

En mi casa de infancia siempre escuché música y crecí entre instrumentos. Esto me facultó para tener un oído hacia los ritmos, para ser sensible a las armonías y sobre todo para imaginar, para percibir mundos intangibles y crear otros en los que nadie más que yo tenía que intervenir. Sin embargo, en el seno de una familia musical dentro de la cual la mayoría de los elementos cantan bien, me vi frente a la realidad de no tener buena voz para el canto; entonces, ante la necesidad de continuar por mundos de significación, decidí tomar otro de los caminos que me ofrecía mi casa: los libros, y comencé a contar historias.

Mi juego consistía entonces en soñar y despertar, pues, como dice María Zambrano, el soñar es la primera forma de conciencia. Es esta escritora una de mis primeras compañeras en la búsqueda de un sentido para mis inquietudes creadoras. Con ella aprendí que, si del sueño jamás se despertara, la vigilia no podría acogerlo y no habría creación. Entendí que hay palabras que anegan a las propias palabras porque en su seno el sujeto no se trasciende. Palabras que no coexisten con la pausa y el silencio y se anegan en la misma mudéz en la que se anega el grito.

Con María Zambrano nutrí mi avidez de comprender el ser como tema esencial de mi escritura. Primero entendí de dónde esa avidez: «La avidez es propia de algo que necesita crecer; crecer o transformarse, dejar de ser lo que es, algo que se encuentra en estado transitorio. No tiene avidez aquello que puede ya permanecer en sí mismo, lo que tiene entidad y reposo». Avidez propiamente humana, pues, a diferencia de lo que ocurre con los demás seres vivientes, la vida del humano se configura en «un acontecer que está necesitado de un futuro para desarrollarse no sólo como suceso sino como cumplimiento y manifestación de un sentido... Sentido que procede de ser el hombre persona, es decir: un ser no sólo dotado de finalidad, sino construido esencialmente por ella».

Así, me fueron surgiendo palabras clave que no eran palabras sino conceptos y no conceptos sino horizontes a explorar. Tales como otredad, forma, voz, imagen, imaginación, metáfora, metamorfosis. Para Zambrano, «sólo al verme en otro me veo en realidad, sólo en el espejo de otra vida semejante a la mía adquiero certidumbre de mi realidad». Ver al otro implica la interioridad. «Para ver al semejante nos adentramos. Y hay grados diferentes en este adentramiento. Si para percibir y conocer lo no semejante realizamos un movimiento de salida, como si quisiéramos llegar hasta los linderos de nuestro ser, asomarnos hasta nuestros propios límites, para ver y percibir al prójimo contrariamente nos hundimos en nosotros mismos y desde este dentro de nuestra vida lo sentimos y percibimos».

En el encuentro con lo otro surge la imagen poética, pues ésta logra la conjunción de los contrarios. Creo, como Antonio Machado, que sin la evidencia de lo otro no podemos pasar del yo al tú, y «toda revelación en el espíritu humano es si se entiende por espíritu la facultad intelectual» es revelación de lo otro, de lo esencialmente otro... no ya como lo infinito ante lo limitado, sino como lo otro ante lo uno, como la posición inevitable de términos heterogéneos, sin posible denominador común». El hombre padece la nostalgia de lo Otro que padece lo Uno.

¿Y cómo, entonces, de contar historias llegué al poema? Sencillamente porque mi padre me recitaba poemas de Porfirio Barba Jacob: ésta fue mi primera clase de poética, el primer vínculo emotivo con el lenguaje, el primer acercamiento ante la música de la palabra, ante la palabra que, con una dosis de magia en su manera de ensamblarse a otras palabras, se vuelve música.

Aprendí que trabajar el arte de la poesía es labrar la forma sensible, esa que toca nuestros sentidos y los dota de sentido. La forma sensible es el puente entre el adentro y el afuera, mediante un lenguaje que logra la armonía entre nuestro tiempo interior y el espacio que nos rodea. Dotar de sentido el ser de la cosa es verle una forma y hacer real esa forma que se ve, hacerla tangible e imprimirle una intención. Al exteriorizar su interior la forma llega a ser forma sensible, es decir, forma susceptible de presentarse a los sentidos como forma convocadora de resonancias en el sentir, como forma evocadora de connotaciones, como forma emisora de significado sensible. La forma sensible por excelencia, por evidencia, es la forma artística. La forma artística inicia en el creador y culmina «como obra, no ya como cosa» en el otro, en el contemplador.

