó al país el hambre de ser, al fin, moderno —entendiendo por ello: justo y habitable, mas también saludable y funcional, tolerante y laico. No hay mucha exageración en este aserto, pues todo parecía moverse entonces

en el terreno de las ideas, de las entelequias, como si la veintena de días que Juárez permanece cautivo en Palacio Nacional durante la revolución de Tacubaya simbolizara la cueva platónica en la que el futuro mandatario maduraría mentalmente su idea de país. Sin ir más lejos, ni siquiera se contaba con caminos medianamente transitables, no se diga con ferrocarril, y épocas hubo en el ejercicio de Juárez que los ministerios, las actuales secretarías de Estado, eran literalmente de aire, hechos de pura voluntad y entrega, a falta de dinero para pagar sueldos reales a los más cercanos colaboradores del presidente.

Con su tesón y voluntad inquebrantable, Juárez se propuso superar entonces esa tautología perversa que por décadas privó en el país, teniendo al general Antonio López de Santa Anna como causante del fracaso institucional pero también como su consecuencia inevitable, su expresión más acabada y a la orden cuando se le necesitara al frente de la presidencia. Bajo este reto, Juárez enfrentaría las contradicciones más ríspidas, entre ellas la pretensión de conformar un Estado moderno encabezado por civiles aun a costa de apoyarse en la gente de armas, ángeles custodios que al cabo no resultarían tan desinteresados, como lo demostrarán con el tiempo los generales Jesús González Ortega y Porfirio Díaz.

MEMORIA Y SENTIDOS

En una de las primeras entrevistas que diera sobre su reciente novela, Eduardo explicó que había tratado de ofrecer una interpretación de

Juárez, a fin de aportar una visión personal sobre un personaje tan asediado por estudiosos de toda laya. Creo que la operación que realizó en las 440 páginas y los 19 capítulos de *El rostro de piedra* fue distinta y más redonda, ya que se ocupó en traducir lo que fue un hombre llamado Benito Pablo Juárez García para el lector contemporáneo. De allí que las diversas voces que lo expresan enlisten a veces datos que para el propio personaje podrían ser obviedades, mas no para quien desconozca la vida pública nacional de hace siglo y medio. Por ello es que, en muchos casos, los diálogos se tornan de pronto muy explicativos, a veces más apropiados para que la información sea expresada por la voz narrativa en lugar de uno u otro personaje.

Volviendo a la aportación personal de Eduardo a la figura estatuaría de Juárez, aquélla se apoya en dos grandes pilares o ejes. Por una parte, nos recuerda que por tratarse de un hombre como todos —y ni siquiera como todos, pues vivió casi dos décadas en situaciones límite, desde su encierro en San Juan de Ulúa en 1853 hasta su muerte en julio de 1872—, fue un ser hecho de memoria. Hombre con la mente en movimiento, el Juárez de Eduardo Parra pareciera exclamar, desesperado: Traigo encima todos los libros de historia que se han escrito sobre mí, y le toca a mi nuevo rapsoda decir sólo lo que me importaba, lo que me obsedía, lo que me mortificaba, lo que me hería a diario en la marea sin calma de los recuerdos. Cercado, tiranizado por la memoria de vivencias excepcionales, los recuerdos y asociaciones que escoge

Eduardo para “armar” a Juárez permiten una pintura exhaustiva no sólo de su vida privada, sino también de su intensa vida pública. Esta concepción del protagonista como un edificio comunicado por infinidad de galerías, de ecos de sí mismo, de memoria ramificada, de confrontaciones íntimas entre su ser pasado y el hombre que lo evoca desde el presente; la hace posible en buena medida la elección de dos grandes líneas narrativas, paralelas y casi en contrapunto, que estructuran la novela: una, de 1871 a 1872, que describe los años finales de un solitario Juárez en brazos de su mayor y más querida monomanía, la del poder; y la otra, de 1857 a 1867, que lo muestra inmerso en las guerras de Reforma e Intervención, convenciéndose cada vez de que sin él, México no se salvaría del fracaso endémico al que lo habían condenado sus predecesores en la silla presidencial.

