



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Cotutela internacional con
LA UNIVERSITÉ TOULOUSE-JEAN JAURÈS

TESIS DOCTORAL

**LA POESÍA MIGRATORIA, UNA CARACTERIZACIÓN A PARTIR DE
LAS OBRAS DE JORGE BOCCANERA, FABIO MORÁBITO
Y EDUARDO CHIRINOS**

Presentada por
OCTAVIO PINEDA DOMÍNGUEZ

Dirigida por
el Doctor PERE BALLART (UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA)
y la Catedrática de Universidad MODESTA SUÁREZ (UNIVERSITÉ TOULOUSE-
JEAN JAURÈS)

BELLATERRA
(BARCELONA) 2016

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ TOULOUSE-JEAN JAURÈS
École doctorale: ALLPHA
Unité de recherche: Framespa

Cotutelle internacional avec
L'UNIVERSITÉ AUTÒNOMA DE BARCELONA

Présentée par:
OCTAVIO PINEDA DOMÍNGUEZ

**LA POESÍA MIGRATORIA, UNA CARACTERIZACIÓN A PARTIR DE
LAS OBRAS DE JORGE BOCCANERA, FABIO MORÁBITO
Y EDUARDO CHIRINOS**

Dirigée par:
la Professeure des Universités MODESTA SUÁREZ (UNIVERSITÉ TOULOUSE-
JEAN JAURÈS)
et le Dr. PERE BALLART (UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA)

BELLATERRA
(BARCELONA) 2016

a Eduardo Chirinos, in memoriam

a Hugo y a Jana, poesía en movimiento

AGRADECIMIENTOS

Todo viaje que se precie reclama la conversación con otros pasajeros, tejiendo de encuentros y desencuentros el tiempo y la distancia. Así han sido estos años de travesía, un compendio de diálogo, voluntad y desplazamiento. Un ejercicio de constancia y empeñamiento, a pesar de todo. Por lo cual, quiero agradecer a quienes me orientaron en el impulso de la partida, en la determinación de la búsqueda, y luego me acompañaron en las vicisitudes del arribo. Especialmente, a mis dos directores, Modesta Suárez y Pere Ballart, por ejercer de brújulas, atentos a cualquier desvío, o desvarío. Y a mi compañera de viaje, Jana, de quien brotó nuestro nuevo pronombre, Hugo, mis dos poemas en movimiento.

Asimismo, quiero mencionar el ánimo incondicional de Josué Hernández, Zenaida Suárez y Marta Serrano, amigos y compañeros acostumbrados a largas aventuras como la mía, porque fueron ellos quienes ajustaron la quilla y me ayudaron a coser las velas en distintas etapas del trayecto. Destaco, también, la fuerza de voluntad de mis padres, por haberme enseñado a nadar a contracorriente. Y agradezco la inestimable generosidad de Jorge Boccanera, de Fabio Morábito, y de Eduardo Chirinos, quien sigue conversándome desde otra distancia. Por último, quiero reconocer a los profesores y maestros que me alentaron en la exploración de la poesía a lo largo de los años. A los que ya no nos acompañan, Manuel Mayor y Osvaldo Rodríguez, y a Eugenio Padorno, viajeros de las letras y poetas de la enseñanza, sin ellos, no habría logrado disfrutar con los naufragios de la poesía.

TABLA DE CONTENIDOS

Criterios de edición.....	13
INTRODUCCIÓN.....	15
PRIMERA PARTE: LITERATURA DEL DESPLAZAMIENTO.....	29
Capítulo I. Literatura en dispersión.....	31
1.1. Escritor transnacional.....	33
1.2. Literatura latinoamericana en cuestión.....	38
1.3. El desplazamiento como <i>relación de circulación</i>	44
1.4. Escritura en dispersión.....	53
1.5. En torno a una experiencia extraliteraria.....	55
Capítulo II. Poética de la migración.....	63
2.1. Exilio, destierro, migración.....	63
2.2. Dislocación, <i>despaisamiento</i> , extraterritorialidad... ..	71
2.3. Literatura migratoria.....	81
2.4. Para una caracterización de la poesía migratoria.....	93
SEGUNDA PARTE: POETAS MIGRATORIOS Y SU PANORAMA CRÍTICO.....	105
Capítulo III. Poetas migratorios, una mirada al sujeto.....	107
3.1. Una lectura de hoy.....	107
3.2. Tres desplazamientos.....	110
Capítulo IV. Jorge Boccanera, de la poesía al viaje, del viaje a la poesía.....	113
4.1. Jadeo del viaje.....	113
4.2. Panorama crítico.....	121
4.2.1. Poesía del exilio y del viaje.....	123
4.2.2. <i>Dramática boccaneriana</i>	126
4.2.3. Prólogos.....	133
Capítulo V. Fabio Morábito, mudanzas y ciudades.....	136
5.1. Alejandría, Milán y Ciudad de México.....	136

5.2. Panorama crítico	144
5.2.1. El todo.....	146
5.2.2. La parte	151
Capítulo VI. Eduardo Chirinos, viajes y lecturas	159
6.1. Viajes	159
6.2. Panorama crítico	170
6.2.1. Lecturas.....	172
6.2.2. Reseñas	179
6.2.3. Una breve aproximación	182
TERCERA PARTE: EL MUNDO MIGRATORIO EN LA POESÍA DE JORGE BOCCANERA, FABIO MORÁBITO Y EDUARDO CHIRINOS	185
Capítulo VII. Una mirada al mundo migratorio.....	187
Capítulo VIII. Cronotopo migratorio	194
8.1. Trazos de Geopoética	199
8.1.1. Geografía literaria	202
a) <i>Tres ciudades</i>	208
b) Viaje al norte.....	219
c) Paisaje de extranjería	227
c) Paisajes de ayer.....	238
8.1.2. Geocrítica	244
a) Poética del <i>afuera</i>	249
b) El espejo en ruinas.....	258
c) Territorios de extrañamiento	267
8.1.3. Geopoética	274
a) Espacio para la poesía.....	277
b) Cartografías.....	282
8.2. Trazos de Cronopoética.....	291
8.2.1. Tiempo externo y tiempo interno	295
8.2.2. Cronopoética.....	298
a) <i>Los gallos ciegos del olvido</i>	300

b) Plasticidad verbal	307
c) Tiempo territorializado.....	317
8.2.3. Cronocrítica	325
a) Los años de la infancia.....	329
b) Visiones estacionales	349
8.3. Para la descripción de un cronotopo migratorio	356
Capítulo IX. El tema del desplazamiento	360
9.1. Tema vital.....	365
9.2. El bestiario migratorio	369
9.3. Entre Ovidio y Plutarco.....	392
9.3.1. <i>Los secretos rincones de otras patrias</i>	397
9.3.2. <i>Regresé del exilio, volví a ninguna parte</i>	405
9.3.3. Elogio de la desubicación	416
9.4. Los viajes de Ulises	426
 CUARTA PARTE: LA LENGUA MIGRATORIA.....	 431
Capítulo X. Materiales para una definición	433
10.1. ¿Un género para la migración?.....	435
10.2. Relevancia de la poesía migratoria	438
Capítulo XI. Lengua errante y desplazamiento	443
11.1. El tono migratorio y el otro idioma.....	449
11.1.1. Tonalidades del exilio, de la extranjería y la lengua	452
11.1.2. Tono de la desubicación	465
11.1.3. Tono descriptivo-inclusivo	480
11.1.4. Notas sobre el tono y la lengua migratoria.....	497
11.2. Sujeto intertextual migratorio	499
11.2.1 Restricciones del <i>yo-intertextual</i>	502
11.2.2. <i>Todo es Ítaca</i>	506
11.3. Materiales para una retórica migratoria	531
11.3.1. Caracterización metapoética de la poesía migratoria	535
11.3.2. La migración en las figuras retóricas	544

a) Metáfora migratoria	545
b) Aproximación metonímica al <i>afuera</i>	550
c) Contradicciones de la extranjería	558
Capítulo XII. Tres voces para la migración	566
 CONCLUSIÓN.....	 575
 BIBLIOGRAFÍA.....	 585
1. <i>Corpus</i>	587
2. Poetas.....	587
3. Bibliografía general	591
 ANEXO	 619
Entrevista a Jorge Boccanera.....	621
Entrevista a Fabio Morábito.....	627
Entrevista a Eduardo Chirinos	631

Criterios de edición

A lo largo de nuestro estudio hemos adoptado distintas soluciones textuales y organizativas, con el objetivo de facilitar su lectura. La primera de ellas, repercute en la utilización de abreviaturas de las diferentes obras escogidas como *corpus*. Una reducción que evita reiterar hasta la extenuación los títulos más significativos. Situamos un esquema de las mismas:

JORGE BOCCANERA

Polvo para morder (1986).....PPM
Sordomuda (1990).....S
Bestias en un hotel de paso (2002).....BHP

FABIO MORÁBITO

Lotes baldíos (1984).....LB
De lunes todo el año (1992).....DLTA
Alguien de lava (2002).....AL

EDUARDO CHIRINOS

El libro de los encuentros (1988).....LE
El equilibrista de Bayard Street (1998).....EBS
Escrito en Missoula (2003).....EM

El uso de abreviaturas nos permite, además, presentar las entrevistas que realizamos a los poetas analizados en nuestra investigación. En este caso, se trata de un

material inédito, incluido como anexo al final del estudio, a la espera de una futura publicación. Las entrevistas se realizaron por correo electrónico en el año 2013, a través de un cuestionario adaptado para cada poeta, en su relación con la poesía migratoria. Y destacamos la oportunidad de entrevistarnos directamente con Eduardo Chirinos, en Toulouse en el año 2013. Lo que desembocó, en su caso, en un material más extenso.

Entrevista inédita a Jorge Boccanera, en mayo de 2013.....*EI Bo*

Entrevista inédita a Fabio Morábito, en enero de 2013.....*EI Mo*

Entrevista inédita a Eduardo Chirinos, en marzo de 2013.....*EI Ch*

Señalamos que para la redacción de este trabajo hemos priorizado el uso de la cita americana, debido a la fluidez que otorga en la lectura. En torno a las opciones de esta fórmula, hemos optado por incluir entre paréntesis el apellido del autor, y directamente, y sin espacios, el año de publicación del volumen y la página.

En virtud del carácter dinamizador del mecanismo de citación escogido, hemos elaborado una bibliografía unitaria y general, que recoge el aparato crítico y las obras de referencia. No obstante, esta bibliografía unitaria está custodiada, en su inicio, por el *corpus*, así como por las obras de los tres poetas estudiados, resaltando el valor prioritario del objeto de nuestro análisis. Apuntamos, además, que en dicha bibliografía hemos incorporado obras que no han sido nombradas directamente en nuestro estudio, pero han colaborado en la creación del texto, sirviendo de soporte para la reflexión.

Por último, resaltamos las dificultades encontradas en relación a la adquisición de obras en lenguas originales, motivadas por la logística de los traslados. Un déficit idiomático que nos ha obligado a incluir multitud de citas en versiones traducidas. A pesar de todo, hemos tratado de incorporar el mayor número de textos en sus lenguas originales.

INTRODUCCIÓN

*Abierto al mundo de un mundo
saliendo de otro mundo*
Juan Gelman

En el poema «Escrito sobre una mesa de Montparnasse», el argentino Raúl González Tuñón describe su deseo de conocer Turquestán: «porque Turkestán es una bonita palabra» (1993:64). Un idea teñida de ironía, evocadora en su sencillez, que exhibe las balizas de una geografía referencial que examina el *afuera* del lenguaje y del desplazamiento. Imagen que convierte al poema en reflexión sobre el *topos*, vinculando la palabra con el espacio, en dirección contraria al tránsito que realiza la poesía ante el paisaje, donde la percepción visual trasciende al texto.

La mirada de González Tuñón se dirige desde el interior al exterior, fundamentándose en la dispersión de dos experiencias distintas y, en ocasiones, cercanas: el verso y el viaje. Elementos que trazan intersecciones sobre el sentido del arraigo, la identidad, la poesía, y el desplazamiento. Marcas que la literatura argentina explora a partir de la llegada de los europeos a Buenos Aires, entre expansiones y contracciones del fenómeno migratorio, y en el devenir errante de los gauchos, tras la publicación del *Martín Fierro*: «Es triste dejar los pagos / y largarse a tierra ajena». (Hernández 1941:72)

Sin embargo, la región del Río de la Plata no es el único territorio que indaga en la geografía exterior y el viaje, trazando un diálogo entre el desplazamiento y la poesía. Si partimos de una perspectiva extensible a otros países, observamos que los poetas latinoamericanos interrogan los márgenes de la extraterritorialidad en su escritura, reclamando una reflexión identitaria, desprendida de localismos, que deriva en la instalación en el mundo de su voz. Cercanos al *Martín Fierro* de José Hernández, recordamos los versos de José Martí: «Yo vengo de todas partes / y hacia todas partes voy» (1999:115), pertenecientes al primero poema de *Versos sencillos* (1891), o «El canto errante», de Rubén Darío, publicado en 1909, por la desterritorialización y la reterritorialización que emerge de la voz del poeta-cantor, cuya experiencia viajera

ingiere el idioma de la extranjería: «El cantor va por el mundo / sonriente o meditabundo». (1977:29)

Entre el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la poesía latinoamericana cristaliza alrededor de los equipajes, de los medios de transporte y de las transformaciones históricas. La palabra poética atraviesa un periodo de exteriorización, de dinámica expansionista, impulsada por la corriente modernista; por medio de una escritura que revisa el exotismo, a través del influjo de los territorios orientales y de las influencias francesas del Simbolismo y del Parnasianismo.

Como sabemos, los años siguientes al Modernismo exhibido por los seguidores de Rubén Darío, el *ser* y el *estar* de la poesía latinoamericana evoca la búsqueda incesante de una expresión del subconsciente, que se refleja en las corrientes vanguardista y posvanguardista. Una etapa que inicia una interrogación sobre el *afuera*, desde la experiencia biográfica de los escritores. En la incertidumbre de quienes tientan el *desestar* como expresión artística, que suele estar aderezada por la necesidad de subsistencia más allá de las fronteras nacionales.

Los denominados «fundadores» de la lírica contemporánea continental, los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, el mexicano Octavio Paz o el peruano César Vallejo, entre otros,¹ articulan una mirada de extrañamiento al *afuera*, estimulando una voz afincada en el desplazamiento físico en Francia, en España, e incluso en Asia. Una movilidad que se traduce, a modo de ejemplo, en la poetización de la Guerra Civil española por parte de Neruda y de Vallejo. Veamos la mirada al *afuera* de este último:

El humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín
y el de París y el humo de tu apéndice penosos
y el humo que, al fin, sale del futuro.
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
(Vallejo 1998:599)

En la repercusión de la guerra española en la obra de Vallejo, en el descubrimiento de nuevos códigos líricos de Paz en la India y de Huidobro en Francia, o en la interrogación sobre la historia de América de Neruda, la poesía se convierte en vehículo

¹ Aludimos a la célebre obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971), de Saúl Yurkiévich.

de expresión del exterior, dejando un rastro en la experiencia biográfica del poeta. El poeta desplazado enriquece su escritura desde el *afuera*. Encontramos en sus versos un inusitado interés por la extranjería, como elemento que propone una mirada de inclusión y de interrogación existencial hacia el *estar* y el *ser* del viajero.

Sin querer entrar en un recorrido histórico o didáctico, observamos cómo la proyección poética del desplazamiento transita también en la mitad del siglo XX, en distintas experiencias viajeras. Poetas de la talla del colombiano Álvaro Mutis, el argentino Juan Gelman o el uruguayo Mario Benedetti, exploran el nomadismo y el viaje como experiencia de poetización. La figura de *Maqroll el gaviro*, de Mutis, atraviesa la errancia convertida en épica e indagación, mientras que la experimentación sobre una lengua extranjera de Gelman, incorporada a *Dibaxu* (1994), recorre el eco del idioma ajeno; y la denuncia del exilio de Benedetti, en *Viento del exilio* (1981), y del propio Gelman, en *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1984), emiten los gritos de un desgarramiento existencial.

En este caso, el *desestar* forzado impone una confrontación, agrietando las posibilidades del *estar* y del *ser* nacional. Por su parte, el desplazamiento voluntario estimula la interpretación del *afuera* en simetría al reflejo del adentro, evocando un sentido de búsqueda del exterior, sobre uno mismo. Una búsqueda permanente, con pocas esperanzas de ser concluida, que repercute en la dispersión física y poética. Como en «Pasaporte apátrida», del colombiano Juan Manuel Roca: «¿Me entenderán en la aduana / Si les digo que soy del lugar donde te encuentres?». (2016:229)

Después de haber esbozado, brevemente, el contexto histórico-poético que interpreta la voz de la poesía latinoamericana en su reflejo extraterritorial, acertamos a dibujar ciertas marcas e intersecciones, como puntos de encuentro que alumbran una poesía del desplazamiento, donde el verso, el tránsito y la extranjería dialogan. Y comprendemos la posibilidad de que el género lírico extienda la migración física del viajero, desde la palabra, reflejando movilidad y extrañeza; desembocando en una interpretación de la escritura como desplazamiento.

En la extrañeza inscrita en la palabra de los poetas desplazados aflora un interrogante: ¿el viaje es experiencia histórica, y biográfica, que refleja la poesía?, ¿o dirimimos la existencia de una reflexión metaliteraria, que asume el desplazamiento como expresión inherente al verso? Ciertamente, el origen de nuestra investigación debe asentarse en la posibilidad de establecer una lectura de los poetas desplazados desde una perspectiva que exhiba la experiencia histórica del viaje y la movilidad del verso, en sus convergencias y divergencias.

Frecuentemente, los poetas desplazados interpretan rasgos comunes y se expresan a partir de marcas similares, pese al carácter voluntario o involuntario del viaje. Se comparten miradas hacia el distanciamiento, algunas de ellas ya reflejadas por Ovidio en su relegación a Tomiș –en la costa del Mar Negro–, donde el poeta reclama la escritura del exilio, por su valor como vehículo de expulsión física, y por el contenido balsámico que el verso derrama en el *desestar*. Una expresividad que activa una dialéctica entre elementos temporales y geográficos, del *ayer* y del *hoy*, que permite identificar el *estar* de la poesía más allá de las fronteras de la expulsión.

Me han exiliado a mí, pero no han exiliado a mis libros,
que no merecen sufrir la pena de su señor.
Suele el padre exiliado vagar por las costas lejanas,
pero se pueden quedar sus hijos en la ciudad.
(Ovidio 2002:109)

A partir de Ovidio rescatamos una primera cuestión por dilucidar, el modo en que los poetas desplazados encarnan la confluencia entre la experiencia histórica y la evocación lírica del desplazamiento. Una confluencia que impulsa a la poesía a asumir la traducción del espacio intermitente y la extranjería del *ser*, extrayendo su decir como destello de una movilidad que localiza en la palabra el sentido de hogar y de pertenencia. Una fórmula metaliteraria de identificación, que se fundamenta en las diferentes escrituras del *desestar*.

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía latinoamericana se extiende por el *mapamundi* a través de un catálogo de autores cuya experiencia viajera atraviesa sus

obras. Exiliados, nómadas o migrantes forman parte de una escritura que reflexiona sobre un existir expansivo que repercute en una identificación desubicada, donde la poesía representa la expresión intensificada de la extranjería.

Pero la experiencia del desplazamiento voluntario no exime de menor expresividad poética que la de los exiliados, que se instalaron por motivos políticos en otro *estar*. En ambas experiencias, el verso de la migración trasciende como descubrimiento o como rechazo. La palabra multiplica el tiempo y el espacio, o redonda en el aislamiento del *ser* y en la fractura del *estar*. Nadie mejor para expresar dicha experiencia del desplazamiento, que el poeta peruano Eduardo Chirinos, uno de los autores estudiados en nuestra investigación. Veamos el poema «7», perteneciente a *Catorce formas de melancolía* (2010):

Llegar a alguna parte no significa
abandonar otra parte.

Arraigar
en un país no cura las heridas
del país que abandonamos.

Balbupear otras lenguas no
nos impide balbupear la nuestra.

La palabra que elegimos
no borra la palabra que ocultamos.
(2012b:303)

Eduardo Chirinos reclama en el texto las distintas experiencias del viajero. Chirinos, exiliado circunstancial en EEUU, atiende a las vicisitudes y privilegios del *desestar*. La instalación de la palabra se multiplica en la extranjería, a la vez que se dispersa. Los territorios del *ayer* y del *hoy* confluyen en los versos del poeta, quien indaga en una escritura poblada de balizas espaciotemporales, que reflejan un mundo desplazado, construido por el lenguaje en la lejanía. Asimismo, el texto de Chirinos evoca el dolor de la pérdida y el enraizamiento en el nuevo *estar*.

Aprovechando la presentación del poeta peruano, delimitamos los contenidos de nuestro trabajo, y exponemos a los poetas que hemos seleccionado como *corpus* para el

análisis de la «poesía migratoria». Para ello, hemos escogido a tres poetas que integran un escenario latinoamericano heterogéneo. Tres voces que trasplantaron sus territorios de origen y se ubicaron en la extranjería como exiliados y emigrantes. Poetas que, a pesar de no haberse conocido directamente, se han leído de forma esporádica, y esbozan una «generación sin generación», rescatando el término utilizado por Samuel Gordon para catalogar a ciertos poetas mexicanos, como Fabio Morábito (2005:121-122). Figuran para nosotros como representantes actualizados de una mirada al *afuera*, dentro de la poesía latinoamericana actual.

La pertenencia a una generación sin generación se enraíza en la coincidencia temporal del nacimiento. El mayor de ellos, el argentino Jorge Boccanera, nace en 1952, mientras que el más joven, recientemente fallecido en 2016, Eduardo Chirinos, nace en 1960. Entremedias se sitúa el italomexicano Fabio Morábito, que nace en 1955. Una gradación temporal, de apenas ocho años de diferencia, que nos impulsó a ordenarlos por edad en el título de nuestra investigación. Y que, por casualidad, dentro de la catalogación que, posteriormente describimos en la conclusión, muestra la necesidad de situarlos en ese orden.

A través de distintas lecturas y conversaciones con Modesta Suárez y con Pere Ballart, percibimos rasgos comunes y espacios de conexión entre las tres poéticas seleccionadas, que se convierten en la columna vertebral de nuestro trabajo. De hecho, consideramos anecdótico, aunque interesante, la presentación de los poetas como generación por la edad. En nuestro caso, creemos que forman parte de una particular tradición lírica del desplazamiento, por haber experimentado formas de migración, voluntaria o forzada, que les ha llevado a habitar durante un largo espacio de tiempo en un país extranjero: a México y a Costa Rica a Boccanera, a Italia y México a Morábito, y a España y EEUU para Chirinos, que se han ido incorporando a su poesía. Se trataría de desplazamientos que establecen vínculos entre el viaje y la expresión poética, donde se emiten señales y huellas que revierten en una respuesta al desarraigo.

Para afrontar su lectura nos preguntamos si existe la posibilidad de encontrar una intersección o un eje de confluencias, que armonice una mirada común al fenómeno migratorio. En efecto, podemos explicar su configuración como tríptico, incorporando

su coincidencia temporal en el nacimiento, su experiencia de desplazamiento y la aportación a la creación poética de la experiencia extraterritorial. Acudimos entonces a un concepto más abarcador: la «constelación». Un término definido por Julián Marías, a modo de metáfora de una generación expansiva y heterogénea, que consigna autores de difícil clasificación, cuyas características son coincidentes. Delimitamos a escritores que dibujan conexiones y vínculos que los aproximan.

Hace muchos años introduje el concepto –adecuadamente metafórico– de «constelaciones» para indicar aquellas agrupaciones [...] que aparecen como unidad generacional, aunque puedan pertenecer realmente a dos, del mismo modo que las estrellas están próximas en el plano visual. (Marías 1975:179)

En la constelación, las conexiones son hilvanadas desde el exterior. Los autores no siempre son conscientes de las afinidades entre poetas. Es tarea del crítico encontrar un «plano visual» que los acerque. Partiendo de esta reflexión, no es atrevido pensar que en la poesía latinoamericana existe una constelación de poetas desplazados. Es decir, una generación sin generación que se sustenta en sinergias y diálogos, directos e indirectos, sobre la poesía y la extraterritorialidad, como conjunto.

Los autores que configuran nuestra constelación de poetas desplazados están dotados de representatividad en el plano internacional, y en el plano nacional (en sus lugares de origen, Argentina y Perú, en el caso de Jorge Boccanera y Eduardo Chirinos, o de residencia: México, en el de Fabio Morábito). Avalados por su presencia en los actuales estudios de poesía del continente, y por los galardones y las publicaciones en el extranjero, los tres poetas forman parte de casi todas las antologías de poesía latinoamericana última, y en las que se publican como representación de cada «literatura nacional» a la que se adscriben. Entre la representatividad nacional y la expansión internacional, aludimos también a la presencia de Fabio Morábito en la Feria del libro de Ginebra (Suiza) en mayo de 2013, donde México fue el país invitado. La participación de Jorge Boccanera en Francia, en el Festival de Poèsie de Sète de 2013, donde acudió Eduardo Chirinos en la edición del 2012. Y reseñamos aquí las becas de creación que les fueron concedidas a Eduardo Chirinos, por parte la Fundación Civitella Ranieri (Italia),

en verano de 2013, y a Fabio Morábito, por el DAAD, para residir en Berlín durante un año.

Del mismo modo, exhiben los tres poetas una constelación geográfica en su pertenencia a territorios diferenciados de Latinoamérica. Puesto que representan espacios geográficos diversos en el continente: el cono sur en Argentina, la geografía de los Andes y del Océano Pacífico de Perú, y el territorio norteamericano de México. Una dispersión que otorga mayor perspectiva al fenómeno extraterritorial, como recorrido geográfico trazado a través diferentes tradiciones poéticas enlazadas en un mismo idioma.

Constelación o «pequeño género humano», como defendiera Simón Bolívar en su «Carta de Jamaica»,² aceptamos que nuestra selección nos obliga a la exclusión de otros desplazados. En su proyección se imprime la ausencia de otros poetas. Sin embargo, reclamamos el interés de las obras de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, al encarnar tres viajes diferenciados y prototípicos, cuyo existir desplazado y su migración interrogan diferentes balizas del espacio y del tiempo, por medio de una temática reiterada, como expresión de una palabra que fundamenta el desarraigo.

El exilio y la extranjería transitan la poesía de Boccanera como eco del dramatismo. Su desplazamiento encarna la escapada de la violencia de la dictadura argentina, y se convierte en desarraigo voluntario y rearraigo en Costa Rica. La migración de Morábito está fundamentada por el movimiento migratorio de su familia. Una condición que le lleva a nacer en Egipto, donde pasa sus primeros años de vida, para luego vivir la adolescencia en Italia y, a partir de los quince años, integrar la realidad de otro idioma en México. El exilio circunstancial de Eduardo Chirinos se traduce en desarraigo permanente, hasta su fallecimiento. El poeta peruano vincula su residencia a EEUU por razones laborales y académicas. Tres experiencias del desplazamiento, representativas, que son trasvasadas en expresiones poéticas a partir de cruces e intersecciones que proyectan.

Las diferentes secciones de nuestra investigación interrogan tres poéticas distintas que emiten una desubicación, articulando un decir común, en una expresión

² <http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bolivar/> (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2016).

individualizada. Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos alientan una «relación de circulación» alrededor del desplazamiento, como intermediación de la migración en la poesía. Esta «relación» está basada en la cercanía temática del comparatista rumano Alejandro Cioranescu: «se hace hincapié en las identidades temáticas, sin más consideración que la del parecido que, naturalmente, no es una explicación» (Cioranescu 1964:119). Pero también se asienta en la representatividad que adquiere la reflexión sobre el espacio y el tiempo, que es, consecuentemente, la intermediación de la escritura como residencia en movimiento.

Para descifrar la extranjería inherente a la poesía, partimos de la «relación de circulación» entre los poetas desplazados, y nos situamos en un marco teórico articulado por dos ejes fundamentales. Un espacio de análisis donde se asimila nuestra problemática, relacionada con el viaje y la escritura poética, a los elementos que participan en la creación lírica.

El primer eje utiliza la vertebración planteada por Michel Collot sobre los rasgos que interceden en la poesía: *sujet, monde y langage*. Una estructura sostenida en tres aspectos, que resuelve las particularidades del texto poético. Collot revela la forma en que el poeta articula una significación del mundo que se expresa en el lenguaje. (Collot 1989:6). Es decir, el concierto entre poeta, referente y lengua del desplazamiento está presente en nuestro primer acercamiento a la escritura que denominaremos «poesía migratoria», para integrar la poesía y el viaje en igualdad de condiciones.

Este primer eje dialoga con el segundo, en la interpretación del viaje y de la escritura como experiencia de la migración. Una visión que hemos centrado en las cuestiones inherentes al desplazamiento: la búsqueda del lugar, la duración del traslado o la presencia del sujeto. Construimos un equilibrio del decir y del *desestar* explorando el *quién* migrante, como sujeto extratextual; la territorialidad intermitente del *dónde*, y su geopoética; la multiplicidad temporal del *cuándo* y el *cuánto*, como duración cronopoética; el aturdimiento temático del *por qué* y del *para qué*; y la construcción del *cómo*, que atiende a la estructura y al reflejo metapoético del texto. Preguntas que interponen su dinamismo en el *adentro* y el *afuera*, que atienden a la experiencia histórica del desplazamiento, con el mismo interés que la lectura poética y el poema.

En la primera parte de la investigación, exponemos el marco teórico de nuestra reflexión, e integramos la problemática que origina nuestro análisis. Cuestionamos la existencia de una corriente poética, o subgénero lírico, del desplazamiento, determinado por una «relación de circulación» entre las literaturas nacionales del continente. Perfilamos, además, el vocabulario que nos dotará de herramientas léxicas en el acercamiento a los textos, en la búsqueda de una terminología adecuada y neutra que pueda englobar las distintas experiencias, voluntarias o involuntarias, de la extranjería. «Exilio no es precisamente la palabra, pero bueno, al menos es una palabra que conviene a mis zapatos», señala José Viñals. (Del Pliego 2013:52)

La segunda parte de la investigación afronta el estudio del *sujet*. Nos adentramos en el registro extratextual de cada poeta. Territorio bio-bibliográfico y testimonial donde accederemos al *corpus* del desplazamiento, que hemos seleccionado. Un espacio que nos permite elaborar el estado de la cuestión actualizado sobre los tres poetas, y el estudio de las diferentes lecturas de las obras que ha llevado a cabo la crítica.

En cuanto al elemento referencial abordado por Michel Collot, *le monde*, lo vinculamos a los referentes espaciotemporales y temáticos de las obras. Esta tercera parte está ataviada por el cronotopo del desplazado, y por los temas presentes en el texto. La geopoética y la cronopoética, enlazadas en las teorías de Collot (2014) profundizan en la interrogación del *estar* fracturado y del *ser* del *ayer*, que ha visto quebrada su continuidad. Así bien, el «mundo migratorio» requiere de herramientas que interpreten los temas, con las que delimitar los contenidos que recorre la escritura de los poetas, como «tema vital» anclado en el desplazamiento e integrado a la experiencia biográfica. Un tema que se derrama en la poesía de manera permanente:

menudean las ocasiones en que no se le reconoce como el mismo tema, porque su expresión, por ejemplo, en una tonalidad festival ahora y doliente después, inclina al lector o al crítico a ver en esas dos formas obras dispares o antagónicas en su esencia, nublándole la percepción de unidad que les confiere ser radios nacidos en un mismo punto central, el tema de la vida, al cual hay que referirlos siempre. (Pedro Salinas 1975:48)

A partir de la «relación de circulación» entre referentes migratorios, evidenciamos las cercanías en las aproximaciones semánticas. Para ello, el *dónde*, el *cuándo*, el *cuánto* el *para qué*, *qué* y *por qué* son explorados desde la geografía dispersa, arraigada entre el *estar-allí* y el *estar-aquí*, la temporalidad agrietada del presente y del pasado, y el contenido simbólico que discurre en el uso de un bestiario migratorio y de las expresiones de rechazo o de aprovechamiento del fenómeno extraterritorial, en la evocación ovidiana o plutárquea del desplazamiento.

La cuarta y última parte de nuestro estudio entronca con la «lengua migratoria», *le langage*, siguiendo la perspectiva de Collot. Acometemos el estudio de una lengua que transita el texto a partir del tono y de los recursos léxicos, y en el diálogo del intertexto y el espejo de la pragmática. El *cómo* migratorio media entre la palabra y el reflejo del *yo* y de la *otredad*. La palabra instrumentaliza el *desestar*, convirtiendo el desarraigo en revelación. Adherida a laberintos expresivos y a destellos cotidianos, que rezuma la extraterritorialidad, la lengua y la recurrencia intertextual resuelven una tradición de lectura del viaje, en la relectura y la reasignación de signos: el acercamiento al *otro* y *lo otro*, como reflejo del *yo*.

Esta cuarta parte refleja un condicionante de la «lengua migratoria», la dialéctica que exhibe el sujeto poético entre el enmascaramiento de la extranjería y el biografismo del testimonio: la poetización de un *él* interno, y la recreación de un *yo* externo. Una dicotomía que responde a los relieves de la pragmática migratoria, sostenidos en la concepción de una voz ajena y distanciada que es convertida en espacio trascendental de denuncia, de desubicación, y de inclusión e integración del nuevo *estar*.

Analizadas las posibilidades migratorias de la lengua, la última parte de nuestra investigación se adentra en un acercamiento a la poesía del desplazamiento, que rebasa el marco teórico de partida que diseñamos en torno a Collot y a los interrogantes del viaje. Damos cabida a una nueva estrategia de estudio, intercediendo por un modo de conceptualización del fenómeno extratextual de la migración, delimitado y descrito a través de la revelación poética. Resolvemos, así, una mirada invertida, no lineal, dirigida contra el desequilibrio teórico que tradicionalmente prioriza el viaje o el exilio del poeta

sobre la escritura. Para ello, impulsamos nuevos enfoque sobre la poesía de la migración, a partir de la utilización de las herramientas de la crítica poética y de la teoría literaria. Engarzamos la experiencia histórica del desplazamiento con las clasificaciones de los tropos de la retórica clásica, sellando, de este modo, una lectura poética de la extraterritorialidad.

La retórica nos permite adoptar recursos con los que identificar los mecanismos del texto poético. Dichos recursos reflejan un sentido múltiple en su estudio, que deriva, en nuestro caso, en una nueva lectura del sentido migratorio del poema y del poeta en el viaje. La expresividad migratoria de nuestra perspectiva, se evoca en el *como...* del poema. La analogía del viaje y el trasvase del *estar* son expresados a través de tropos, como respuesta metafórica a la nueva identificación con el espacio; en el decir metonímico que evoca el vínculo con el *ayer* y el *hoy*, carente de arraigo y deslinde en el ahora; pero también se presenta en la dialéctica que desemboca en la antítesis y en la imposibilidad que evoca el adínaton textual.

Nuestro viaje teórico pretende evitar así el espacio claustrofóbico de los estudios que mueren tras el cierre de la investigación. El final de nuestra investigación se sumerge en la categorización de la poesía del desplazamiento, a partir de diferentes grados del viaje y de la expresión poética del mismo. El viaje migratorio y la poesía se equilibran por la función del género lírico como transmisor expresivo del desplazamiento, como intersección entre el viaje y el verso, eco de la palabra y la travesía.

Puesto que el análisis y la disposición teórica de la lejanía no siempre logran descifrar todas las lecturas posibles, concluimos nuestra introducción resaltando el uso de dos herramientas para la reflexión migratoria utilizadas permanentemente en nuestro trabajo, que nos dotan de perspectiva y objetividad. Señalamos la necesidad de profundizar en la poesía de los desplazados a partir de una base teórica elaborada por desplazados. Priorizamos los análisis y las reflexiones elaboradas por críticos e intelectuales que tuvieron una experiencia extraterritorial análoga. Nos valemos para ello de autores como Edward Said, Tzvetan Todorov o María Zambrano, y los poetas Octavio Paz, Tomás Segovia o Pablo Neruda, entre otros, quienes discuten el fenómeno migratorio desde la empatía, advirtiendo marcas menos sensibles para el lector ajeno a la

experiencia migrante. Lo cual, no quiere decir que hayamos prescindido de la voz de quienes no experimentaron una lectura de la poesía migratoria y del viaje sin haber experimentado la lejanía.

La otra herramienta de análisis la explora el componente conversacional de nuestro trabajo. Aludimos al uso de las entrevistas que realizamos a los tres poetas a lo largo de la investigación, y las diferentes entrevistas publicadas por otros críticos. Ahora bien, la información aportada por los autores nos conduce a un cuestionamiento en torno a la veracidad de dichas opiniones. Debemos tener prudencia y mantener una distancia ante los males que pudiera acarrear, como indica Alfonso Reyes:

Cuando se trate del testimonio del propio autor, se ofrecen varios tipos de adulteraciones. El embuste práctico, que por obvio no requiere aquí un nuevo análisis, pero en que el conocimiento general de la persona y la vida del autor, mostrándonos cuáles son sus centros de interés o sus inclinaciones, nos orientan sobre un posible caso de mendacidad, ya sea consciente, ya inconsciente, ya por declaración o ya por omisión y silencio, etc.

Pero hay adulteraciones más sutiles, porque parecen llevar en sí mismas cierta fuerza de necesidad. La primera merece llamarse adulteración crítica. Como todo creador lleva dentro un crítico –un crítico sonámbulo que durmiera con un solo ojo-, a veces en los testimonios domina el creador y otras veces domina el crítico. (Reyes 1986:350)

Siendo precavidos con la autorreferencialidad, consideramos que la percepción conversacional del viaje y de su expresión poética, por parte de los poetas, enriquece nuestra reflexión. Otorga veracidad a nuestro texto, relacionando la voz del viaje con la voz del poema. De este modo, diluimos las barreras que distancian la crítica formalista de la lectura biografista, accediendo a un territorio intermedio, que reclama en el poema una respuesta lírica ante una experiencia física, que trasciende desde sus peculiaridades como género literario.