Fue así como encontré la obra de San Juan de la Cruz. ¿Qué mejor que sus poemas para enseñarme cómo palabras logran aprehender y abrazar los sentimientos de los que hablan, hasta volverse casi carne?

En la obra de San Juan pude encontrar el camino hacia la necesidad de convertir el cuerpo en lenguaje, la de reducir una experiencia límite (como dice Juan Gustavo Cobo Borda de Santa Teresa), un salir de sí mismo y anegarse en el otro, a un idioma que debe mantener su lógica y fluir con síntesis. Tras la lectura de este místico intenté trabajar el lenguaje para hacer de lo inefable algo concreto y volver palabra precisamente lo que se escapa y no vuelve. Pero sobre todo aprendí a recorrer el camino inverso: a partir de lo concreto percibir lo sublime. La poesía de San Juan atisba «lo otro», la alteridad trascendente; oscila entonces entre esa otra parte entrevista, revelada, y la vuelta al mundo magro de la vida cotidiana. Vaivén que no es más que el ritmo de vivir entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. Gozar y penar, poblar de imágenes la página y, a fin de cuentas, regresar al silencio.

San Juan se escondió dentro de sí mismo para encontrar a Dios; se hundió dentro de lo más profundamente humano de sí, cerrando la puerta sobre sí. Pero al cerrar la puerta sobre sí, da lo que tiene en sí, lo que ha descubierto de Dios en sí, que es lo que sabe de sí a través de sí mismo. Parte entonces de la ausencia, desde la negación del cuerpo y las tentaciones mundanas, para llegar a un lenguaje colmado de la presencia divina, es decir, de plenitud: goce de la sensibilidad que no tiene más camino que la contemplación de sí misma.

Por otra parte, la ausencia en San Juan nos abre el camino de la metáfora, pues la metáfora abre las posibilidades del lenguaje, lo conduce desde su origen hacia su finalidad, que consiste en evidenciar, como ausencia,

una ausencia, para de esa manera presentárnosla, colmándonos a “acaso” de ella; pues toda creación es huella de algo que falta, presencia de lo que, faltando, nos trasciende. La metáfora, cercana del misterio, pulsa el misterio de lo creado.

En este proceso en el que la escritura me enfrentaba conmigo misma y al mundo, hay dos autores que me acompañaron: Rilke y Sylvia Plath. El primero me lanzó a la experiencia csmica desde la palabra, a la musicalidad, no ya de las palabras mismas, sino de sus imágenes. Leer a Rilke fue incursionar en los espacios siderales. Plath, por el contrario, me centró en la concreción de la vida, en la honda dimensión que pueden tener un utensilio o cualquier aspecto cotidiano. Su cosmos fue lo pequeño. Así es como aprendí a lanzarme hacia mí misma desde la intrascendencia del entorno.

Más adelante, en la lectura de César Vallejo y de José Lezama Lima comprendí y profundicé en los códigos representativos, en el trabajo de la imaginación. Mi primer descubrimiento, el de tocar la palabra, asumirla, enfrentarla en un lenguaje metafórico, hacia el sentido de la cosa que quería representar, ya no era suficiente para sustentar mi búsqueda creativa. Ahora tenía que enfrentarme a la fisura de esa representación, al trabajo ya no tanto perceptivo sino analítico del lenguaje, ya no como una continuidad sino como una discontinuidad.

Con César Vallejo me inicié en la escritura como una física de lo existente, crear para destazar los objetos y sacarles el corazón, en una especie de sacrificio en aras del conocimiento profundo. En ese peregrinar por el lenguaje, desde la desnudez y hacia la verdad, que es la ruta vallejiana, sin adornos, sin retórica, partir de los huesos de las palabras y llegar a la médula de su significado. Ese destilar las emociones en el poema me llevó a enfrentarme con el agotamiento de mi propio lenguaje. Toqué el silencio.