El otro eje o pilar, tan importante y distintivo como la arquitectura o red memoriosa, es la del despliegue de los sentidos a la cual se aboca Parra con maestría, entregando en términos físicos a un auténtico personaje doliente. Es decir, además de ponerle sonido, aroma, sabor, color al manoseado libro de texto sobre Juárez, Eduardo se aventuró a idear un instrumento por medio del cual el lector puede meterse en la piel y la carne del mandatario oaxaqueño por un rato, sabiendo cómo se cimbra y angustia un hombre frente a responsabilidades que parecen estar muy por encima de él, tanto como en situaciones de supervivencia y miseria no menos apremiantes. Detenido y humillado en San Juan de Ulúa, Juárez no se procura un pocillo de frijoles

¿CUÁL ERA ENTONCES SU MÉXICO: EL QUE ESTABA CONDENADO A SOBRELLEVAR, EN LA MISERIA Y FRACTURADO POR LAS GUERRAS, O EL QUE SOÑABA EN EDIFICAR...?

espetándoles a los demás reos: “El respeto al derecho ajeno es la paz”, sino actuando como cualquier hombre en una circunstancia así, atento a la oportunidad de saciar el hambre aun a costa de tomar el alimento de otro.

ASEDIO LOGRADO

A diferencia de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, donde Carlota dialoga con un Maximiliano ausente, en *El rostro de piedra* más bien el futuro dialoga con el pasado que encaró y encarnó Juárez. Representado por una segunda persona del singular, inquisitiva al punto de la socarronería, el futuro pareciera a momentos querer enjuiciar el derrotero político de Juárez, pero también confortarlo y darle certezas —como convenciéndolo de la buena acogida que le dará la historia después de muerto— y aun justificar lo que está por hacer en el pasado (o presente) de la novela.

Mas ésta no es desde luego la única voz que emplea Parra en su novela, pues comprometido a escudriñar minuciosamente a su personaje se vale de las tres personas del singular, alternándolas según lo crea conveniente. Luego del acercamiento y de la interpretación del instante que permite la segunda, la narración regresa a la tercera, distante y neutral, que pone de relieve el ser material del protagonista y los

avatares del momento, y de allí se enhebra con la primera, dando paso a las reflexiones y pensamientos del presidente Juárez, quien a lo largo del libro se dirige a distintos interlocutores, como Dios, Margarita Maza, Comonfort o él mismo.

Pese a este tentador carrusel de voces, Eduardo no se apartó de una escritura sobria, preocupada en hacer sólo un poco de rescate lingüístico, que le permitió en cambio explorar con intensidad al personaje, mostrando lo que pasó, o que debió de pasar, en la persona que habitaba tras la máscara inescrutable: decisiones, dudas, grandezas, mezquindades, valor, cobardía, todo lo que pueda darse cita en el alma de un hombre, y en especial la de uno que vivió un momento histórico crucial para México.

Novela llena de intuiciones afortunadas, destacan la evocación de esa cotidianidad entrañable, alegre y sensual, que viviera Juárez en compañía de los hombres de la Reforma, revelando el sentido del humor de Melchor Ocampo; los guiños que le dedica a la política actual —por ejemplo el consejo que le da a Juárez Matías Romero de no leer la prensa para vivir más y de paso contento, igual que el obsequiado por el ex presidente Fox a una mujer analfabeta—; la forma en que aventura lo que Miguel Lerdo de Tejada pensaría acerca del oaxaqueño, al grado de