PRIMERA PARTE

LITERATURA DEL DESPLAZAMIENTO

Capítulo I. Literatura en dispersión

*Raíces y alas, pero que las alas arraiguen
y vuelen las raíces a continuas metamorfosis*
Juan Ramón Jiménez

Para los pueblos antiguos, el universo tenía forma concéntrica. Todo movimiento se regía por un ritmo cíclico alrededor de un eje, señala Octavio Paz (2008a:260). Una estructura mental y espacial que sostuvo el diseño de ciudades, leyes, e incluso alcanzó a articular las obras literarias. Catalizadora del desarrollo, esta perspectiva reguladora permitía partir de un anclaje concreto, preestablecido, desde el cual construir un modelo reconocible. En la Edad Media, el eje de gravedad se articula en torno a Dios, lo que conlleva a continuar concibiendo el mundo desde una imagen centrípeta y referencial, defiende Lorenzo Silva (2000:41). De este modo, el hombre antiguo se diferencia del hombre moderno en el desplazamiento entre la existencia concéntrica y la mirada expansiva, que ha ido alterando las referencias de espacio y tiempo. Nuestra etapa contemporánea ha experimentado una transformación en su visión. La noción de centro, aquella que se sostenía en Dios y luego en el hombre, como centro de arraigo y orden, se ha sumergido en una existencia expansiva, un ritmo discontinuo que, a su manera, resuelve una temporalidad y una espacialidad fragmentaria: «el mundo, el todo, estalla en añicos» (Paz 2008a:260). El hombre ha trastocado sus percepciones haciéndolas errar. «Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. [...] Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro» (Paz 2008a:260).

Este fenómeno de dispersión es síntoma de una forma distinta de pensar, anunciada en los inicios del siglo XX, cuando «en todos los frentes del conocimiento y la cultura, nuevas teorías y revelaciones fueron cambiando las ideas, los credos, y hasta la misma percepción física de quienes vivieron el paso de uno a otro siglo» (Ballart 1994:137). Transfusión de ideas que atacó la comodidad de los dogmas, bajo la

influencia de Marx, Freud y Nietzsche, en todos los campos del pensamiento, como demuestra el proyecto vanguardista. También la literatura percibió la renovación.

Escindida, estrellada, desde finales del siglo XVIII, la literatura se reparte, se dispersa, disgrega y hasta cierto punto, a pesar de los pesares, se reconstituye; y con las generaciones, los sistemas, las teorías, las historias, las antologías, tiende una y otra vez a reordenarse [...]. Vaivén primordial este doble movimiento entre la descomposición y la recomposición, la incoherencia y la integridad. (Guillén 1985:359)

Pero más allá de las palabras de Claudio Guillén y de las teorías de Octavio Paz, acerca de una movilidad que disgrega, amplía y altera la concepción de un centro como eje, o arraigo en torno al que hemos orbitado, es la dispersión el denominador común de la modernidad, que atraviesa el siglo XX y persiste en el siglo XXI. Síntoma de un dinamismo de ideas y de experiencias, apreciable en las diferentes rupturas sociales o políticas de la historia última, como ya advertía Stephan Zweig en *El mundo de ayer* (1942), donde el escritor austriaco describe con audacia la desmembración y la sinrazón del mundo desde la Gran Guerra.¹

Se trata, sin abordar específicamente los cambios históricos, de fenómenos vinculados a un mundo en el que todo tiene un espacio intercambiable, una temporalidad que se multiplica, el alejamiento de los patrones culturales del viejo eurocentrismo. Dispersión fundada en conexiones entre diferentes temporalidades horarias, entre ciudades y países conectados en su lejanía, aunque a veces lejanos en sus conexiones. Octavio Paz lo advierte, «cada sitio es el mismo sitio y ninguna parte está en todas partes» (2008a:261). Tal vez porque el hombre de hoy ha expandido su geografía, su temporalidad y su comunicación, es un hombre invadido por la itinerancia, un polizón del movimiento, como reclama Pablo de Rokha:

Parado
en todas las esquinas del mundo
el polizone. (2001:34)

¹ «No puedo atribuirme más protagonismo que el de haberme encontrado –como austriaco, judío, escritor, humanista y pacifista- precisamente allí donde los seísmos han causado daños más devastadores. Tres veces me han arrebatado la casa y la existencia, me han separado de mi vida anterior y de mi pasado, y con dramática vehemencia me han arrojado al vacío, en ese «no sé adónde ir» que ya me resulta tan familiar». (Zweig 2011:9)

Hombre itinerante, en movimiento, expansivo a la vez que fragmentario, su dinamismo nos interesa, por cuanto queremos interrogar la relación que se establece entre la tensión del desplazamiento y el arraigo con la producción literaria, concretamente la escritura poética. Estudiar las relaciones que integran la dispersión espacial del escritor, enraizado en un desplazamiento que le descentra más allá de su territorio de origen, con la obra artística que se resuelve con ellas.

1.1. Escritor transnacional

*Poeta alguno
su tradición escoge, ni su tierra,
ni tampoco su lengua; él las sirve,
fielmente si es posible*
Luis Cernuda

No sólo es la concepción del hombre en la errancia y la dispersión lo que nos interesa. Vivimos tiempos de expansión terminológica donde se pone en cuestión la noción de unidad y de totalidad. Se desmantelan y se desarman conceptos esencialistas que tejieron en el pasado una estructura ligada a la pertenencia, a la religión, a la raza o a la lengua, así como a cierta identidad cultural. Se cuestionan ahora conceptos, entre los cuales destaca el de «literatura nacional», y, por consiguiente, el de «escritor nacional». Ciertamente, nos enfrentamos a categorías vulnerables debatidas por el pensamiento contemporáneo, sobre todo después de la aparición de la crítica postcolonial y las teorías postnacionales y transnacionales, que se han ocupado de poner en duda el frágil equilibrio del paradigma estado-nación como garante de identificación comunitaria. (Rosman 2003:9)

El célebre concepto patentado por Benedict Anderson de *comunidad imaginada* (1993:11), referido a la definición de «nación», sobrevive todavía, aunque agonizante, mientras se establecen nuevos espacios para «un “nosotros” en los márgenes, bordes, intersticios de lo que antes llamábamos nación» (Rosman 2003:10). Ahora bien, si la nación se definía en el pasado por lo que excluía, creando forzosamente una idea de centro, ahora la parte excluida toma voz, reivindica su existencia y postula un cambio de mirada en el que aparecen nuevos términos, como espacio «transcultural» o

«transnacional», y otros menos conocidos alrededor del concepto de identidad, la «crispación identitaria»² o la «identidad mutante».³ Relacionados éstos con la pertenencia a diferentes espacios.⁴ Es decir, la dispersión física e histórica de las migraciones erosiona y suplanta los paradigmas comúnmente aceptados de dicha pertenencia.

No sorprende leer en los títulos de conferencias y simposios de los últimos años, alusiones al deterioro de la literatura nacional. Así, observamos que algunos de los trabajos que interrogan la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, como *Literatura más allá de la nación* (2011), manejan esta reflexión. En este estudio se aborda la necesidad de denominar literatura desterritorializada a «una generación de autores [latinoamericanos] nacidos en su mayoría en torno 1960, que no dudan en apostar su carrera migrando a diferentes países que les permitan proyectarse internacionalmente» (Esteban; Montoya 2011:8). Autores expansivos y nómadas, que abarcan el ensayo, el periodismo o la poesía; e incluyen en su producción giros lingüísticos de corte extraterritorial poco comprendidos y estudiados hasta la época.

Vitalmente me siento mucho más cercano a un canario que a un paraguayo; que en la primera instancia conectaré antes con un colombiano de la costa que con un venezolano de un remoto pueblo andino; que logro intercambiar chistes antes con un andaluz que con un chileno. (Méndez 2011:168)

El género lírico recibe también una mirada sobre los autores no alineados dentro de un posible canon nacional, en caso de que aceptemos la posibilidad de que exista dicho canon.⁵ Benito del Pliego, autor de *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España* (2013), establece como rasgo fundamental para la poesía latinoamericana que se escribe hoy el concepto de «desplazamiento» y de «autor

² Tzvetan Todorov utiliza en *L'homme depaysé* (1996) el concepto de «crispation identitaire» (1996:21).

³ Una identidad «que se urbaniza, se vuelve fronteriza, híbrida, apocalíptica, multiterritorial, universal, posnacional, etc.» (Esteban; Montoya 2011:10).

⁴ «La variante nacional se presenta a menudo en crisis, impactada por las corrientes migratorias» (Gutiérrez 2005:8).

⁵ Es posible que las ideas de Harold Bloom, planteadas en *El canon occidental* (1994), sobre la catalogación de ciertos textos fundamentales en la literatura universal nos ayuden a entrar dentro de una taxonomía de escritores universales, sin embargo el trabajo de catalogación de autores de una misma nación parece más complicado de establecer.

desplazado». Términos que se convierten en marca, en norma común, puesto que son compartidos por los poetas de la antología, donde todos los autores latinoamericanos residen en España: José Viñals, Isel Rivero, Ana Becció, Marino Merlino, Yulino Dávila, Magdalena Chocano, Mario Campaña, Andrés Fisher y Julio Espinosa.

Considera del Pliego que estamos ante escritores incómodos a la hora de construir un posible canon. *Outsiders* que forman parte de una realidad compleja, que busca la homogeneización, así como el entendimiento del problema migratorio inserto en el panorama literario (2013:20). Destaca que existan tradicionalmente más obras sobre la inmigración que las propias creaciones de los inmigrantes, aunque actualmente se observe un incremento de ensayos, novelas y poemas. (2013:14)

Observamos entonces, que la dispersión a la que aludía Octavio Paz se concreta en los escritores latinoamericanos desplazados, ubicados lejos de su lugar de origen. Quienes introducen una resistencia a la totalización de los discursos, sobre los cuales la cultura ha ido creando su «ficción» de unanimidad (del Pliego 2013:31). Nos situamos, además, frente a actores culturales que difuminan el canon nacional, y expanden el horizonte de expectativa del creador y del lector hacia una nueva mirada menos identitaria, posiblemente más identificadora, por lo que identificación presupone como equiparación y empatía.

La literatura latinoamericana se ha convertido en un espacio de tránsito en que se exilian o se desexilian, escritores y críticos, una realidad conceptual, desencabezada que hace rizoma con espacios y territorios afectados por lo transnacional, una red neural con ramificaciones y dendritas que se extravían en diversas geografías reales – cartesianas– o virtuales, tanto latinoamericanas como universales. (Esteban; Montoya 2011:11)

Por ello, cobra importancia el desplazamiento de los escritores, porque aunque no difiera demasiado de la dispersión territorial que sufrieron o vivieron los escritores del pasado, tanto en la etapa de las dictaduras del siglo XX, como en las crisis económicas más recientes, los sitúa en el centro de la crítica contemporánea, más atenta que antes a los procesos de globalización cultural, donde «la cultura y el desplazamiento llegan a ser uno» y «la *morada* humana es ahora nómada» (de Toro 2010:4).

La pregunta no puede hacerse esperar. ¿Estamos ante una cultura nómada? Fernando de Toro se cuestiona si existe una cultura que no está ni aquí ni allí. Una cultura sin centro, que disgrega cartografías. Identidades heterogéneas en las que el sujeto transnacional, proyectado en el escritor, configura una creación que «desafía las nociones mismas de identidad cultural y literaria» (de Toro 2010:10). Es ésta una pregunta que afronta una realidad cultural y literaria en el seno de una identidad incierta, que debate la llamada tercera cultura, o tercer espacio, al que alude Homi K. Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994). Es decir, una cultura diaspórica, nómada, desplazada, centrada en la dialéctica entre hogar y residencia.

No obstante, son muchos los intelectuales que promulgan una eliminación de conceptos binarios: adentro/afuera, pertenencia/desarraigo, donde la identidad ya no puede basarse en conceptos de origen o nación, sino en términos de intercambio y confrontación (de Toro 2010:11). Es decir, identidades en movimiento, identidades en tensión, concretizadas por Iain Chambers en *Migración, cultura, identidad* (1994).

Para Chambers, «la identidad se forma en el movimiento» (1994:46), se construye en un continuo ir y venir sobre el espacio transnacional; en lugares que pueden tomar el contorno de una gran ciudad atravesada por migraciones que ponen en contacto identidades separadas por barrios; pero también en el traslado a un lado y a otro del mundo, en espacios transitados por un movimiento que obliga a incorporar diferentes miradas a la identidad.⁶ Por lo cual, considera Chambers que la migración lo cuestiona todo, es el interrogante fundamental de nuestro tiempo. (1994:44-45)

El viaje, la migración y el movimiento nos colocan ineludiblemente frente a los límites de nuestra herencia [...]. Supone perturbar e interrumpir nuestro sentido del lugar con un conjunto de interrogantes. (Chambers 1994:156-157)

El tránsito concretado por la migración y por el movimiento del viaje reafirma la idea de que los interrogantes y las excepciones han comenzado a convertirse en norma. La idea de una cultura y un sujeto que no encajan en el concepto nacional, nos traslada ahora a la habitabilidad de un espacio para escritores transnacionales, para quienes han

⁶ Para concretar el concepto de la identidad, dentro de la psicología se define como «el resultado de un proceso de interacción continua entre tres vínculos de integración: espacial, temporal y social». (Gringberg; Gringberg 1984:156)

ido alejándose de sus centros de origen. Autores desplazados, que ocupan un lugar incierto en sus llamadas literaturas nacionales, son inscritos en un canon externo, dentro del panorama más amplio de la literatura latinoamericana, que es el que nos ocupa.

Partiendo de estas primeras ideas, se nos plantean nuevas preguntas. Poetas de la talla de Jorge Boccanera (Bahía Blanca, 1952), Fabio Morábito (Alejandría, 1955) y Eduardo Chirinos (Lima, 1960 – Missoula, 2016), a quienes estudiaremos a lo largo de nuestra investigación, y que han residido por más de quince años fuera de sus países de origen: Argentina, Egipto y Perú, respectivamente, ¿son figuras *outsiders*? ¿A partir de ellos, podemos hablar de literatura argentina, mexicana o peruana? ¿Producen un tipo de literatura distinta en el caso de ser descritos como sujetos transnacionales? En tal caso, ¿existe una literatura no nacional? (Ferman 97:2)

Ciertamente, responder a todas estas preguntas es una tarea condenada al fracaso o a la «errancia», si llevamos al extremo un neologismo híbrido entre «errar» y «error». Por lo tanto, es preferible ceñirse al condicionante nómada, o de desplazamiento, que implica la creación literaria. Investigar si en sus obras se localizan rasgos que permitan caracterizarlas como *literatura desplazada*. Una denominación planteada por Jacques Derrida, en tanto que literatura que cuestiona la identidad, que no es reflejo de un estado, una nación o una religión, ni siquiera de un poder.

D'où tant de phénomènes typiques qui scandent l'histoire de la littérature, dans sa modernité même: littératures en exode, littératures en exil, littératures à l'étranger, littératures étrangères dans leur propre langue, littératures nomades, littératures clandestines, littératures de résistance, littératures interdites, littératures hors la loi et hors lieu. (Derrida 2010)

Derrida alude a los escritores transnacionales que tienen una producción textual fundada en la extranjería: en un espacio diverso y expansivo, caracterizado por el fenómeno de la migración. Dicho lo cual, nos conduce a pensar en la posibilidad de que exista una literatura que englobe alguno de los marcos de esta literatura del desplazamiento, si no todos.

1.2. Literatura latinoamericana en cuestión

Para abordar la especificidad de la literatura de los desplazados en América Latina, debemos advertir el hecho de que la escritura del continente no dispone de una definición funcional, más allá del anclaje geográfico que denota su adjetivo. Lo que compromete que gran parte de la crítica siga discutiendo cuál es el número de vínculos, de temas y de relaciones que unifican dicha literatura. Se podría hablar de una dialéctica constante, del movimiento centrípeto y centrífugo de las literaturas nacionales, tal y como señala Fernando Aínsa en *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* (2012).

El crítico hispanouruguayo identifica aquí la existencia de dos fuerzas constantes de la modernidad que se confrontan en Latinoamérica. Por un lado, la tendencia a «balcanizar» el continente, como nacionalidades y literaturas reivindicadas y fragmentadas como autónomas; por otro lado, el movimiento centrífugo, expansivo, de la modernidad, del que hemos hablado anteriormente. Un movimiento natural, hacia afuera, condicionado por la vocación universal, que empuja a un proceso de desterritorialización y de posterior intercambio (Aínsa 2012:60-62). Para Aínsa, la crisis de las identidades nacionales conlleva una promoción de la cultura fronteriza y del tránsito⁷: «América Latina destaca como literatura transfronteriza». (2012:68)

Atendiendo a esta imprecisa forma de definir lo latinoamericano, que nos permite asimilar la dialéctica de «balcanización» y expansión, cuesta entender la tendencia a homogeneizar las literaturas de un continente tan heterogéneo. ¿Acaso existe una intencionalidad didáctica al reducir las literaturas nacionales a un núcleo compartido y mover sus particularidades hacia un estamento más amplio y abarcador?

Para localizar un punto de reflexión que sostenga una base teórica, donde se defina de igual forma el significado de «literatura nacional» junto al concepto de «latinoamericano», sin querer entrar en una posible polémica conceptual, y ante el temor

⁷ Sería interesante añadir aquí que el concepto de tránsito es, además, una posible explicación del fenómeno migratorio, como apunta el novelista argentino afincado en España, Andrés Neuman: «En los aeropuertos se emplea una expresión metafórica que sirve para definir literalmente la experiencia migratoria: estar *en tránsito*. Así estamos, eso somos, antes de cualquier viaje: seres en tránsito. Cuando estamos a punto de partir, no importa adónde, nuestra parte sedentaria se resiste a abandonar la quietud, mientras la otra, la nómada, se anticipa al desplazamiento». (Neuman 2011:200)

a seguir un hilo de Ariadna infinito, aceptamos la propuesta de Néstor García Canclini, quien se pregunta en *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* (2002) lo que significa dicho concepto:

[Se] desvanecen respuestas de antes y surgen dudas sobre la utilidad de tomar compromisos continentales; [...] lo latinoamericano, anda suelto, desborda su territorio, va a la deriva en rutas dispersas. (2002:18-20)

Esta incertidumbre de Canclini podríamos acompañarla de una respuesta que es pregunta a la vez, como plantea Octavio Paz en su artículo «¿Poesía latinoamericana?».

La palabra Latinoamérica: ¿es una o varias o ninguna? Quizá no sea sino un marbete que, más que nombrar, oculta una realidad en ebullición -algo que todavía no tiene nombre propio porque tampoco ha logrado existencia propia. (1975:153)

América Latina, y lo «latinoamericano», resulta un espacio de soldadura frágil, y parece arriesgado utilizar fórmulas que quieran diseccionarla.⁸ Pero, en nuestro caso, lo relevante será describir la motivación implícita dentro del concepto de «literatura latinoamericana» de sus rasgos. Abordar una definición que pueda crear vínculos posibles a la hora de establecer el arraigo de nuestros autores. Si aplicamos una perspectiva interdisciplinar, comprobaremos que la mayor parte de los estudios humanísticos del continente se han ido vertebrando en torno a una identidad unificada,⁹ unas veces denominada iberoamericana y otras, hispanoamericana, aunque parece más adecuado en nuestros tiempos utilizar el término más comúnmente aceptado de latinoamericana.¹⁰

⁸ Es interesante observar cómo el debate se sustenta en un elemento histórico aún no superado: «América Latina es un mundo creado por la Conquista. Escandalosa paradoja: el hecho de arrasar con lo existente produce existencia. Existencia, pero no de sujeto. América es el mundo nuevo inaugurado por la mirada europea; la idea misma de descubrimiento supone la legitimación de esa mirada ajena como la única posible. De aquí el complejo de invisibilidad de aquella a América Latina desde su nacimiento. Porque el nacimiento fue, a la vez, cancelación». (Campra 1987:14)

⁹ A modo de ejemplo puede servirnos el título aglutinador de alguno de los manuales de literatura del continente: *Manual de Literatura Hispanoamericana* (2002) coordinado por Felipe B. Pedraza. Pero también existen volúmenes como *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, publicado en 2005 bajo la edición de Brigit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer.

¹⁰ El debate sobre el significado de estos términos ya ha sido superado. Su delimitación geográfica, lingüística o histórica no es coincidente, pese a la mezcla de terminología que se suele aportar. Nosotros utilizaremos el concepto «América Latina» o «Latinoamérica» por ser el más utilizado. Teniendo en cuenta que este último concepto incluye a los países de habla latinas, dejaremos de lado a la literatura escrita en francés y portugués, centrándonos en la literatura escrita en español (Fernández Moreno 1977:6-7)

Sin querer caer en el riesgo de categorización y reduccionismo de esta acción, se asume la existencia de una identificación común,¹¹ sustento de una arquitectura y una escritura, definida a partir de conceptos propios. Una herencia compartida que debe ser explicada por sí misma, si se pudiera dar tal caso. Alrededor de ello, Guillermo Sucre señala en *La máscara, la transparencia* (1975) la existencia de un «carácter hispanoamericano» fundado en «la búsqueda, las obsesiones, la conciencia de la realidad y de la historia, la fascinación por ciertos mitos, la continua pasión por un mundo utópico» (Sucre 2001:9). Algo que no deja de tener tintes psicológicos. En esta misma línea, el poeta argentino Jorge Boccanera añade un patrón posible dentro de la poesía del continente:

Hay una articulación propia, [...] tiene que ver con modulaciones, matices, cadencias, sentires, fraseos, miradas que llegan del indigenismo, el criollismo, la negritud y los diálogos que se entablan con una naturaleza exuberante o desértica, pero también con las urbes. (Pineda 2009)

De las palabras de Boccanera extraemos que la identificación poética alberga diferentes planos: social, cultural y político, sustentándose en un material comunicativo, «articulación propia», que intercede como vehículo de las diferentes repúblicas del continente, y que, a modo de vínculo, lo representa el idioma español.

La lengua exportada por los españoles en el siglo XV se conforma actualmente como una lengua activa, como un agente cohesionador. «América Latina es una realidad verbal. O sea: una lengua. Y aquel que dice lengua, dice: visión del mundo», señala Octavio Paz (1993:206-207). Una lengua rica en matices, en sonoridades, cuyo vocabulario encuentra en la literatura, siempre en movimiento, el perfecto equilibrio entre lengua y visión del mundo.¹² Estamos, pues, ante la herramienta unificadora por excelencia.

¹¹ «Ahora se prefiere hablar, más que de identidad, de identificación, para aludir a su sentido contextual y fluctuante. En las interacciones individuales un mismo individuo puede identificarse con varias lenguas y estilos de vida». (Canclini 2002:41)

¹² Sería beneficioso aludir aquí, como hace Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1972), a la carta que escribió Unamuno a Rubén Darío para opinar sobre la manera de escribir de los modernistas: «Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él pensarse». (Paz 2008b:176)

[El tronco idiomático] se acompaña de la condición fronteriza de los primeros escritos de Hispanoamérica. La literatura empieza siendo la expresión de los viajeros que, nacidos en España, nos relatan sus emociones primigenias ante el paisaje [...]. Vienen, en seguida, los españoles afincados en las tierras trasatlánticas, que reflejan su nueva circunstancia vital. Y, finalmente, los que ya nacen en ultramar y dan origen a una literatura que ya podemos llamar criolla. Estas tres actitudes se entrelazan confusamente en los siglos XVI, XVII y ofrecen a partir del siglo XVIII un claro deslinde con la literatura peninsular. (Díaz Plaja 1974:14)

Asimismo, podemos indicar que el español de Latinoamérica está fundado en la extranjería. Viaja separado, aunque cercano, al de España. Cercanía y distanciamiento fundamentales en la creación literaria. «El español de América es una lengua más abierta que la de España, más expuesta a las influencias de afuera», como indica Octavio Paz. (1975:156)

El español de España está más pegado a la tierra y a las cosas, es un idioma sustancialista. El de América, más que hundirse en el suelo, parece extenderse en el espacio. [...] El español es nuestro y no lo es. O más exactamente: el idioma es una de nuestras incertidumbres. A veces una máscara, otras una pasión –nunca una costumbre. Los españoles creen lo que dicen, incluso si dicen mentiras; los hispanoamericanos se ocultan en las palabras, creen que el lenguaje es una vestidura. Si la desgarramos, nos desollamos: descubrimos que el lenguaje es el hombre y que estamos hechos de palabras, dichas y no dichas, unas banales y otras atroces. (Paz 1975:156-157)

A esta lengua extendida en el espacio, se suma el hecho de que durante siglos la literatura de la región ha dibujado intersecciones, huellas y vínculos entre escritores, dentro de un territorio transnacional que coincide con un devenir cultural semejante y un creciente número de lectores comunes, que hoy en día, en autores de la talla del peruano Mario Vargas Llosa, o del desaparecido poeta argentino Juan Gelman, se han vuelto universales.

Para entender la confluencia de una lengua común y de una misma tradición literaria podemos leer algún poema que aporte más luz con la que entender el sentido de comunidad. No obstante, es la poesía quien mejor aporta la respuesta teórica cuando habla de sí misma. Queremos valernos entonces del sentido comunitario que desprende «Contra Harold Bloom», de José Emilio Pacheco:

Al doctor Harold Bloom lamento decirle
que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”.
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a
Paz ni a Sábines.
Por el contrario,
no podría escribir ni sabría qué hacer
en el caso imposible de que no existieran
Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol,
Recuento de poemas.
(2000:50)

A pesar de que el poeta mexicano alude a una misma literatura nacional, si es que así se puede denominar a la literatura mexicana, el texto representa la prueba palpable de que la confluencia de agentes históricos y culturales en el continente ha tejido vías de acceso, ha construido puentes y establecido una articulación plural, no excluyente. Es decir, se ha reafirmado una diferenciación, que es extrañamiento y comunicación con el otro, alrededor de una identificación unitaria que no significa orden vertical o jerárquico, sino reciprocidad y enriquecimiento mutuo.

Echando una vista rápida al desarrollo de la poesía latinoamericana en su época moderna, no resulta desacertado destacar que un movimiento transversal y de tintes locales a la vez que universales, el Modernismo,¹³ se expande desde Rubén Darío hacia autores diversos como el colombiano José Asunción Silva, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, el cubano Julián del Casal, o el argentino Leopoldo Lugones. Todos ellos conforman una comunidad latinoamericana unificada en torno a una corriente literaria. Se establece lo que ha venido a llamar Julio Ortega, una «escritura americana diferencial».

En la de Martí, en la de Rubén Darío, en la de Vallejo (pero también en movimientos de escritura como la crónica de Indias, el barroco americano, el modernismo y nuestras vanguardias) podemos reconocer los rasgos y los mecanismos de una confluencia de géneros, en un espacio textual recodificado, como las distintas aportaciones y respuestas que configuran esta escritura americana diferencial. (Ortega 1992: 223)

¹³ «El modernismo (1890) y la vanguardia (1920) nacieron en Hispanoamérica y de allí fueron trasladados a España» (Paz 1975:157). Aunque habría que matizar este dato, ya que Vicente Huidobro ya estaba instalado en Francia desde 1916.

La «escritura diferencial» también comparte elementos transnacionales con distintos géneros; como la narrativa la temática novelística de los dictadores, que fue practicada el siglo pasado por los mejores novelistas.¹⁴ O en la lírica, a partir de la llamada poesía coloquial de la década de los sesenta, de la que reflexiona Carmen Alemany en *Poética coloquial hispanoamericana* (1997).¹⁵

Existe una red o un entramado de motivos literarios que confluyen y se configuran dentro de una misma identificación literaria, articulada a partir de una lengua y un proceso histórico convergente. Relaciones que pueden participar de un mismo espacio cultural, dígase el cono sur en los casos de Uruguay y de Argentina, o de una misma evolución política y social, como la que tuvieron muchas de las principales repúblicas de Centroamérica, sin olvidar la práctica coincidencia temporal que llevó a muchas de esas mismas repúblicas a compartir la fecha de sus independencias.

Las nuevas repúblicas fueron inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresasen una real peculiaridad histórica. Los “rasgos nacionales” se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos. Aún ahora, un siglo y medio después, nadie puede explicar satisfactoriamente en qué consisten las diferencias “nacionales” entre argentinos y uruguayos, peruanos y ecuatorianos, guatemaltecos y mexicanos. Nada tampoco explica la existencia en Centroamérica y las Antillas de nueve Repúblicas. (Paz 2000:133)

También en el plano cultural los intelectuales vivieron situaciones análogas de aprendizaje en el desplazamiento. La curiosidad y un desarrollado interés artístico por lo europeo los condujo a París a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sin olvidar

¹⁴ Al tratarse de un hecho histórico de gran arraigo en las repúblicas de casi todo el continente, se asentó como escritura de denuncia, aunque con una mirada estética más profunda.

¹⁵ Según Carmen Alemany en los años sesenta se consolida en Latinoamérica una corriente denominada «poesía coloquial». Este tipo de lírica congregaría un número importante de poetas que se interesan por un lenguaje poético más informal y directo, alejado de los años de la experimentación vanguardista y postvanguardista, y muy influenciado por las corrientes de la poesía estadounidense, a través de Ezra Pound, o T.S. Eliot, de quien muchos, como el poeta mexicano José Emilio Pacheco o el nicaragüense Ernesto Cardenal, serán traductores. Autores como el uruguayo Mario Benedetti, el salvadoreño Roque Dalton, el mismo José Emilio Pacheco, el cubano Roberto Fernández Retamar o el nicaragüense Ernesto Cardenal, por poner un ejemplo, ahondan en las marcas de esta poética: dialogismo, metapoesía, intertextualidad, desmitificación de la figura del poeta, mezcla de voces en el texto, y preferencia por el uso del humor y la ironía. (Alemany 1997:11-141)

a aquellos que se instalaron en EEUU.¹⁶ A ello, hay que añadir la presencia de varios desplazados en México en los años del terror argentino, también desde otras repúblicas que sufrieron un tipo de terrorismo de estado similar. Motivos de expatriación múltiples que impulsaron una mirada «comunitaria», denominada por Fernando Aínsa como «comunidad errante» (2012:24). Es decir, «la diáspora devino encuentro», y encrucijada de exilios, como recuerda Jorge Boccanera (1999:21).

Retomando los últimos planteamientos, podríamos definir la literatura latinoamericana desde la perspectiva de una comunidad polifónica que es expansiva y fragmentaria. Una literatura basada en canalizaciones de diferentes orígenes, articulada en torno a un lenguaje heterogéneo y rico en matices, similar en su estructura y en su devenir, donde se esboza una experiencia histórica compartida, configurada en acontecimientos que repercuten en una mirada transnacional.

1.3. El desplazamiento como *relación de circulación*

*Distancias: verstas, lejanía...
Nos han escindido, desgraciado,
nos han distanciado nuestros brazos, brazos en cruz,
sin saber que así anudaban
Marina Tsvetáieva*

La dispersión de corrientes y estilos dentro de la literatura latinoamericana, de temporalidades y espacios diversos, se configura como diálogo de pueblos que hablan, en la misma lengua, de cosas que son a un tiempo distintas y comunes, sostiene Octavio Paz (1993:206-207). Dicha dispersión y sus interferencias deben ser abordadas con las herramientas de la Literatura comparada. Un método de estudio que nos conduce, en el caso de España, hasta la teorías de las relaciones entre autores propuesta por el comparatista rumano Alejandro Cioranescu.¹⁷ La obra de Cioranescu, esbozada en

¹⁶ José Martí figura como caso paradigmático de autor desplazado e instalado en EEUU entre 1880 y 1895. Anterior a muchos de los exiliados laborales, el poeta cubano funda una tradición. En esa tradición se puede incluir a poetas como Octavio Paz, instalado entre 1944-1945. (Fernández Retamar 1985)

¹⁷ Se reconoce a Alejandro Cioranescu (1911-1999) como fundador de estos estudios desde su cátedra de la Universidad de La Laguna. Allí recaló el investigador después de un largo exilio desde Rumanía a Francia

Principios de Literatura Comparada (1964), sintetiza las ideas que se iban proponiendo en Francia alrededor de la materia en la primera mitad del siglo XX. (Ruiz Casanova 2011:44-45)

Obviaremos aquí la riqueza del ensayo de Cioranescu, con el objetivo de centrarnos en la taxonomía comparatista que promueve. Concibe el crítico rumano tres maneras tres puntos de confluencia entre las obras literarias. Se catalogan: *relaciones de contacto*, donde se comparte un nexo literario individual; *relaciones de interferencia*, que contienen una interpretación múltiple de ideas y de corrientes; y *relaciones de circulación*, donde temáticas específicas vinculan a los escritores.¹⁸

Siguiendo el curso de nuestra reflexión sobre el componente transnacional de la literatura latinoamericana, podríamos valernos de la escueta, aunque válida y clarividente taxonomía de Cioranescu, la idea de que la literatura del continente puede sustentarse sobre *relaciones de interferencia*¹⁹ y *relaciones de circulación* (Cioranescu 1964:100-113). Puesto que una rápida mirada a la lírica modernista y a la novela de dictaduras, por poner algún ejemplo, reflejan el poder de estas *relaciones de contacto*.

No obstante, la relación más útil a la hora de abordar nuestra investigación, la herramienta más funcional, es aquella que se articula como *relación de circulación*. Aquella que gira alrededor del cuestionamiento identitario, en cuanto a temática de la pertenencia. Antes bien, haciendo una breve confrontación entre ambas teorías, la *relación de circulación* ahonda en un tejido temático compartido, crea zonas de confluencias, veredas, caminos anchos o estrechos, a los que se aproximan los poetas. Evoca temas y motivos en torno a una experiencia histórica cercana. (Cioranescu 1964:115-129)

y posteriormente a las Islas Canarias, donde llevará a cabo una labor docente e investigadora fundamental desde 1948 hasta su fallecimiento en 1999, tanto para los estudios filológicos españoles, como para la historia literaria de las Islas Canarias.

¹⁸ Hemos utilizado aquí el resumen de la teoría de Cioranescu que realiza Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985:124).

¹⁹ En las *relaciones de interferencia* «ambos términos se contraen a problemas literarios no individuales, de tal modo que ni el emisor ni el receptor será una obra de arte o un autor individualizado. [...] Su doble enfoque rebasa el interés y los límites de una personalidad determinada, para abarcar un campo generalizado, tanto en la salida como en el desemboque de la corriente de transmisión». (Cioranescu 1964:101)

Sostiene Álvaro Salvador que una vez desenclavada la poesía latinoamericana de las influencias españolas del pasado, tras haber superado el Modernismo, el Vanguardismo y el Posvanguardismo, ha ido condicionándose como escritura de identidad dispersa y heterogénea. Escritura de diálogo dentro de un tejido transnacional que traba conversación con literaturas extranjeras, como la europea (principalmente española y francesa) y la estadounidense.

Estos jóvenes son por primera vez en su historia potenciales consumidores de manera inmediata de “cualquier” clase de literatura y, al mismo tiempo, se constituyen en presuntos productores de ese “mercado universal de la literatura”. [...] Sus influencias serán, por tanto, fundamentalmente foráneas. La cultura estadounidense con una literatura joven –sobre todo Kerouac y la generación Beat–, [...] de otra parte, la literatura y la filosofía francesa. (Salvador 2006: 24)

Una movilidad en la escritura del continente que ya definió Octavio Paz en su dinámica de la «tradición de la ruptura» (2008b:11-29), donde las bases poéticas de la tradición se ven usurpadas y agasajadas por las acometidas de un nuevo lenguaje que contendrá, con el tiempo, una mirada desmitificadora. Sin embargo, y en eso se reafirma el concepto de tradición, siempre subsisten elementos de cohesión, como la capacidad de la poesía para regenerar el lenguaje, que se fundamenta en una particular visión del mundo, como apunta Blanca Varela: «hemos tenido que inventar y arriesgarlo todo muchas veces antes de poder articular un lenguaje que nos sacara, aunque fuera a medias, de esta bastardía cultural en la que nos colocó la historia» (Suárez 2003:178). Una bastardía que «hace las veces de lugar de observación, marcado por la precariedad, y de intersticios por donde filtrarse a otro espacio». (Suárez 2003: 179)

Entre los espacios de debate que actúan como agentes de cohesión y participan de una más que probable *relación de circulación* integrada a la escritura latinoamericana, la tendencia al diálogo cultural con lo extranjero, la forma de preguntar y descubrir el afuera figuran como punto central. A modo de ejemplo, y sin querer avanzar en aspectos en los que profundizaremos más adelante, incluimos «[9]», un poema de Eduardo Chirinos de su obra *Humo de incendios lejanos* (2010), donde indaga en otro idioma evocando las grietas del idioma propio:

esa música no es mía viene de muy lejos de épocas
remotas del primer rinoceronte que soñó venecia del
libro que alguna vez prestaste anoche tuve un sueño
ordenando mis papeles encontré un poema hablaba
del silencio lo leí en rumano yo nunca hablé rumano
no importa el silencio es igual en cualquier lengua
al despertar recordaba apenas unos versos y una sola
pregunta ¿en qué pecho cantarás cuando me vaya?
(2010b:57-58)

El cuestionamiento del lenguaje, que tanto abunda en la poética moderna, desde que el poeta se desentendiera de los vínculos referenciales e hiciera, como señala Pere Ballart, una redirección hacia su propia escritura,²⁰ se convierte aquí en la manera de experimentar el espacio ajeno, en sí intransferible. La obra configura un escaparate de la existencia transfronteriza y expansiva del sujeto, incluyendo realidades geográficas y referenciales ajenas, tiempos distintos, e incorporando el componente idiomático de otro código lingüístico.

Por todo ello, nos podemos valer de la mirada comparatista de Cioranescu, de la *relación de circulación*, como intermediación entre obras y autores, para profundizar en la existencia del lenguaje poético latinoamericano, en tanto que intermediación de voces cercanas. Uno de sus anclajes lo anunciaba Julio Cortázar al plantear que, en la historia literaria del continente, habría que incluir un apartado especial para los autores desplazados, donde no solo se incluyera a representantes del exilio, sino también a creadores extranjeros asentados en el territorio: «Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio» (Cymerman 1994:523).²¹ Una base de sustentación de la literatura latinoamericana en la extranjería, que también es compartida por Fernando Aínsa,²² quien asegura que

²⁰ En el capítulo «Nos oprime el plural» de *El contorno del poema* (2005), Pere Ballart debate con profundidad sobre esa incorporación de lo subjetivo e íntimo a la lírica moderna.