Al cabo de incursionar en la lectura de los poetas españoles, Gracilaso y sus églogas, Fray Luis de León y sus líricas, los romances y sonetos de Góngora y Quevedo; tras imitar los endecasílabos y lograr silvas a la manera de Antonio Machado, perfeccionar mis propias rimas, entender la acentuación del verso castellano con sus ymbicos, trocaicos y dactílicos y luego los encabalgamientos violentos y sutiles, tras leer los ritmos de Darío y la música de los poemas amorosos de Cernuda, mis versos blancos eran raquíticos.

Con Lezama Lima me interné en el lenguaje de las imágenes, de las imágenes oscuras por impenetrables, pero luminosas en su intensidad. De su lectura aprendí, como él lo dice, que los objetos hierven y entregan sucesión, las imágenes sucesivas que se van teniendo de esos objetos son saltos entre los cuales queda una distancia vacía que la metáfora evidencia. La imagen entonces puede ser una brutal cercana del objeto o un progresivo alejamiento. Dice Lezama: «En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido... Y mientras se cumplen las progresiones del conocimiento, cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera... que se despliegue la imagen». Así, aprendí que entre la metáfora misteriosa en sus decisiones asociativas “como él mismo la define” y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua, la discontinuidad, la abolición de los nombres, y en el seno de ésta florece la continuidad de las esencias, en un mundo que por su desmesura queda fuera de la concepción de lo real. En este intersticio “la transparencia anterior al sentido” apoyo la fuerza de mi escritura. Allí las palabras son puentes y se opera en ellas una transmutación de carácter alquímico: la materialidad de la cosa se transforma en la vibración de la palabra.

De esta manera llegué a comprender que para salir de la imposibilidad formal y lograr de la metáfora una metamorfosis, decidí tocar tierra, no despegarme en la abstracción de la palabra retórica, hueca. Este cambio me acercó a Mallarmé y Henri Michaux, de los que aprendí que toda transformación es de carácter alquímico; esto significa captar la heterogeneidad del mundo circundante, entremezclar dichas sustancias mixtas, y someterlas al conjunto de la palabra que las trastoca. Trabajé para lograr que materia y palabra se imbriquen.

Intenté crear a través de mi escritura un epicentro, un lugar recóndito, donde la trágica deseo-sueño-lenguaje amalgamaran como generadores del poema. Este centro es una especie de placenta imaginante, desde la cual la subjetividad proyecta sus figuraciones. También llegué a mis manos Cantos de Maldoror, del Conde de Lautréamont; en sus textos la vida animalizada tiene movilidad y riqueza desde las impulsiones subjetivas. En sus animales “dice Gaston Bachelard” es el exceso de querer vivir lo que los deforma y los vuelve seres en metamorfosis. El poema se torna el lugar donde se dice lo indecible, ese intratiempo personal cuya existencia es su decir, ahí donde la palabra palpita como ser vivo, y cae en las confusas mezclas, en las promiscuidades, en las ansias y pavores del ser, para renacer “a través de la metamorfosis” en la fabulación del poema.

Según Gaston Bachelard hay en la literatura dos casos extremos en su relación con la animalidad: el Conde de Lautréamont y Kafka. En Cantos de Maldoror la poesía es una poesía de la excitación, de la impulsión muscular, no es para nada una poesía visual de formas y colores. Allí están mal dibujadas las formas animales, no son reproducidas, son producidas. La animalidad es captada desde el interior, en su gesto atroz, irrectificable, surgido de una voluntad pura. Esta violencia pura no es humana; y nos dice Bachelard: «Esta violencia inmediatamente realizada en la certeza del gesto animalizado es, pues, según creemos, el secreto de la poesía activa, de la poesía ardiente. El ardor es un tiempo, no es un calor». En los Cantos el Águila como el piojo, como el cangrejo, como cualquier animal imaginado, puede cambiar de dimensión: «el Águila se vuelve terrible, da saltos enormes que estremecen la tierra».

Seguimos en el terreno de la transmutación, de la metamorfosis. Para el citado crítico, la metamorfosis en Lautréamont es la conquista de un nuevo tiempo, mientras que en Kafka la metamorfosis es una desgracia, una caída, un envejecimiento. En Kafka el ser es captado en su extrema miseria. De este modo, en La metamorfosis, Gregorio Samsa se convierte en escarabajo y poco a poco va perdiendo su capacidad motriz hasta que muere en un rincón de su habitación.