aceptar y sobrellevar que el brillante veracruzano tenía una pobre opinión suya o, en contraparte, lo que Juárez pensaría sobre amigos y compañeros de bandería, haciéndolo llegar al disgusto o al franco desprecio, como seguramente pasó con Jesús González Ortega y sus infructuosas tentativas de erigirse presidente. Gracias a la referida estructura, en la que se confrontan y alternan dos momentos, o una sucesión de momentos, podemos ver cómo van cambiando tanto Juárez y sus antaño fieles amigos, Guillermo Prieto y Manuel Ruiz, por la avidez del poder; las escaramuzas así no sólo tendrán lugar en el campo de batalla, sino aun en la percepción de Juárez respecto a los demás, mudando según pasa el tiempo. Por lo demás, es consecuente que alguien tan parco y austero como él mostrara desagrado por los arranques líricos de Guillermo Prieto, según lo ilustra Parra tan bien en un pasaje de la estancia juarista en Paso del Norte allá hacia 1865. O, de igual modo, que a la luz del alzamiento de Porfirio Díaz en 1871 en busca de suceder a Juárez, el criado del presidente le haga ver a éste que Díaz no era más que un hijo desobediente al cual aquél, como padre simbólico, apenas reprendería con correctivos poco severos.

Los aciertos se suceden asimismo en episodios como el del cumpleaños de Juárez en Veracruz en 1860, pues pese a partir con seguridad de una simple anécdota, con poesía e

imaginación Eduardo le dio vida y sustancia a ese hecho, mostrando el profundo afecto entre Juárez y Margarita y la fuerza de que lo proveía su vida familiar. Lo que a mi parecer resulta más atinado es el empleo de las comparaciones bíblicas —Juárez como el patriarca conduciendo a su pueblo a la tierra prometida hacia el final de la guerra de Reforma; o bien, cuando debe salir de la ciudad de México en 1863 ante la inminente llegada del ejército francés, huyendo de Egipto guiado por el profeta—, pues nunca como en esa época los asuntos de la tierra y del cielo se imbricaban y revolían tanto. Y, por supuesto, que en la víspera de su muerte, y ya propiamente en su umbral, Juárez le pida a Camilo, su criado, que le hable en zapoteco para remarcar con ello la vuelta no sólo al origen lingüístico, sino al profundo seno materno.

CLAROSCUROS DE JUÁREZ

Respecto al maquiavelismo que se le ha atribuido desde siempre a Juárez, en el sentido de haber sido el hombre menos brillante de su generación y, sin embargo, el que tomó las riendas del poder durante 14 años, es de subrayar cómo el insulto de la sirvienta negra que lo confunde con un indígena en la casa de gobierno en Veracruz servirá para definirlo: “tal como había dicho, eras un indio ladino, alzado muy por encima del lugar que la historia designaba a los de tu raza. Un cabrón bien hecho que había alargado la mano en el momento justo para apoderarse de la presidencia del país”.

Acaso por haber sido consciente de este sino, Juárez reformuló para sí el consejo de Maquiavelo de concitar temor entre sus

gobernados por uno más a la mano: si no me temen, que al menos no puedan entenderme. Guarecido tras el rostro indígena de piedra, tendría la ventaja, él sí, de poder ver y entender a los demás, uno de sus méritos más abiertamente reconocidos: Juárez como “lector” de los grandes intelectuales y de los signos de la época, con la mirada puesta en el presente y el futuro.

Juárez se manifestará entonces ladino y taimado —nuestra manera de llamarle en México al proceder maquiavélico— durante el golpe de Estado que dio Comonfort en 1858, pues pese a preverlo y presentirlo, sólo esperó que sucediera para acceder a la presidencia desde su cargo en la Suprema Corte de Justicia. De hecho, un año más tarde, en el trámite de la firma del tratado McLane-Ocampo que les franquearía el paso ilimitadamente a los norteamericanos por el istmo de Tehuantepec, por las dubitaciones previas de Ocampo y su remordimiento posterior a la rúbrica del documento, el lector puede pensar que Juárez en realidad simuló dejarse convencer por su ministro para que éste cargara solo con la culpa de avalar un acuerdo tan injusto para México, aun cuando el presidente deseó llevarlo a cabo todo el tiempo, a sabiendas de que no habría de ser ratificado por el senado norteamericano debido a la desigualdad de condiciones entre los países vecinos para hacer efectiva la cooperación mutua en términos militares. Cabe por ello señalar que el incidente donde los barcos españoles de Miguel Miramón son capturados por

una corbeta norteamericana, un adelanto de la ayuda que México debía recibir por el paso del istmo, es visto con toda razón como un triunfo de Juárez por medio de la astucia política, del cálculo.