²¹ Son numerosas las historias de la literatura que han terminado por catalogar una variante de la literatura del exilio, sea como tema o como condición extraliteraria de autores. Podemos apreciarlo en *América Latina en su literatura* (1972), coordinado por Cesar Fernández Moreno, en el apartado «Exilio». (Merquior 1977:387)

²² Apuntamos aquí que a pesar de centrarse su estudio en la prosa, construye y recopila muchas herramientas teóricas que son válidas para el estudio del género lírico. No obstante, la poesía del desplazamiento, ha sido poco estudiada, y es conveniente acercarnos a ella usando como equipaje la expresión de otros géneros en torno a la misma experiencia temática e histórica.

América Latina fue fundada en el viaje (2012:68-69), lo que ha provocado que la literatura del continente haya conservado un interés por la literatura del desplazamiento.

César Fernández Moreno argumenta, décadas antes, que la incorporación del continente a la cultura universal representó para el arte y para la literatura, la expansión del sentimiento de asombro. Puesto que la sorpresa de dos comunidades, la española y la autóctona –luego habría que incluir la afroamericana–, que quedaron sumidas en un profundo shock cultural, exhibe un híbrido que reunirá la curiosidad del conquistador y la sorpresa del indio, con su deriva creativa subsiguiente. Es decir, «este asombro recíproco es el huevo de donde saldrá la cultura latinoamericana, todo su arte creativo. [...] lo que el artista ha visto de extraordinario». (Fernández Moreno 1977:10-11)

Nos preguntamos si el asombro, como punto de confrontación de lo desconocido y de lo que significó el viaje hacia un nuevo territorio, provocó que quienes llegaran a las Indias en pleno renacimiento italianizante en España confrontaran sus modelos literarios a temáticas y técnicas renovadas, como la de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. Ciertamente, ¿no es síntoma de connivencia con la extranjería el que el inicio de la literatura en Chile provenga de modelos italianos, con el virtuoso endecasílabo de un movimiento que se configura primero hacia a España y luego hacia América? Pero esto no es lo único. También los autores que aportan su mirada de asombro en las llamadas «Crónicas de Indias» configurarán la expresión del viajero dentro del desarrollo de la literatura latinoamericana. Como defiende Cristóbal Pera:

Si pensamos en la relevancia del viaje en la literatura hispanoamericana debemos remontarnos a los orígenes y admitir que una gran parte de la producción textual durante la conquista y la colonia está compuesta por narraciones de viaje; un viaje en el que el protagonista forma parte de la expedición colonizadora y en el que se confronta con el Otro y consigo mismo. (1998:507-528)

La literatura latinoamericana, partiendo de su génesis de confluencia entre lenguajes de origen latino, prehispánico y africano, vinculándola con la extranjería, es un diálogo permanente con elementos exteriores. Ya sea a través de la mirada diacrónica de la conquista, que configura su escritura en puntos de interferencia exteriores, o en la mirada transnacional sincrónica de nuestro último siglo, muchos de los escritores se han visto obligados a emigrar, multiplicando la dispersión territorial y lingüística.

Nos detenemos en lo anteriormente dicho y lo reconducimos hacia la teoría comparatista de Cioranescu. Para ello, nos valemos de las tesis de Noé Jitrik, investigador argentino exiliado en México en los años de la dictadura de Jorge Videla, entre 1976 y 1982. Dentro de la extranjería compartida por la literatura latinoamericana, Jitrik examina una característica con la que catalogarla: su *marca de exilio*. Un término: «exilio», al que alude como palabra-ómnibus, desprendiéndolo del referente léxico, histórico o político, y asumiendo en él diferentes tipos de desplazamiento. Un mediador dentro de las diferentes experiencias que incluye la representación de las migraciones, el exilio, los destierros y los viajes.

El concepto, tan inasible y plural de la literatura latinoamericana, sería inteligible o tendría una realidad operante a partir de una imagen de “exilio”, pero no de un exilio particular, como experiencia histórica acotada, sino entendida como entidad que surge de una estructura de itinerancia. (Jitrik 1993:157)

La literatura latinoamericana se caracterizaría por ser una literatura de itinerancia. Escritura que traspasa el espacio propio y se desborda –como afirmaba Néstor García Canclini: literatura centrífuga e irradiadora. Estamos, pues, ante lo que advertía con ironía Julio Cortázar al afirmar que «ser argentino es estar lejos» (Salas 2005:213). Es el mismo Cortázar, quien considera que «el exilio domina en la actualidad el escenario de la literatura latinoamericana [...] como tema literario, se manifiesta obviamente en poemas, cuentos, y novelas de muchos de ellos» (1994:163). Pero debemos señalar que la fecha de publicación de este artículo es 1978, y puede haberle hecho perder vigencia. Queremos señalar dos puntos importantes, que volveremos a tratar en páginas futuras: la existencia de una literatura continental, y el concepto de inclusión de un hecho extraliterario dentro de la literatura; puesto que se trata de una referencia al exilio político, y conlleva una interferencia de la realidad en la literatura.

Si analizamos otros estudios relacionados con el exilio, como los de Claudio Guillén y de Edward Said,²³ comprobamos que el exilio se puede convertir en marca de

²³ Claudio Guillén ha trabajado esta temática en diversas ocasiones, destacan sus alusiones al exilio en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), y *El sol de los desterrados*, publicado en 1990 e incorporado al volumen *Múltiples moradas* (1997). En el caso de Edward Said, *Reflexiones sobre el exilio* (2001), aborda esta temática con precisión.

una literatura. Claudio Guillén describe la importancia del exilio dentro de la literatura de occidente a partir de la obra *A los exiliados*, compuesta por Arístipo de Circene (Guillén 1985:32). Edward Said, por su parte, defiende que la literatura del exilio se ha convertido en una especie de subgénero literario: «ha encontrado su *topos* de la experiencia humana junto con la literatura de aventuras, pedagógica o de descubrimiento». (2013:190)

Parece relevante afirmar que la palabra «exilio» no muestra un solo sentido, viendo la distancia conceptual de dos exiliados como Noé Jitrik y Julio Cortázar. El término de Cortázar está contenido dentro de la palabra homónima, u «ómnibus», de Jitrik, que resulta más aglutinante, a todas luces. No es gratuita la jerarquización terminológica, habida cuenta de la explicación teórica de Jitrik, ya que muchos de los escritores que dejaron su país y crearon su obra en el extranjero por motivos diferentes a las represiones dramáticas del siglo XX, también desarrolla una marca de exilio.

Benito del Pliego incorpora una mirada más actual del fenómeno, ante las dos teorías de exilio propuestas. Presenta un cambio de paradigma del motivo del desplazamiento, debido a que parte de los antologados de *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España* (2013) hace referencia a cómo se instalaron en España impulsados por las posibilidades económicas que Europa les podía proporcionar.²⁴ También se da el caso de que el traslado respondiera a una motivación académica. A muchos de estos «extracomunitarios», como los denomina del Pliego, podríamos definirlos como emigrantes intelectuales, exiliados culturales o circunstanciales, que se marcharon detrás de una mejora laboral.

Las universidades europeas y estadounidenses, donde se afincaron en esa «dispersión», han recibido en las últimas décadas una oleada de profesores-escritores, huidos o emigrados. Un ejemplo relevante lo encontramos en el poeta Eduardo Chirinos, profesor peruano adscrito hasta su fallecimiento en 2016 a la Universidad de Montana. El poeta se instaló en EEUU en 1993, primero como profesor doctorando en la Universidad de Rutgers y luego como profesor de la Universidad de Montana. Chirinos unificó su vida laboral y su actividad literaria en las «afueras» de Lima.

²⁴ Nos referimos a poetas como Mario Campaña, Ana Becció, Isel Rivero o José Viñals, entre otros.

¿Qué motivos le empujaron a dejar su país de origen?, ¿cómo fue el recorrido hasta llegar a Missoula, su residencia actual?

A diferencia de muchos escritores argentinos, chilenos o uruguayos, yo no me marché de mi país por motivos políticos; además viajo con frecuencia al Perú, donde vive mi familia y la familia de mi mujer, que también es peruana. Lo que quiero decirte es que siempre he mantenido un contacto fuerte con mi país. Si nos fuimos a los EEUU fue por una situación laboral: ninguna universidad peruana de los 90 ofrecía un doctorado en literatura. Pensamos primero en Italia, pero era muy difícil. Si eres becario en una universidad americana puedes trabajar como asistente de español, con lo que puedes pagar —aunque sea modestamente— tu manutención y tus estudios. Así fue como nos doctoramos en la Universidad de Rutgers. Luego conseguimos trabajo en la Universidad de Montana y nos instalamos en Missoula. En resumen, fue más un exilio laboral que político. (*EI Ch*)

Este «exilio laboral» se entrelaza en el *corpus* que trabajaremos más adelante, en distintos poemarios que llevan por título los nombres de las ciudades o las calles de sus residencias en EEUU.²⁵ Un caso relevante de extranjería lo aportan los poetas instalados en México. Fabio Morábito, objeto de estudio de nuestra investigación y considerado mexicano en la literatura de ese país, encarna al «poeta huésped», si nos apropiamos de la terminología de George Steiner (2002:40). Así define Steiner en *Extraterritorial* (1968) a los autores que han adoptado una lengua o una cultura extranjera como medio de expresión literaria, motivando su inclusión en una literatura ajena. Morábito se traslada en la adolescencia hasta Ciudad de México, junto a su familia, pero antes desde Egipto —su lugar de nacimiento— parte a Italia. En México, el poeta adopta una lengua ajena para su comunicación diaria y para su escritura. Un trasvase que se convierte en uno de los temas principales de su poesía. Encarna a un autor que puede ser descrito desde la marca de exilio que defiende Noé Jitrik.

Juan Gelman, poeta también instalado en la Ciudad de México, pasados los años de la dictadura argentina y de su exilio, decide residir en ése país voluntariamente hasta su muerte, a principios de 2014. De Gelman se ha estudiado su escritura sobre el exilio, y en el exilio, y conserva la marca de la que habla Jitrik, desde el momento en el que distintas antologías de poesía mexicana lo incluyen como poeta adoptivo. Lo cual no deja

²⁵ *El equilibrista de Bayard Street*, publicado en 1998, apunta la calle en la que el poeta y su mujer, Jannine Montauban, se instalaron para hacer el doctorado en la Universidad de Rutgers, en New Brunswick. Y *Escrito en Missoula*, publicado en 2003, alude a la ciudad en la que reside y trabaja la pareja, la Universidad de Montana.

de ser singular, teniendo en cuenta que aparece al mismo tiempo en antologías de poesía argentina, incluso las pertenecientes a la misma editorial.²⁶ Estamos ante una pertenencia desde la colectividad y la apropiación, puesto que Gelman siempre se sintió argentino, pese a la lejanía.

Regresando al exilio como *relación de circulación*, más allá del tipo de experiencias de desarraigo que constituye la salida de los diferentes países, y de la condición extraliteraria de ésta, en la que profundizaremos más adelante. Parece probado que una experiencia histórica compartida ha repercutido en la escritura. Haber salido o haber llegado²⁷ determina un proceso de escritura impregnado por el desplazamiento. Eduardo Galeano, exiliado en el período de la dictadura uruguaya, entre 1973 y 1985, afirma que las novelas de corte más latinoamericano se escribieron fuera: «para los escritores, la experiencia del exilio implica, sin duda, un cuestionamiento del lenguaje, nos obliga a nacer de nuevo» (Galeano 1989:249). Ciertamente, gran parte de la literatura que se escribe en el continente se ha producido a partir de la dispersión. Lo que para muchos investigadores, además de Jitrik, conlleva la transnacionalización de la literatura de latinoamericana en torno al desplazamiento. La posibilidad de que la marca de exilio sobrepase el anclaje nacional al que aludíamos antes.

La pregunta que formula Oscar Waiss en «La literatura hispanoamericana y el exilio» resulta más pertinente que nunca: ¿existe una literatura latinoamericana del exilio o solo escritores latinoamericanos en el exilio? (Waiss 1983:228-234). Waiss acepta la continuidad del fenómeno al desarrollar un estudio en torno al largo exilio que atraviesa el continente en tres etapas. Un primer paso de destierro, luego el exilio, y al final, la emigración, que representa la expulsión indirecta. Para el escritor chileno América nace y madura en el exilio, «el exilio es consustancial con la historia de nuestros pueblos,

²⁶ En este caso hablamos de las antologías que la editorial Visor ha preparado conjuntamente con la colección La Estafeta del Viento. En la antología *La poesía del siglo XX en México* (2009), compilada por Marco Antonio Campos, aparece en el tercer lugar, páginas 74-79. Al mismo tiempo, en la antología de la misma editorial *La poesía del siglo XX en Argentina* (2010), compilada por Marta Ferrari, Juan Gelman aparece entre las páginas 301-313. La distancia entre una y otra es de un año, y el poeta evoca una doble pertenencia.

²⁷ No se debe olvidar que existieron también una serie de escritores que llegaron desde otros países hasta incluirse en las literaturas del continente, como Morábito en México, o Paul Groussac, Witold Gombrowitz y Antonio Porchia, en Argentina.

desde los mismos días de haber surgido como naciones independientes» (1983:234). La marca de exilio de la literatura latinoamericana se funde en una experiencia continuada de desarraigos y de viajes.

América latina la funda el *homo-viator*, señala Fernando Aínsa, «la auténtica patria literaria está tal vez ahí, en el confín, en una periferia a la que se le ha descubierto centro» (2012:122). Un pensamiento que comparte con Jorge Boccanera, quien afirma que la época de las dictaduras repercutió en una «encrucijada de exilios» (1999:21) donde los escritores latinoamericanos que sufrieron la experiencia de la dispersión, el desplazamiento y el exilio, se aglutinaron para crear un centro en la periferia. Fundaron un espacio de comunicación, confluencia e hibridación, donde «los exilios se imantan». (Boccanera 1999c:19)

Queda demostrado, nos parece, que la experiencia individualizada del desplazamiento configura una mirada compartida, en circulación. Resuelve una perspectiva común que atañe a la creación poética, implicando a ésta con la experiencia extraliteraria, donde la marca de exilio de la que hablaba Jitrik es experiencia común individualizada que repercute en las formas de la expresión. Así, tema, forma, o motivo del desplazamiento son evocados desde diferentes ángulos. Relación recurrente e identificadora para gran parte de la poesía que se crea en el continente y en su periferia.

1.4. Escritura en dispersión

Podemos pensar que los autores que tuvieron que trasladarse no plasmaron en la escritura su experiencia histórica, completamente ajena a cualquier intento de crear literatura. Con lo cual, el abandono del espacio originario, lejos de las fronteras del mundo reconocible, y en ocasiones del idioma, condujo a asumir la nostalgia desde el interior, sin exteriorización ni evidencia. Sin embargo, haciendo una mirada panorámica al siglo XX, cercano y lejano a la vez en el caso de la poesía latinoamericana, muchos son los poetas que plasmaron la marca de exilio y de extranjería, como avanzamos en nuestra «Introducción». Desde el Modernismo y el Vanguardismo, en sus pretensiones

universales y cosmopolitas, con Rubén Darío y Vicente Huidobro instalados en Francia y escribiendo sobre cuestiones europeas, componiendo poemas en francés (Paz 2008b:121), y autores de la talla de Pablo Neruda, César Vallejo o Raúl González Tuñón, que asumen el componente histórico del traslado desde una mirada social y crítica hacia la guerra civil española, como dan cuenta los poemarios influenciados por el conflicto, así como su presencia en ese país en el transcurso de la contienda.²⁸ En los llamados fundadores de la poesía contemporánea española, por Saúl Yurkiévich,²⁹ se vislumbra también el cosmopolitismo y la fuerza viajera que iniciaran Martí y Darío.

En la segunda mitad del siglo XX percibimos la extranjería en el nivel temático de las composiciones y en las causas históricas del mismo; desarrollándose además un cuestionamiento de las posibilidades de expresión, herederas de la libertad de ataduras que significaron las vanguardias. En esta experimentación continua, la idea de desplazamiento aparece veladamente en el espacio «escapista» y oriental de Lezama Lima, con el Tokonoma de «Pabellón en el vacío»,³⁰ influenciado probablemente por José Juan Tablada y el haiku (Rodríguez-Izquierdo 1994:199), y, por ejemplo, en la enigmática ciudad de *Portocaliu* de Omar Lara, que logra conjugar distintos territorios en los que el poeta chileno vivió exiliado: Lima, Bucarest y Madrid.³¹ Podríamos añadir a esta lista, la errancia de Álvaro Mutis, la melancolía y la excentricidad disfrazada de exotismo de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1990); los versos religiosos de Antonio Cisneros en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978); la poesía conversacional de Roque Dalton, transitada de voces ajenas en *Taberna y otros lugares* (1969); y, el uso que hace Juan Gelman de un idioma que no le es propio, el sefardí con el que compone *Dibaxu* (1994). Pero nuestro propósito no es hacer aquí un recorrido a través de los poetas que han querido individualizar su marca de exilio. Bien al contrario, presentamos una mínima parte de la heterogeneidad de propuestas que lindan el territorio temático de la

²⁸ Anotamos aquí los tres poemarios que escribieron los tres autores sobre la contienda española: *España en el corazón* (1937) de Pablo Neruda; *España aparta de mí este cáliz* (1939) de César Vallejo; y por último: *Muerte en Madrid* (1939) de Raúl González Tuñón.

²⁹ Recordamos nuevamente el título de la obra de Yurkiévich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971).

³⁰ Recordemos aquellos versos del poeta cubano: “Ya tengo el *tokonoma*, el vacío, / la compañía insuperable, / la conversación en una esquina de Alejandría. / Estoy con él en una ronda / de patinadores por el Prado.” (Jiménez 1988:460).

³¹ En este caso hacemos referencia a *Voces de Portocaliu* (2012), que contiene varios poemas con referencias al exilio.

extranjería, aquellas que articulan una mirada del desarraigo y la nostalgia a través de la multiplicación de voces del exilio, en la representación de la condición del viajero y la adhesión a una poética de la geografía.

Lejos de los requisitos de la pertenencia, la vinculación política o la recreación histórica y personal, los poetas encuentran en el *afuera* una manera de ampliar su *adentro*, de forzar al límite un eco con el que abarcar un horizonte expansivo. Su mirada a la extranjería se expresa de múltiples modos: como denuncia tras la Guerra Civil en España, en el calado universalista del Modernismo, y la exaltación cosmopolita en los viajes de las vanguardias, en el extrañamiento del neobarroco, o en el derrotismo y el desarraigo de los autores exiliados. Propuestas fundadas en la singularidad, que se sostienen sobre un tronco común, la necesidad de expresar una «marca de exilio» y de extranjería.

Los poetas de nuestro estudio exploran caminos semejantes. Jorge Boccanera atraviesa un doble desplazamiento de exilio y de extranjería entre México y Costa Rica. La voz de Fabio Morábito se afina entre el bilingüismo y la emigración. Y la lectura culturalista de Eduardo Chirinos toma su emigración a España y a EEUU como intertexto con el que dialogar.³² ¿No encarnan las tres referencias de una experiencia histórica donde puede escribirse la distancia?

1.5. En torno a una experiencia extraliteraria

*El extranjero te permite ser tú mismo,
al hacer de ti un extranjero.*
Edmond Jabès

Una realidad vivida tan compleja como la extranjería nos obliga a preguntarnos si existen vínculos entre la realidad histórica y la obra de los poetas desplazados. La poesía, ¿es capaz de expresar la experiencia extraliteraria de la lejanía? ¿Es posible que un pretexto, como el desplazamiento, se convierta en el motivo del poema, en categoría o

³² Dentro de la segunda parte de nuestra investigación: «Poetas migratorios y su panorama crítico», realizaremos una presentación de su trayectoria bio-bibliográfica, haciendo un repaso de los distintos desplazamientos

marca de definición de un tipo de literatura? La propuesta nos retrotrae a más de un debate ya conocido sobre realidad y literatura, y el modo en el que se pueden concertar ambos lugares.³³

La idea de que la escritura del desplazamiento supone la implicación del poeta en su experiencia extraliteraria, revela la interferencia de la realidad en la literatura. Una fisura que muchos defienden como lógica,³⁴ mientras otros, desde una mirada más formalista, la aborrecen. Pero si tenemos en cuenta que nuestra investigación gira en torno a la escritura de tres autores «desplazados» de sus países de origen, nos parece pertinente entender qué tipo de vínculo se establece entre la creación poética y la experiencia real.

Para comprender cómo la experiencia real del desplazamiento constituye una parte esencial, nos acercamos a las teorías de Alfonso Reyes, uno de los pensadores latinoamericanos más viajeros del último siglo. Reyes define las relaciones entre la vida del escritor y su obra, estudiando los posibles estímulos extraliterarios que preceden a la creación y repercuten en la carga temática del texto. Identifica la existencia de estímulos de tipo literario, verbal, visual, auditivo, sensitivo, onírico, memorístico, físico, emocional, de provocación, y, sobre todo, ambulatorio.

La ambulación no conviene igualmente a todos los temperamentos. En algunos el viaje desespabila estímulos, rompe costras de la rutina, permite nuevas cristalizaciones, proporciona el ocio indispensable a aquellos dos devoradores del tiempo: amor y poesía. (Reyes 1986:328)

Entendemos que su categoría «ambulante» establece una forma poco rigurosa de definir una escritura relacionada con el desplazamiento. Sin embargo, parece acertada la

³³ Incluimos las palabras de Julio Cortázar pertenecientes a «Realidad y literatura en América Latina»: «La literatura es siempre una expresión de la realidad, por más imaginaria que sea; el solo hecho de que cada obra esté escrita en un idioma determinado la coloca de entrada y automáticamente en un contexto preciso a la vez que separa de otras zonas culturales, y tanto el tema como las ideas y los sentimientos del autor contribuyen a localizar aún más ese contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante». (1994:227)

³⁴ Según esta parte de la crítica, no es una cuestión de lectura de un poema desde la biografía, que la crítica ha dejado de lado, sino la aportación de esta misma biografía a la hora de esclarecer ciertos aspectos de la obra. Como indica José Luis García Barrientos: «nuestra lectura de un texto puede verse enriquecida por el conocimiento de su autor; pero tomado, escéptica y provisionalmente, como ancilar y sin dejar que interfiera en nuestro diálogo con la obra, distorsionándolo». (1996:43)

sugerencia que proporciona para nuestra investigación: la posibilidad de que el viaje se convierta en semilla de la obra poética. Una sugerencia que estudia también Julio Peñate, quien alude a la tipología del protagonista de la literatura de viajes como «paseante», «errante» o «peregrino»³⁵. Si bien, la clasificación de Peñate está relacionada con la «literatura de viajes», cuyo vehículo de expresión fundamental es la prosa. En nuestro caso, y siempre en el terreno de la poesía, aporta validez³⁶. El estímulo de Reyes, revisado con las herramientas de la teoría literaria, podríamos vincularlo con la definición de «pretexto», que defiende Víctor Manuel de Aguiar e Silva:

El acontecimiento exterior, cuando está presente en un poema lírico, permanece siempre literalmente como pretexto con relación a la naturaleza y al significado profundo de ese poema: el episodio y la circunstancia exterior pueden actuar como elementos impulsores y catalíticos de la creación; pero la esencia del poema reside en la emoción, en los sentimientos, en la meditación, en las voces íntimas que tal episodio o tal circunstancia suscita en la subjetividad del poeta. (2001:181)

Como pretexto, el viaje exhibe un vínculo con la tipología de estímulos extraliterarios que recibe el poeta a la hora de concebir y crear su obra. Con lo cual, la experiencia vital tiene continuidad en la expresión artística. Lo que no quiere decir, como podría llegar a entenderse, que estemos ante la plasmación de lo real, ante el calco de una experiencia extraliteraria a través de mecanismos figurativos y de imitación.

El arte, como tal, puede establecer, o no, un nexo, a modo de puente con la realidad, que en ocasiones resulte transitable, y en otras, impracticable. Vinculación o independencia entre realidad y expresión, que el poeta y ensayista catalán Gabriel Ferrater matizó en una conferencia sobre las artes pictóricas, creando así la convergencia y la confluencia entre la expresión artística y la experiencia vivida:

Una obra de arte es, si se quiere, la expresión de la experiencia de la vida que posee su autor: pero hay que andar con mucho cuidado al usar el término de “expresión”, porque sus enlaces semánticos inducen a peligrosos equívocos. Si pensamos que

³⁵ Julio Peñate se centra exclusivamente en diversas formas de clasificación del protagonista de la literatura de viaje. (2004:23-24)

³⁶ Creemos conveniente explicar que muchas de las herramientas teóricas que han sido enfocadas hacia alguno de los géneros clásicos, o los subgéneros, pueden ser recuperadas, previa adaptación, para nuestra investigación. Un ejemplo que veremos, es el uso del estudio de la literatura de viajes, como aquí plantea Julio Peñate, así como otros investigadores que iremos presentando. Tanto unos como otros van indagando en una temática, en unos recursos narrativos, que, en ocasiones, se pueden dar en el género poético, siempre teniendo en cuenta las necesidades del mismo.

“expresar” equivale a “transmitir” o a “reproducir” algo, si creemos que detrás de la expresión debe hallarse un “contenido” expresado, entonces nos equivocaremos radicalmente al hablar de expresión a propósito de la obra de arte. Y ello por razones en definitiva previas a toda teoría sobre el arte, razones que imponen a quien mire un instante cara a cara los hechos más elementales y humildes, y que se puede resumir del modo siguiente: nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento; es algo que se halla por debajo de todo contenido; es algo así como la deformación producida en nuestro pensamiento por las tensiones a que ha sido sometido; y es algo informulable, intransmisible, irreprochable, incomunicable. Pero el artista puede expresar esta experiencia mediante un rodeo, que consiste en realizar, y realizar precisamente al crear su obra, una actividad analógica (y todo el problema de la estética es el de descubrir precisamente el peculiar modo de analogía que aquí entra en juego) a aquella actividad vital, preartística, que ha depositado en él la experiencia que posee. (Vid. Ballart 2005:337)

Ferrater encuentra en la razón del rodeo y en la utilización del pensamiento analógico, que es objeto de la estética, las herramientas artísticas que sustentan la relación entre la experiencia vivida y la expresión artística. A lo que añadiríamos, que demuestra una conexión entre la obra y el material personal, o sea, el desplazamiento.

Existen también autores que, a diferencia de Alfonso Reyes, Víctor Manuel de Aguiar e Silva, o incluso Gabriel Ferrater, han querido ver en la filiación a un tipo de escritura que acapara experiencias extraliterarias, como el exilio, una problemática. La posibilidad de que una denominada categoría de literatura del exilio, en casos como el de los escritores que se tuvieron que exiliar de España con la llegada de la dictadura franquista, no haya sido catalogada por parámetros estrictamente literarios, sino por elementos extratextuales que poco tenían que ver con la propia experiencia artística. Me refiero a las dudas de Francisco Ayala en *Palabras, palabrejas, palabrotas* (1983). Ayala reflexiona sobre las diferentes denominaciones de la escritura de exilio, tan común en el siglo XX.³⁷ Se pregunta cómo clasificar, y con qué criterios, a aquellos escritores que

³⁷ También Claudio Guillén se interesa por el debate: «He procurado distinguir en otra ocasión entre dos conceptos polares: una *literatura de exilio*, por un lado, en que el poeta da voz a las experiencias del exilio, situándose *en* él, directa o confesionalmente, y una *literatura de contra-exilio*, por otro, en que el poeta aprende y escribe *desde* el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo, y reaccionando ante las condiciones sociales, y políticas o, en general, semióticas de su estado, mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originarias». (Guillén 2007: 36)

tuvieron que partir al exilio. ¿Son escritores del exilio por escribir en el exilio, o por el contenido temático de sus obras?

La temática no ofrece por sí misma criterio válido y suficiente para fundar una categoría literaria singular y distinta, como sería la “novela del exilio”. En los esfuerzos que algunos estudiosos han llevado a cabo hasta ahora para catalogarla y estudiarla no he logrado detectar un elemento “intrínseco” que la defina, el rasgo “literario” común que vincule y unifique a la producción novelística de los escritores exiliados.

¿Cuál podría ser ese rasgo unitivo? La experiencia del exilio, ¡claro! – se dirá-. Pero la cuestión está en averiguar si esa común experiencia ha tenido un efecto decisivo en la génesis, producción, orientación y esencia estética de la obra novelesca de quienes debieron pasar por ella. (Ayala 1983:205)

Ante tal número de interrogantes, Ayala deja entrever que la confusión se debe a la carga de elementos exteriores al propio hecho literario. O lo que es lo mismo, la experiencia vivida distorsiona la correcta aproximación crítica y posterior catalogación de las obras de escritores exiliados, como Max Aub, Luis Cernuda, María Zambrano o Pedro Garfías, por citar algunos de los que se trasladaron a México. De modo tajante, afirma Ayala que no existe una especial modalidad de la literatura que tenga un marco de clasificación en el exilio, sino que la experiencia extraliteraria lo estimula y nos crea ese marco teórico: «En suma: mi opinión es que el problema de la novela del exilio no es un problema de los exiliados, sino un problema (sociológico-literario) de España». (Ayala 1983:213)

Entendemos, pues, que Ayala comparte con Alfonso Reyes y Víctor Manuel de Aguiar e Silva la importancia del desplazamiento del escritor, en Aub o en Cernuda, a la hora de entender ciertas obras, pero no le da una validez como contenido literario, sino en tanto que fenómeno circunstancial que debería ser estudiado por las ciencias sociales. No hay duda de que este debate cobra importancia para nuestra reflexión. No obstante, consideramos que la dialéctica establecida entre lo extraliterario y lo literario nos enriquece, y nos ayuda a entender la dificultad de realizar una catalogación de la marca de exilio en la poesía del desplazamiento. La cual, advertimos, se aleja de otros tipos,

debido a la carga extraliteraria que maneja. Si no existieran dichas condiciones extraliterarias, ¿Claudio Guillén defendería la existencia de una literatura de exilio?³⁸

En todo caso, es un debate profundo. De un lado u otro se pone en circulación la posibilidad de que la literatura sea estudiada con una perspectiva «inmanentista», o con la utilización de una mirada interdisciplinar, de la que nos sentimos más cercanos, como bien apuntan Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker.³⁹ Así, consideramos que es sostenible definir la literatura del desplazamiento como respuesta a un pretexto, como expresión del estímulo relacionado con la realidad, condicionado por un contexto, siempre y cuando ambos elementos pasen a formar parte de los parámetros de aceptación artística y de «extrañamiento» de la escritura poética.

Para armonizar esta última teoría, acudimos a las conversaciones que realizamos con los tres poetas de nuestra investigación, como forma de concretar la relación entre lo que escriben y la motivación surgida en los desplazamientos. Jorge Boccanera, nos explicó su desplazamiento y su posterior residencia en México y Costa Rica:

Tuve que salir de Argentina en junio de 1976, tres meses después de instalado el gobierno militar que dejó un saldo de treinta mil desaparecidos y muchos miles de presos y desterrados. El motivo tuvo que ver con mi militancia política contra la dictadura, que por cierto, se continuó en la denuncia contra sus crímenes en aquellos países que fui recorriendo. Una tarea que encaramos la mayoría de los exiliados y que los militares llamaron “campana antiargentina en el exterior, desarrollada por agentes apátridas”; vale decir que esos torturadores y criminales que además subastaban al país, eran los “patriotas”. El tránsito de ese exilio que duró unos seis meses hasta llegar a México, incluyó Perú, Ecuador, Panamá, Costa Rica, El Salvador y Guatemala. El consubstanciarme con la historia y la vida de esos pueblos y la vida en México por ocho años, me enriqueció, y creo que ayudó en mucho a mi escritura. Del destierro regresé en el 84 y volví a irme en el 89 por otros ocho años, a Centroamérica. (*El Bo*)

El motivo de la persecución política se convierte en estímulo, si queremos aceptarlo como tal. El poeta se ve obligado a confrontarse con una nueva realidad, la

³⁸ En *El sol de los desterrados* (1990) muestra la íntima relación, y su repercusión literaria, entre la escritura y el desplazamiento.

³⁹ «Las diferentes teorías literarias plantean diferentes cuestiones acerca de la literatura, desde el punto de vista del escritor, de la obra, del lector o de lo que normalmente llamamos realidad. Ningún teórico, claro está, admitirá ser parcial y, por lo general, tendrán en cuenta los otros puntos de vista en el interior del marco teórico elegido para su enfoque». (Selden *et al* 2010:15)

extranjería; lo que conlleva una «ayuda» a su escritura, como aportación o ingrediente, como marca.

Otra marca parecida, por distinto motivo, la vivió Fabio Morábito durante la adolescencia, en su emigración entre Italia y México. Partiendo del mismo cuestionario propuesto a Jorge Boccanera, preguntamos a Morábito si el desplazamiento supuso un cambio o una aportación a su poesía. Su respuesta es clara: «como tema está lejos de ser el más relevante. Supongo que, más que como tema, el distanciamiento, o como quiera llamársele, se revela en cierta mirada y cierta actitud vital de lo que escribo» (*EI Mo*). Se observa que la poesía y la literatura de Morábito, comparten una «actitud vital» y una «mirada» del distanciamiento, a modo de travesía recíproca entre vida y obra, y también desde la obra a la vida. Una forma de consubstanciarse con la historia, intertexto que se incluye dentro de lo que se escribe.

El testimonio de Morábito podría interesar a la mirada ensayista del último de nuestros poetas, el peruano Eduardo Chirinos reflexiona sobre dicha discusión. Muy activo en las introducciones a sus obras, en ellas Chirinos explica el motivo, quizás «pretexto», que le condujo a escribir dichos poemarios, y el contexto en el que fueron concebidos. Copiamos aquí un fragmento de la introducción de *El equilibrista de Bayard Street* (1998), donde asume que estímulo, pretexto y obra van de la mano:

“El equilibrista de Bayard Street” fue el primer poema que escribí en los Estados Unidos. Y el último que redacté en una máquina de escribir, pues entre las muchas novedades que experimenté entonces, estaba mi ingreso al mundo de las computadoras que empecé a usar con la misma precaución y cuidado con el que usaba el inglés y daba curso a mi nueva vida. Se trataba (se sigue tratando) de un aprendizaje, pero también de un reconocimiento. Para quien visite por primera vez los Estados Unidos no le será difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y el Estados Unidos real no hay demasiada diferencia, pues el segundo también ha sido diseñado como un collage de sueños, prejuicios y expectativas que varían según los individuos, las épocas y las crisis económicas. Fue así como empecé a identificarme con el viejo inquilino de mi apartamento, a sentirme como podría sentirse cada vez que tomaba el balancín y cruzaba —apretando los dientes— la distancia que separa la ventana de la torre de la iglesia. Años después, todavía siento el aire frío golpeando mi cara, la inquieta curiosidad de

las palomas, el llamado severo y puntual del carillón. Y abajo, la indiferencia de una calle que aguarda mi caída. Que todavía me espera. (Chirinos 2013:10)⁴⁰

El significado del desplazamiento de Eduardo Chirinos hacia un país con el que ha establecido un estímulo de lecturas, parte de un contexto cultural previo. Asimismo, describe el pretexto laboral y académico por el que tiene que realizarse el traslado; y la identificación con un personaje que será el *alter ego* del sujeto autobiográfico en la obra. En suma, el fragmento presentado nos describe cómo la experiencia vivida y la experiencia artística confluyen.

⁴⁰ Utilizamos aquí la segunda edición de la obra, corregida, revisada y alterada en ciertos elementos, por el propio Chirinos: *El equilibrista de Bayard Street*, Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2013 [1ª ed. 1998].

Capítulo II. Poética de la migración

Ir y quedarse, y con quedar partirse
Lope de Vega

2.1. Exilio, destierro, migración

La literatura del desplazamiento nos envía directamente a una caracterización inherente a la historia de la poesía: la expulsión de los poetas recomendada por Platón en *La República*.

Si llegase a nuestra ciudad un hombre capaz por su sabiduría de adoptar mil formas y de imitar todas las cosas y que supiese darnos a conocer sus poemas, nos inclinábamos ante él como si fuese un ser divino, admirable y arrebatador, pero le diríamos que nuestra ciudad no dispone de un hombre que se le semeje ni es justo que llegue a tenerlo y que, por consiguiente, hemos de devolverle a otra ciudad una vez derramada mirra sobre su cabeza y adornada ésta con cintas de lana. Nosotros mismos desearíamos disponer de un poeta o de un fabulista más austero y menos agradable, aunque más útil, el cual imitase tan solo lo conveniente y lo que dicen los hombres de bien de acuerdo con aquellas normas que ya hemos establecido. (Platón 2000:111)

El mito de la expulsión, ambientado en la imposibilidad de la lírica para someterse a los cánones de *imitatio* exigidos en la época, es recreado por Raúl González Tuñón en el poema «Antecedentes»: «Hace siglos Platón me echó de su República / y sin embargo vengo de extrañas lejanías, / de más allá del tiempo, de un devenir constante» (2006:64). Viajero empedernido, González Tuñón desarrolla la idea de un desplazamiento convertido en «devenir constante». Confluye en él la condición de poeta con la de *ser en movimiento*, en viaje y lejanía. Pluralidad de desplazamientos que Jorge Boccanera aúna en una frase evocadora: «todo lo que no es útero es intemperie»⁴¹ (2006a:113). «Intemperie» que fractura el *ser* y el *estar*, es salida forzada y marcha voluntaria, donde

⁴¹ Esta misma frase aparece en forma de poema en el texto «Galería de cosas inútiles» del libro *Sordomuda* (1990), y también es utilizada en la introducción de *Tierra que anda* (1999).

se activan los mecanismos del desarraigo. En la «intemperie» se teje progresivamente la relación entre la poesía y el distanciamiento, y convergen las experiencias de itinerancia del poeta migrante, del exiliado, del lejano, con la creación literaria.

El problema al que nos enfrentamos supone dilucidar una adecuada terminología que vincule la idea del desplazamiento de los escritores, con la poesía. Hay, ciertamente, una proliferación de conceptos que explicitan diferentes formas de alejamiento del espacio de origen; un sinfín de palabras que no siempre afinan o acotan la experiencia, con lo que la justificación en la propia escritura queda incompleta. Señala acertadamente Josep Solanes: «si tantos nombres hay, ello será porque ninguno designa todo lo que, dentro del concepto, busca apelativo, pero digamos que esta inquieta búsqueda contribuye no poco a caracterizarlo». (2016:67)

Para Aristóteles, la poesía puede definirse como lenguaje extranjero (2011:1458^a). Y no son pocos quienes argumentan que su escritura se traduce en una mirada errante de la lengua, la cual se aleja del lenguaje cotidiano. Como apunta el poeta hispanomexicano Tomás Segovia, la poesía traza un pensamiento errante unido a un lenguaje errante «que acepta una verdad donde la encuentra, es decir, embarcándose en la errancia de un lenguaje que explora, rastrea y salta cercas a la caza del sentido». ⁴² Sin embargo, no es el momento de interrogarnos sobre la condición de la lírica como representación del exilio, ni la idoneidad del género para dar cabida a la expresión del desarraigo, puesto que desarrollaremos esta discusión a lo largo de los apartados siguientes, principalmente en la cuarta parte de este estudio, dirigida al análisis de la *lingua migratoria*.