En ambos casos se trata de un desbordamiento del lenguaje, pues la relación del lenguaje excede la metáfora y vence los límites de la palabra. Por eso en los dos autores el lenguaje se animaliza él mismo; en Lautréamont se vuelve

---

garra y ventosa, agresión. En Kafka significa una salida, una fuga del devenir humano hacia el devenir inhumano. Así lo expresan Deleuze y Guattari: en Kafka «los cuentos sobre animales son una pieza de la máquina de expresión, distinta de las letras, ya que no operan en el movimiento aparente».

Por lo anterior, mi objetivo fue hacer del poema una realidad corporal, tangible a través del entramado sensible de las palabras, de las imágenes por ellas creadas, que condujeran al lector a palpar un cuerpo recóndito y su secreto modo de existir. Esta práctica de la transfiguración animal la explica Mircea Eliade: «Las psicólogas de las profundidades han reconocido a la dimensión de lo imaginario el valor de una dimensión vital».

El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bulliciosa y caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia frente al cambio, no haciendo la adaptación animal en la fuga, sino compensando un cambio brusco por otro cambio igualmente brusco. Ahora bien, el cambio y la adaptación, o la asimilación que él motiva, es la primera experiencia del tiempo. Las primeras experiencias dolorosas de la infancia son las experiencias de cambio.

Otro de los autores fundamentales es Juan José Arreola. Conocí a Arreola en la vorágine de un plato de lentejas dentro del cual se había perdido una mariposa, y por las calles de París seguía buscando el cúmulo de frases que borbotaban en el plato caliente y se continuaban en las calles angostas y sinuosas del París medieval. Allí encontré quien me guiara por el mundo cambiante de la escritura. Visité y revisité el manojito de metáforas que giraban y se despojaban de palabras y se arrojaban de otras para abandonar su ser y volverse cosa nueva. Una madrugada me atormentó la migala perdida en un departamento, tejiendo el horror para siempre. Su presencia invisible e infernal me adentró en los asuntos de la metáfora, en ese tejido que, como dice Borges, está hecho de cosas vivas, y no deja de ser un diseño. La migala tejía «un lastre definitivo» con su presencia invisible, y actuando de manera análoga a la metáfora, existía a medida que se transformaba.

Otro de mis intereses fue incursionar en el mundo de los mitos con el fin de volver la poesía a su fondo atávico, a lo oracular, a lo pánico. Enraizar el poema en la memoria abisal, la memoria de la especie; ahí donde, según André Breton, todos somos iguales. De este modo, digerir la realidad exterior para volver empedernidamente al origen.

Además quise volver mis textos objetos donde el mito pueda continuarse. A decir de Robert Graves: «El verdadero mito se puede definir como la reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en muchos casos en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etcétera». De esta manera, poder concentrar la factura de los textos en la energía de la imagen, zona matricial donde se recupera la fecundidad para trastocarla en fecundidad verbal, donde la metáfora desaloja a la inteligencia conceptual para llegar a lo premonitorio que afinca, al terreno de la imaginación: lugar en el que florece el acuerdo más humano entre sujeto y mundo, y dentro del cual cualquier acontecimiento remite a una epifanía y toda epifanía remite al nacimiento de los nacimientos.

Como Octavio Paz, creo que el poeta es el sobreviviente del mago. El poeta utiliza el poder analógico de la palabra, pues la analogía es el nexo entre el «esto» y el «aquello», de donde surge la imagen como instrumento de dominio de la realidad. Entonces la palabra poética evoca y reconstruye la urgencia existencial, y se vuelve portadora de la cosa misma. Es la que abre la puerta a lo hondo, a la música verbal, al rito por el cual la metáfora asume la esencia de sus objetos. Cantar la cosa es para mí unirme mediante el acto poético a calidades ontológicas, a la fusión con el objeto cantado, para que el texto sea un objeto capaz de significar, y pertenezca al reino de la analogía, el de la imaginación, donde todo puede ser todo lo otro.

La dirección analógica, de donde nace la imagen, es un instrumento de dominio de la realidad; es una participación, ser en otra cosa. En las propiedades metafóricas de la imagen se engendra un sentir casi religioso, ya que hallada la analogía se posee la cosa; entonces, en términos de Paul Valéry, encontramos un lenguaje en estado naciente.