Juárez intriga sin prisa, discretamente, y sabe mover con malicia las fichas del juego, ya sea exponiendo a González Ortega al triunfo o a la derrota, o relevando del cargo a sus hombres en el momento justo, especialmente a los de su mayor confianza o estima, como Santos Degollado o Melchor Ocampo. Sin embargo, en el papel que más habrá de brillar es como el del gran autopublicista que fue, capaz de convencer a buena parte de México, durante el álgido periodo de la Reforma, de ser una especie de hombre-símbolo, la Constitución encarnada. Años después, se convencerá y convencerá también de que su nombre debe ser asociado con la República y con la patria como antes lo fue con la Carta Magna.

No obstante esta oportuna mercadotecnia cívica, vigente hasta nuestros días, Eduardo no soslaya otra faceta de su protagonista, la de Juárez temeroso de un dios al que sabe que ofendió con la aplicación de las Leyes de Reforma. Y si bien en un principio subraya que la mortandad que trajo inevitablemente un conflicto de carácter religioso fue, desde el punto de vista de Juárez, la inmolación que exigía la divinidad vulnerada —más que centrarse en el universo prehispánico—, pareciera que una vez que ha superado ese temor y aceptado pagar con las muertes de sus

amigos cercanos su osadía civil, Juárez se convierte él mismo en un dios, no en el representado en México por la Iglesia católica y sus curas, sino en una figura del panteón prehispánico: Huitzilopochtli.

De aquí hay apenas un paso hacia el Juárez autoritario, autocrático, que devela Eduardo en el capítulo 13, donde el mandatario sofocará personalmente un levantamiento armado ordenando una masacre contra militares y civiles para escarmiento futuro de quien se atreva nuevamente a disputarle el poder. Por el modo de presentarlo y la fecha en que ocurre, el 1 y 2 de octubre de 1871, tal episodio es no sólo el preámbulo natural del Plan de la Noria que emitirá Porfirio Díaz oponiéndose a la reelección, sino incluso una suerte de vaga premonición de la matanza del 2 de octubre de 1968, muestra del despliegue de poder al que puede llegar un Estado inseguro y temeroso de ser cuestionado.

LEGADO JUARISTA

El apremio por darle cabida y organizar tanta información, por lo demás un esfuerzo bastante meritorio, llevó en momentos a Eduardo a echar mano de datos de los que bien podía prescindir. Este imperativo se advierte sobre todo en partes del capítulo 16, cuando Juárez se halla en Paso del Norte y recuerda los días de Chihuahua: la narración se precipita demasiado para reseñar un tropel de acontecimientos que podrían obviarse, valiéndose además de una prosa muy escueta que poco da pie a que asomen el

personaje y su psicología.

Por otra parte, y tal como lo señalaba páginas atrás, diálogos que rozan lo didáctico en el afán de no dejar cabos sueltos o lagunas, podrían haber sido expresados en la primera persona que monologa consigo, ganando así verosimilitud. Tal es el caso de los razonamientos de Juárez vertidos en una especie de clase de geopolítica que le brinda en un café a Melchor Ocampo, donde se da el tiempo de explicar las bondades del acuerdo internacional que su amigo se arrepiente haber firmado, como si éste estuviera ajeno al asunto. Igualmente, habría que reconsiderar las virtudes de clarividente que Eduardo le atribuye a Juárez, quien intuye lo importante que algún día será para él la ciudad de Veracruz cuando, destinado a la cárcel de San Juan de Ulúa, la pisa por vez primera, o la excesiva conciencia que tiene acerca de la forma como lo verá y tratará el futuro.