Antes, habría que puntualizar que los conceptos de extranjería y de extranjero comparten un contenido subyacente a todas y cada una de las palabras que iremos abordando. Contenido que debería establecerse como punto de partida de un estudio que interrogue las posibilidades del desplazamiento dentro de la literatura, así como la correcta determinación de su relación con la escritura poética. Aun cuando Julia Kristeva

⁴² Interesa destacar la concepción de la escritura poética a partir de la lengua errante. Para Segovia el lenguaje que corresponde al poeta es «lenguaje errante e inobediente, porque la poesía, aunque use otros niveles de lenguajes controlados e instituidos (y es claro que los usa), le bastaría con ese nivel para ser poesía». (2005:67-69)

argumente que todos somos extranjeros, y la extranjería es la cara oculta de nuestra identidad. (Kristeva 1991:241)

Ahora bien, no pretendemos, tampoco, internarnos en el sendero filosófico que cuestiona la identidad y la alteridad. Nuestro interés reside en indagar en la alternancia de definiciones y palabras puestas en el tiempo, sobre motivos históricos, políticos, económicos e incluso culturales, ante el fenómeno de desplazamiento que otorga al exiliado –llamado desterrado, emigrado, refugiado, expatriado, etc.– la categoría de extranjero. Es decir, la posibilidad del poeta de pertenecer o ser rechazado en la *otredad*.

El siglo XX es un siglo de fugitivos, de exiliados, de emigrantes. [...]. El motivo del viaje, por esta y otras razones, irrumpe con fuerza en la literatura y se adueña de algunas de las obras maestras de este siglo. (Silva 2000:40)

El primer escollo al que nos enfrentamos, anunciado por Lorenzo Silva, reside en el conjunto sinonímico que evocan los exiliados, fugitivos y emigrantes. Una denominación que comparte Silva con Edward Said, quien resalta que “la cultura moderna es en gran medida obra de exiliados, emigrados y refugiados” (2013:179). Esto refuerza la pertinencia de nuestra reflexión. Por lo cual, a lo largo de las próximas páginas deberemos resolver la designación de un término que sea capaz de abarcar la variedad, ya constatada, entre el exiliado y el emigrado, además de la idea del «refugiado» que propone Said, y el «fugitivo» de Silva.

Debemos partir entonces de la diferencia entre tres términos de constante uso en los ensayos sobre nuestra temática: el «exilio», el «destierro» y la «emigración». Jordi Julià indica que en Europa la figura del emigrante va a sustituir a la imagen del desterrado de la segunda mitad del siglo XIX (2012:10). Un trasvase de significados que no logra darnos respuesta al enigma, pero que nos sumerge en el debate, al menos en su vertiente diacrónica, puesto que extraemos de las palabras de Julià que la etapa histórica repercute en la selección terminológica. La divergencia semántica se sustenta en torno a una variación temporal, a pesar del hilo conductor que comparten.

La distinción temporal entre «exilio» y «destierro» la detecta Tomás Segovia, para quien la respuesta forma parte de la base etimológica de ambas palabras (2005:185). Lo que los clásicos llamaban «destierro», los romanos lo llamaban *exilius*. A partir de ahí,

Segovia intenta diferenciarlos en el germen de la partida, del «pretexto», como confluencia del significado. El binomio exilio-destierro, se entiende como pérdida de una participación política, en el caso del exilio, y pérdida de la naturaleza del territorio, para el destierro. En el destierro no se aplica el contenido estrictamente político, sino la expulsión.⁴³

La duda etimológica de Segovia confiere un grado de individualización y asimilación a ambos términos. Su significado disperso se dota de la actualización semántica proyectada por el poeta. Una libertad de reflexión que estimula de forma magistral Pablo Neruda, poeta viajero y exiliado, en su poema «Exilio»,⁴⁴ del cual incluimos su segunda estrofa:

El destierro es redondo:
un círculo, un anillo:
le dan vuelta tus pies, cruzas la tierra,
no es tu tierra,
te despierta la luz, y no es tu luz, 20
la noche llega: faltan tus estrellas,
hallas hermanos: pero no es tu sangre.
Eres como un fantasma avergonzado
de no amar más a los que tanto te aman,
y aún es tan extraño que te falten 25
las hostiles espinas de tu patria,
el ronco desamparo de tu pueblo,
los asuntos amargos que te esperan
y que te ladrarán desde la puerta.
(1999:1249)

Resulta relevante el título, «Exilio», en tanto que representación paratextual, como definía Gerard Genette a los títulos,⁴⁵ puesto que no tiene continuidad a lo largo de la composición, donde prevalece el concepto «destierro». Observamos así la complementariedad entre ambos términos, la sinonimia sobre la que el poeta revela su

⁴³ Aludimos aquí al capítulo «Libro II. Los nombres del exilio», de la obra de Josep Solanes, *En tierra ajena* (2016), cuya reflexión lingüística sobre ambos conceptos permite contrastar sus distintos usos en la antigüedad.

⁴⁴ El poema «Exilio» pertenece a la obra *Memorial de Isla Negra* (1964).

⁴⁵ El componente paratextual, el marco dentro de la obra, forma parte de las cinco relaciones que se establecen dentro de un texto literario según Genette: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, architextualidad. (1989:9-14).

afinidad a uno u a otro, posiblemente por su afinidad fonética o por la reminiscencia que sugiere el lexema «tierra», más evocador.

Diferentes interrogantes en torno a la caracterización del exilio recorren *Topografías del doble lugar* (2002), de Susanna Bachmann. Bachmann defiende que el significado del exilio aparece como confluencia de dos espacios: la salida y la residencia eventual. La multiplicidad terminológica exhibe la aceptación del exilio como concepto matriz, que debería reflejar la gama de connotaciones y circunstancias del mismo.

Ostracismo, confinamiento, relegación, expulsión, deportación, proscripción, extrañamiento, expatriación y también abarca palabras como diáspora, (e)migración, desplazamiento, dislocación, desalojamiento y traslado -sin que esta lista sea completa. [...] Es inherente a todos los términos el de una separación territorial. (Bachmann 2002:14-15)

Gracias a Bachmann entendemos la manera en que los conceptos que albergan la «separación territorial», se basan en la circunstancia de la separación y en el modo de integración al lugar de arribo. Por lo tanto, consideramos necesario, como forma de esclarecer el debate conceptual y terminológico, que la mirada del investigador Marcos Martínez, experto en literatura clásica, pueda matizar la diversidad de significados presentados por Bachmann, accediendo a ellos desde una visión diacrónica de los mismos.

Martínez señala que el «ostracismo» es el destierro político de los atenienses; la «deportación», el destierro de los romanos; la «relegación», el destierro sin privación de derechos; el «confinamiento», la pena de libertad en otro lugar; el «extrañamiento», el destierro a un país extranjero; y, por último, la «proscripción», supone separar de un territorio por motivos políticos (Martínez 2004:36-37). Asimismo, continúa Martínez, en la literatura clásica proliferan personajes exiliados que tienen una denominación variopinta. Algunos ejemplos serían: «ermitaño», que profesa vida de solitario; «anacoreta», vida de contemplación y castigo en soledad; «asilado», protegido por otro país; «refugiado», que está escondido y protegido en otro país; «robinson», personaje que vive aislado y sin ayuda de nadie; o «emigrante», que lo encarnaría quien se traslada voluntariamente a otro país (2004:37). No obstante, esta multiplicidad de conceptos nos

indica la urgencia de resolverlos desde una mirada actualizada, habida cuenta de nuestra evolución histórica.

Edward Said destaca que «un exiliado está siempre fuera de lugar» (2013:188), y añade una distinción entre «exiliado», «refugiado», «expatriado» y «emigrado». El «exiliado» representa al desterrado tradicional; el «refugiado» es una creación del siglo XX, obligado a los traslados en masa; el «expatriado» cambia de país voluntariamente; y por último, el «emigrado» encarna a cualquier persona que emigra a otro país, lo que técnicamente engloba vivir en otro territorio. Es ésta una distinción, la de Said, que resulta útil como repartición terminológica, aunque puede quedar algo confusa en los casos del expatriado y del emigrado.

Para profundizar en la confrontación de términos básicos acudimos a la lexicografía comparativa, siguiendo el contraste del *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*⁴⁶; el *Diccionario de uso María Moliner*⁴⁷ de 2007; *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*⁴⁸ de 2004; el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*⁴⁹ de 2008, de Joan Corominas; el *Gran diccionario Larousse (Español-Francés / Francés-Español)*⁵⁰ de 1999; y, por último, el *Diccionario de Sinónimos y Antónimos* de 1996.⁵¹ Como se observa, incluimos un diccionario en lengua francesa, con el objetivo desvelar los significados con mayor perspectiva.

En una primera mirada al vocabulario a estudiar, advertimos cierta convergencia en los semas; una convivencia entre alguno de los términos. A modo de ejemplo, en el caso de la entrada del estudio etimológico de Joan Corominas de la palabra «exilio» encontramos:

⁴⁶ A partir de ahora lo denominaremos *DRAE*. Del *DRAE* hemos utilizado su aplicación en el navegador de internet de la propia Real Academia Española de la Lengua. La fecha de consulta de todos los términos de este apartado «2.1», y del «2.2», en los que aludimos a este mismo diccionario, es 10 de julio de 2014. Según consta en la página web de dicha institución, el diccionario de uso para esta fecha corresponde a la edición de 2001 del mismo.

⁴⁷ A partir de ahora lo denominaremos *DMM*. Teniendo en cuenta si la palabra forma parte del «Volumen I» o del «Volumen II», incluiremos esta marca entre corchetes.

⁴⁸ A partir de ahora lo denominaremos *LNPR*.

⁴⁹ A partir de ahora lo denominaremos *BDE*.

⁵⁰ A partir de ahora lo denominaremos *GDLB*. Esta última letra «B» de la abreviatura corresponde a la naturaleza bilingüe de la obra.

⁵¹ A partir de ahora lo denominaremos *DSA*.

-*exilio*: “destierro”, 1220-50, raro hasta 1939. Tom. Del lat. *exilium* íd. deriv. De *exsilire* “saltar afuera” (y éste de *salire* “saltar”). Deriv. *Exilado*, 1939, imitado del fr. *exilé*. (BDE:241)

Se aprecia la confluencia terminológica entre «exilio» y «destierro». También para diccionarios actuales, el *DRAE*, las entradas de «exilio» y «destierro» comparten un significado de «expatriación». A ello, habría que sumar que los dos términos comparten el sema de la expulsión y de la acción externa de un tercero, que conduce a la separación. En sus formas verbales: «exiliar(se)» y «desterrar(se)», convive la posibilidad de construcción pronominal que otorgaría una categoría reflexiva similar a «expatriarse». Regresando a la perspectiva diacrónica del *BDE*, se otorga a ambos elementos una confluencia de significado y un uso temporal diferente, más modernizado para el «exilio», y para los componentes morfológicos de su familia: «exiliado», «exiliarse», etc. Consecuentemente, podríamos desterrar en el tiempo la palabra «destierro». Puestos a confrontarlo al concepto de «migración», de donde derivan los términos prefijados de «emigración» e «inmigración», lograremos reducir este binomio. Si consultamos el diccionario de Joan Corominas, «migración» o «migrar» no aparecen incluidos, sí «emigrar»:

-emigrar, 1870. Tom. Del lat *emigrare* “mudar de casa”, “expatriarse”, deriv. De *migrare* “cambiar de estancia”, partir. Deriv. *Emigración*, 1490 (muy raro antes de 1790). *Emigrado*, 1804. *Emigrante*, h.1800. *Emigratorio*. *Inmigrar*, 1884, lat. *immigrare* penetrar, introducirse; *inmigración*, 1884; *inmigrante*; *inmigratorio*. *Migración*, lat. *migratio*, -onis, deriv. de dicho *migrare*; *migratorio*. *Transmigración*, h. 1450. (BDE:207)

La familia léxica de «emigrar» se sustenta en la idea de cambio, mudanza, e incluso la expatriación. Aunque incluye el *BDE* la imposibilidad de determinar el motivo de dicha mudanza o cambio. La «emigración» no contiene información específica del traslado, como señala Said cuando alude al movimiento y a la vida en otro territorio. (2013:188)

Ampliando la búsqueda encontramos que el *DRAE* concibe «emigrar» como «dejar o abandonar una persona, familia o pueblo su propio país con ánimo de establecerse en otro extranjero». Este concepto tiene relación con la cuarta entrada del

término, cuando el *DRAE* se refiere al mundo animal, proclive a las migraciones: «Cambiar periódicamente de clima o localidad algunas especies animales, por exigencia de la alimentación o de la reproducción». Si bien, hay algo que fundamenta y configura ambos significados, la necesidad y el cambio.

Para no excluir el resto de diccionarios, sin entrar en un laberinto lexicográfico, el *DMM* nos permite dilucidar la relación entre el concepto «exilio» y «emigración». En «exilio» se incluye la palabra «destierro», pero si indagamos más allá, en el apartado que ocupa el verbo «exiliar», lo define como «obligar a alguien a exiliarse», estableciendo entonces una relación sinonímica entre «exilarse» y «emigrar» (*DMM* [I]:1307). La acción reflexiva, tal como vimos en «expatriarse», se relaciona estrechamente con el verbo «emigrar», a pesar de que no exhiben una sinonimia. Acudiendo a la entrada «emigrar», en el mismo *DMM*, observamos otra conexión semántica:

-emigrar (del lat. *emigrare*) 1 intr. Marcharse una persona de su pueblo, región o país para establecerse en otro. > Desarraigarse, desterrarse, exiliarse, expatriarse, trasplantarse. > Colonizar, poblar. > Despoblación, diáspora, emigración, éxodo. (*DMM* [I]:1125)

En *DSA* descubrimos que «exiliar(se)» tiene por sinónimos «desterrar, confinar, deportar, expulsar, extrañar, echar // acoger, albergar // expatriarse, emigrar, marcharse, aislarse // repatriarse, volver, regresar» (*DSA*:568), y en la entrada «emigrante», donde se identifica al individuo que emigra, los sinónimos «inmigrante, exiliado, expatriado, poblador, colonizador, desplazado // repatriado» (*DSA*:488). En verdad, la cercanía y el contacto entre ambos términos: «exilio» y «emigración», se detecta, además de la interrelación de su vocabulario anexo.

Una vez analizados los resultados de nuestro estudio, señalamos que se puede extraer una palabra, de semas compartidos, que nos sirva de definición del hecho del desplazamiento, y posterior residencia de un poeta en un país extranjero. Este término está implícito en la idea de la «emigración», por su vertiente de desplazamiento, pues la emigración no constituye una necesaria afirmación del motivo de la salida, sino la alusión al «cambio» y a la «mudanza». Con lo cual, es posible que la «emigración» albergue la experiencia de quienes se han visto obligados a trasladarse por motivos de pura

supervivencia, o lo han hecho de forma voluntaria. La idea de emigración podría resultarnos útil para perfilar una definición entre las diferentes formas del desplazamiento en la literatura. Toda vez, para una mayor adecuación conceptual deberíamos desprender de ese término el prefijo, ya que está situado como direccionalidad del movimiento, limitando su evocación. Resulta más beneficioso hacer uso del concepto «migración»,⁵² y los consiguientes términos: «migrante» y «migratorio», como relevancia léxica y repercusión del fenómeno

2.2. Dislocación, *despaisamiento*, extraterritorialidad...

Una vez definido el aparente anacronismo del término «destierro», Paul Ilie señala que el galicismo «exilio» ha usurpado su lugar, a pesar de la diferencia que existe en el apego al territorio, y en la fundación de una territorialidad (Ilie 1981:19-20). No obstante, aceptando la cercanía conceptual entre «exilio» y «emigración», defendida anteriormente, revisaremos otros términos, algunos de original factura, con los que la crítica se ha aventurado a acotar y catalogar el desplazamiento en la literatura. Para expresar la interferencia entre el fenómeno vital y la reacción literaria alrededor de la extranjería, los conceptos de «dislocación», «nomadismo», «extraterritorialidad» y «diáspora», también termino *transterrado*, así como *despaisamiento*, heredera de la expresión francesa *homme dépaysé*, resultan útiles.

Profundizaremos primero en los términos «dislocación» y en el concepto *homme dépaysé*. El término «dislocación» es una recreación polisémica del concepto homónimo utilizado en la ciencia, desde la física a la geología, pasando por la medicina. El *dépaysement*, origen de la expresión *homme dépaysé*, conlleva una carga semántica de difícil acceso, ya que su traducción en los diccionarios bilingües es: «extrañamiento (exil). FIG desorientación, despiste» (GDLB:200). Pero su traducción no transmite con exactitud el reflejo léxico del término francés.

⁵² La «migración» es la acción de trasladarse una raza o pueblo, así como «migrante» es un concepto más usado en Latinoamérica para el individuo que se traslada, y «migratorio» se concibe como el movimiento en sí. (DMM [I]: 1947)

Para «dislocación», apuntamos la adopción del término dentro de la crítica actual, como demuestra la obra *Poéticas de los (dis)locamientos*, publicado en 2012. Un estudio editado por Gisela Heffes, que reúne artículos sobre la escritura de poetas y viajeros que se han instalado en EEUU. Uno de los colaboradores es Eduardo Chirinos, quien participa en el mismo con el artículo «Para llegar a Missoula» (2012c:145-154). El poeta peruano describe su instalación y el proceso de escritura en una nueva residencia al norte de los EEUU, interpretando su mudanza como apropiación intertextual de un nuevo código cultural.

Para quien viaje por Estados Unidos no le será difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y ese Estados Unidos real no hay demasiada diferencia, pues el segundo también ha sido diseñado como un “collage” de sueños, prejuicios y expectativas que varían según los individuos, las épocas y las crisis económicas. Antes de proseguir quisiera dejar claro que todo viaje (sobre todo aquellos que se llevan a cabo para instalarse en otro territorio) supone para mí un encuentro entre la intertextualidad, entendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro, y el exilio en su acepción etimológica de “exsilire”: saltar hacia afuera. (Chirinos 2012c:145-146)

Resulta curioso el sentido que adopta el concepto «dislocación», siguiendo la reflexión del poeta peruano. No obstante, el término es definido por el *DRAE* como:

Acción y efecto de dislocar. *FÍS.* Discontinuidad en la estructura de un cristal. *GEOL.* Cambio en la dirección, en sentido horizontal, de una capa o filón. *GRAM.* Alteración del orden natural de las palabras de una lengua, con finalidad expresiva.

Debido a la amplitud de contenido del concepto, la crítica engloba distintas propuestas sobre desplazamiento, en tanto que alteración de un orden natural. No obstante, aunque esté preferentemente incluido dentro del paradigma de las ciencias, se adhiere también al campo de la gramática. Una asimilación que provoca su sentido de pertenencia a lo literario. Lo detectamos, a modo de ejemplo, en José Domínguez Caparrós: «Junto a la dislocación de la frase, existe una disposición de los elementos tal que quede patente la intención de un orden especial» (1982:55). Es decir, la «dislocación» establece un vínculo funcional con las posibilidades estructurales y de vertebración del texto literario.

El término viene enraizado, como argumenta Gisela Heffes, a la *translocación* y la relación que el cambio de *locus* establece entre el lugar de acogida y la escritura (Heffes 2012:11). Ahora bien, más allá de tal relación, que luego estudiará Heffes a partir de varios ejemplos, nos interesa una correcta descripción del concepto. Su artículo titulado «Fotogramas de la fugacidad. El escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura» (Heffes 2012:221-238), resulta esclarecedor. En él plantea la variedad de experiencias del desarraigo que buena parte de la literatura latinoamericana ha sufrido, y su relación con la nostalgia. Pérdida del *locus* original que unifica los fenómenos de exilio, migración, diáspora, etc., y produce dislocación –como efecto doloroso, y psicológico– en alguno de los movimientos de partida y de llegada. Para Heffes, «a través de la dislocación emerge una dimensión de identidad colectiva que estaba latente, oculta antes de dejar el país de origen y que se hace posible en la distancia». (2012:222)

En la dislocación advertimos un significado de extrañamiento y desorientación ante una realidad ajena. Al mismo tiempo, significa compartir una experiencia inclusiva, incorporarse a una colectividad, como poeta que ha dejado atrás un *locus* original, para trasladarse y residir en un *locus* nuevo. ¿Podría catalogarse en este cambio una marca generacional?⁵³

[La dislocación] recolecta las voces de los desplazados, los translocados, los itinerantes y nómadas, los que han abandonado los “bordes” de sus naciones oriundas para asentarse entre los pliegues, surcos y ranuras del gigante del norte. (Heffes 2012:28)

El concepto de *dépaysement* limita la idea de «bordes», y asume el sentido de itinerancia y de nomadismo. Incorporado al idioma francés en el siglo XIII, el concepto fue recuperado por Tzvetan Todorov para la reflexión de *L'homme dépaycé* (1996), donde analiza su experiencia de *transculturación* como exiliado «circunstancial» (Todorov 1998:15).⁵⁴ Recordemos que, en origen, su llegada a Francia no fue causada

⁵³Esta reflexión nos hace pensar en otro concepto interesante: «dislocadura», que utiliza la escritora argentina Tununa Mercado. Un término que relaciona los años del exilio motivados por la dictadura y la locura del desarraigo. Muchos son los autores que pertenecen a esta etapa y podríamos incluirlos en una especie de generación. (Bocanera 1999c:205)

⁵⁴ El cambio entre Bulgaria y Francia de Todorov no representa exactamente lo que le ocurrió a muchos intelectuales de la Europa del Este, en aquellos años del fascismo y del estalinismo, sino que sucedió, como

por un exilio político, sino por motivos académicos. Somos testigos de un alejamiento, puesto que su regreso al país de origen tarda en llegar 18 años, la vuelta a Bulgaria sucede en 1981. El intelectual francobúlgaro describe su regreso y la sensación de duplicación entre ambos *yoes*, el búlgaro y el francés, aceptando la imposibilidad de fundir las dos mitades:

L'impression dominante était celle de l'incompatibilité. Mes deux langues, mes deux discours, se ressemblaient trop, d'une certaine façon; chacun pouvait suffire à la totalité de mon expérience et aucun n'était clairement soumis à l'autre. L'un régnait ici, l'autre là; mais chacun régnait inconditionnellement. Ils se ressemblaient et pouvaient par conséquent se substituer l'un à l'autre, mais non se combiner entre eux. D'où la persistance de cette impression: l'une de mes vies doit être un rêve. (Todorov 1996:19)

Esta bipolaridad, delirio idiomático denominado *dépaysement*, responde a una vida duplicada, en la cual Todorov se siente en casa en el extranjero, y extranjero en su propia casa. Un hecho del que podemos extraer una fenomenología en proceso de «transculturación» –no «desculturación»⁵⁵. Un proceso donde la condición de extranjería impulsa la adquisición de un nuevo código lingüístico, sin llegar a perder el anterior, viviendo en un espacio singular: convivencia de idiomas y de espacios, coexistencia de culturas.

Es éste un procedimiento complejo que puede revertir en beneficio del escritor que ha concluido el proceso, como en el caso de Fabio Morábito, quien habita un código lingüístico –el español– diferente al de su lengua materna –el italiano. Mostramos aquí la reflexión del poeta italomexicano, en alusión a los frutos y a las ganancias de su trasvase lingüístico:

Escribir como extranjero, en un idioma que no le es propio, implica además de inseguridad cierto alivio. Es el alivio del desprendimiento. El idioma no materno no se encuentra lastrado por la voz, las órdenes y las dudas de nuestros padres, no

él mismo cuenta, por motivos académicos, aunque luego «lo provisional se hizo definitivo». Escritores de la talla de E.M. Cioran, de Mircea Eliade, de Vladimir Nabokov, Witold Gombrowitz, etc., sí se vieron obligados a partir a la Europa del Oeste y a EEUU. Y viendo a unos y a otros, hay más de una analogía entre el traslado de estos escritores y el de muchos intelectuales latinoamericanos. Una similitud que daría pie a una investigación de interés en este tipo de escritura de los desplazados.

⁵⁵ Usamos aquí la traducción de los conceptos *transculturation* y *déculturnation* que aparecen en la versión española traducidos como «transculturación» y «desculturación». (Todorov 1998:26)

arrastra antiguas deudas, no denota nuestros acentos más íntimos. (Morábito 1993:24)

Analizando las ideas de Todorov, el *dépaysement* se presenta como una herramienta que nos permite profundizar en la capacidad del escritor para convivir e integrarse en una nueva realidad, por medio de un proceso de «transculturación» y coexistencia entre la cultura de origen y la de llegada. Igualmente, desarrolla una complicidad entre dos lenguas, la de uso diario y la de escritura, la de *ayer* y la de *hoy*. Pero la idea de *dépaysement* que hemos descrito tiene una traducción al español que carece de la complejidad y de la profundidad del término francés. Veamos el extracto de la traducción realizada por Juan Salabert de un párrafo de la obra de Todorov:⁵⁶

El hombre desarraigado, arrancado de su marco, de su medio, de su país, sufre al principio, pues es más agradable vivir entre los suyos. Sin embargo, puede sacar provecho de su propia experiencia. Aprende a dejar de confundir lo real con lo ideal, la cultura con la naturaleza. No por conducirse de modo diferente dejan estos individuos de ser humanos. A veces se encierra en el resentimiento, nacido del desprecio o de la hostilidad de sus huéspedes. Pero si logra superarlo, descubre la curiosidad y aprende la tolerancia. Su presencia entre los «autóctonos» ejerce a su vez un efecto desarraigante: al perturbar sus costumbres, al desconcertar su comportamiento y sus juicios, puede ayudar a algunos de entre ellos a adentrarse en esta misma vía de desapego hacia lo convenido, una vía de interrogación y de asombro. (Todorov 1998:29)

Es indiscutible que nuestra investigación no es el lugar propicio para comenzar un debate terminológico. Pero asumimos, al menos, el interés que puede aportar el término francés para nuestra deliberación. Para ello, es necesario abordar la etimología de la palabra y descubrir el cambio de significado sufrido por el verbo *dépayser* desde su origen medieval, en el siglo XIII, donde tenía un sentido de «faire changer de pays, de lieu, de milieu», hasta su contenido último, que data de finales del siglo XVII: «mettre

⁵⁶ Situamos aquí el párrafo traducido en su lengua original: «L'homme dépayisé, arraché à son cadre, à son milieu, à son pays, souffre dans un premier temps: il est plus agréable de vivre parmi les siens. Il peut cependant tirer profit de son expérience. Il apprend à ne plus confondre le réel avec l'idéal, ni la culture avec la nature: ce n'est pas parce que ces individus-ci se conduisent différemment de nous qu'ils cessent d'être humains. Parfois il s'enferme dans un ressentiment, né du mépris ou de l'hostilité de ses hôtes. Mais, s'il parvient à le surmonter, il découvre la curiosité et apprend la tolérance. Sa présence parmi les autochtones exerce à son tour un effet dépayisant: en troublant leurs habitudes, en déconcertant par son comportement et ses jugements, il peut aider certains d'entre eux à s'engager dans cette même voie de détachement par rapport à ce qui va de soi, voie d'interrogation et d'étonnement». (Todorov 1996:24-25)

mal à l'aise par changement de décor, de milieu, d'habitudes» (NLPR:691). Este cambio de significado, observado en su diacronía, induce a que la acción pase a designar un sentimiento.

Sin embargo, la traducción de los diccionarios bilingües identifica al término francés, tanto el sustantivo como el adjetivo, con el «extrañamiento» (GDLB:200). Lo que hace que pierda parte del contenido que Todorov identifica. De la inoperancia de la traducción surge nuestra propuesta. Abogamos por la utilización de componentes hispánicos, prefijos y sufijos, para construir una palabra análoga a la francesa, cuyo fundamento resida en el término «país»: *despaisar(se)*, *despaisamiento* y *despaisado*. Términos estos que pueden afinar el significado original del concepto francés. Utilizar nuestros neologismos, que conllevan extrañamiento y sensación de desorientación, así como alejamiento del país, idea de pérdida y de cambio de asentamiento en otro territorio, captaría la conciencia de la traslación hacia la doble pertenencia. Invocaría el necesario trasvase de culturas que evoca la «transculturación».

El término «extraterritorialidad» fue extraído por George Steiner del vocabulario jurídico, resolviendo en él la definición de una experiencia de escritura desde un *locus* lingüístico distinto al de la lengua materna. Este concepto es definido por el *DRAE*:

Derecho o privilegio fundado en una ficción jurídica que considera el domicilio de los agentes diplomáticos, los buques de guerra, etc., como si estuviesen fuera del territorio donde se encuentran, para seguir sometidos a las leyes de su país de origen.

Tal definición permite indagar en la reflexión posterior de Steiner desde otra perspectiva, puesto que designa una actitud jurídica sobre alguien, o algo, que es tratado como si realmente siguiera perteneciendo a su lugar de origen. Un ser que no forma parte del espacio actual, del que es ajeno, sino del anterior. La idea de desarraigo y de arraigo se circunscribe a la necesidad de conservación del material idiomático en los escritores que fueron forzados a migrar, así como una pérdida y una adquisición de un nuevo código, para otros. Ahora bien, Steiner evita los derroteros de la política. Inserta la idea de traslación y adopción lingüística en el estudio de los autores exiliados o desplazados. Su ensayo profundiza en la obra de reconocidos emigrantes y exiliados,

como Vladimir Nabokov o Samuel Beckett, sobre los que trata de entender su cambio de código lingüístico, la alternancia de idioma producida en sus creaciones, que va implícitamente unido al cambio de *locus*. (Steiner 2002:19)

Debido a la carencia de patria motivada por las migraciones y el traslado constante de escritores, la modernidad se funda en el pluralismo lingüístico.⁵⁷ Tema enraizado en la alternancia de idiomas, y unido a la pérdida de centro que sufrieron estos creadores. Si bien, la ausencia de centro no significa su pérdida total, bien al contrario, supone una pérdida parcial, ya que aporta enriquecimiento a su literatura.

Para Steiner, Nabokov sufrió el peor exilio de todos: la lengua, «ningún otro exilio puede ser más radical» (2002:24). El creador de *Lolita* (1955) responde a su errancia haciéndose una «casa de palabras» en cada país de arriba; alternando su lengua en su paso por Francia, donde escribió en francés, y luego en EEUU, donde compuso en inglés el resto de su obra. Destaca en él una necesidad *despaisada* de entregarse a la escritura. Una actitud que nos hace recordar las palabras de otro célebre exiliado, Th. W. Adorno: «El escritor se organiza en un texto como lo hace en su propia casa. [...] Sus pensamientos vienen a ser como sus muebles, en los que se acomoda a gusto o a disgusto». (Adorno 2006:91)

El ensayo de Steiner refleja la representación de la modernidad arraigada a una dispersión espacial, una recreación de la maldición babilónica (2002:12).⁵⁸ Dicha maldición se actualiza aportando un nuevo enfoque a la creación literaria. En el pasado, la escritura imponía «una intimidad especial con los ritmos del lenguaje que subyacen en la sintaxis; tener un oído especial para captar las múltiples connotaciones y los ecos secretos de un idioma que ningún diccionario registra» (Steiner 2002:28-29). Ahora, la modernidad desarrolla en el escritor una maestría en el uso del lenguaje, impulsándole a dominar más de un código idiomático (Steiner 2002:29), para llevar a cabo un proceso de «transculturación» con el que abrir una ventana a la extranjería. Dispersión del lenguaje

⁵⁷ «Una representación animada de las corrientes migratorias internacionales del último siglo nos entregaría el retrato de un continente [habla del europeo, aunque bien podría extrapolarse al latinoamericano] aparentemente esquizofrénico, en el que las líneas de tendencia se interrumpen bruscamente, cambian de dirección y dan saltos incoherentes». (Livi Bacci 2012:92)

⁵⁸ En referencia a la maldición de Babel, José Francisco Ruiz Casanova plantea la posibilidad de que esta dispersión no sea realmente una condena destinada a la «incomunicación». Representa la «invención del Exilio, hacer del ser humano ser extranjero [...]. Asumir la condición de expulsados del territorio mítico monolingüe supone, necesariamente, entender la Historia de la Traducción como Historia del Exilio». (Ruiz Casanova 2011:200)

que acarrea una reflexión sobre el nuevo *estar* y sobre la palabra, como expone Witold Gombrowicz en su polémica conferencia «Contra la Poesía»⁵⁹:

Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedará de ellos entonces. (Gombrowicz 2006:11)

El poeta extraterritorial encarna la doble concepción del autor desarraigado, puesto que capta aspectos positivos en su situación, convirtiendo lo monocromático en una auténtica sinfonía de colores y matices. Es Edward Said quien nos advierte que el exilio, pese a su carga de dolor y nostalgia, aporta una nueva perspectiva, lejos del factor monocromático de una sola lengua y un solo espacio. Describe dicha sinfonía de colores como mirada «contrapuntística». La posibilidad que otorga el desplazamiento es captar una realidad más amplia, una perspectiva más compleja, de mayor extensión (Said 2013:194). Consecuentemente, la creación literaria, lírica en nuestro caso, partiendo del uso de más de una lengua, abre una ventana y huye de lo obvio. Una perspectiva que Fabio Morábito introduce a su poesía, al desarrollar la idea de observación y el símbolo de la ventana, como apuntan los versos de «*Ventanas encendidas, mi tormento...*» (Morábito 2006a:172).⁶⁰ Tal vez, resonancias a Steiner y a Said de quien representa la literatura extraterritorial latinoamericana actual.

Para ir perfilando nuestro debate terminológico, presentamos otra especial nomenclatura del fenómeno del desplazamiento y la escritura literaria. José Gaos, en su exilio en México, juega con la alternancia y la posibilidad compositiva del idioma español, acuñando el término «transterrado».⁶¹ Concepto que elimina la oposición entre exiliado y emigrado.⁶² El ser «transterrado» incide en un trasvase de tierra, un cambio de

⁵⁹ Debemos destacar que la conferencia fue presentada en 1955 en su exilio en Argentina.

⁶⁰ Este texto forma parte del poemario *Alguien de lava* (2002).

⁶¹ «Este concepto fue acuñado por el filósofo José Gaos en su artículo «Los transterrados españoles de la filosofía en México», publicado en *Filosofía y Letras. Revista de la Universidad de México*, 36 (octubre-diciembre, 1949)». (Vid. Ruiz Casanova 2011:203)

⁶² Para Paul Ilie «exilio» y «emigración» son los motivos de donde surge el desplazamiento, sea por problemas políticos o por condiciones económicas. (1981:20)

realidad fundado en una transformación del *locus* geográfico. Este término permanece activo en los estudios del exilio republicano español, como voz que interroga el matiz espacial, lejos de las «motivaciones políticas» de otros conceptos. Así, viendo la capacidad para significar del término «extraterritorial» de Steiner, que prácticamente ocupa una parcela compositiva con el sustantivo «territorio», y de «transterrado» de Gaos, cabría preguntarse por qué no terminó de cuajar la propuesta del filósofo español.⁶³ ¿Por qué ocupa un lugar secundario en la terminología del exilio? Una cuestión que nos lleva a pensar en la menor visibilidad de quienes como poetas, pensadores o narradores, se exiliaron de España al finalizar la Guerra Civil.

No queremos terminar esta sección sin explorar otros términos relacionados con distintas experiencias de exilio. En países como Cuba, y en el desarraigo del pueblo judío, se desarrolla el concepto de «diáspora». Término que se aplica preferentemente a los estudios sociológicos, como aborda Avtar Brah en *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión* (1996). Brah señala que el tríptico hogar-pertenencia-identidad, se ha quebrado en la actualidad (2011:24). Los conceptos prefijados se diluyen. La «diáspora» se convierte en elemento integrador de diversas experiencias: migración, expatriación o trabajadores temporales (Brah 2011:39). No obstante, dicho concepto se diferencia de cualquier proceso de desterritorialización por el deseo de recuperar el hogar, por el retorno. Como arraigo en el *locus* original, el centro de partida emite una señal. No es viaje, es existencia desde un doble lugar (Brah 2011:210). Visto desde el prisma que hemos trabajado, no parece alejarse mucho del concepto de exilio o migración, salvo por la sumisión a un concepto de centro irradiador, una tensión, como apunta Brah, entre la idea de hogar y la idea de dispersión. (2011:220)

El anhelo de retorno de la diáspora tiene su contrapunto en el concepto de «errancia» adherido a los estudios de nomadismo, como señala Celina Manzoni en «Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea» (2007:1-

⁶³ Deleuze y Guattari también han investigado en similares creaciones léxicas en torno al término «territorio». Recordemos los conceptos «desterritorialización» y «reterritorialización», incluidos en *¿Qué es la Filosofía?* (1991): «los movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otro lado ajeno, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a proporcionar territorios». (2001:86)

17). En este ensayo, la investigadora argentina incorpora el «nomadismo» a la batalla semántica que tratamos de dilucidar. Manzoni defiende su marca dentro de la literatura latinoamericana, a diferencia de la propuesta «exiliar» que describiera Noé Jitrik.⁶⁴

En las últimas décadas del siglo XX, época a la que pertenecen Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, ya que las primeras publicaciones de los mismos están fechadas entre los setenta y los ochenta del siglo pasado,⁶⁵ el nomadismo «entrelaza las diversas formas del exilio con un casi universal errabundeo, recuperando así el arcaico gesto de la errancia» (Manzoni 2007:1). Su propuesta nos conduce a una errancia inserta en la literatura universal en la figura del *flâneur* baudeleriano (Benjamin 2014). Pero también nos hace pensar en la diferencia que puede establecerse entre la errancia y la experiencia del nomadismo. Para ello, nos valemos de la reflexión de Juan Molina sobre la obra de Álvaro Mutis,⁶⁶ poeta viajero que desarrolla a *Maqroll el Gaviero*, nómada por excelencia de la literatura latinoamericana. Sostiene Juan Molina que la errancia es un viaje sin regreso, «el errante vive en un afuera» (Molina 2008:17), lo que le lleva a hacer una analogía de ese tipo de viaje sin retorno con el desplazamiento de los animales, como viaje sin clausura que engendra un espacio sin amparo.

Regresando a las palabras de Manzoni, la investigadora no evoca la «nomadicidad» como un desarraigo extremo, o dispersión exacerbada, tal como hemos visto con la errancia. Integra en la «nomadicidad» aquellos escritores que, como el caso del poeta y narrador Roberto Bolaño, produjeron una obra de itinerario viajero continuado, en el caso de Bolaño entre Chile, México y España. Itinerancia de textos que «genera nuevas modalidades de escritura» (Manzoni 2007:3), y encuentra en su propio movimiento espacial, tanto del escritor como de los referentes espaciales de la propia obra, la errancia permanente.

Concluimos nuestro apartado, de abundante carga léxica, observando que la migración, el desplazamiento, la dislocación, o las identidades compuestas y cosmopolitas de la modernidad, provocan que el idioma se convierta en “un continuum

⁶⁴ *Op. cit.*, 1993.

⁶⁵ La fecha de publicación de los primeros poemarios de cada autor es el siguiente: Jorge Boccanera, *Los espantapájaros suicidas* (1973); Fabio Morábito, *Los lotes baldíos* (1984); Eduardo Chirinos, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981).

⁶⁶ El artículo se titula «El viaje y la errancia en la escritura de Álvaro Mutis». (Molina 2008:417-422)

de intersecciones, encuentros, diálogos, un palimpsesto que acentúa los potenciales de la impureza» (Chambers 1995:110). Siendo testigos también de la aparición de nuevas propuestas terminológicas, como hiciera Mario Benedetti en su día, con la creación del neologismo «desexilio». ⁶⁷ Ciertamente, los cambios temporales y el tratamiento de los mismos, siguen albergando novedades, requiebros y giros, que alteran lo que habíamos pensado hasta la fecha. Así, sabiendo que nuestro propósito es entender un fenómeno que se activa en la poesía, la propia lengua nos puede impulsar a encontrar, o a inventar, nuevas palabras. Seguimos a la espera de que se fundamente de forma teórica y sólida aquella *iterología* que propusiera Michel Butor en *Répertoire IV* (1974). Una ciencia de los viajes y del desplazamiento que pueda crear una taxonomía con la que catalogar los conceptos que hemos presentado en su propia especificidad (Butor 1974:14). Hasta entonces, debemos ser nosotros quienes nos aventuremos a proponer y a reflexionar sobre un término válido que nos permita interpretar la relación entre la poesía y la migración.

2.3. Literatura migratoria

Dentro de la producción literaria relacionada con el exilio y la migración, uno de sus precursores, Plutarco, aborda la condena de la expulsión instaurada por Roma. Interroga una respuesta que pueda absorber con mayor perspectiva la descripción del fenómeno, señalando que «todos nosotros somos en este mundo emigrantes, exiliados y extranjeros» (2009:276). Plutarco difumina así la frontera léxico-semántica que separa un vocabulario condicionado por la voluntariedad o involuntariedad del desplazamiento, y por distintas formas del viaje. Ante la cantidad de ingredientes y motivaciones de la experiencia de la salida, y su posterior residencia en un país extranjero, debemos proponer una terminología que corrija dicho desvarío, con el objetivo de establecer una perspectiva homogénea del hecho. Una mirada aglutinante, de confluencia, a través de la

⁶⁷ Según Mario Benedetti hay rasgos diferentes que definen al exilio y al desexilio: «La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la contra-nostalgia lo sea del desexilio». (1994:42)

cual nos abriremos paso, con la intención de aportar luz sobre un tipo de expresión poética fundamentada en la experiencia del alejamiento.

No obstante, para llevar a cabo una propuesta válida que relacione el hecho de la escritura literaria y el desplazamiento, revisaremos distintas investigaciones planteadas en esta misma dirección. A pesar de que muchas de las ellas no han confrontado su estudio sobre la lírica. Género tradicionalmente desplazado por la crítica que estudia la obra de los escritores migrantes.

Anteriormente, hemos llegado al convencimiento de que el concepto «migración» se encarna como término clave hacia donde converge el léxico del desplazamiento analizado. Por lo tanto, definir una literatura como migrante, y hablar de escritor o artista migrante, incluso migratorio, no supone ningún atrevimiento. Si bien, es cierto que la psicología plantea desde hace años que el exilio es la forma de migración más desgarradora, la que arranca de raíz (Grinberg; Grinberg 1984:188). Los conceptos relacionados con el desplazamiento, que indican la potencialidad de la emigración como marco de definición más amplio, representan un fenómeno común en la historia del siglo XX.

La historia contemporánea presenta simultáneamente una increíble proliferación de exilios, desplazamientos, deportaciones, que son la desgracia misma [...], y por otra parte, la aparición de la proliferación de posibilidades nuevas en las emigraciones, los movimientos, y las mezclas, en los cuales se dibujaría la posibilidad de inventar un espacio mundial inédito. (Nancy 1996:36)

Jean-Luc Nancy recopila aquí diferentes términos derivados del desplazamiento. El concepto «espacio mundial inédito» define la «emigración», es decir, una experiencia que integra desplazamientos y evoca la «desgracia misma», dígame exilios o deportaciones, así como «movimientos» y «mezclas». De tal modo, ante esa multitud de formas, es corriente y lógico comprobar que muchos investigadores aludan a los poetas y a los escritores exiliados como emigrantes, expatriados o desterrados, sin alterar su discurso con explicación que pueda determinar la naturaleza de tal variación. Una alteración que se fundamenta en la marca sinonímica que conecta al exilio con el destierro y la emigración, como hemos estudiado en el anterior apartado.

Observamos en *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1990), de Claudio Guillén, una suplantación en el uso de términos, como escritores «desterrados», «exiliados» y «emigrantes». No se establece una frontera que los delimite. Guillén enfoca su análisis en torno a escritores que conjugan la experiencia del desarraigo personal y la temática relacionada con el fenómeno migratorio. Lo cual nos permite argumentar que un autor desplazado implica la intervención de la escritura y de la experiencia histórica del viaje, activamente, coincidiendo así entonces con una primera caracterización alrededor del poeta desplazado: una relación entre el sujeto lírico y el sujeto biográfico. Sin embargo, lo interesante es descubrir cómo Guillén denomina de diferentes formas a los «desterrados».⁶⁸ Si observamos el apartado dedicado a «emigrantes» y «emigrados», incluye Guillén a Miguel de Unamuno dentro de tal categoría, una selección discutible, si tenemos en cuenta que se trata de un poeta enviado al «destierro» en Fuerteventura por el general Primo de Rivera. (Guillén 2007:70)

Asimismo, Guillén aplica al término «emigración» un significado de movilidad heroica, referida a los prerrománticos franceses, y a la llamada «Gran Emigración» de los escritores polacos del siglo XIX. Del mismo modo, incluye igualmente este concepto en el desarrollo de la modernidad dirigida hacia la economía y la posibilidad de adoptar una mirada bilingüe del mundo (2007:78). Exhibe así la conciencia de una modernidad definida por la emigración, como marca diferencial en cuanto a la ausencia del componente político de este nuevo desplazamiento.

Revisando los acercamientos de Paul Ilie a nuestra problemática, se compromete una definición heterogénea de la emigración, al aceptar éste la existencia de dos tipos: la emigración política –exilio– y la emigración económica (Ilie 1981:43). Visto lo cual, la modernidad vendría definida por la dispersión de la migración y su capacidad de articular una movilidad más amplia. Una mirada que comparte Ian Chambers con Paul Ilie:

Es la dispersión correlativa a la migración la que irrumpe y pone en cuestión los temas englobantes de la modernidad: la nación y su literatura, el lenguaje y su

⁶⁸ Dentro de su ensayo aparecen los conceptos «desterrado» y «exiliado» en la página 37; «descentrado» en la página 53; y el apartado «Emigrantes-emigrados» ocupa las páginas 70-81. (Guillén 2007)

sentido de la identidad; la metrópoli; el sentido de lo central; el sentido de la homogeneidad psíquica y cultural. En el reconocimiento del otro y de la alteridad radical, advertimos que ya no estamos en el centro del mundo. El sentido de centro y de nuestro ser está desplazado. También nosotros, en tanto que sujetos históricos, culturales y psíquicos estamos desarraigados y nos vemos obligados a responder a nuestra existencia en términos de movimiento y metamorfosis. (Chambers 1995:44)

Chambers nos remite a los distintos elementos que están implicados en la «migración»⁶⁹, la correlación que existe entre el fenómeno y la modernidad, el punto de conexión que ello supone en cualquier proceso cultural. Siguiendo sus anotaciones, destacamos que la migración «exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación» (1995:19). Una exigencia que tiene especial relevancia en la creación literaria, aún más en la creación lírica –género capaz de poner en cuestión cualquier parámetro o creencia arraigada en nosotros.

Con frecuencia, los acercamientos teóricos a la literatura relacionada con la migración los llevan a cabo autores viajeros y exiliados, como Fernando Aínsa, quien se atreve a denominarla: «salir de un lugar para establecerse en otro, desplazamiento de lenguas y culturas» (2012:159). Una conciencia con el proceso de «transculturación», que resalta, además, una conciencia de escritura extraterritorial, en cuanto a dislocación y a alteración de lenguas. En la reflexión de Aínsa, éste defiende la producción del «artista migratorio», caracterizado por una «condición nomádica» (2012:11). En él, la experiencia de desplazamiento va configurándose como creación literaria, a través de la alteración del espacio y del tiempo, como el doble lugar aludido por Bachmann,⁷⁰ y la indagación en la «alteridad», como destaca Chambers. El migrante, condicionado por un desajuste en la identidad que produce el desplazamiento⁷¹, se implica en ubicar su «casa de palabras». La literatura proporciona el arraigo, la pertenencia. Repone una identidad. En los autores bilingües, la escritura los vincula a una identidad plural, como afirma Aínsa (2012:113). En los no bilingües, refleja la nostalgia, una formulación de la

⁶⁹ Ciertamente, el concepto de «migración» suele ser utilizado en detrimento del término «emigración».

⁷⁰ *Op. cit.*

⁷¹ Anotamos aquí, la repercusión de la obra *Psicoanálisis de la migración* (1984), de Leon Grinberg y Rebeca Grinberg, como aproximación al fenómeno. Prueba del conflicto de identidad del que hablamos es la definición de la misma identidad por parte de los autores: «El sentimiento de identidad es el resultado de un proceso de interacción continua entre tres vínculos de integración: espacial, temporal y social». (1984:156)

pertenencia al estado anterior, al lugar de origen. También puede darse el caso del *entre-deux*. Es decir, el caso intermedio: alejamiento y aproximación, trasvase no completado entre culturas.

Ha Jin, novelista y ensayista chino, residente en EEUU y escritor en inglés, asume la concepción artística del escritor desplazado en *El escritor como migrante*⁷² (2008). Jin estimula nuestra reflexión por medio de su definición de la categoría «migrante» del escritor, por su capacidad de abarcar el mayor número de sentidos, sobrepasando los conceptos: «exilio», «emigración», «diáspora» o «destierro» (Jin 2012:11). La migración se dirige exclusivamente a la posibilidad de escribir en otra lengua, así como al mantenimiento en la escritura del código idiomático de origen.

El escritor migrante se siente culpable por encontrarse ausente físicamente de su patria natal [...] pero la traición definitiva es escribir en otra lengua. [...] Joseph Brodsky decía que “cuando un escritor recurre a una lengua que no es la suya lo hace por necesidad, como Conrad, por ambición, como Nabokov, o en busca de un mayor distanciamiento como Beckett”. (Jin 2012:41-42)

Sostiene Ha Jin que las tres motivaciones que plantea el poeta ruso Joseph Brodsky, suelen mezclarse, pero se repiten en el «escritor migrante»: la «ambición» y el «distanciamiento». Una idea que nos conduce nuevamente a Fernando Aínsa, en su visión de la migración como de desplazamiento de lengua y cultura. No obstante, la experiencia literaria del migrante tiene por ello un enorme interés para la lingüística, y para otras ciencias del lenguaje, debido a que pueden rastrear situaciones de bilingüismo o permanencia de diferentes códigos separados para la comunicación diaria.

Pero si la obra de Jin cobra mayor relevancia, es porque apunta directamente al género en el que centramos nuestra investigación: la poesía. Defiende el escritor chinoestadounidense que para los poetas migrantes la lengua es la única patria que les queda. Una referencia que nos recuerda a la designación de escritor-caracol establecida

⁷² El título en inglés es *The Writer as Migrant* (2008). Nosotros trabajamos con la traducción de Jaime Blasco, para Vaso Roto Ediciones, 2012.

por Norman Manea. Un escritor con el idioma a cuestas.⁷³ Al escribir poesía, defiende Jin, se logra la supervivencia de la lengua materna, puesto que el género lírico está alejado de los códigos idiomáticos de la comunicación. (Jin 2012:92-93)

A buen seguro, la idea de Ha Jin no es compartida por parte de la crítica.⁷⁴ No cabe duda de que se desliza en caminos farragosos, al dejar entrever la posibilidad de que la lengua poética resuelva otro tipo de lenguaje, un lenguaje «desviado». Pero lo interesante aquí, lo reseñable, es la forma en la que Jin resalta la poesía como género que se resiste a integrarse en el espacio lingüístico y cotidiano, y representa el *estar* del poeta. Nos obliga a preguntarnos, ¿debido a la disconformidad con el lenguaje cotidiano, por ese aparente «desvío», el poeta asume una mayor conciencia y expresión del fenómeno de la migración? La cuestión puede dar pie a un debate genérico: si la lírica es capaz de transmitir una experiencia histórica y biográfica. Igualmente, hace aún más pertinente la reflexión, y posterior caracterización de una construcción poética capaz de expresar rechazo o asimilación ante nuevos territorios de la migración, defendiendo su relevancia como escritura del desarraigo.

Localizamos la existencia de una «literatura migrante» en *Dos cuestiones de Literatura Comparada: Traducción y Poesía. Exilio y Traducción* (2011), obra de José Francisco Ruiz. A propósito de la lectura que Ruiz realiza de *Introducción a la Literatura Comparada* (1999), estudio compilado por Armando Gnisci,⁷⁵ descubrimos la

⁷³ En este caso hablamos del escritor rumano Norman Manea, que propone su interesante ensayo: *Limba nomada* (2003), traducido al catalán, en 2008, como *La llengua nòmada* por Coral Roma i García, el concepto de escritor-caracol. Manea resalta biográficamente su incapacidad, o su no adecuación, a la lengua inglesa (ya que vive en EEUU desde 1986) como vehículo de creación literaria. No obstante, después de de los años de exilio y de emigración, y tras varios intentos de adaptarse a ella, sigue el escritor nacido en Bucovina utilizando el rumano en sus obras. Según Manea, aunque viva en otro espacio, es igual que los caracoles que llevan su casa, en este caso su lengua, de un lado a otro. (2008:41)

⁷⁴Acudimos al planteamiento de Yuri Lotman en torno a los diferentes grados en el lenguaje, dentro del cual aparecen las lenguas naturales, como el ruso o el francés, los lenguajes artificiales, como los lenguajes de la ciencia, y, por último, los lenguajes secundarios, que se superponen sobre el nivel lingüístico natural, aunque anclados en él. De ahí que defina al arte como «sistema de modelización secundario» que se «sirve de la lengua natural como material». (Lotman 1982:20)

⁷⁵ «En su reciente *Introducción a la Literatura Comparada* (1999), su editor, Armando Gnisci, dedica tres capítulos a “Los viajes y la Literatura”, las “Imágenes del Otro. La Literatura y los estudios interculturales” y “Multiculturalismo, estudios postcoloniales y descolonización”. Pues bien, poco más de cuatro páginas del segundo de los capítulos citados se aproximan al tema que aquí defiende; se reúnen allí algunas apreciaciones sobre “La literatura de la emigración: un posible nuevo campo para la imagología intercultural”, tal es el título del apartado. Pero cuando abordamos su lectura, comprobamos, no sin

denominación «literatura de la emigración». Una definición que alude a teorías postcoloniales enfocadas en el estudio sociológico, así como al fenómeno migratorio intergeneracional concretado por el multiculturalismo. Partiendo de esta base teórica, Ruiz defiende que una verdadera «literatura de la emigración» debe ir por otros derroteros; debe comprender las imágenes culturales de viajeros y emigrantes, sosteniéndose en el estudio de la «traducción» y del «exilio» (Ruiz 2011:211). Lo que permitiría expandir los horizontes de la literatura nacional. Tanto es así, que la teoría que Ruiz defiende se sustenta en el ensayo de Claudio Guillén *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1990):

Ha sido Claudio Guillén quien por partida doble (teórica y efectiva) ha planteado cómo, frente a la pulsión o los excesos de la teoría, lo que es esencial en el trabajo del comparatista es la disposición de un “proyecto”: un nuevo deslinde, una nueva región desde la que la Literatura Comparada alumbre los estudios literarios. Su librito de 1990, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, es, sin lugar a dudas, un imprescindible punto de partida para el estudio que aquí propongo, el estudio de Exilio y Traducción, desde la perspectiva histórica, desde los ámbitos de recepción y también, como he insistido, desde áreas como la teoría de la comunicación, la filosofía del lenguaje o la teoría y la historia de las traducciones. (Ruiz 2011:211-212)

Nuestro planteamiento acerca de la «literatura de la emigración» como «región de los estudios de la Literatura Comparada», no comparte el proyecto de exclusión de Ruiz. Es decir, nosotros nos interesamos por aquellos autores que han cambiado de norma lingüística, es cierto, pero también por quienes han sido migrantes en territorios con la misma identidad idiomática, sin esa necesaria implicación de la traducción, tal es el caso de Jorge Boccanera, exiliado y residente en países de Latinoamérica donde se habla español, México y Costa Rica. Una distinción que, para nuestra definición de la «literatura de la emigración», nos aleja de quienes dan relevancia exclusiva al uso de dos códigos lingüísticos diferenciados, como sustento de la dispersión migratoria. Consideramos que los representantes de «literatura de la emigración», o de la «migración» pueden ser los poetas que se han trasladado, o desplazado, a países con coincidencia o discordancia en el idioma materno del poeta, como ocurre en el espacio

sorprende, que el tema se presenta en clave postcolonial, ejemplificado con segundas y terceras generaciones de emigrantes en Inglaterra o Francia, o bajo el término *Migranliteratur* en Alemania». (Ruiz 2011:211)

latinoamericano. Recordemos a aquellos poetas «extracomunitarios», descritos por Benito del Pliego (2013:27), cuyo lugar de llegada y de salida fue su mismo idioma.

Para precisar nuestra definición, debemos llevar más lejos la reflexión de la «literatura de la migración». Una vez hemos indagado en el «escritor migrante», convertido ambos en «uno de los múltiples enlaces transculturales de un mundo colocado bajo el signo del nomadismo planetario» (Aínsa 2012:76), nos centramos en el estudio *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*.⁷⁶ Un volumen que desde la introducción plantea una pregunta fundamental: «¿Literatura del exilio y/o Literatura de la migración?» (2005:15). Ahora bien, pese al interés de dicha pregunta, no se otorga demasiada extensión en la respuesta, habida cuenta de que se trata del inicio de la reflexión. Birgit Mertz-Baumgartner defiende la divergencia y la complementariedad de los dos conceptos, pues focalizan aspectos distintos sobre la cultura y la pertenencia. Diferencias dadas por el campo semántico al que pertenecen el concepto de «exilio», y el de «migración» –aspecto lexicológico éste del que hemos tratado en páginas precedentes.

Para Mertz-Baumgartner, el exilio se relaciona con «desarraigo», «pérdida», «no-pertenencia», «alienación». Lo que sugiere que uno está enraizado en un territorio geográfico, lingüístico y cultural, con una identidad que se pone en duda, como reflejan las oposiciones binarias propuestas en las obras sobre el exilio: origen-pérdida, pertenencia-desarraigo, autenticidad-alienación, etc.

Esta teoría no la compartimos, debido a que hemos observado que el concepto de «migración» abarca una mayor cantidad de desplazamientos que «exilio». Sin embargo, nos resulta interesante el concepto de «literatura de la migración», planteado a partir de la destrucción de los conceptos binarios, anteriormente citados por la mirada postcolonial de Homi Bhaba, quien señala a su vez que no hay una absoluta ruptura o una lucha entre unos y otros (residentes y extranjeros). La «literatura de la migración» se sostendrá en la mezcla y en la posibilidad del alojamiento del pasado en el presente, como expone Mertz-Baumgartner sobre el pasado y el retorno:

⁷⁶ Se trata de una obra académica, publicada en Madrid en 2005 por Iberoamericana-Vervuert, con la participación de estudiosos del fenómeno del desplazamiento en la literatura. Las editoras del volumen son Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer.

La idea nostálgica del retorno -típica para toda “literatura de exilio”- hace sitio, en una “literatura de la migración”, al desafío de una desterritorialización de por vida, una peregrinación eterna (y muchas veces difícil). (Mertz-Baumgartner 2005:16)

Apreciamos en este texto una relación jerárquica entre las dos literaturas, destacando el posicionamiento de la «literatura de la migración» como continente del hecho literario, y la «literatura de exilio» como contenido, esto es, su parte integrante. Se configura así la relevancia evocada por la «literatura de la migración».

En el mismo volumen, Alfonso de Toro presenta el artículo «Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: Un acercamiento teórico» (2005:19-28). De Toro señala que los parámetros con los que se identificaba a la «literatura de exilio» se han ido diluyendo, debido a la condición «híbrida» de nuestra época, atravesada por pasajes, heterotopías y transculturaciones. La «literatura de exilio» tiene elementos en común con la «literatura migracional» y con la «literatura en la diáspora», por cuanto éstas reflejan un particular estado de la memoria, un problema identitario, la búsqueda de un yo, y la rearticulación de un sujeto intersectado (de Toro 2005:22). De Toro realiza un estudio de las diferentes interpretaciones de «exilio», «migración» y «diáspora», a partir de la mirada lexicográfica que hemos planteado en apartados anteriores. Una revisión que concluye con el mismo resultado que nosotros: la permeabilidad de ambos términos (2005:24). Una permeabilidad que nos permite utilizarlos como sinónimos, a pesar de que, en la raíz común de la experiencia del desplazamiento y la instalación en otro espacio, existen diferencias.

El fenómeno de las migraciones sería el único capaz de describir en forma global los fenómenos actuales, aunque este término naturalmente esté muy influenciado por la migración física, por el desplazamiento físico de un individuo o grupo de un lugar A a uno B, C o D. (de Toro 2005:25)

La migración es concebida como garante de pluralidad y heterogeneidad de los sentidos del desplazamiento. Lo que conlleva un mayor valor en su definición literaria, en tanto en cuanto la literatura conduce a una evocación y un trascendentalismo que parte del propio lenguaje. Asimismo, a ello se suma que el fenómeno de la migración nos instala en mitad de los debates del pensamiento contemporáneo, sobre todo si tenemos

en cuenta que los poetas que estudiamos han vivido experiencias de desplazamiento muy diferenciadas. Dos de ellos, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, han residido en otro país diferente al de su lugar de origen,⁷⁷ donde se habla una lengua distinta a la materna; pero no es éste el caso de Jorge Boccanera, puesto que vivió dieciséis años entre México y Costa Rica. Las distintas experiencias definen las variantes de la migración, señala Burkhard Pohl:

La migración actual tiene poco que ver con el exilio político que caracterizaba a cierta parte de la producción literaria de los años sesenta y ochenta; y por tanto, los textos de los escritores migrantes difiere esencialmente de la literatura del exilio, a menudo autobiográfica, nacida de una situación de exilio y motivada primordialmente por ésta. Hoy en día habría que pensar en desplazamientos temporales o continuos que obedecen a una variedad de razones. Aparte del clásico viaje de formación y de búsqueda de identidad en la ciudad cosmopolita, la migración de los escritores latinoamericanos en los noventa a menudo es resultado de las condiciones de trabajo de un mercado cultural organizado a nivel mundial. (Pohl 2005:56)

Para concluir nuestro acercamiento a la «literatura de la migración», extraemos de su caracterización externa, su capacidad para aglutinar el fenómeno del exilio, de la diáspora y de la emigración. Ahora bien, recurrimos a la importante aportación del artículo «Memorias de la impermanencia. Los no lugares en la literatura migrante»,⁷⁸ de Luis Luna, como conjunto de marcas literarias inscritas en dicha escritura.

Luna establece la necesidad de concebir coordenadas comunes sobre las que reconozcamos este tipo de literatura; puesto que muchas de las propuestas que tratan de acotar el concepto carecen de concreción. Enumera así las características recopiladas a partir de otros estudios. Veamos su esquema:

- a. El canon de la lengua B (de acogida) rechaza con fuerza la inclusión de los escritores e la lengua A (de origen o materna).

⁷⁷ En el caso de Fabio Morábito, como veremos en el «Capítulo IV» de nuestra investigación, reside en México desde 1971. Eduardo Chirinos, lo veremos en el «Capítulo V», después de pasar dos años en Madrid entre 1986-1987, se instala en 1993 en EEUU, primero en New Brunswick, y posteriormente en Missoula, donde reside hasta su fallecimiento en 2016.

⁷⁸ Artículo aparecido en el núm.365 de la revista *Quimera*, abril 2014, dentro de «Dossier: Geografía escrita», páginas 24-28.

b. Los distintos cánones de los países de origen ejercen grandes reticencias para la inclusión de los escritores migrantes, estableciendo fuertes marginaciones y dejando a los autores en claras situaciones de indefensión.

c. Los escritores migrantes aprovechan los «nichos» editoriales del país de acogida para publicar sus obras. Para la publicación en sus países de origen emplean lazos de amistad entre poetas y editoriales ajenas al canon, minoritarias y resistentes.

d. Existen «espacios de resistencia» como tertulias, recitales, etc. Coincide el hecho de que muchos escritores migrantes son, además, profesores universitarios.

e. Se produce una fuerte presencia de interferencias de las lenguas de acogida en las lenguas de origen, estableciendo en algunos casos dialectos privativos o interseccionales.

f. La diáspora y el alejamiento de los cenáculos interiores otorga varias «virtudes» potestativas y no privativas (recordemos la noción del exilio interior, o «insilio» que afecta a muchos creadores) al poeta migrante:

-mayor libertad formal y temática

-reflexión demorada sobre su propia creación y la creación de sus compatriotas contemporáneos

-despresurización con respecto a la publicación, consecución de galardones, reflejo en los «mass media», etc.

-universalización de la obra, siendo conocida mejor fuera que dentro, lo que puede otorgar un reconocimiento posterior en los países de origen

-una cierta predominancia del viaje, del tránsito como tema axial de su obra, estableciendo determinados no lugares como escenarios y puntos de perspectiva.

(Luna 2014:24-25)

La compilación de Luna se asoma a la literatura desde una mirada múltiple, basada en estudios de recepción, revisión extraliteraria, referencias intertextuales y de tematología; introduciendo al debate la literatura nacional, los diferentes aspectos del proceso creativo y estructural y la selección del código de escritura y la referencia implícita del espacio. Si la observamos con detalle, encontramos que sus rasgos podrían formar parte de una taxonomía de la «literatura de viajes», o incluso de la «literatura del

exilio». Un ejemplo de la posibilidad abarcadora de la «literatura de la migración», como referente de la literatura originada en el desplazamiento.

De cualquier modo, la orientación del artículo de Luna no continúa nuestra línea de análisis, pues se interesa por los *no lugares*, concepto planteado por Marc Augé para analizar los espacios del viaje turístico actual y la lectura anterior al mismo por parte de los propios turistas.⁷⁹ Pero resulta válida y funcional la visión de Luna, proyectar una taxonomía de rasgos y caracteres que aloje la escritura del «poeta migrante».

Por ello, la denominada «literatura migrante», o «literatura de la migración», cobra vida, con los rasgos anteriormente citados por Luna. Certifica la pertinencia de nuestra investigación, y nos empuja a indagar en su supervivencia como subgénero literario, dentro de un género, el lírico, excluido tradicionalmente de muchas de las corrientes de análisis del fenómeno del desplazamiento.

Previamente a nuestra caracterización de la «literatura de la migración», que presentaremos en la próxima sección, y de plantear las líneas de estudio que nos ayudarán a comprender la articulación de la escritura de los desplazados, no queremos ignorar el modo en el que los poetas han advertido que la «emigración» es el término concluyente. El concepto donde se funden los aspectos fundamentales que atraviesan su génesis, donde el poeta migrante se conjuga con la presentación lírica de la migración.

El poema se convierte así en espacio de tránsito, donde tema, obra y escritor se funden. Un espacio sobre el que la experiencia histórica nos aporta información que trasciende, como propone Bertolt Brecht en «Die Auswanderung der Dichter», cuya traducción es «La emigración de los poetas».⁸⁰ Observamos aquí el texto completo de Brecht:

Homero no tenía hogar
y Dante tuvo que abandonar el suyo.
Li-Po y Tu-Fu erraron entre guerras civiles
que desplazaron a 30 millones de personas,
a Eurípides le amenazaban con procesos

5

⁷⁹ Instamos a la lectura del artículo de Augé: «El viaje inmóvil», incluido en la obra de Manuel Lucena Giraldo, y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC, 2006, páginas 9-18.

⁸⁰ «La emigración de los poetas» ha sido traducido por Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens, en la antología de Bertolt Brecht, *Más de cien poemas* (2010).

y al Shakespeare moribundo se le tapó la boca.
A François Villon no solo le buscaba la musa
sino también la policía.
Aun llamándole “el amado”
fue Lucrecio al exilio, 10
lo mismo Heine, y así también huyó
Brecht a refugiarse bajo el danés techo de paja.
(Brecht 2010:177)

Enmarcado en el paratexto de la «emigración», el poema de Brecht recopila elementos estudiados en anteriores secciones de nuestra investigación: la variedad terminológica convergente, la alusión a la figura histórico-biográfica de los poetas y la concreción de la poesía como mecanismo de expresión del desarraigo. El título engloba las propuestas de abandono, exilio, persecución, refugio, huida, abandono, desplazamiento y búsqueda de los escritores aludidos, y sitúa al poeta ante una errancia universal permanente.

2.4. Para una caracterización de la poesía migratoria

Nuestra propuesta terminológica aborda la llamada «literatura de la migración», con la intención de delimitar rasgos válidos que se concreten en la escritura poética, objeto esencial de esta investigación. Después de repasar los estudios relacionados con la migración, divisamos el contacto que existe entre esta literatura y los horizontes difusos de la literatura de viajes, y de la literatura del exilio, como apuntaba Alfonso de Toro.⁸¹ Tanto la literatura de viajes como la del exilio comparten, sin embargo, un común abandono del estudio del fenómeno poético. Un abandono, acaso olvido voluntario o forzado, de la poesía como género de expresión del desplazamiento. Un olvido que no repercute en que los poetas utilicen el vehículo lírico para evocar la experiencia de exilio, como Álvaro Mutis en el poema homónimo «Exilio». Veamos su primera estrofa:

Voz de exilio, voz de pozo cegado,
voz huérfana, gran voz que se levanta

⁸¹ *Op. cit.*, 2005.

como hierba furiosa o pezuña de bestia
 voz sorda del exilio,
 hoy ha brotado como una espesa sangre 5
 reclamando mansamente su lugar
 en algún sitio del mundo.
 Hoy ha llamado en mí
 el griterío de las aves que pasan en verde algarabía
 sobre los cafetales, sobre las ceremoniosas hojas de banano, 10
 sobre las heladas espumas que bajan de los páramos,
 golpeando y sonando
 y arrastrando consigo la pulpa del café
 y las flores densas de los cámbulos.
 (Mutis 2002:103)

La poesía se articula aquí como vehículo de expresión de la expulsión del espacio, a la vez que deja entrever el sentido melancólico del desarraigo. Pero antes de continuar con nuestra denuncia del vacío tradicionalmente llevado a cabo por la crítica, señalamos que existen algunos estudios que profundizan en la etapa de exilio de ciertos poetas. Anotamos como ejemplo, el artículo publicado por Jorge Boccanera «*Interrupciones de Juan Gelman. Países, vidas, identidades fragmentadas*», que aborda la escritura del exilio de Juan Gelman. Sin embargo, proliferan los trabajos enfocados en la narrativa. La poesía permanece al margen, como observamos en el *Diccionario de términos literarios* (1990), donde la entrada «viaje» alude directamente a la narrativa (Ayuso; García; Solano 1990:400). Una ausencia que promueve también Estébanez Calderón, al identificar la literatura de viajes como:

subgénero literario que en sus diversas modalidades (libros de viajes, crónicas de descubrimientos y exploración, itinerarios de peregrinos, cartas de viajeros, diarios de abordaje, novelas de viaje, etc.) es un elemento recurrente en la manifestación cultural de distintas épocas y países. (Estébanez 1996:1078-1079)

Habría que añadir, quizás entender, que la escritura lírica no siempre matiza una precisión espacial y temporal, requisito necesario a la hora de expresar el cambio de *locus*. Tampoco se atribuye su contenido a personajes explícitos que carguen sobre sus hombros el peso del texto. La difusa interrogación que el sujeto lírico evoca suele espantar a los investigadores.

La poesía lírica no comporta descripciones semejantes a las de una novela, pues la presencia de tales descripciones equivaldría a representar el mundo exterior como objetividad. La poesía descriptiva sólo es líricamente válida cuando va más allá del puro inventario de seres y de cosas, cuando utiliza la descripción como soporte del mundo simbólico del poema. (de Aguiar e Silva 2001:182)

En nuestro caso, compartimos con De Aguiar e Silva la idea del poema como «soporte del mundo simbólico». También compartimos con Jorge Luis Borges la consideración de que la poesía se basa en un sentido de alusión, desde la capacidad evocadora del lenguaje (2012:140). La poesía se desarrolla a partir de la referencialidad secundaria, no directa, de los elementos de la migración y del viaje.⁸² No hay una presentación transparente ni explícita. La poesía acciona en su estructura significativa y retórica un poderoso equipaje expresivo, procedimientos y alusiones, con los que vislumbra las marcas de la migración, además de la reflexión interna elaborada por el poeta sobre el mismo hecho.

Es tiempo, entonces, de avanzar los diferentes aspectos que debería afrontar un estudio de la poesía de la migración. Por lo cual, lo primero, y más urgente, sería alterar dicho nombre. En el complemento del nombre implícito en la construcción «poesía de la migración», la estructura de la preposición y del artículo: «de la», otorgan al sustantivo «migración» un equipaje excesivamente referencial y temático. Un sustantivo que corresponde, en muchos casos, al objeto de estudio de las ciencias sociales, no a la literatura; como observamos en el título *Breve historia de las migraciones* (2010), de Massimo Livi Bacci.

Nuestra propuesta parte del concepto «poesía migrante», y pertenece a su familia léxica. «Migrante», según el *DRAE*, se refiere a alguien que «migra o emigra».⁸³ El concepto «migrar» denota un componente exclusivamente humano. Para nuestra investigación, apreciando la posibilidad que contiene el lenguaje al convertirse en poesía, queremos alejarnos de la identificación hombre-desplazamiento, puesto que el contenido lírico sólo quedaría circunscrito al sustantivo «poesía», supondría una limitación. No

⁸² Tomamos una analogía del concepto de la obra artística como «sistema de comunicación secundario». (Lotman 1982:20)

⁸³ Recurrimos, nuevamente, al *DRAE* online, en la consulta del 10 de julio de 2014, que utilizáramos en la sección «2.1» de nuestra investigación.

obstante, el concepto «poesía migratoria», la propuesta de denominación que bautizamos aquí, no condiciona la mirada humanizada, desplaza la idea de «sociedad en movimiento», permitiendo la evocación de un devenir más amplio.

Si bien, es cierto que el movimiento «migratorio» está enraizado a la vida animal, señala Benigno Asensio en *La migración de las aves* (1998). Movimiento largamente estudiado por generaciones de zoólogos apasionados por las aves, a los que se incluye otro enamorado de dichos animales, como el poeta chileno Pablo Neruda. La mirada a las migraciones animales, a las aves migratorias, concretamente, demuestra que compartimos los motivos del desplazamiento. Apunta Asensio la existencia de distintas razones, y diferentes formas del traslado:

Dispersiones: ocurre al terminar la reproducción y los jóvenes parten en exploraciones.

Muda: condiciona una mejoría física, ya que motiva un cambio de plumaje.

Nomadeos: es la respuesta a la falta de alimentos, lo que también altera la zona de crías.

Abmigraciones: se trata de mezcla poblacional en los casos en los que uno de los dos individuos de una pareja viene de otro espacio.

Fugas de tempero: son las migraciones propiciadas por cambios de clima inesperados, así como por accidentes.

(Asensio 1998:23-24)

En el esquema descrito por Asensio el desplazamiento está condicionado por la supervivencia, a la que se le atribuye un valor de subsistencia. En nuestro caso, a nivel económico, vital e incluso laboral (como movimiento análogo al de las aves), el poeta migrante requiere del viaje, del desplazamiento, para sobrevivir. Dejamos de lado la bipolaridad del debate entre voluntariedad o involuntariedad. La idea de necesidad se establece como centro de la reflexión. La poesía migratoria se desprende así de las etiquetas «poesía de / en / sobre la migración», presentando un vínculo con la temática del texto desde su concepción, en su relación con el fenómeno migratorio.