Al margen de estos “peros” que en un proyecto futuro de características semejantes Eduardo podrá zanjar con facilidad, dado el aprendizaje que tuvo con la escritura de esta novela, habría que sopesar que todo este celo documental ha sido afortunado las más de las veces, pues situaciones que nos parecerían difíciles de aceptar, como el hecho de que Juárez se preocupe más por la suerte de México que por el malestar que experimenta ante la muerte próxima, ya que nos hemos familiarizado con el personaje que cincela Eduardo Parra y su riguroso proceder interno, es muy probable que nos resulte ingenuo concebirlo con la mente ocupada en asuntos personales, incluso tan dolorosos

como el deceso de sus hijos pequeños, que en la carga histórica del momento, del cual además se sabía y asumía responsable.

Hacia el final de *El rostro de piedra*, esa segunda persona del singular que de algún modo interpela a Juárez desde el futuro, o desde el presente en que leemos la novela, le da solaz al anciano enfermo diciéndole que su espíritu remontará su tiempo, su México, el que tuvo que soportar y el que se dedicó a soñar, constituyendo un legado imperecedero para decenas de generaciones. El espíritu de las leyes que promoviera, en efecto, nos rigen mal o bien hoy en día, pero acaso lo que mayormente persista de la herencia juarista es su tenacidad, su valor cívico, su voluntad de sobreponerse no sólo a la condición pasiva a que lo condenaba su sangre indígena, sino ante los enemigos de casa, clero, ejército y oligarquía conservadora, y los profesionales extranjeros de la guerra que quisieron ver en México un envidiable botín y que en realidad le hicieron a Juárez lo que el aire a una roca, a una piedra, a despecho de su insaciada ambición de transformar al país que compendia tan bien esta sencilla frase: “Carajo, esto que llamamos vida no alcanza para nada”.

Hugo Valdés

Sobre IMPERIO

TÍTULO: *Imperio*

AUTORES: Rocío Cerón, Bishop (música), Nómada (video) Tower (esténcil y gráficos) Magui Pizarro (diseño).

EDITORIAL: FONCA-CONACULTA

AÑO: 2009



La segunda edición de *Imperio*, de Rocío Cerón, modifica su estructura para conformar un proyecto interdisciplinario que Motín Poeta ha presentado en varias ciudades. La nueva publicación suma la traducción de Tanya Huntington y un DVD con el video y la música que constituyen el performance.

El proyecto (libro y video) inicia con la sentencia virgiliana “Somos arrastrados por los presagios”. Presagios que nos arrastrarán en el recorrido por la violencia que imponen no uno, sino varios imperios: el del poder dominante y la guerra, el de la infancia en la casa familiar, y el del lenguaje que utiliza la destrucción como propuesta poética. La estructura es compleja y rebasa estas tres intenciones discursivas ya que suma lo mediático y la presencia del inglés (no gratuita), a la complejidad de la obra poética en sí. Cabe decir que entre lo visual y el texto hay diferencias notables,

por ejemplo, el yo poético es un soldado adulto mientras que el protagonista del video es un niño que juega con la guerra; la madre del libro es amorosa (“pecho, amor y leche tierna”) y la del video forma parte de la opresión y el discurso violento.

El poema se propone como un sistema que no responde únicamente al orden de la página sino a una serie de coordenadas (referentes en a, b, c...; I, II, III...; fugas, horarios) que implican una intención de búsqueda. Podemos leer de manera fragmentaria para localizar lo correspondiente a cada organización. Tal vez el quiebre sea una de las maneras de dialogar con la rapidez de la música y la imagen, aunque éstas se siguen subordinando al texto; digamos que no tienen sentido sin el libro de poemas.