Ahora bien, debido a su vínculo con el desplazamiento animal, el concepto «migratorio» puede resultar polémico. Para refutar nuestra propuesta, la poesía aporta la solución, como antes hiciéramos en el análisis de la «literatura migratoria», sección «2.3». Enfocando la mirada hacia los poetas migratorios del continente, descubrimos en

Pablo Neruda, gran amante de los pájaros, la obra *Arte de pájaros* (1966), donde nos da la respuesta al dilema léxico. En el poema «Migración» realiza Neruda una descripción visual de diferentes bandadas de pájaros que migran, como si conformaran un solo cuerpo encima del sujeto. Dentro de la composición, el poeta libera ocho versos, del v.71 hasta el v.78. Los cuales, para nuestra lectura, aportan el contenido fundamental de la obra. En ellos, resuelve el poeta chileno una alusión metapoética que puede servir de marco en nuestra teoría:

Ahora cruzan, pueblan la distancia
moviendo apenas en la luz las alas
como si en un latido las unieran,

vuelan sin desprenderse

del cuerpo

75

migratorio

que en tierra se divide
y se dispersa.
(Neruda 2000:57)

El poeta chileno alude a un «cuerpo migratorio», representado por la bandada de pájaros que surca el cielo. Pero en el texto, en una lectura completa, sugiere Neruda una referencia metapoética, cercana a aquellos otros versos de «Alturas de Macchu Picchu»: «Del aire al aire, como una red vacía» (Neruda 1999:434), que José María Valverde utilizara para definir la literatura (1989:10). El espacio aéreo evocado por Neruda, al igual que la movilidad y la comunicación entre las aves, crea un lenguaje diferente, una expresión que en tierra se deshace y «se dispersa».

Desde un punto de vista simbólico, Pérez Rioja considera que la figura de las aves y los pájaros indica «elevación espiritual. Evoca imágenes liberadoras del pensamiento, así como experiencias amorosas irrealizables» (1984:332-333). En Neruda, el contenido del viaje es evocado a través del aire, lejos de la «tierra que divide», espacio donde advertimos la confluencia entre la experiencia del desplazamiento y el fenómeno de

escritura de la misma experiencia. Es decir, somos testigos de una simbiosis entre el viaje y la poesía.

Podríamos acercarnos al texto de Neruda de muy diversas maneras, concentrarnos en otras secciones del poema, pero lo fundamental que extraemos para nuestra reflexión es la importancia del fenómeno migratorio animal y humano, al desplazamiento evocador que las aves representan. Una mirada a los animales que también lleva a cabo otro poeta migrante y exiliado: el argentino Enrique Molina. Lo apreciamos en un fragmento del poema «16» de su obra *Hacia una isla incierta* (1992):

El hombre ve pasar las aves migratorias
alejándose en busca del verano,
viajeros que desaparecen, todo entrevisto 15
en detalles inesperados, en otras verdades.
(1992:51)

La presencia del sujeto lírico lo evoca la tercera persona, «El hombre», quien «ve» pasar la migración de las aves. Una mirada que compara las «aves migratorias» con los «viajeros que desaparecen», aquellos que se desplazan en la búsqueda de «otras verdades». Siendo conscientes de que proponemos una mirada referencial de los dos textos, puesto que solo presentamos el fragmento en que se alude a las «aves migratorias», tanto en el poema de Neruda como en el de Enrique Molina, los dos autores manejan el concepto de mirada y observación, de ensoñación y sugestión, que produce la contemplación de la migración de las aves. Los dos establecen al bestiario como «punto de referencia» poético, como punto de partida.

Desde la evocación animal, y poética, podemos vislumbrar el significado del concepto de «poesía migratoria». Adoptamos el referente de las aves como impulso lírico, porque también desvelan el viaje aéreo, metapoético, que puede muy bien acomodarse a la lectura y a la comunicación diseñada entre el poeta y el lector. Percibimos en la lectura de la poesía migratoria una movilidad y una evocación que contiene la alusión a otro espacio, otro tiempo y otro ser.

Una vez resuelto el significado de la «poesía migratoria», deberíamos establecer distintos parámetros de análisis, eficaces y precisos, que faciliten su estudio. Para lo cual,

partimos de tres elementos fundamentales dentro de cualquier obra poética: *le sujet, le monde, y le langage*. Una triada de elementos que condiciona el texto en su totalidad, como señala Michel Collot:

Toute expérience poétique engage au moins trois termes: un sujet, un monde, un langage. Le tort du formalisme a été de bloquer l'analyse sur le seul pôle linguistique, alors que l'enjeu essentiel de l'activité poétique nous semble résider dans la mise en rapport de ce pôle avec les deux autres. Toute poétique devrait donc essayer de comprendre la solidarité de ces trois termes, le jeu complexe des relations qui les unissent. (1989:5-6)

Collot asume la obligatoria intersección de los aspectos extraliterarios del poeta, la particular construcción verbal del poema y el fundamento del aspecto referencial y semántico. A partir de estos tres conceptos, describe en su obra *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989), el componente simbólico del «horizonte». Un espacio de fusión, el horizonte, que puede ser asumido también por la experiencia migratoria. La poesía migratoria conjuga entonces la existencia de un escritor migrante, desde su traslado espacial y temporal; un texto lírico, que es evocación de los aspectos del traslado; y, una expresión precisa de dicha experiencia de desplazamiento.

Partiendo del tríptico migratorio: sujeto, mundo y lengua, resulta fundamental resolver una serie de preguntas dirigidas al poema, donde seamos capaces de responder, o, en cualquier caso, mostrar, la filiación a algunas de ellas por parte de los escritores migrantes. Para recrear un cuestionario válido utilizaremos dos herramientas teóricas.

La primera herramienta se centra en el contenido extraliterario de la experiencia migratoria, en estrecho vínculo con los conceptos del «estímulo ambulante» y del «pretexto», ya dilucidados en el apartado «1.5». Articularemos como segunda herramienta las preguntas que indaguen en el traslado del *locus*. Sería conveniente cuestionar: ¿quién se desplaza?, ¿dónde, cuándo, y durante cuánto tiempo?, ¿por qué y para qué ocurre la migración?, y por último, ¿cómo es el desplazamiento?, ¿es comparable a alguna otra experiencia? Un catálogo de cuestiones que debe concentrar la mirada hacia el texto. No alejarse de él. Estas preguntas, que parten de los estudios de la Literatura Comparada, nos aportan los parámetros del efecto lírico producido. José Francisco Ruiz las identifica como herramientas específicas del análisis comparativo: «las

preguntas fundamentales de la Literatura Comparada (qué, cómo, cuándo, por qué, quién o quiénes)». (2011:69)

El comparatismo, como la estilística,⁸⁴ nos puede aportar claves a la hora de abordar la relación entre los textos, tanto fuera como dentro de sí mismos. A partir de ellas, podremos indagar en los mecanismos que tiene el poema migratorio para translucir sus posibles marcas migratorias.

La pertinencia del «interrogatorio» vertebrará la reflexión sobre la significación poética de Todorov. En *Poétique* (1971), señala Domínguez Caparrós, el intelectual francobúlgaro señala «dos tipos de cuestiones semánticas (formales y sustanciales) que se relacionarían con las siguientes preguntas, respectivamente: ¿cómo significa un texto?, ¿qué significa un texto?» (1982:77). Nos posiciona así ante un mecanismo de estudio del texto, lírico en nuestro caso, donde podemos expresar nuestro cuestionario, y dilucidar también una analogía reflejada entre el poema y la posible migración que representa. Un espejo poético, o sea, un *como...*, no sólo un *cómo*.

Recordamos que Octavio Paz describe la analogía como la característica principal de la poesía contemporánea. La analogía es el mecanismo más utilizado por los poetas, a partir del uso del *como...*, que es comparación e identificación (Paz 2008b:80). Siguiendo esta reflexión, la lírica mantiene un juego de equivalencias, no aborda una expresión directa.

Resuelto aquí el enfoque teórico, que vamos a utilizar para afrontar la poesía migratoria de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, desde las obras de nuestro *corpus*,⁸⁵ nos situamos en una premisa fundamental: para que se den las condiciones propicias de la poesía migratoria, debe existir un poeta migrante, un poeta que se traslade.

Una revisión del «sujeto», apoyándonos en las reflexiones de Collot, debería interrogar *quién* se traslada. Concepción extraliteraria y bio-bibliográfica que dilucida las cuestiones relacionadas con la biografía del poeta, enmarcando los aspectos no

⁸⁴ Los estudios de estilística, como señala Amado Alonso, también manejan este tipo de preguntas: ¿Cómo está construida una obra?, y ¿qué delicia estética provoca? (1969:89)

⁸⁵ Presentaremos en los próximos capítulos las distintas obras seleccionadas como *corpus*.

excluyentes del fenómeno. Para este caso, la segunda parte de nuestra investigación ahondará en la figura de los tres poetas, Boccanera, Morábito y Chirinos,⁸⁶ y en las diferentes publicaciones que han visto la luz, enfocadas en la recepción crítica de sus obras.

Si dilucidamos *quién*, o *quiénes*, desde una mirada extraliteraria, confundiríamos al sujeto lírico con el poeta, como denuncia Dominique Combé (1999:138). Lo que supone excluir una reflexión sobre la realidad y la escritura. Ahora bien, este debate no es nuevo. Numerosos estudios han examinado las particularidades del sujeto lírico, interrogando las posibilidades de expresión de ese sujeto. Poeta y voz lírica, incluido el sujeto lírico, se reflejan, ocasionalmente, y a veces se dispersan. Por lo que la configuración de la mirada de la «lengua migratoria» de Collot, nos permitirá indagar en el componente pragmático del emisor lírico, esto es, el «sujeto intertextual migratorio». De este modo, la referencia del sujeto de la poesía migratoria dialogará con nosotros dentro y fuera del poema.

Para analizar el traslado que evoca la migración, el desplazamiento físico y literario, acudimos a la mirada del «mundo migratorio», que representa el estudio de la espacialidad y de la temporalidad. Coordenadas referenciales que enmarcan al poema migratorio. El sentido de ubicación y desubicación hilvana los interrogantes *dónde*, *cuándo*, *cuánto tiempo*, y establece marcas espacio-temporales relacionadas con la concepción del «cronotopo» estudiado por Mijail M. Batjín.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Batjín 1989:237-238)

A través de los indicadores de espacio y de tiempo, el «cronotopo» puede configurar un elemento de acercamiento funcional al poema migratorio. Un mecanismo que, alejado del estudio multidualógico de la narrativa propuesto por Batjín, puede instalar el cuestionamiento de la geopoética, es decir, el simbolismo de las referencias

⁸⁶ Hacemos mención a los capítulos «IV», «V» y «VI», respectivamente.

espaciales, y de la cronopoética, articulación del ayer y del hoy, como unidad de ubicación, expresión del *ser* y del *estar*.

Sin perder de vista al poeta y a la voz representada en la obra, otro aspecto del «mundo migratorio» que debe ser dilucidado lo encarna el contenido semántico, el significado del texto. A través del estudio de los «temas», que conjuga los motivos y las recurrencias isotópicas, construimos un diálogo con las preguntas *qué*, *por qué*, y *para qué*, del traslado; con las causas y las relaciones del desplazamiento, con las consecuencias de la nostalgia y con la mirada hacia el otro lugar, también hacia el bestiario, como elemento permanentemente alojado en el espacio extranjero. Del mismo modo, en los estudios que abordan la cuestión del desplazamiento de los poetas existe, además, una polarización en torno a la doble significación de la extranjería. Por un lado, la aceptación del hecho en sí. Por otro, la capacidad del texto para transmitir agonía, soledad y sufrimiento sobre el traslado.

Por último, siguiendo el esquema que hemos elaborado en nuestro estudio de la «poesía migratoria», debemos interrogar al poema en tanto modelización secundaria de la expresión migratoria, como «lengua migratoria». La pregunta *cómo* nos sirve de herramienta, vertebra el resto de cuestiones relacionadas con la «lengua». Alojamos en ella el mecanismo de transposición y los procedimientos retóricos y funcionales del lenguaje poético, que articulan el texto. La forma en la cual se concibe el poema, la presencia de la migración como referente y como forma misma, son condicionantes que requieren hacer un trasvase específico en la expresión de la experiencia del desplazamiento.

Definidos los interrogantes que maneja la poesía migratoria en su sentido de sujeto, mundo y lengua, construimos finalmente un esquema que agrupe los aspectos que participan a en la creación lírica dentro del fenómeno migratorio. Establecemos el plano bio-bibliográfico, desde la visión del sujeto migratorio; el plano del contenido, como referencialidad del mundo migratorio, y, por último, el plano de la expresión, el acercamiento a la lengua migratoria. Una triple mirada sobre la que creamos subdivisiones oportunas:

- Una mirada extratextual al sujeto migrante: *quién, quiénes*.
- Una mirada al mundo migratorio.
 - Representación del cronotopo: *dónde, cuándo, cuánto*.
 - El tema del desplazamiento: *qué, por qué, para qué*.
- Una mirada a la lengua migratoria.
 - El tono y la lengua migratorias: *cómo*.
 - El sujeto intertextual: *quién*.
 - Una lectura retórica y metapoética desde la migración: *cómo-cómo*.

Nuestro trabajo ha de ser, pues, llevar a cabo una descripción de los mecanismos del texto migratorio. Afianzar los rasgos que se presentan, preferentemente desde la mirada de los críticos viajeros, como ya anunciamos en la «Introducción», y construir intersecciones entre el poeta y el texto, así como entre los poetas de nuestro estudio. Trabajar sobre tres poetas nos permite asumir mayor perspectiva del fenómeno histórico y de su expresión, amplía el radio de acción, verifica, dependiendo de cada caso, la validez de nuestra propuesta.

Por todo ello, no debemos detenernos, y comenzar la siguiente parte de nuestra investigación, la profundización en la bio-bibliográfica de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, integrando el panorama crítico desde donde han sido estudiadas sus obras.

SEGUNDA PARTE

POETAS MIGRATORIOS Y SU PANORAMA CRÍTICO

Capítulo III. Poetas migratorios, una mirada al sujeto

3.1. Una lectura de hoy

*Escribir, como viajar, es un medio de ir hacia un país
que no ha sido descubierto, ni soñado, ni cartografiado.*
Silvia Baron Supervielle

En esta nueva sección, vamos a concentrarnos en la revisión bio-bibliográfica de los poetas Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos. Asumimos el estudio del *quién-quienes* de la migración, en tanto que «sujetos migratorios», resolviendo las etapas de itinerancia de cada poeta, y encomendándonos a la confección de la lectura crítica de sus obras.

Acercarnos a tres poetas que nunca han sido situados en una misma mirada comparativa, y no han sido leídos con una visión de conjunto enfocada en el desplazamiento, resulta novedoso, motivo por el cual, conviene establecer ciertas pautas de lectura. Nos referimos a la pertinencia de un trabajo de investigación centrado en poetas actuales. La complejidad de estudiar a escritores menos reconocidos en el panorama internacional, conlleva un adelgazamiento teórico, una menor presencia del aparato crítico, con respecto a otros poetas.¹ No obstante, carecer de investigaciones monográficas sobre la obra de los tres poetas, nos conduce a un territorio virgen. Supone caminar por un territorio que ha sido fertilizado parcialmente, donde, ningún trabajo crítico precedente ha logrado forjar un punto de partida, un anclaje. Significa que construimos el patrimonio del acierto o del error en nuestra propia pericia como investigadores.

¹ La lista de poetas de la generación precedente, que incluye a Juan Gelman, Eugenio Montejo, José Emilio Pacheco o Antonio Cisneros, entre otros, sí posee un aparato crítico notable con respecto a sus obras.

La recuperación diacrónica está arraigada en la lectura de diferentes escuelas de la crítica,² tiende a situarnos lejos de la realidad de la escritura y del conocimiento sociocultural e histórico que le rodea, mientras que la aproximación sincrónica extrae una visión cercana del poema. Es decir, una investigación de la literatura del pasado, digamos *Martin Fierro* (1872) de José Hernández, puede recrear el tiempo de la escritura y descifrar el paisaje de la Pampa argentina, o la violencia entre el gaucho y el indio, pero siempre será una mirada relacional. La imagen directa de la época se pierde en el devenir de la historia. En cambio, una mirada actualizada, directa, donde el investigador comparte su temporalidad con el poeta, aporta una visión del fenómeno de creación incluido en el fenómeno histórico. A la visión del texto se añade la conversación del *hoy*, la complicidad positiva que se establece entre el autor y el lector coetáneo.

No seamos totalmente escépticos. Los grandes escritores han sido ya, casi sin excepción, ensalzados en su época. La crítica más injusta suele ser la de las generaciones inmediatamente posteriores (con intervalo de entre medio siglo y un siglo). Injusticia del siglo XVIII para con el siglo XVII ¿y quizá, quizá, también injusticia del siglo XX respecto al siglo XIX? (¿Y la del siglo XXI con relación al XX?). (Alonso 1976:216)

La ausencia de material crítico se ve compensada con elementos extraliterarios: las entrevistas. Las conversaciones formales e informales se convierten en información práctica y creativa. Aparecidas en revistas literarias y en periódicos, ayudan a componer una visión más nítida del perfil migratorio de los poetas, creando un tejido de reflexiones; aunque no siempre son aceptadas por la crítica, debido a una discutible falta objetividad.

La palabra del poeta planea matices y nuevos caminos, ajusta interpretaciones a ciertos estímulos de escritura. «Las afirmaciones de un autor sobre su obra [...] resultan muy valiosas para determinados proyectos críticos, en tanto que textos yuxtapuestos al texto de la obra» (Culler 2000:84). El poeta puede desarrollar un contenido semántico

² Según Dámaso Alonso la «valoración de una obra clásica es la suma de infinitas valoraciones parciales. El querer salir del sistema no consigue nada, y tiene inmediatamente una sanción. [...] A lo largo de los siglos se ha ido fraguando una intuición impresiva, que no es sino la suma de miles de impresiones individuales. Esa impresión colectiva ha ganado ya una intuición para la humanidad: no hay quien la borre». (Alonso 1976:209-210)

nuevo³ mostrando las discrepancias que existen entre la intención del autor y la intención del texto, señala Umberto Eco (2013:160). Habría que matizar que el uso de la conversación conlleva un manejo prudente de las contestaciones. La prudencia que Amado Alonso advertía:

Claro que hay que contar con la vida de los poetas para la justa interpretación de la poesía, [...]; pero hay que saber contar con ella. Las relaciones entre la experiencia vivida y la experiencia poética, entre el flujo subjetivo e irreversible del vivir y la objetivación modeladora del poetizar, no son nada simples; y tan ruinoso nos resulta prescindir de la vida del poeta como tomarla por el contenido poético de la obra. Cuando un poeta halla en los azares acumulados de su vida un estímulo y trampolín para dar el salto prodigioso de la creación poética, entonces comprender las alusiones que hace a su vida no solo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad. (Alonso 1969:110)⁴

La mirada «conversatoria» tiene por objeto ampliar y definir conocimientos imprescindibles en el acercamiento a autores viajeros, a la vez que desvelar aspectos de la bibliografía que no vienen reflejados en sus desplazamientos. Las voces transitadas junto a la palabra escrita enfatizan o rebajan suposiciones, dan sustento a senderos menos explorados, sobre los cuales el investigador quiere hacer reflexionar al poeta, concretando las fechas de escritura y los lugares donde fueron gestándose sus obras.

Antes de embarcarnos en el estudio crítico y pasar a resaltar «detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones» (Barthes 1980:14) de sus vidas y sus obras, a modo de pinceladas, advertimos que los artículos que estudiaremos pueden haber sido revisados por los propios poetas. De la información recopilada, alguno de estos estudios críticos

³ Alfonso Reyes destaca que en la explicación teórica de Edgar Allan Poe, sobre «El cuervo», que «pocas veces se habrá dado mejor alianza entre lo que la previsión y la poesía. Parece realmente que aquí el poema se prevé y se demuestra». (1986:351)

⁴ Podemos añadir igualmente la reflexión que René Wellek y Austin Warren incorporan a su obra *Teoría Literaria*: «La causa más evidente de una obra de arte es su creador, el autor [...]. La biografía puede juzgarse con relación a la luz que arroja sobre la obra poética; pero ocioso es decir que cabe defenderla y justificarla como estudio del hombre de genio, de su desenvolvimiento moral, intelectual y emocional, que reviste interés intrínseco propio; y, por último, podemos entender la biografía como aportación de materiales para el estudio sistemático de la psicología del poeta y del proceso poético». (2002:90)

aparece como prólogo de los poemarios analizados.⁵ Lo que nos da una medida de la posible subjetividad de los mismos. Hemos incorporado igualmente reseñas de periódicos, así como fragmentos de estudios de alguna de las antologías de poesía «nacional» o latinoamericana en las que están incluidos los autores.

No obstante, la objetividad de los críticos que incorporamos no alberga dudas, pues se trata de reputados especialistas sobre la poesía. Encarnan los tres prototipos de crítico que distingue Juan Antonio Masoliver Ródenas: «el que surge de la universidad o de los institutos, colabora en publicaciones académicas y se dedica a la enseñanza; el que surge del periodismo y el que es, antes que todo, escritor» (2002:46). Es decir, manejamos una tipología abierta, como en el caso de Juan Gelman, que prologa obras poéticas, colabora con suplementos de periódicos y es poeta.

Esto se refleja en nuestro análisis, debido a que presentaremos textos heterogéneos, apegados a veces a una mirada teorizante, otras como mecanismo de sugestión, e incluso de incitación a la compra de la obra. Sin embargo, vislumbramos en ellos la descripción del acto de escritura, el imaginario recurrente y la significación de sus poemas. Escritores de la talla del propio Gelman o de José Saramago, e investigadores como Christopher Domínguez, José Miguel Oviedo o Julio Ortega, representan un fiel reflejo de la entidad de sus reflexiones. Muchas de las cuales han ido asentando parte del aparato crítico posterior, proyectando investigaciones futuras.

3.2. Tres desplazamientos

El esquema del estudio crítico de esta constelación de tres poetas migratorios⁶ se adapta a la especificidad de cada autor. Dependerá de las miradas que se hayan trazado sobre sus obras, de las aproximaciones más o menos profundas sobre sus libros. Nuestro

⁵ Un ejemplo lo encontramos en la antología *Libro del errante* (2009) de Jorge Boccanera, que incluye el prólogo de Carlos María Domínguez. O, también del mismo poeta, *Antología personal* (2001), que incorpora en la introducción los textos de Joaquín Gianuzzi, José Saramago, Raúl Gustavo Aguirre y Fernando Alegría.

⁶ La denominación «constelación» de poetas viene explicada en la «Introducción» de nuestra investigación.

estudio se segmenta por edades, siendo Jorge Boccanera el primero que analizaremos, a continuación Fabio Morábito y, por último, Eduardo Chirinos.

Debido a que elaboramos una investigación sobre poetas cuya experiencia migratoria es relevante para la comprensión de su obra, priorizamos el acceso al texto crítico desde una primera aproximación de su biografía. Pero esto no supone resaltar el aspecto meramente biografista, como se ocupó la crítica literaria del pasado.

Incluso cuando existe íntima relación entre la obra de arte y la vida del autor, nunca debe interpretarse en el sentido de que la obra de arte sea simple copia de la vida. El método biografista olvida que una obra de arte no es simplemente la realización de una vivencia, sino que es siempre la última obra de arte en una serie de obras de arte; es un drama, una novela, un poema “determinados”, en la medida en que pueden estar determinados por la tradición y la convención literaria. (Wellek; Warren 2002:94)

La coexistencia entre la experiencia del desplazamiento y su proyección poética nos obliga a establecer una adecuada interrogación de las experiencias vitales. A modo de exculpación, nuestra intención es reconciliar ambas posturas. Para ello, conversamos de forma distendida con experiencias históricas de los poetas. Compartimos, pues, la recomendación de Enrique Anderson Imbert, quien revisa las teorías de Alfonso Reyes,⁷ precisando que los datos biográficos de los poetas deben ser tratados bajo una mirada prudente y desafiante. Una desconfianza que nos puede ajustar la interpretación del texto ante miradas confusas y ciegas.

Por último, con el propósito de no alejarnos demasiado de la mirada literaria, acomodaremos el recorrido bio-biográfico de los poetas a las clasificaciones de los traslados y al perfil de los viajeros, llevadas a cabo en los estudios de la «literatura de viaje». Nos valdremos para ello de los planteamientos de Tzvetan Todorov, Michel Butor

⁷ Enrique Anderson Imbert, en su obra *La crítica literaria: sus métodos y problemas* (1984), hace un repaso a las diferentes escuelas de la crítica, en un estudio pormenorizado que desgrana los pros y contras de cada teoría. En el caso de Alfonso Reyes, apunta la importante carga fenomenológica de sus estudios. Relacionado con nuestra investigación, Anderson Imbert asume que Reyes construye una metodología de acercamiento a la literatura como diálogo establecido entre el creador y el público, como agentes activo y pasivo, y nos da las fases, también, por las cuales nos podemos acercar a la obra: 1) fase de impresión; 2) fase de exégesis; y 3) juicio. Será la segunda de las fases la que tenga un mayor acercamiento histórico y psicológico al proceso de creación. (Anderson 1984:22-23)

y Ottmar Ette.⁸ Con lo cual, otorgaremos vivacidad a este apartado de nuestra investigación, estableciendo un marco para el análisis futuro de los aspectos textuales, y demostrando también que los tres poetas se pueden leer desde la perspectiva de la creación literaria y del desplazamiento, como defendemos en la sección «11.3».

⁸ Ambos se han ocupado de estudiar los parámetros sobre los que se rige la literatura de viajes. Todorov, en *Nosotros y los otros* (1989) analiza la personalidad y las intenciones de cada viajero. Michel Butor, en su *Repertoire IV* (1974) estudia las relaciones entre escritura y viaje; y en el caso de Ottmar Ette, su ensayo *Literatura en movimiento* (2008) aborda las diferentes direcciones del viaje, y las características del mismo.

Capítulo IV. Jorge Boccanera, de la poesía al viaje, del viaje a la poesía

Afuera está lloviendo en otro idioma
Jorge Boccanera

4.1. Jadeo del viaje

Jorge Boccanera es considerado uno de los poetas «más reconocidos de Latinoamérica», en palabras de Marta Ferrari (2010:447). Heredero de la tradición poética del tango y del imaginario urbano, su poesía refleja un «jadeo del viaje»,⁹ donde confluye el fraseo argentino, la imagen y la itinerancia.

Para algunos soy un poeta urbano, y de Buenos Aires, mientras que para otros soy latinoamericano, por el tema del viaje y la mención de lugares diferentes. No lo sé. Pero sí sé que el jadeo del viaje se metió en mi respiración, y por ende en lo que escribo. No sabría tampoco definir ni caracterizar la poesía que escribo, lo dirán los críticos, si les interesa algo, aunque hay términos, giros, olores, sabores, música en mis libros que recogen la vida de la gente de muchos pueblos. (Ferreira 2008)

Jorge Alejandro Boccanera Hisijos nace en 1952 al sur de la provincia de Buenos Aires, Ingeniero White, puerto ubicado a pocos kilómetros de Bahía Blanca. De origen italiano y griego, se cría en la peluquería que regentaba su abuelo Giacomo Boccanera, viendo entrar y salir extranjeros. Según el poeta, aquel paisaje de barcos a punto de partir, aquel puerto, le ayudó a comprender esa idea del viaje que atraviesa su escritura:

El que nace en un puerto tiene el tema del viaje instalado, más si ese puerto encierra historias de exploradores como Darwin, de piratas como Sir Francis Drake. Soy un sobreviviente de esa infancia en un puerto de inmigrantes. Un puerto es muchos lugares a la vez, éste estaba asentado sobre una tierra que los indios llamaron «el país del diablo», y que antes de denominarse White se llamó Puerto de la Esperanza.

⁹ Jorge Boccanera publicó en 2007 una selección de poemas recitados e incorporados a un CD titulado *Jadeo del viaje*.

Me crié allí, en la peluquería de mi abuelo italiano, cuando era el puerto de mayor calado del cono sur y albergaba mucho movimiento comercial. Seguro me marcó esa atmósfera de pescadores, carnaval, ambiente de cabaret, grescas de marineros, gente con la errancia a cuestas. En la peluquería de mi abuelo transitaba una fauna variopinta de estibadores, camioneros, parroquianos, inmigrantes la mayoría [...]. A mí también me imanta la fábula de los arrabales, los personajes que tienen la llave de la calle. Eso baña mi poesía y también las historias de vida que escribo, vida, movimiento, desplazamiento, viajes por dentro de la gente. (Pineda 2009)

Con diez años, el poeta y su familia se trasladan a Buenos Aires, lugar que será estación de partida y de llegada en muchos de sus viajes posteriores. Pasada la adolescencia, Boccanera se incorpora a la vida literaria porteña de los años setenta con la aparición en 1973 de su primer libro, *Los espantapájaros suicidas*, como señala Jorge Fondebrider (2010:25). Su publicación en los años previos al golpe de estado de 1976¹⁰, le incorpora al mundo intelectual y político, rebosante de creación y de violencia. En 1976 funda el grupo cultural «El Ladrillo», junto a María del Carmen Colombo, Raúl Fernando García, Vicente Muleiro y Adrián Desiderato –tutelados por la escritora Olga Orozco (Fondebrider 2008:78). Señala Santiago Kovaloff,¹¹

los poetas porteños que empiezan a publicar en los 70 irrumpen en un escenario de características muy distintas a las del 60; mucho más conflictivo en los hechos, más trágico en su despliegue y sangriento en su desenlace. La polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada; la guerra de facciones se generaliza y la atmósfera cotidiana adquiere características que la vuelven angustiada, incierta, irrespirable. (Cfr. Fondebrider 2006:16)

Con el aumento de la represión comienzan las primeras desapariciones producidas por grupos clandestinos, como la *Triple A* (Romero 2005:185-190). Jorge Boccanera recuerda su primer encuentro con el poeta Juan Gelman. Un encuentro secreto ocurrido a escondidas en una habitación de hotel: «[Gelman] estaba amenazado, y en esos momentos pasaba a la clandestinidad. Hablar de poesía en estas condiciones, no es lo mismo que juntarse en un bar. Habla de la locura que había y de la inconsciencia de uno

¹⁰ A pesar de que el golpe de estado sucede en 1976, los años anteriores y los posteriores fueron de una violencia exacerbada. (Halperin 2005:642-670)

¹¹El título del artículo de Santiago Kovaloff es «La palabra nómada», *Lugar común*, Buenos Aires, Ediciones El escarabajo de Oro, 1981.

de hacer una cita para hablar de poesía con un tipo que está perseguido» (Fossati 2004). Este compromiso político y cultural con la poesía, se verá acentuado en el exilio de Boccanera. Para entonces, la vida del poeta en Argentina pendula cerca del yugo de la dictadura. Principalmente, después de ser galardonado con el Premio Casa de las Américas de 1976 por *Contraseña*.¹² El activismo se convierte en combustible para la partida, como demuestra la tercera estrofa del poema «Bando n°1»:

aquí está todo
pueden servirse
odiarse o resignarse
pero nadie pregunte
sobre la suerte de los perseguidos. 15
(Boccanera 1976:25)

La experiencia del exilio marca un hecho fundamental en su vida y en su creación literaria. Jorge Boccanera asumirá con ello un trayecto completamente distinto al del poeta porteño afincado en Buenos Aires. Tras su mudanza desde Ingeniero White a la capital argentina, inaugura el periplo americano. Un trayecto ascendente, con el que atraviesa y visita Latinoamérica de sur a norte, hasta arribar como destino final a la Ciudad de México, donde se asentaron muchos de los exiliados de las diferentes dictaduras continentales.

Llegué en colectivo a México tras seis meses de viaje. En Perú viví en la sierra de Chosica y di algunas charlas en la universidad campesina de La Cantuta; en Ecuador viví en Guayaquil [...]; en Panamá participé en un encuentro de intelectuales organizados por el general Omar Torrijos, en Costa Rica fui parte de actividades culturales con exiliados nicaragüenses opositores a Somoza; pasé por Nicaragua, el Salvador, Guatemala.(Gieschen 2005)

¹² Este premio, inaugurado por el gobierno cubano en 1959, supuso un impulso en la creación de algunos de los poetas más importantes del continente. Prueba de ello, lo tenemos en el volumen *Cuarenta años de poesía en el Premio Casa de las Américas (1959-1999)*, bajo la selección de Caridad Tamayo Fernández, y publicado en España por la editorial Hiperión en 1999. En él encontramos a los ganadores y a los tribunales que otorgaron el premio, y podemos apreciar que Jorge Boccanera compartió el premio con el poeta chileno Hernán Miranda (p. 361), con *La Moneda y otros poemas*. El tribunal lo conformaban poetas de prestigio en la época: Omar Lara (Chile), Otto Raúl González (Guatemala); Pedro Mir (República Dominicana) y Óscar Oliva (México).

Este primer viaje estimula el «jadeo». Podríamos enmarcarlo dentro de «déplacements avec un terme défini: la fixaxion, l'exode», como señala Michel Butor (1974:15-16).¹³ El viaje representa la llegada a un lugar concreto, a un arraigo previsto. Butor considera que el exilio significa el movimiento de éxodo, a la vez que el desplazamiento hacia un lugar fijo, el regreso.

Tras el galardón otorgado en Cuba, Jorge Boccanera obtiene en 1978 el Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Gómez León, de México, con *Música de Fagot y piernas de Victoria* (1979). Lo que significará un paso más en su integración en este nuevo país. Durante su estancia en Ciudad de México ejerce diferentes profesiones, aunque termina centrándose en el periodismo, como redactor de la agencia de noticias ANSA e INFORMEX, y secretario de redacción de la revista *Plural* (México). Su producción lírica aumenta, aparecen *Poemas del tamaño de una naranja* (Lima, 1979), *Contra el bufón del rey* (1980), y *Los ojos del pájaro quemado* (México DF, 1980 y 1982), con dos ediciones casi seguidas de este último libro. Asimismo, funda la editorial *Tierra del Fuego* junto a otros intelectuales exiliados, Pedro Orgambide y Humberto Costantini, al tiempo que comienza a gestar un estudio sobre la situación de los escritores en el exilio, que publicará en 1999 en Buenos Aires, titulado *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*.

Pero para Boccanera el exilio no se convierte en una etapa de desalojo. La partida le brinda la oportunidad de encontrarse con autores con los que compartía la misma experiencia del desarraigo, teje una red de encuentros.

Los exilios se imantan. En México trabo amistad con escritores exiliados: el boliviano René Bascope, el uruguayo Saúl Ibargoyen, el guatemalteco Otto Raúl González, y otros muchos de distintos países. Una comunidad de proscritos alterna sonidos, olores, ideas, texturas, y el nacatamal nicaragüense convive con la empanada chilena y el asado argentino. (Boccanera 1999c:19)

¹³ Para Butor: «Une analyse des différents types de voyages nous donne par conséquent une clef nouvelle pour distinguer entre les genres littéraires en activité, ceci devant déboucher jusqu'à la physique même du livre ou de l'écrit». (1974:13)

Las fechas del inicio y del final de la dictadura argentina, 1976-1983, coinciden con la partida y el regreso de los escritores exiliados, entre los que se encuentra Jorge Boccanera. La victoria de Raúl Alfonsín en las elecciones de 1983, tras la debacle de la junta militar en el conflicto de las Malvinas, retoma la senda democrática (Romero 2005:192-104). En esta etapa, el poeta asume la secretaría de redacción de la revista *Crisis*, como ya había hecho en México con *Plural*; y junto al músico Lito Nebbia participa en un programa de radio llamado *Los trenes de la noche*, donde abordará el tango y diversos temas culturales.

Son años de recuperación y de nostalgia, de desexilio y de reencuentro. Señala Claudio Magris que «el viaje más fascinador es un regreso, una odisea, los lugares del recorrido acostumbrado, los microcosmos cotidianos» (2011:24). El regreso de Boccanera se acompaña de la publicación del poemario *Polvo para morder* (1986),¹⁴ texto que integra el *corpus* del poeta en nuestra investigación, donde se hace acopio de experiencias, melancolías, traumas y noches de insomnio sobre el exilio.

Para Axel Gasquet, en el regreso «nunca se llega al mismo sitio, aunque se llegue al mismo destino o puerto. El expatriado, el forastero, el extranjero, el extraño, lo seguirá siendo en gran medida una vez que regrese a su patria o a su hogar» (2006:57). Por ello, esta etapa en Buenos Aires no es definitiva. Boccanera parte en 1989 rumbo a Costa Rica, esta vez por motivos personales, instalándose en San José con su familia, donde vivirá una larga temporada, hasta 1997.

En su etapa costarricense, ve la luz *Sordomuda* (1990), poemario seleccionado para nuestro *corpus*, que aparece en México y en Costa Rica: «me atrapó un personaje al que llamé “la sordomuda”, que usaba para reflexionar sobre la poesía pero no con conceptos sino sobre un personaje, metiendo un personaje en un libro como si fuera una historietita». (Palacios 2007). Veamos los cuatro primeros versos del primer poema, titulado «Pordiosera»:

¹⁴ El poeta nos confirma que la escritura de este poemario duró varios años, entre 1979 y 1985, en diferentes lugares: Madrid, México DF y Buenos Aires. (Conversación personal realizada el 24 de noviembre de 2008)

No es la musa cantora ni el pájaro chillón,
ni el muñeco parlante ni la dama que dicta.
Es una Sordomuda,
que te muestra la lengua por solo una moneda.
(Boccanera 2006a:65)

Aprovecha su estancia para continuar con sus investigaciones literarias.¹⁵ Allí prepara la edición de libros de entrevistas, crónicas y antologías. Remarcamos también que la vegetación y el paisaje de Costa Rica y de la vecina Nicaragua, ejercen de estímulo para un libro futuro, *Palma real*, que se rodea de la naturaleza primaria de la selva, y verá su publicación en 2008, once años después del regreso. Veamos los primeros versos del poema «XI» de esta obra:

Somos apenas un jirón de la brisa esta tarde de
octubre en Tortuguero, donde un brazo del río
se retuerce hasta juntarse con el mar y un perro
vagabundo va de un paisaje a otro.
(Boccanera 2008:20).

En 1997, lleva a cabo su segundo regreso a Buenos Aires. Una vuelta que, hasta la fecha, parece definitiva. Consideramos acertada la utilización de un esquema descriptivo de sus viajes partiendo de la catalogación de los desplazamientos descritos en la literatura de viaje por Ottmar Ette. A pesar de que no estamos un personaje literario, obviamente, los traslados de Boccanera reflejan una atmósfera ficcional, como regreso al *ayer* y vuelta a la memoria.

Encontramos en el poeta argentino la posibilidad de retomar un centro, es decir, el retorno. Sus traslados configuran un viaje en estrella, «cuyo recorrido es más o menos circular y lleva a una ampliación del espacio recorrido y descrito» (Ette 2008:60). En este desplazamiento existe un punto de arranque, y un movimiento pendular que le conduce siempre al punto de inicio. Lo describe Osvaldo Picardo en relación a su escritura:

En su palabra vive lo rioplatense, pero también vibra el son profundo de América.
Boccanera es un equilibrista en una difícil cuerda floja: intenta unir, como muy

¹⁵ Prueba de ello es la obra que publicará en 2004 en Costa Rica, después de su segundo regreso a Buenos Aires, *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense 1970-2004*.

pocos, las lejanías del idioma de las grandes selvas del norte y los ruidos del triste bandoneón del sur (2009:130).