El yo iniciático en *Detonaciones* toma forma a lo largo del libro; es el soldado y el hijo de familia: “Aquí/ (...) él (...)/ Desde la ruina/ (...) Sobre el blanco, acribillado”. La

metáfora del blanco se posicionará de inmediato, como la hoja de papel, en el intercambio discursivo entre la vida del soldado (la guerra, la destrucción, el recuerdo) y la necesidad del lenguaje poético de reconstruirse o alcanzar nuevos significados. La historia del personaje se narra en el poema IV de *Signos*: un joven que ha perdido al hermano en la guerra. Encontramos también la presencia de un dios diluido (“es él, el que da, retribuye los afectos”) y brevísimos signos de esperanza o de cosas espléndidas, todo ello más como recuerdos de la casa familiar y la infancia (jirones, trozos, escombros de una vida) que como promesas.

El *Imperio* del poder político es la innegable destrucción que propicia el caos; para llegar a un orden habría que “replegar la furia” y sin embargo nos encontramos en un mundo en el que la perfección de la guerra es la muerte y los “cuerpos escritos bajo tierra” son parte de un discurso que urge ser renombrado. La palabra es un acto pasajero (de ahí la posibilidad de lo performático) y en su caída (“Caen el sustantivo y su forma”) se podría reconstruir el lenguaje que nombre de nuevo el rostro (acaso del hermano simbólico) y de la “casa construida de palabras” que es también el cuerpo.

El lenguaje parece ser el detonante de la destrucción que cuestiona: “¿quién se deleita en este abismo de sílabas rojas?”; que denuncia la “modernidad donde todo se figura y nada toma forma”; y que busca “letras (...) (que) suplican una estancia cierta —sin yugo— en la patria que alberga a la mirada.” Así pues, la reconstrucción poética, si bien no nos ofrece un final feliz (otro acierto del libro), al menos se refiere al “que trabaja el rostro para darse nombre”.

La misma palabra que pesa “para designar el muro”, la destrucción y la muerte, presagia una patria en el nombramiento del cuerpo, la casa y el rostro.

En este sentido, no comparto la idea de que sea la muerte el tema central de la obra. Dice Zurita en su *Trazo sobre Imperio*: “*Imperio* es un vasto poema mexicano (...) que nos enseña una forma de morir, que nos pone a nosotros, los lectores, en el centro de esa muerte, y por eso mismo nos muestra también los trazos siempre ambiguos, dolorosos y heroicos a la vez, de nuestras vidas alzadas por un instante frente al mar final de lo irremediable, de lo insalvable, de lo que ya no tendrá palabras.” Pienso que la obra trata de la vida, aunque sea una vida en medio del desastre. La búsqueda ontológica se referiría más a una hermenéutica que a la finitud. El personaje se tropieza constantemente con la

destrucción de su mundo, pero añora la casa y la palabra nueva. El poema va hacia ellas.

Cerón y sus compañeros toman una serie de elementos acertados para articular una guerra inteligente y válida: el primero es el discurso político abierto, sin miedo a la condena de la crítica mexicana, que muchos años hace nos repite que la poesía debe mantenerse lejos de compromisos ideológicos. Vale decir que como proyecto eventualmente cae en lugares comunes como las palomas de la paz y el corazón sangrante.

Como segundo elemento encuentro la reorganización sintáctica de Coral Bracho, en una nueva y feliz herencia que comienza a manifestarse en los autores jóvenes, y que específicamente en el caso de *Imperio* llega a buen puerto (aunque a veces se acerque demasiado como en *Detonaciones*).

Y en tercer lugar, celebro la intención de destrucción-reconstrucción lingüística (¿Huidobro?), que son inherentes a una poética que propone nuevas políticas de lenguaje. Cerón sitúa la palabra en el punto paradójico del nombre que destruye y que promete. Sin duda, el medio más logrado fue la palabra misma que, en este caso, dominó sobre la imagen y el sonido. Si el ser humano sigue siendo político (cosa que no vemos mucho últimamente en este país), el *Imperio* de Rocío Cerón es una propuesta inteligente y ambiciosa, un libro cuidado y una poética actual que denuncia el miedo pero que no lo ejerce.

Ana Franco Ortuño