De nuevo en Argentina, el poeta publica diferentes estudios: *Sólo venimos a soñar. La poesía de Cardoza y Aragón* (1999); *Redes de la memoria: escritoras detenidas de la dictadura* (2000); o *La pasión de los poetas* (2002), así como libros de entrevistas: *Entrelíneas* (1999) y *Entrelíneas 2* (2006). En tierras porteñas publicará el siguiente poemario seleccionado para formar parte de nuestro *corpus*, *Bestias en un hotel de paso* (2001). Continúa también con la reedición de sus libros anteriores en diferentes lugares del continente. Expande su poesía más allá del Océano Atlántico, con la aparición de la antología *Servicios de insomnio* (2005) en España, editada por Visor y compilada por Vicente Muleiro, antiguo miembro del grupo «El Ladrillo». Y aparecen traducciones de sus poemas en Francia, Italia, Grecia o Japón. En Italia una de sus obras, *Sordomuda* – titulada en italiano *Sordomuta*– recibe el «Premio Internacional de Poesía Camaione 2008».

De los últimos años, señalamos la aparición de los poemarios *Palma Real* (2008) y *Monólogo del necio* (2015),¹⁶ y la dirección de la revista *Nómada*, auspiciada por la Universidad de San Martín, entre 2006 y 2010. Actualmente, colabora con la agencia de noticias TELAM. Fruto de su extensa labor periodística se publica en 2012 *Fricciones*, un compendio de sus crónicas y artículos. Jorge Boccanera dicta, además, cursos y conferencias en diferentes universidades, y asiste a seminarios y a premios internacionales en los que ejerce como jurado.

La poesía hay que enseñarla fuera de dogmatismos, envuelta en su propio asombro, acercando experiencias disímiles, dando información, claro, pero también ampliando un registro de búsquedas poéticas que en general desconocemos en Argentina, ya que hemos sido bastante indiferentes a la literatura de los pueblos hermanos. (Ferreira 2008)

La consideración de Jorge Boccanera como poeta del «jadeo del viaje», resulta acertada. Podríamos utilizar también las descripciones de personajes viajeros que plantea

¹⁶ *Monólogo del necio* fue publicado en 2016 en Italia, titulado *Monologo del testardo*, por Edizioni Fili d'Aquilone, con la traducción de Alessio Brandolini.

Tzvetan Todorov en sus «retratos de viajeros», para afinar su condición migratoria. El intelectual francobúlgaro concibe diez prototipos de viajero que «aparecen una y otra vez, más a menudo que otros, en la literatura de viaje y evasión» (Todorov 1991:386). Los clasifica según las relaciones de estos con el paisaje y el espacio, además de la motivación que les ha conducido al desplazamiento (1991:387-395). Veamos un esquema de los mismos:

-el asimilador	-el exota
-el aprovechado	-el exiliado
-el turista	-el alegorista
-el impresionista	-el desengañado
-el asimilado	-el filósofo

Siguiendo sus explicaciones, la inclusión de Jorge Boccanera en uno solo de los tipos es poco pertinente, habida cuenta de las diferentes experiencias vividas. Atendiendo a los rasgos definidos en cada uno de ellos, el poeta argentino se acerca a los modelos de representación del viajero «exiliado», con indicios del «asimilado», el «impresionista», e incluso el «alegorista». Puestos en común, estos cuatro interaccionan y reflejan la experiencia traumática del exilio, la condición de observador, de asimilador de una nueva realidad, y la de reinterpretación de la misma, otorgando a la relación de la vida del poeta y su obra un estrecho vínculo.

¿Quién es el exiliado? Es aquel que interpreta su propia vida en el extranjero como una experiencia de no pertenencia a su medio, la cual ama por esta misma razón. El exiliado se interesa por su propia vida, incluso por su propio pueblo; pero se ha dado cuenta de que, para favorecer este interés, valía más vivir en el extranjero, ahí donde “no pertenece”; es extranjero de manera ya no provisional, sino definitiva. (Todorov 1991:392)

Concluimos nuestra lectura de la vida del poeta argentino, señalando los últimos galardones de poesía recibidos, muestra fehaciente del proceso de internacionalización de su escritura: el Premio Iberoamericano Casa de América 2008, en España, y el Premio

Internacional Ramón López Velarde de 2012, en México, a toda su trayectoria. Su obra abarca los últimos cuarenta años de la historia literaria latinoamericana, desde la aparición de *Los espantapájaros suicidas* en 1973, hasta la publicación de *Monólogo del necio* en 2015, último poemario publicado hasta la fecha. Finalizamos este apartado con las palabras del poeta, donde refleja la intersección entre la obra literaria y la vida.

Yo no podría diferenciar, no podría separar tajantemente lo que estamos llamando vida y poesía. Eso se retroalimenta constantemente, es la vida y la muerte también. El poeta dijo “respiramos la muerte”. La poesía y la vida yo las entiendo así, no las puedo dividir en dos entidades, en dos momentos, en dos espacios diferentes, Y creo que necesitan una coherencia, de una obsesión, de un deseo de cumplir con todo eso. En entregarse a todo eso. En cada uno se dará, esto que estamos hablando, de manera diferente. Pero yo no veo en este viaje –para usar una palabra que se viene reiterando en esta conversación- espacios diferentes. Uno va de la poesía a lo otro... Es como cuando dicen: “¿Esto es una poesía de amor? ¿Esto es una poesía social?”. No, todo está integrado: lo social, el amor, la mística, el misterio, lo que uno conoce y lo que no conoce. (Malusardi 2005)

4.2. Panorama crítico

Encontrar estudios que aborden en exclusiva la poesía de Jorge Boccanera no es tarea sencilla. Tratándose de un poeta en proceso de escritura, son pocos los que se aventuran establecer una lectura crítica. Implica interrogar textos heterogéneos: artículos, notas periodísticas, prólogos, entrevistas, etc. Acercamientos que interpretan su poesía, y la relación del poeta con el exilio. Destacamos, además, la presencia intermitente de Jorge Boccanera en ciertos estudios sobre la poesía argentina contemporánea.¹⁷ Un hecho paradójico, puesto que las antologías de poesía latinoamericana cuentan con su voz de forma permanente.¹⁸ El poeta argumenta que

¹⁷ Hablamos aquí de algunos trabajos puntuales. La antología de Jorge Fondebrider *Una antología de la poesía argentina (1970-2008)*, publicada en 2008 hace referencias al poeta en su pertenencia al grupo «El Ladrillo», pero no lo incluye en su pleiade de autores. También consideramos como ausencia destacable la *Antología de la poesía argentina de hoy* (2010), seleccionada por Mario Campaña.

¹⁸ Situamos, a modo de ejemplo, su presencia en la antología realizada por Álvaro Salvador, *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo* (2006)

después de vivir desde 1997 en Buenos Aires, muchos de los intelectuales de su país lo sitúan en el extranjero, en Centroamérica, excluyéndolo del panorama literario nacional.¹⁹ Así, su no pertenencia a la «élite» poética de Argentina, o quizás su pertenencia a una corriente supranacional de autores desterritorializados o periféricos, unido a su interés por los escritores de provincias o marginales, le acarrea tal desconocimiento. Reseñamos de este modo, e indirectamente, un rasgo implícito en la condición de los poetas migrantes, la posibilidad de ser valorados a nivel continental, dígase México, Costa Rica o Cuba, mientras se sufre el anonimato, total o parcial, en su propio país. Entendemos que en esta exclusión hay reconocimiento migratorio. La ausencia es presencia y representación de una poesía que se escribe en los límites de la identidad argentina.

En cualquier caso, nuestra tarea debe centrarse en los textos en los que Jorge Boccanera ha sido incluido, no excluido. Y establecer a partir de ellos una correcta valoración de su escritura y del significado de su obra. Estructuramos dichos estudios en torno a tres componentes fundamentales. Existen textos de crítica, que se asoman a la experiencia del exilio y/o del viaje en su relación con la escritura, donde se prioriza el componente histórico sobre el estudio propiamente formal. Aquí, el nivel de significación textual está condicionado por la experiencia del desplazamiento. Un segundo grupo lo encarnan los textos que profundizan en una mirada panorámica de la obra, enfocada en la composición poética del autor, y en su interpretación. Desemboca en ellos un enfoque más estructuralista, donde el aparato crítico se dirige a la resolución del texto, a los componentes formativos y a las técnicas utilizadas en el mismo. Para el segundo grupo, incorporamos los ensayos que describen en líneas generales los rasgos fundamentales de su poesía. Finalmente, el tercer bloque lo forman los textos menos académicos: los prólogos. Situamos aquí las obras que deambulan y transitan por las dos

¹⁹ En «Boceto número 2 para un..., de la poesía argentina actual», Martín Prieto y D. G Hendler, plantean que en el caso argentino, proclive a la migración, el panorama nacional plantea varias dificultades. «Depende de cuán amplio, ambicioso, estricto o caprichoso se pretenda el panorama. Casi siempre son de orden práctico las razones que llevan a adoptar el lugar de nacimiento y/o residencia prolongada como criterios de restricción, modalidad de los concursos municipales que los críticos seguimos solo por falta de recursos (tiempo, dinero, etc.)». (Prieto; Hendler 2006:104)

divisiones presentadas, ya que se apoyan en una apreciación subjetiva y a menudo certera. Una mirada cercana al poeta y al texto, que amplía nuestro campo de visión.

4.2.1. Poesía del exilio y del viaje

La primera vertiente es de corte más extratextual, y se interesa por la faceta del exilio y del viaje. Profundiza en el nivel de significación del texto, partiendo de un condicionamiento historicista, que implica los diferentes traslados del poeta, a México y a Costa Rica. Destacan los estudios de Francisco Rodríguez, «El código del exilio en *Los ojos del pájaro quemado* de Jorge Boccanera»,²⁰ y de Lautaro Ortiz, «Claves de una poética en movimiento», incorporado al estudio introductorio de *Marimba*.²¹ Ambos textos se apartan del interés formal y de los recursos estilísticos, para descubrir el recorrido viajero realizado, y la influencia recibida por dichos viajes en la escritura.

Francisco Rodríguez ahonda en el plano social de la escritura de Boccanera. Analiza la temática del exilio como «categoría y código cultural» de la literatura latinoamericana. Tema recurrente en la expresión literaria, musical y pictórica del continente. Según Rodríguez,

el exilio es sin lugar a dudas un elemento relevante de la cultura latinoamericana del presente siglo [...]. El problema del exilio no solamente recorre las páginas de la literatura, es un código cultural que forma parte ya de la reciente historia de las sociedades latinoamericanas. [...]. Es un fragmento de dicha ideología. (1994:75)

El exilio se integra en la obra de Jorge Boccanera a partir de *Noticias de una mujer cualquiera* (Lima, 1976), y como tal no lo abandonará hasta la actualidad. Señalamos nosotros que en *Palma Real* (2008), una de sus últimas obras, se incorporan también

²⁰ Este artículo apareció en 1994, en Costa Rica, dentro de la revista *Filología y Lingüística*, XX (2), páginas 73-85.

²¹ Aludimos aquí a la edición de 2006 de la antología *Marimba*. Una obra que desde su aparición en 1986 va incrementando y transformando sus contenidos en las sucesivas ediciones.

referencias a los desaparecidos por la dictadura argentina: «Hay un bosque quemado en el centro de mi juventud. / Son treinta mil esos sueños talados». (Boccanera 2008:50)

La obra del poeta argentino se convierte en errancia, nos remite a la pérdida de un centro. El exilio es un activo que transforma la escritura y va invadiendo de referencias el recuerdo, metaforizando su traslado sobre la expulsión de unos animales de su lugar de origen, y dramatizando la condición del extrañamiento. El texto se puebla de objetos: cartas, fotografías o notas que aluden a una memoria de la cotidianidad expulsada.

A través del código del exilio presente en los poemas de Boccanera, el hablante lírico describe al escritor como un ser humano desgarrado, imbuido de un sentimiento de otredad, [...] de un estado de indigencia ontológica. (Rodríguez 1994:84)

Lautaro Ortiz nos desvela en «Claves de una poética en movimiento» la inclusión del «viaje» y el tema del «viaje». Ortiz realiza un recorrido bio-bibliográfico, fundiendo vida y obra del poeta. Reúne la condición de viajero y nómada alrededor del término árabe *rihla*, que significa partida, marcha, emigración forzada, itinerario, periplo, recorrido, relato de viaje, etc. La poesía de Boccanera se convierte en itinerario.

La obra poética de Jorge Boccanera es la restauración de una épica: la del poeta viajero –o poeta en viaje– que encuentra en el desplazamiento materia de vida: la soledad, la espera, la extranjería, la imaginación, la memoria, el aprendizaje, el compromiso, la solidaridad, el riesgo, y el sentido lúdico de la elección del recorrido. Un recorrido de treinta años viajando por Latinoamérica. (Ortiz 2006:9)

Ortiz propone llevar a cabo una lectura desde la comunión del tema del viaje con el tema del exilio. La *rihla* surge en el contexto urbano y en las imágenes oníricas de *Los espantapájaros suicidas* (1973), derivando en una lucha y en el compromiso de *Contraseña* (1976). Una vez instalado en el exilio, después de la publicación de *Noticias de una mujer cualquiera* (1976) y *Poemas del tamaño de una naranja* (1979), la *rihla* encuentra en *Música de Fagot y piernas de Victoria* (1979), la materia hecha lenguaje. De hecho, el impulso de esta obra abre las puertas de *Los ojos del pájaro quemado* (1980), contraste entre exilio, poesía y viaje. Posteriormente, en su regreso a Argentina, la *rihla*

boccaneriana se integra a *Polvo para morder* (1986), arraiga en el pasado vivido en el exilio y en la concepción de la poesía como «imposibilidad».

Polvo para morder delata una desesperación, una lucha con el dolor de tener que nombrar otra vez lo que hace tiempo ha sido arrebatado. A la manera de Ulises, el poeta ingresa / regresa a una “ciudad en ruinas” cabalgando sobre un “poema tirado por caballos para nombrarlo todo, arrasarlo, antes de que la lengua quede seca. (Ortiz 2006:14)

Buenos Aires no extingue este compromiso entre poesía y experiencia histórica. La *rihla* se vuelca en el siguiente tramo de su poética: la instalación en Costa Rica, con la publicación de *Sordomuda* (1990), «centro de su búsqueda poética». En esta obra, despliega Boccanera un lenguaje entrelazado con la historieta, un viaje a las referencias de las lecturas de su infancia. Posteriormente, señala Ortiz, «Boccanera demorará diez años en dar forma a otro capítulo de su “rihla” bajo el título de *Bestias en un hotel de paso* (2001)» (2006:15-16). Este libro, el último incluido en su estudio, nos muestra cómo la *rihla* y el «jadeo del viaje» se convierten por sí mismos en marcas de su poética.

Un ojo nuevo capaz de mirar otra vez sobre las heridas del destierro, los insomnios del lenguaje, la soledad, la interminable lucha contra una boca que amenaza cerrarse. Todo Boccanera está concentrado en ese libro: el humor y lo grotesco, la memoria y el tiempo, la soledad y el erotismo (Ortiz 2006:16)

Francisco Rodríguez y Lautaro Ortiz no son los únicos que indagan en la escritura viajera de Boccanera. Carlos María Domínguez, en el «prólogo» de *El libro del errante* (2009),²² describe al poeta argentino como un ser «hecho en las distancias, involucrado en las diferencias, alerta a las señas de su intimidad en el destino de los otros» (Domínguez 2009:8). Un poeta que es la voz del «extranjero, el exiliado, el desaparecido», cuyo viaje en estrella, de idas y venidas, de partidas y regresos, impregna el verso con la predisposición de la palabra para asumir el testimonio de un drama y de una memoria.²³ Asimismo, considera Sharvelt Kattán que Boccanera «ha encontrado en

²² Incluimos en este apartado del panorama crítico el prólogo de Carlos María Domínguez, debido a la mirada más analítica que proporciona.

²³ Defiende Laura Elena González que «es en la obra donde encontramos los hilos con los que el creador construye otro orden, el suyo; y son sus temas el entramado de una experiencia en una geografía y un

los recuerdos un mecanismo para eclosionar la creatividad, y así alcanzar un flujo de expresividad», ya que «el poeta vuelve a su memoria como vuelve a la patria luego del exilio» (Kattán 2012). Cerramos esta sección con la reflexión del propio poeta, sobre la relación de la escritura y el exilio:

¿Ha habido viajes o lugares que hoy, pensando en su escritura, considera decisivos?
Hablé del viaje que hice en 1976 cuando tuve que salir de mi país y que duró cerca de seis meses; sigo creyendo que fue un tránsito decisivo en mi vida y en mi escritura, ya que me atrevería a decir que salí siendo una persona y llegué a México siendo otra. El viaje me hizo otro y lo que he escrito luego ha tomado la forma de las preguntas que he ido formulándome a partir de ese momento. Creo que el único crecimiento del poeta es al momento de profundizar los interrogantes. Unos catorce años después fui a vivir a Costa Rica donde escribí los núcleos de *Sordomuda* y *Palma Real*, libros que siento que me representan.
(*El Bo*)

4.2.2. Dramática boccaneriana

El punto de vista formativo de la poesía de Jorge Boccanera lo configuran aquellos estudios que exponen un «distanciamiento del autor, [una] intensificación del texto» (Sucre 2001:87). Destacamos el artículo de Rosa Sarabia: «Innovación técnica y compromiso ideológico en la poesía de Jorge Boccanera»²⁴; los estudios de Francisco Rodríguez: «La intertextualidad como retórica: una lectura de la poesía de Jorge Boccanera»²⁵ y «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad»²⁶; y el prólogo de Vicente Muleiro para la antología *Servicios de insomnio* (2005), titulado «Boccanera. El arte de besar el caos». Recurriremos, además, a otros textos encontrados en la consecución de los últimos premios otorgados al poeta argentino, hablamos del Premio

tiempo determinados, una historia y una perspectivas personales, singulares e irrepetibles, que se revelan en la lectura». (González 2012)

²⁴ El artículo fue publicado en Cuba, en 1989, en *Revista casa de las américas*, núm.175, páginas 42-52.

²⁵ «La intertextualidad como retórica: una lectura de la poesía de Jorge Boccanera», aparece publicado en *Revista pensamiento actual*, núm. 1, 1995, Costa Rica, páginas 32-43.

²⁶ «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», aparece publicado en *Revista comunicación*, núm.3, 2001, Costa Rica, páginas 28-32.

Casa América 2008 (España) y del Premio Ramón López Velarde 2012 (México), donde se delimitan marcas distintivas de su obra.

El estudio de la voz polifónica del autor, en el nivel expresivo y en el nivel estilístico de las primeras obras, desde *Los espantapájaros suicidas* (1973) hasta la antología *Marimba* (1989), es realizado por Rosa Sarabia. Su diálogo con la escritura del poeta se plantea a partir del estudio de la intertextualidad y de la intratextualidad. Sarabia utiliza la nomenclatura *collage*, como paradigma más abarcador, ya que el concepto de intertextualidad alude exclusivamente a la introducción de textos ajenos, y no de modos o estructuras funcionales. El poeta argentino maneja varias técnicas, como dicho *collage*, el uso de la pregunta, y el manejo de la variación en la voz poética. Mecanismos que depositan un entramado conversacional en la obra. (Sarabia 1989:43)

El *collage* estudiado por Sarabia alude a un «entrecruzamiento de géneros», por la incorporación de distintas estructuras paralelas que adquieren una nueva función en el texto. «El uso del *collage* en cuanto a la mezcla de otras prácticas comunicativas con la poética es otro procedimiento que encontramos en la producción de Boccanera» (1989:43). De este modo, apreciamos el uso de lenguajes de los medios de comunicación o del discurso parodiado de la publicidad dentro del texto. Un ejemplo lo encontramos en «Aviso», poema donde Boccanera establece un uso poético del mensaje publicitario como marco de la reflexión existencial. Incluimos aquí los tres primeros versos y los dos últimos, de este poema de catorce versos, que difumina una estructura de soneto personalizada por el poeta.

Si usted es obediente ambicioso educado
competente en trámites y cálculos controles
con experiencia idiomas viste gris y cálese!

[...]
MUÉRASE!
No lo necesitamos para nada.
(Boccanera 1973:68)

Sarabia destaca también entre las marcas poéticas de Boccanera, el desplazamiento entre el *yo* poético y la colectivización de este *yo* que se convierte en *nosotros*. «Con respecto al hablante lírico, el *yo* se desplaza hacia una voz plural [...] obedece a crear una poesía polifónica, un diálogo de voces que crea una conciencia de comunidad activa y recíproca». (1989:44)

Respecto a la utilización de la «pregunta», la investigadora la relaciona con la búsqueda de un tono conversacional, difundido por «los autores de la línea lírica del posvanguardismo que a partir de los años 50 reúne la lengua de lo cotidiano con la expresión poética. Poesía “conversacional”, “exteriorista”, son algunas de las clasificaciones que recibe esta corriente» (1989:42). La poesía de Boccanera responde así a la línea dialógica de la poesía como comunicación, donde existe una necesidad de conversar con el receptor buscando la complicidad y la solidaridad.

Rosa Sarabia concluye su estudio enfocándose en la forma de sus versos, en la agilidad con la que Boccanera construye las estrofas. El uso del encabalgamiento, el verso libre y el neologismo se convierten en paradigmas léxicos de enorme dinamismo, al igual que el uso de verbos de movimiento: tomar, volver, caminar, etc.

La estética de Boccanera sin duda corresponde [...] a la estética poética de combinar lo nuevo en materia formal con lo nuevo de los aconteceres sociales y políticos [...]. La presencia de un vocabulario político en un lenguaje poético obedece a un proyecto ideológico de compromiso con la vida, con un “mundo / otro”. (Sarabia 1989:52)

Acudimos ahora a los dos artículos de Francisco Rodríguez, que continúan la línea de trabajo inaugurada por Rosa Sarabia. Como revela el crítico costarricense, «de los estudiosos de la poesía de Jorge Boccanera, únicamente Rosa Sarabia se aproxima al problema, pero bajo la denominación de *collage*, concepción ya superada por la moderna crítica literaria» (Rodríguez 1995:33). Rodríguez se sumerge en la idea de «intertexto», «supratexto», y «metatexto»,²⁷ partiendo de las perspectivas de Julia Kristeva, Roland Barthes, y Mijail Batjin.

²⁷ Recomendamos para la comprensión de estos conceptos el estudio realizado por José Francisco Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria* (2001).

En la obra de Jorge Boccanera, comprendida entre 1976 y 1991 –desde *Contraseña* hasta *Sordomuda*–, registra Rodríguez el constante diálogo que formula el poeta entre los géneros literarios: «el diálogo intertextual presente en la poesía de Jorge Boccanera es, además de un juego de infinitas posibilidades, un procedimiento profuso y consciente, plenamente aceptado y reconocido por el autor» (1995:34). En sus obras conviven notas periodísticas, citas, y textos de otros escritores, así como la llamada «autointertextualidad» o «intratextualidad», donde extrae partes de sus obras anteriores para utilizarlas en otros libros.

Toda vez, señala Rodríguez en el uso de esta intertextualidad, la existencia de diferentes niveles. El primero, «el reconocimiento del escritor», el diálogo con textos reconocibles de la cultura, como puede ser la desacralización del discurso religioso de algunos poemas²⁸; el segundo, el «paratexto», donde se integrarían títulos, epígrafes, prólogos o dedicatorias; y por último, «las citas autoriales», que incorporan el texto ajeno en el texto propio, sin someterlo a ninguna variación, ubicándolo en partes reconocibles del poema (Rodríguez 1995:35-37). La utilización de estos niveles configura una parte fundamental en la retórica del poeta argentino, tanto por la función orientadora en la lectura, que dirige la comprensión hacia ciertas interpretaciones válidas, como en la idea conversacional incorporada.

Identifica Rodríguez la existencia de lugares comunes entre poemarios, a través del uso de la «reescritura» y la «intratextualidad». Espacios que aparecen cuando un espacio textual de una obra anterior se convierte en verso compositivo del siguiente poemario, ya sea transformado o conservado sin alteración (Rodríguez 1995:40-41). Uno de los casos más significativos se observa en «¿A esto le llamas ayudarme?», poema de *Sordomuda*, del cual incluimos su primera estrofa:

Yo dije “bésale las piernas a la poesía”.
Y también “bésale las palabras”.

²⁸ En este caso, pese a la ausencia de ejemplos en este artículo, creemos que el concepto de *collage* de Sarabia, como uso del lenguaje de los medios de comunicación o de la publicidad incorporados al texto poético llevan a incorporarlos a la idea de diálogo con los demás textos de la cultura. Así, también, la desacralización del discurso religioso, presente en poemas como «Oración para un extranjero», como estudiaremos en la sección «8.1.3b», son una muestra de esta apropiación cultural.

Yo dije “hurga su lengua”
Y dije “hasta que abra los brazos”²⁹
(Boccanera 2006a:92)

En «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», el otro estudio de Francisco Rodríguez, éste aborda la idea de «imposibilidad» como elemento vertebrador de la obra de Boccanera, principalmente en *Sordomuda* (1990) y *Polvo para morder* (1986). Se desentraña en ambas la «conciencia de la imposibilidad: nunca se aclarará la esencia de la poesía».³⁰ Veamos un fragmento del texto «IV», dentro del poema «Polvo para morder»:

¿Y las palabras? 5
Como arrumbadas ellas, como escombros,
como montón o nada qué decir, como basura
humeando.
(Boccanera 2008b:45)

Jorge Boccanera practica un lenguaje lírico que construye sus propios referentes, sobre un tema metapoético que es inmanente a la idea de escritura. Destaca la idea de una poesía inabarcable, una poesía «sordomuda» que no se comunica, una poesía alejada de temas comunes. Un texto que es historieta y poema a la vez, que es fracaso y esperanza, y que debe desembocar en el reconocimiento de ese fenómeno «imposible» que es la propia poesía. Lo afirma H. G. Gadamer: «El poema nos guía más bien como un diálogo que se desarrolla en la dirección de un sentido inalcanzable». (2004:153)

A caballo entre el estudio formal y la interpretación del texto, accedemos al estudio introductorio «Boccanera, el arte de besar el caos», realizado por Vicente Muleiro como introducción para la antología *Servicios del insomnio* (2005). Se asume en él la doble perspectiva en la utilización del exilio como estímulo poético, y la repercusión de éste en la construcción de la obra. Muleiro contextualiza los procesos de creación poética y política que rodean a Boccanera, explicando los elementos que recupera el poeta de la

²⁹. En el caso del poema «¿A esto le llamas ayudarme?», perteneciente a *Sordomuda* (1990), se utilizan los versos del poema «Polvo para morder», en su fragmento tercero, de la obra *Polvo para morder* (1986).

³⁰ El crítico costarricense afirma que la poesía de Boccanera no tiene centro definido, como señala Jacques Derrida en la idea de desplazamiento de la noción de centro: «se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse». (Derrida 1989:385)

tradición anterior, así como su aportación al género. «Boccanera es hijo de esta época –el auge cultural de los 60 y los 70 en Argentina– y ya veremos cómo se planta para trascenderla». (Muleiro 2005:9)

Para el investigador, Jorge Boccanera ejerce una mirada cruzada entre lo social, lo político y lo cultural, en sus comienzos, adoptando una fuerza nerudiana en la imagen, que después se convierte en el verso de largo aliento de Enrique Molina y de Olga Orozco, influenciado por el trabajo de «El Ladrillo». Según Muleiro, las marcas de su poesía se sustentan en lo urbano, que irá trastocándose a lo largo de las publicaciones siguientes.

Pero es a partir del exilio cuando recibirá la influencia del continente latinoamericano y hallará nuevos caminos en la creación (Muleiro 2005:9). Leopoldo Castilla nos descubre en el prólogo a la antología *Nueva poesía argentina* (1987), la importancia de una fecha fundamental en la poesía de quienes empiezan a publicar en los setenta:

Todos ellos comenzaron a publicar con alguna frecuencia cuando tuvo lugar el golpe de Estado que, en 1976, llevó al poder a los militares en la Argentina. La represión, el vaciamiento del país en todos los órdenes, los disgregó. Unos partieron al exilio, otros permanecieron en su tierra mientras las fuerzas armadas asesinaban escritores, torturaban, clausuraban publicaciones, amordazaban. La ignominia alcanzó también a los poetas de la generación que los precedía, lo que produjo una interrupción grave en lo que llamaríamos esa cadena de transmisión de la experiencia poética entre ambas generaciones. (Castilla 1987:7)

Jorge Boccanera participa de un drama nacional, la fractura en la identidad literaria del país: el exilio. La literatura, como pozo de rebeldía para quienes se marcharon y también para quienes se quedaron, acumulará referencias, denuncias y testimonios del desagravio.

Pero Vicente Muleiro no solo atiende al elemento biográfico, indaga también en la caracterización retórica y temática de la poesía de Boccanera. Apunta la exuberancia verbal de sus versos, influenciada por Luis Cardoza y Aragón, Juan Gelman, o Raúl

González Tuñón,³¹ la textura plástica de la palabra que se formula en abundantes neologismos, el movimiento de contrarios entre lo caótico y lo vital (con una clara referencia al componente erótico de muchos de sus versos), así como la dualidad «posibilidad/imposibilidad», que Francisco Rodríguez destacaba anteriormente. También señala como componentes la paradoja y la recurrencia a la imagen visual. Características que logran que su poesía se desentienda de la de otros poetas de su entorno, y configure una «dramática boccaneriana» que le es propia, es decir: sufrimiento y en una búsqueda de la armonía a través de la lucha de contrarios. (Muleiro 2005:14)

Concluimos los estudios críticos de la parte compositiva, a la espera de que pueda editarse pronto alguna monografía que profundice en este tema, aprovechando la perspectiva abarcadora del estudio de Vicente Muleiro, para trazar así una caracterización global de la obra del poeta. Mientras tanto, nos valemos de los estudios del mexicano Margarito Cuellar y del colombiano Freddy Yezzed,³² puesto que sintetizan los elementos que configuran la propuesta poética de Boccanera.

Yezzed entremezcla rasgos ya delimitados en nuestra investigación, con otros menos estudiados, como la paradoja, el tema del exilio y de la extranjería y el juego verbal, con la impronta erótica y el componente metapoético. En el caso de Cuellar, se centra en la vertiente amorosa y erótica «donde Jorge se mueve con pasos sigilosos mediante el dibujo fino de momentos, personajes y lugares», en la temática de los viajes y el exilio, el cruce de intertextos y citas, y la referencia a la imposibilidad de una «poética que hace parte de la voz sin voz». El escritor mexicano añade también a esta serie de

³¹ Recordemos que Jorge Boccanera ha publicado diferentes ensayos relacionados con la obra de estos tres autores. Sobre Juan Gelman, *Confiar en el misterio / Viaje por la poesía de Juan Gelman* (1994); sobre Raúl González Tuñón, *Juancito Caminador* (1998); y Luis Cardoza y Aragón, *Solo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón* (1999).

³²En el caso de Margarito Cuellar, su artículo «Los pasos de Jorge», fue publicado en la revista online *La Otra* en 2012, <http://www.laotrarevista.com/2012/12/los-pasos-de-jorge-boccanera/> (Fecha de consulta: 01 de mayo de 2014) con motivo de la celebración del premio Ramón López Velarde de 2012, concedido al poeta argentino. Freddy Yezzed publica «Jorge Boccanera: la premiada poética de la imaginación», en la revista online *La raíz invertida*, 2013, <http://www.laraizinvertida.com/trilce-de-poesia/10-jorge-boccanera/> (Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013), con ocasión del homenaje recibido por Jorge Boccanera en el IV Festival de Poesía Latinoamericana del Centro (Buenos Aires).

características el uso del bestiario: «Los animales están en sus textos para recordar nuestra frágil, nuestra salvaje y quebradiza condición humana». Según Cuellar, Boccanera desarrolla una mirada poética de lo animal, una expresividad de la vida salvaje como analogía de la existencia. Un aspecto que será estudiada por nosotros en nuestro acercamiento al «Bestiario migratorio», de la sección «9.2».

4.2.3. Prólogos

Una vez analizada la vertiente académica de la crítica, incorporamos el poder condensador y evocador del prólogo. Género «crítico» que contiene una mirada subjetiva de la obra. El prólogo representa un elemento sugestivo que trata de despertar expectativas en el lector, a la vez que se ocupa de reflexionar sobre los códigos de su poética. Alejado del estudio analítico, en sus aspectos técnicos y temáticos, la particularidad que define al prólogo en el mundo editorial es su posición introductoria. Su uso, comúnmente breve, destaca las virtudes y los aciertos, alaba y apoya la obra que vamos a leer. Y puede orientar la lectura a través de un cierto didactismo.

Las numerosas reediciones de la obra de Boccanera han alentado la proliferación de textos firmados por distintas personalidades del mundo de la cultura. Escritores de talla internacional, como el portugués José Saramago, o el premio Cervantes Juan Gelman, pero también autores del ámbito nacional: el poeta argentino Joaquín Gianuzzi. Destacamos en ellos la constante alusión al tema de la «movilidad» y del «recorrido» en la escritura. Una vertiente que se encuentra en el texto de José Saramago, publicado en *Antología personal* (2001):

No hay espacios vacíos en la poesía de Jorge Boccanera, cada palabra extiende la mano hacia la siguiente [...] al contrario de distraer al lector de la sustancia del poema, atrapa la respiración. (Boccanera 2001:10)

Balizas de un viaje poético y físico que alcanza la palabra, los poemas se resisten a distanciarse unos de otros. Atiende Saramago también a la intensidad estética y vital de la poesía de Boccanera, como obra que se despersonaliza y alarga su extensión geográfica para desplazarse por el mundo.

En el «prólogo» aparecido en el inicio de *Marimba*, en su edición de 2006, Juan Gelman aborda dos vertientes, la «movilidad» y el viaje poético en el que se inscribe la obra de Boccanera. Sostiene que su poesía está vinculada a Buenos Aires: «una ciudad es todas las ciudades y estos poemas son una calle que recorre sus delirios». La obra traza un recorrido urbano, inscribiendo su poesía en una tradición poética porteña: «Brotó del subsuelo semántico que abonaron Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Carlos de la Púa, Homero Manzi». Ciertamente, podemos incluir al propio Gelman como influencia importante de su poesía. La herencia urbana arrastra la segunda vía de lectura que comparte Gelman con el resto de los prólogos, al afirmar que la poesía de Boccanera tiene un «tono bronco, incandescente, [...] la emoción de fondo es pura, impiadosa, sin concisiones, y de una fuerza tal que ni su propia belleza la detiene».³³

Los prólogos de Fernando Alegría y Joaquín Gianuzzi, aparecidos junto al de Saramago en *Antología personal* (2001), destacan la visión dramática del lenguaje del poeta. Para Gianuzzi, el verso de Boccanera está atravesado por «una conciencia dramática de nuestro tiempo» y, como tal, conlleva un «lenguaje abrasador, que se lanza [...] revuelto, tierno, desesperado, siempre ardiendo como un sufrimiento entero y sudamericano y argentino» (Boccanera 2001:9). Es una materia lingüística que contiene fuerza y caos, por la experiencia de intensidad que transmite. Como indica Fernando Alegría, se revela «un proceso ininterrumpido de nombrar la realidad más inmediata, caóticamente sustantivada, y prolongada a base de una simple reverberación metafórica». (Boccanera 2001:12)

Ambos prólogos trazan su perspectiva orientada por la conciencia del caos, si entendemos el caos como lucha de contrarios, como señalaba Vicente Muleiro

³³ Todos los fragmentos del prólogo de Gelman han sido extraídos de la página siete de *Marimba* (2006).

anteriormente. En el caso de Jorge Boccanera, las palabras no solo tratan de enfocar un significado. Como significantes, evocan entidades autónomas. No solo dicen sino que transmiten, no solo significan sino que sugieren, y como tal, forman parte de una lengua «boccaneriana».

Capítulo V. Fabio Morábito, mudanzas y ciudades

*nadie termina un viaje,
un naufrago jamás se seca*
Fabio Morábito

5.1. Alejandría, Milán y Ciudad de México

Fabio Morábito desarrolla su obra a través de diferentes géneros, llegando a practicar «una poesía narrativa, muy poco frecuente en nuestro tiempo», señala Aurelio Asiaín (1985:40). Destaca el Morábito poeta y el Morábito narrador, por encima del ensayista o del novelista, géneros que también ha cultivado. Esta dispersión se entrelaza en una escritura que, sin llegar a mezclarse, alterna verso y prosa. En palabras del poeta:

Je n'ai jamais écrit les deux genres au même temps. Au moment d'écrire un livre de récit, j'oublie complètement la poésie au point de douter sérieusement de pouvoir encore en écrire, et vice-versa, au moment d'écrire un livre de poèmes, les récits me semblent une dimension inconnue et inaccessible. Je suis toujours en train de me demander si je peux encore faire ce que j'ai déjà fait.³⁴

A pesar de la distinción en el proceso de escritura, la poesía de Morábito se permeabiliza de una rítmica narrativa, a la vez que exhibe una mirada lírica en el entramado de sus relatos. Realmente, muchos aspectos temáticos de nuestro estudio podrían ser tomados y compartidos por el análisis de sus libros de prosa, como señalaremos más adelante. Del mismo modo, los ensayos y artículos del propio Fabio Morábito, orientados a la reflexión sobre la creación lírica, deben tener cabida en nuestro estudio.

Pero antes de adentrarnos a reseñar y valorar la tensión existente entre verso y prosa, dentro del panorama crítico que ha estudiado la obra literaria de Morábito, es

³⁴ Este fragmento pertenece al artículo «Morábito, la révélation», incluido en el «Dossier Mexique» de la revista *Le matricule des anges*, núm.135, juillet-août 2012, páginas 28-29.

obligatorio, como hicimos con la revisión bio-bibliográfica de Jorge Boccanera, rastrear el *quién* migratorio del poeta italomexicano. Aproximarnos desde el punto de vista de la biografía, y de los datos de las principales publicaciones editadas hasta la fecha. Interrogar así una vida fundada en la extranjería, cuya marca de la migración es permanente.

La vida de Fabio Morábito está marcada por la historia reciente de Egipto. Su nacimiento en Alejandría en 1955, en el seno de una familia italiana, miembro de la segunda generación de italianos nacidos en esta ciudad mediterránea, le distancia del resto de escritores italianos, y de los mexicanos de su generación.

¿Cuál fue el motivo por el que abandonó su ciudad natal, Alejandría?

Nací en Egipto, de padres italianos. En 1958 se dieron circunstancias políticas adversas a los inmigrantes europeos que llevaban dos, tres y hasta cuatro generaciones radicando allí, y por eso mi familia emigró a su país de origen. (*EI Mo*)

Sus primeros años en Egipto coinciden con las nacionalizaciones ordenadas por Gamal Abdel Nasser, que redundan en una merma de los privilegios de las poblaciones de origen extranjero. Este cambio en la política egipcia representa un cambio en el flujo migratorio, obligando a regresar a sus países a los europeos asentados en Alejandría. Edward Said describe esta transformación en una de sus posteriores visitas a la ciudad:

Su soledad me convenció de que Alejandría se había acabado realmente: aquella ciudad tan celebrada por viajeros europeos de gusto decadente había desaparecido a mediados de la década de 1950; fue una más de las bajas de la guerra de Suez, que ahogó a las comunidades extranjeras en su estela. (2005:39)

Morábito y su familia parten hacia Italia. Repiten el trayecto que tomó en décadas anteriores otro poeta coterráneo criado en la misma ciudad, Giuseppe Ungaretti, mientras se alejan de la existencia del escritor más reconocido de Alejandría, Constantino Cavafis, que permanecerá en la ciudad casi toda su vida. Morábito reside en Milán hasta los quince años, época en la que se interesa por la escritura. Bernardo Martín alude a los modelos italianos que persigue en estos primeros pasos, «a escribir poesía se animó tras

leer a Umberto Saba [...]. Ese fue su padre espiritual. Y sus referentes, la transparencia de Giuseppe Ungaretti y el sombreado de Eugenio Montale». (Marín 2014)

Pero se produce una alteración en el orden espacial del poeta en los años de adolescencia, cuando el padre de Morábito emigra a México por razones laborales. Pasado un tiempo prudencial, la familia se traslada a la Ciudad de México. Marca biográfica presente en algunas composiciones de Morábito, como el poema «Luna llena» incluido en *De lunes todo el año* (1992), donde evoca la mudanza: «La vida así, sin nuestro padre / y sin los muebles, / era un paréntesis». (Morábito 2006a:93)

Los estudios de psicología señalan que la trayectoria del sujeto migrante está condicionada por la edad a la que se emigra. «La adolescencia –¿qué duda cabe?– es la mejor y la peor de las edades para todo: también para la migración».³⁵ Fabio Morábito aterriza en plena adolescencia. Una situación que podría haberle integrado con relativa facilidad en la sociedad mexicana. Sin embargo, su escolarización no se hará hasta un año después, llevándole a quedar descolgado de los jóvenes de su edad, al inicio de su estancia. «Tardé un año en integrarme a la vida mexicana, sobre todo porque tardé ese tiempo para ingresar en un colegio. Una vez que lo hice, todo fue mucho más fácil» (*EI Mo*). Pasado el trámite burocrático, su adaptación es rápida, así como su trasvase lingüístico.

En México se habla un idioma que se impuso a la fuerza y que no pudo borrar el vasto entramado de las lenguas indígenas, las lenguas atávicas. Es posible que esto me ayudara, como hablante de otro idioma, a asimilar más fácilmente el español de México, que es también un idioma aprendido, sin contar que en mi caso influye el hecho de que soy un italiano nacido en Egipto, algo que siempre me hizo experimentar mi italianidad como raquílica y dudosa. (Morábito 1993:23)

³⁵ «La migración, y más aún el exilio acentúa este peligro, ya que coloca al niño en una escuela que no es solamente una sociedad más amplia que la familia, sino un ámbito en que tendrá que encontrar, fabricar o forzar un sitio propio, luchando contra condiciones en un todo adversas: ser “el nuevo”, “el intruso”, sentir que los conocimientos que puede tener “no valen” en el medio en el que está y en cambio carece de los que podrían valer, sufrir los “ritos de iniciación”, muchas veces crueles y humillantes. De ahí que en la latencia los efectos de la migración se hagan notorios predominantemente en el medio escolar, con las inevitables repercusiones en el familiar: reproches, hostilidad, somatizaciones». (Grinberg; Gringberg, 1984:151-153)

Podemos definir el traslado de Fabio Morábito desde Alejandría a México DF, como «déplacement avec deux termes définis: le déménagement, l'émigration», en la catalogación identificada por Michel Butor (1974:16). Un traslado sin violencia ni persecución, donde se adopta un «espacio vital» diferente, que nos retrotrae a los traslados migratorios de las aves, cuyos desplazamientos migratorios sitúan al animal en una condición más favorable de temperatura, humedad o alimentación (Barnett 1983:83). Obviamente, la comparativa que aquí nos atrevemos a realizar se apoya en la mudanza a México DF, donde se opta por una mejoría de las condiciones laborales de la familia de Morábito. Por lo tanto, entendemos que el trazado del viaje es un movimiento hacia adelante, sin retroceso. Un viaje lineal «que va desde un punto de partida hasta un punto de llegada», como describe Ottmar Ette. (2008:58)

En este viaje, la idea de «arribo» está condicionada a una completa integración, que conlleva una dificultad añadida. Si tenemos en cuenta que el traslado de Fabio Morábito a México no refleja exclusivamente la instalación en un territorio, sino la residencia en otro idioma.

El caso de Morábito es paradigmático en la adopción de otro idioma. La integración lingüística es un proceso natural, un trasvase hacia una lengua ajena que se convierte en lengua aprendida. Código comunicativo que, en un primer momento, asume un soporte oral, para luego devenir escritura y creación literaria.

Morábito muestra interés por los procesos de adquisición del español de otro escritor de origen italiano, el italoargentino Antonio Porchia³⁶. Sin embargo, Fabio Morábito exhibe un paso más en la adquisición lingüística de los emigrantes. El cambio de una lengua oral a otra viene producido a través de la escolarización, pero también en el paso de una lengua literaria a otra, por medio de la traducción, como técnica de transculturación efectiva.

³⁶ Dentro de la producción ensayística de Fabio Morábito encontramos diferentes reflexiones sobre autores que han podido sufrir algún tipo de experiencia paralela a la suya. El caso de Antonio Porchia, creador de *Voces*, se le asemeja. Señala Morábito que Porchia «corregía y volvía a corregir, obedeciendo a un afán de perfeccionismo que probablemente se debía al hecho de que aprendió español hasta la edad de 16 años, edad a la que llegó a la Argentina con su familia. Según afirma Boido, “no llegó nunca a reconocer totalmente como propio” el idioma aprendido». (Morábito 2008a:144)

Traducir poesía fue una forma de «empezar a poner en orden mis asuntos», para repetir un verso de Eliot, ya que en la poesía como en ningún otro lugar se compendia la imagen de un idioma y del mundo de ese idioma. Quien se despide de un mundo, se despedirá por último de su poesía, porque la poesía es el postrer saludo que puede lanzar una cultura a quien la abandona, su mensaje más audible a la mayor distancia. Y tal vez la poesía surgió así, como un arte del saludo y de la despedida. (Morábito 1993:24)

El italiano va quedando relegado al espacio familiar y se aleja de la escritura, pero sobrevive en las diferentes traducciones de autores italianos que realiza Morábito, como su trabajo sobre la poesía de Eugenio Montale³⁷ y *Aminta* (2001) de Torquato Tasso.³⁸

Quien se aventura a adoptar un código idiomático, como lengua de comunicación diaria o de expresión literaria, adquiere una conciencia lingüística más profunda y cuestiona el valor del lenguaje. Así lo explica E. M. Cioran, célebre migrante que trasvasó su lengua materna, el rumano, a una lengua aprendida, el francés:

Y entonces renuncié a mi lengua. Me puse a escribir en francés y fue muy difícil, porque por temperamento la lengua francesa no me conviene, me hace falta una lengua *salvaje*, una lengua de borracho. El francés fue como una camisa de fuerza para mí. Escribir en otra lengua es una experiencia asombrosa. Se reflexiona sobre las palabras, sobre la escritura. Cuando escribía en rumano, yo no me daba cuenta de qué escribía, simplemente escribía. Las palabras no eran entonces *independientes* de mí. En cuanto me puse a escribir en francés todas las palabras se hicieron *conscientes*, las tenía delante, fuera de mí, en sus celdillas y las iba cogiendo: «Ahora tú, y ahora tú». (Cioran 2010:25)

Las palabras de Cioran resultan esclarecedoras. Algunos investigadores de la obra de Morábito, como Álvaro Valverde, dejan entrever este mismo sistema de selección minuciosa y reflexiva del léxico, definiendo la poética del italomexicano como una «poesía narrativa, leve, breve y frágil, siquiera en apariencia. Es significativo lo que tiene de artesanal, de minuciosamente trabajada». (Valverde 2013)

³⁷ Montale, Eugenio, *Poesía completa*, Edición Bilingüe de Fabio Morábito, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2014.

³⁸ Torquato Tasso, *Aminta*, Trad. y prol. de Fabio Morábito, México, UNAM, 2001.

Como apunte biográfico, desde las primeras décadas en Ciudad de México, el poeta participa en una tertulia situada en el bar Konditori de la capital mexicana,³⁹ junto a escritores de la talla de Antonio Deltoro, Eduardo Hurtado o Ana García Bergua. Una confluencia literaria, un cruce de caminos que integra al poeta en una tradición conversacional, si tenemos en cuenta la filiación de los distintos autores que participan en la tertulia. Desde muy temprano, Morábito asume la escritura literaria como herramienta social, como forma de crear un núcleo de amistades, de integrarse a una escritura «extranjera».

Otro aspecto relevante de su propia biografía, que no puede pasar inadvertido, es su matrimonio con Ethel Correa, brasileña afincada en México, a quien dedica la mayor parte de su obra. Constatamos su presencia en alguno de sus versos. Si aceptamos que una de las marcas de la poesía de Morábito es la confluencia entre su vida y su literatura, la presencia de su esposa, de origen migrante, se revela como elemento temático singular. Incluimos las tres últimas estrofas de «Iré a São Paulo un día»:

Vienes de una ciudad
febril como me gustan,
sin pausas y sin cielo,
una ciudad que no
descansa de su angustia, 100

iré a São Paulo un día
a devolverte algo,
tu nombre de Etelvina,
tu nombre de suburbio
en medio de los prados, 105

e iremos por tus calles
y plazas preferidas,
tus esquinas secretas,
iremos por los aires
del aire que recuerdas. 110

³⁹ Fabio Morábito nos confiesa que esa tertulia se lleva celebrando hace más de veinticinco años. *El Konditori* se encuentra en la Avenida Insurgentes Sur, 1261. La tertulia se lleva a cabo todos los martes, y en él se realizan lecturas de textos y conversaciones sobre literatura y otros temas culturales.

Su matrimonio multicultural es significativo. Supone la convivencia de dos foráneos cuyo idioma materno no es el español, residiendo en una ciudad hispanohablante.⁴⁰ Esto demuestra, una vez más, que Morábito no comparte los rasgos habituales del escritor nacido y residente en México, aun cuando asume lo que significa identificarse como latinoamericano en el uso del español: «me considero latinoamericano porque estoy aquí, y por una lengua». (Morábito 2010)

Atendiendo al concepto de viajero que aporta Tzvetan Todorov y sus diez modelos de comportamiento,⁴¹ definimos a Morábito como viajero «asimilado», aquel que representa al «inmigrante», inducido en otra realidad diferente a la originaria, que desea ser aceptado y comportarse como los otros. Asimismo, podríamos designarlo también como «impresionista», puesto que «extiende su horizonte hasta los seres humanos; y, finalmente, se lleva a su casa, ya no simples clichés fotográficos o verbales, sino, digamos, esbozos, pintados o escritos». (Todorov 1991:389-390)

Antes de ir desvelando el panorama crítico de su obra, presentaremos los diferentes libros de poemas publicados hasta la fecha. Todos ellos aparecidos en su primera edición en México. A diferencia de Boccanera, no se aprecian signos de dispersión editorial. Las primeras ediciones de sus obras aparecen en México. El primer poemario, titulado *Lotes baldíos*, verá la luz en 1984, y será galardonado con el Premio Carlos Pellicer. Posteriormente, seis años después, en 1991, ganará el Premio Aguascalientes de Poesía con *De lunes todo el año*, que aparece publicado en 1992. En 2002, una década más tarde, edita *Alguien de lava*, su tercer poemario. Estas tres obras forman parte de nuestro *corpus*, y son reunidas en *La ola que regresa* (2006). Desde entonces, como hiciera en años anteriores, Morábito ha ido intercalando publicaciones en prosa, hasta llegar a la aparición de su último poemario: *Delante de un prado una vaca* (2012). Destacamos también las antologías aparecidas en España: *El buscador de sombra*,

⁴⁰ Queremos anotar aquí la posible incomunicación entre ambos que describe en su texto «el idioma solitario», incluido en *El idioma materno* (2013), Madrid, Sextopiso, páginas 59-60.

⁴¹ *Op. cit.*, 1991.

publicada en 1997 por el Ayuntamiento de Carmona, bajo la edición de Francisco José Cruz; y *Ventanas encendidas*, publicada por la editorial Visor en 2012, con la edición de Juan Carlos Abril.

Para concluir el repaso al recorrido migratorio y a sus publicaciones, mencionamos sus obras en prosa. Siendo una escritura que se disuelve en diferentes géneros, la fecha de publicación de éstas suele intercalarse con los poemarios que hemos presentado. Destacan tres libros de relatos, una novela, dos libros que sobreviven en los límites de la definición de géneros, una novela infantil, dos ensayos y un libro de crónicas.

Los libros de relatos han calado en la crítica desde su aparición en el mundo literario mexicano. Auspiciados por Tusquets Editores, en su matriz de México, encontramos: *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000) y *Grieta de fatiga* (2006). Este último logró el Premio Antonin Artaud 2006, de México. En cuanto a su novela, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009), a diferencia de lo acontecido con el resto de publicaciones, aparece primero en España, editada por Anagrama, para luego ser editada en México.

Los libros de prosa que podemos denominar como escritura «híbrida», en los límites de la prosa poética y de las crónicas de viaje, son *Caja de herramientas* (1989), y *También Berlín se olvida* (2004). Este último volumen alberga reflexiones sobre el proceso de extranjería y el aprendizaje de otro idioma, donde Morábito exhibe su faceta de extranjero en Berlín, junto a su familia.

Tiene también un libro sobre su estancia en Berlín. ¿Hay viajes o espacios que considera decisivos para su obra?

A veces pienso que no he dejado de viajar desde que dejé Egipto a los tres años, así que es difícil decir que algún viaje en particular haya sido decisivo. Mi estancia en Berlín fue una experiencia muy honda y muy emotiva, y me sentiría un ser muy disminuido de no haberla tenido, pero me es difícil decir concretamente qué me aportó. Bueno, supongo que escribí ese libro para contestarme a esa pregunta. De entre los libros que he escrito, es de los pocos que consigo releer, porque me entretiene como cuando lo escribí. Releer lo que he escrito en general me aburre o me angustia. Veo tantos defectos. (*EI Mo*)

Identificamos, para culminación de este apartado, la novela infantil: *Cuando las panteras no eran negras* (1996); y los dos libros de ensayo, *El viaje y la enfermedad* (1984) y *Los pastores sin ovejas* (1995). Así como las reflexiones sobre el género poético y la extranjería, que encontramos en el libro de crónicas reunidas: *El idioma materno* (2014), publicado al mismo tiempo en México y en España.

5.2. Panorama crítico

Dentro del *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, Christopher Domínguez incorpora a Fabio Morábito en la tradición de la literatura clásica, debido a la profundidad estoica de templanza y prudencia que transmite su obra. La mirada de Domínguez realiza un recorrido por su escritura, ensalzando la poesía del italomexicano por encima de la narrativa: «busca el alma en cada forma» (2007:354). Para el crítico, el «hogar transitorio» (2007:354) que evoca Morábito, representa un escritor instalado en el traslado, dominado por los espacios habitables, tanto en la poesía como en la prosa.

Siguiendo la categorización de Domínguez, Samuel Gordon instala a Morábito en un grupo de poetas mexicanos que no pertenecen a ninguna generación, agrupados como «generación sin generación», donde comparte espacio con voces notables de la lírica nacional: Francisco Hernández (1946), Coral Bracho (1951), Myriam Moscona (1955), o José Ángel Leyva (1958), entre los más reconocidos.

Se trata de un universo caracterizado por su dispersión geográfica y de intereses culturales, su variedad de estilos, su pluralidad ideológica y estética, sus temáticas, y estilísticas caleidoscópicas que abarcan desde la poesía urbana a la mística y de las letras de rock al radicalismo experimental más exacerbado. (Gordon 2005:121-122)

Compartimos el hecho de que la poesía mexicana desde sus comienzos busca sus rasgos de identidad en un debate permanente. De ahí que las propuestas o respuestas a los mismos, ya en la etapa contemporánea, sean múltiples. Una «dispersión» que abre un extenso catálogo de variantes. Así, podríamos incorporar a la «generación sin

generación» en alguno de los grupos que presenta Jorge Fernández Granados, en la definición de las poéticas mexicanas a partir de cuatro puntos cardinales: los cultivadores de imágenes; los constructores de lenguaje; los poetas del intelecto; y los seguidores de la poesía referencial o de la experiencia (1999:4-7). Bien es verdad que anotamos que estos cuatro ejes programáticos acumulan intersecciones entre ellos.

Al igual que Fernández Granados, la introducción a la antología *La luz que no da nombre. Veinte años de la poesía última en México (1965-1985)*, compilada por Ali Calderón, aporta un listado de modos y formas de escritura.⁴² Pero no se ha incluido a Fabio Morábito como punto de anclaje de ninguna de las fórmulas. Es decir, éstas no resuelven la posibilidad de encontrar un paradigma teórico más amplio donde instalar la poesía publicada en las últimas décadas en México por Morábito.

Una de las virtudes literarias de Fabio Morábito, más allá de los temas tratados y de su particular uso de éstos, es el trabajo del lenguaje y la capacidad para encontrar en él la palabra exacta, imposible de alterar, cargada de contenido e inserta en un significante que no excede su forma. Construye un verso sin carga decorativa que amuralla la lectura hasta confundir su objetivo final: la comunicación entre el *yo* literario y el *tú* lector. Se deduce de ello que la crítica a su narrativa recrea vinculaciones con la obra lírica, a veces tildada de narrativa, por su escritura sin arrugas, presentada con sencillez verbal, casi levedad.

La economía formal rige todas y cada una de las ficciones de Morábito; sus cuentos suceden de manera tan natural como sus poemas. Así ocurre en «Las madres», viñeta tan eficaz como las mejores de Arreola, o con «El turista», cuadro de montaña romántico rasgado por el vuelo de una mosca filosofal. (Domínguez 1996:84)

Pero haciendo el esfuerzo de no desviarnos hacia la prosa, y centrarnos así en la escritura poética de Morábito, observamos que los estudios críticos se ocupan de la

⁴² Para Ali Calderón y Jorge Mendoza, autores del prólogo de esta obra, existen ocho tipos de lenguaje en la poesía mexicana escrita entre 1965 y 1985: neobarroco; automatismo; connotación o matización afectiva; trabajo del significante; música; humor o ironía; norma coloquial; y, por último imágenes de la naturaleza. (Calderón; Mendoza 2007:7)

descripción de marcas de su lírica, no solo del tratamiento del lenguaje y de los temas. En dicho análisis identificamos los casos de Juan Carlos Abril y de Felipe Vázquez, cuyas investigaciones abordan el conjunto de la producción poética. Otra opción, la tomada por Gina Saraceni, consiste en adentrarse en alguna de las características más influyentes de la obra, que normalmente participa de la mayor parte de sus textos.

Teniendo en cuenta que se trata de un poeta de una producción lírica de poco volumen, articularemos la lectura de su panorama crítico en dos partes. Primero nos ocuparemos de los rasgos generales para luego apuntalar y resaltar los que la crítica considera indispensables para su correcta asimilación. De este modo, en dicha primera parte dirigiremos nuestra atención hacia «el todo», a partir de tres reflexiones que dibujarán la magnitud del espacio que ocupa el poeta dentro de las letras de México.

5.2.1. El todo

Para comenzar, reivindicamos el valor del estudio introductorio de la antología: *Ventanas encendidas* (2012), en la edición de Juan Carlos Abril. Asimismo, interrogamos «Seis notas sobre la poesía de Morábito», de Felipe Vázquez, publicado en la *Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Ahora bien, podríamos hablar de tres artículos, puesto que Juan Carlos Abril publica también «La poesía de Fabio Morábito, un juego de espejos subjetivos», en el número 688 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2007. Pero este texto comparte el mismo enfoque y, en ocasiones los mismos ejemplos que la introducción a *Ventanas encendidas*. Por lo que sería más beneficioso hacer una descripción en conjunto de los rasgos líricos, que evocan los dos primeros trabajos de Vázquez y de Abril.

El texto de Vázquez, anterior al trabajo de Juan Carlos Abril, se organiza en torno a seis notas. Seis marcas que permiten una aproximación panorámica a la obra del poeta italomexicano. En ellas, identifica su lírica como una exacta mezcla que condensa la poesía culta y la lírica popular. «Con acierto ha hecho una poesía notable por su tono de

naturalidad, por su dicción cercana al habla, por su lenguaje opaco y afilado, por su referencia al mundo cotidiano y a las cosas prosaicas». (Vázquez 2011:128).

Morábito encuentra en el tono intermedio el hábito de la conversación y de la confesión, dentro de una «dicción» ajustada a la forma. Señala Vázquez que el tono de Morábito le lleva a recuperar la estética clásica de los romances en versos de arte menor. Esta fórmula en versos breves de la primera parte de su producción rigen «la fluidez y espontaneidad propias del habla» (2011:128). Una fluidez que configura la segunda de las notas de su repertorio lírico: abordar la musicalidad del idioma español.

La musicalidad es lograda a través de la opacidad del lenguaje, allí donde encuentra ruidos invisibles de los referentes, evocando las realidades que hay detrás de ellos. «Opacar el lenguaje nos permite ver con nitidez el otro lado de la realidad que es la realidad misma», defiende Vázquez (2011:130). Música especial que en la voz de Morábito esboza un murmullo sinuoso de lo que no tiene voz: muros, jardines, aviones, etc.

El poeta utiliza también el referente autobiográfico, así como las marcas del desarraigo y del nomadismo. A partir de ellas, destacan motivos variados aunque siempre centrados en el mismo enfoque: «La desazón por escribir poesía en una lengua ajena» (Vázquez 2011:131); la relación entre el mar como llanura amortiguadora universal, lugar de nacimiento del poeta, y las cordilleras y los centros imantados en los que vive; o su condición de espía o *voyeur* de los otros. De igual modo, la metapoesía aparece como rasgo intermitente que le hace trasladar la problemática del lenguaje a un plano distinto. Todas estas vetas temáticas son conjugadas por el poeta en las analogías. Un recurso retórico central que se articula en tres tiempos:

[El objeto], visto a través de esto otro [el poema], se sintetiza en un tercer estado de visión, que es una visión integradora del mundo, y esta visión integrada coincide con la concepción hermética del mundo, que establece un diálogo de correspondencias con la realidad. (Vázquez 2011:132)

La analogía exige un movimiento sostenido de repliegue y despliegue. Una primera visión conduce a su posterior interiorización como imagen psíquica, proyectándose luego

en su imagen originaria. Es «revelación por semejanza» (2011:133), descubrimiento fenomenológico. La realidad cotidiana «adquiere la forma de un espejo verbal que nos dice, nos refleja, nos ilumina, nos muestra algo que no sabíamos de nosotros mismos» (2011:133). Se configura un mundo y una cosmogonía propia. Un universo poético que vincula estrechamente la realidad y la poesía, ahondando en el significado de otra realidad cercana que, irónicamente, es la realidad que pudo darle origen.

La última de las seis notas descritas por Vázquez contextualiza todas las anteriores. Para el crítico, los poemas de Morábito vienen dibujados por una tristeza muy fina, una mirada de lo que ya no es, una reflexión «al desarraigo, a la vida que fue, al tiempo que cada día nos despoja de nosotros mismos, al nomadismo que lo ha despojado de su tierra y de su lengua» (2011:136). Leemos una poesía que es nostalgia e ironía al mismo tiempo, conciencia «entre dos visiones del mundo, entre dos lenguas» (2011:136). Dos existencias, la del *ahora* y la del distanciamiento y la visión lírica reflejada por la pérdida.

Juan Carlos Abril traza un recorrido por la obra poética de Fabio Morábito hasta *Alguien de lava* (2002).⁴³ En su estudio muestra vínculos con el trabajo de Vázquez, por cuanto propone una lectura de las constantes que atraviesan su poesía. En este caso, contabilizamos más de diez marcas, que ahora pasaremos a señalar. Asimismo, el artículo tiene otro valor añadido, haber recopilado e insertado parte de la bibliografía crítica sobre el poeta italomexicano.

El título escogido por Abril para la antología, *Ventanas encendidas*, alude al primer al último poema de *Alguien de lava* (2002): «*Ventanas encendidas, mi tormento...*», y, consecuentemente, a la mirada desde la lejanía que desarrolla Morábito; la observación de la realidad que le circunda, de la que forma parte, pero de la que se excluye. Veamos sus primeros versos:

Ventanas encendidas, mi tormento.
Gente solo visible en esta hora.
De día los edificios son triviales,

⁴³ No se incluye el estudio de *Delante de un prado una vaca* (2011).

de noche la fragilidad de su interior me hechiza.
Se espía buscando desnudeces,
pero también por hambre de poesía,
hambre no de la piel del otro,
sino de su manera de gastar latidos,
de ver cómo transcurre un corazón ajeno.
(Morábito 2012:139)

5

A partir de aquí, las primeras constantes de la poesía Morábito propuestas por Abril: la experiencia del mundo exterior revelada por el mundo interior; la relación entre la vida y la literatura en el estudio de la experiencia del sujeto se intensifican. Estas marcas desarrollan por sí mismas una poética. Abril explora también el lenguaje y la capacidad para aludir a dos realidades, desde la construcción de significación en diferentes estratos. El verso de Morábito transita espacios coloquiales y se construye como fórmula indagatoria con la que interrogar los márgenes de la realidad, un «mundo de las afueras» del que hablaba el poeta en su primer poemario: *Lotes baldíos* (1984), en contraposición al mundo del *adentro*, que evoca el interior encendido de la ventana. El uso de la metaliteratura y de la conciencia de una precariedad ante el propio objeto poético, y ante un lenguaje que por ser aprendido le requiere una mayor interrogación, representa otra de las marcas. Igualmente, la alusión al intertexto permite transitar a autores de la talla de Antonio Porchia, Melanie Klein, Jorge Manrique, y alojar el uso de episodios clásicos de la mitología.

Pero el estudio de Abril no se centra únicamente en el aspecto temático o lingüístico, también conserva, como hiciera Vázquez, una preocupación por la forma del poema, por el espacio del texto. Destaca la unidad estructural que se da en sus primeras publicaciones, con el verso de arte menor del que habla Juan Malpartida en «Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito)» (1989:152-158), y el desprendimiento paulatino de esa forma en sus obras posteriores. De este modo, la forma rígida del principio ha ido desembarazándose de la fijeza formal. Igualmente, la escritura de Morábito desprende, en ocasiones, un prosaísmo latente y una doble experiencia del lenguaje. Existen arritmias y asonancias en algunos versos, por voluntad propia de extrañamiento, y una mirada singular de la realidad, descentrada. Esto supone que el

descentramiento se convierte en una constante que también se transmite en los temas que tratan del desarraigo y de las identidades puestas en cuestión, así como a la idea de poesía melancolía que ya había advertido Vázquez.

Junto a la mirada global de Vázquez y de Abril queremos explorar las propuestas de Álvaro Valverde, en «La poesía nómada de Fabio Morábito» (2012). Valverde desgrana aquí las diferentes partes de que consta la antología prologada por Abril, y se aventura a trazar un dibujo totalizador de su escritura. A modo de reflejo de los planteamientos destacados anteriormente, Vázquez incide en siete elementos vertebradores de la poesía de Morábito: la minuciosidad que emplea en la articulación del lenguaje, la sintonía entre su vida y su obra, su condición de extranjero, de emigrante, que le lleva a no pertenecer a ningún presente y a no soldarse a ningún pasado, el interés por el espacio sin completar y el afuera, como lugares rechazados, el uso de los objetos como herramientas de metaforización, y, para finalizar, la veta metapoética de sus versos. Una serie de marcas que aparecen, observamos nosotros, de forma insistente en su obra. Como en su último poemario, *Delante de un prado una vaca* (2011), en el poema «*Lo que se mueve...*»:

Porque vivimos, dicen los expertos, 10
 sobre una falla, la famosa falla.
 Las placas tectónicas se frotan allá abajo
 y una ruptura es inminente.

Y eso ¿cómo afecta a nuestro estilo?
 ¿Lo hace más áspero o más fluido? 15
 ¿Es la escritura el sismógrafo más fino?
 ¿Ayuda a la metáfora este suelo?
 ¿Somos poetas solo por pisar en falso?
 La poesía ¿es una falla del lenguaje
 de la que sale un magma ardiente? 20
 (2011:92)

5.2.2. La parte

Al igual que hay investigadores interesados en describir una mirada global de la poesía de Fabio Morábito, encontramos quienes se han interesado las marcas transversales de su poesía, o se han concentrado exclusivamente en alguna de sus publicaciones. Entre ellos, destacan los trabajos de Gina Saraceni, investigadora de la Universidad Simón Bolívar de Caracas. El estudio «La historia nómada: intemperies de la lengua y de la identidad en la obra de Fabio Morábito», capítulo perteneciente a la obra *Escribir hacia atrás, herencia, lenguaje y memoria* (2008) de la misma autora, y «La voz antigua (ecos y resonancias del italiano en la literatura latinoamericana)», publicado en 2013 en el número 507 de *Revista Atenea* de Chile. También señalamos de Saraceni, «Fabio Morábito en las orillas del sonido», artículo aún inédito. Y el artículo, también inédito, «La fragilidad de los muros, *voyeurismo* y soledad en la poesía de Fabio Morábito» de Diego Otero.⁴⁴

A su vez, identificaremos en este apartado distintas reseñas de sus poemarios. Nos enfocaremos en las que han analizado los libros seleccionados como *corpus* de nuestra investigación. De *Lotes baldíos* (1984) nos interesamos por el estudio de Aurelio Asiaín «Lotes baldíos»,⁴⁵ y por «El espacio extranjero: Los Lotes baldíos de Fabio Morábito»⁴⁶ de Pedro Serrano, ambos publicados en 1985. Acudimos también al artículo de Juan Malpartida «Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito)», publicado en 1989 en el número 471 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, y la introducción a la reedición del mismo poemario, elaborada por Antonio Deltoro en 2004, titulada «Veinte años después». En cuanto a *De lunes todo el año* (1992), resaltamos los artículos de Luis Ignacio Helguera «Fabio Morábito: Arraigar y volar I» y «Fabio Morábito: Arraigar y

⁴⁴ El artículo de Saraceni, y el de Otero, fueron proporcionados por Morábito en el año 2014, vía *e-mail*. Hasta la fecha no existen referencias exactas de las dos obras.

⁴⁵ Este artículo de Aurelio Asiaín apareció en 1985, en la revista *Vuelta*, núm 101, México, páginas 40-43.

⁴⁶ Pedro Serrano publica “El espacio extranjero: Los Lotes Baldíos de Fabio Morábito” en *Carpatacios*, núm. 10, México, 1985, páginas 2-7.

volar II»,⁴⁷ respectivamente; y el capítulo «Los entornos restituidos de Fabio Morábito», incluido en obra *Presencia del sueño. Cinco poetas de México hacia el nuevo siglo: Huerta, Rivas, Cross, Hernández y Morábito* (2003), de Benjamín Valdivia. Sobre *Alguien de lava* (2002) localizamos la reseña de Álvaro Valverde «Manual de vida», publicada en *Letras libres* en el año 2003. Pese a no ser demasiado extenso el aparato crítico, dichos artículos manejan lecturas complementarias, de las que podemos extraer información útil para nuestra investigación.

La investigadora italovenezolana Gina Saraceni es una de las principales estudiosas de la obra de Fabio Morábito. Sus trabajos sobre diferentes temáticas de la obra del poeta interrogan el diálogo con el pasado y las raíces, la presencia del idioma italiano, y los sonidos cotidianos. Aprecia Saraceni en «Fabio Morábito en las orillas del sonido» que el poeta «oye y traduce el idioma de la falla, de esa materia sonora, a veces táctil otras visual, donde algo se quiebra o se desvía» (2014), a la vez que indaga en lo cotidiano. En los sonidos de la realidad que el poeta quiere captar por medio de textos que transmiten una sonoridad latente que le aleja y le reubica.

En los libros de Morábito la existencia suena y el escritor pone el oído en el lugar donde las cosas se rompen, dejan de ser útiles, se desvían, cambian de función y muestran cómo los deshechos y las cosas menores son también cuerpos poéticos. (Saraceni 2014)

Implícitamente, advertimos una relación entre lo que Saraceni plantea y la opacidad de la lengua poética de Morábito que apuntaba Felipe Vázquez (2011:128). Observamos una doble alusión a las cosas. Esta actividad relacional entre el sonido de lo que no se oye y el oído agudo de Morábito se encuentra en casi toda su poesía. Matiza Saraceni que «para Morábito la poesía es el lenguaje donde el ruido tiene lugar» (2014).

El artículo interroga el sonido de la escritura, el combate entre lenguas, el italiano y el español. «Una literatura con “acento” es una literatura atravesada por una

⁴⁷ Luis Ignacio Helguera publica dos artículos en *El Nacional*, en dos semanas contiguas: “Fabio Morábito: arraigar y volar / I”, aparece el 08 de mayo de 1991, página 7. “Fabio Morábito: arraigar y volar / II”, aparece una semana después, el 15 de mayo de 1991, también en la página 7.

interferencia sonora que enrarece su enunciación» (Saraceni 2014). Aunque no cuestiona a sonancias ni interferencias que desactiven el lenguaje español de Morábito (tan minuciosamente trabajado), sino la alusión a un fantasma que rodea su escritura, que está rondando cada texto, que produce inseguridad. Morábito reflexiona sobre ello:

Me han preguntado muchas veces qué significa escribir en una lengua, el español, que no es mi idioma materno y que aprendí relativamente tarde, a los quince años. [...] Diré algo que nunca he dicho: inseguridad por un lado, alivio por el otro. (1993:23)

Gina Saraceni es consciente de que la marca de extranjería y la escritura en un idioma aprendido son fundamentales para concebir e interpretar la poética de Morábito. En su otro artículo: «La voz antigua (ecos y resonancias del italiano en la literatura latinoamericana)», profundiza en el rasgo del idioma italiano en la obra de Vicente Gerbasi, Mária Russotto, Roberto Raschella y Fabio Morábito, desde un punto de vista comparatista. Resaltamos en él la descripción que hace Saraceni de la relación de Morábito con su idioma natal. Su lengua materna no significa fidelidad, sino profunda desfiguración. El poeta debe convivir con un alejamiento y una mirada distanciada del mismo, algo que le ayudará a digerir su bilingüismo. (Saraceni 2013:93)

Este último estudio de Saraceni podemos relacionarlo con su capítulo «La historia nómada: intemperies de la lengua y de la identidad en la obra de Fabio Morábito». Ensayo centrado en la presencia del pasado y de la memoria en la escritura. La reflexión de Saraceni la consideramos fundamental por las propuestas planteadas, puesto que se centra en los poemarios de nuestro *corpus*, y en la obra narrativa *También Berlín se olvida* (2004). La autora realiza una lectura basada en dos interrogantes. El primero, ahonda en la herencia y la deuda que el heredero contrae con sus antecesores, como convivencia con los espectros del pasado (Saraceni 2008:14). El segundo, gira sobre la idea de herencia como proceso de lectura e interpretación de un legado. Saraceni se interesa por la pervivencia del sentimiento de desarraigo, en conflicto con el pasado y con su herencia extraterritorial. Resalta el uso de la escritura como recuperación del «atrás», como herramienta de anclaje en una biografía extraviada o alterada, donde un espacio, la

escritura, se define como «necesidad de morada», además de conflicto entre origen y pertenencia, en el que la lengua es un estado de fractura y de realojamiento del pasado.

Saraceni analiza la poesía de Morábito partiendo del concepto de la lengua literaria como una tercera vía de expresión que le libera de tomar partido entre su lengua de origen, el italiano, y su lengua aprendida, el español (2008:129). El nuevo hábitat de expresión integra las dos lenguas. De este modo, Morábito alude a la supervivencia del italiano en «Recuento»: «una llanura virgen / donde mi lengua impura / no hallaba ya contrarios» (Morábito 2006a:27). La investigadora plantea también la tensión entre la «mudanza» y la «construcción» (2008:131), una dialéctica que sitúa su temática en un permanente estado de indecisión, de búsqueda de arraigo, de descentramiento.

Enlazado con el artículo de Diego Otero que vamos a analizar a continuación, Gina Saraceni estudia el elemento visual, dentro de la poética de Morábito. Un elemento que Juan Carlos Abril apuntaba con anterioridad en el estudio de «el todo». Es decir, la observación de la realidad que rodea al sujeto poético evoca la tensión entre el arraigo y el desarraigo, entre la construcción y la mudanza.

Al sujeto poético le gusta mirar: desde su ventana espía el interior de otras casas, de otras “ventanas encendidas”, los rituales privados de las familias y las parejas; se imagina las historias de la gente común, “cómo transcurre un corazón ajeno”. [...] Una vez más, como en el caso de la lengua, es el devenir indetenible de la realidad y de las cosas la única geografía que el poeta puede habitar, siempre fuera de lugar y, por esta razón, siempre en su lugar. (Saraceni 2008:133-134)

Mirada frente a la realidad cotidiana, desde la cual Morábito desarrolla una forma de *voyeurismo*. Una mirada al otro y a los otros, que revela una fenomenología trascendental de lo intrascendente. Diego Otero destaca en el poeta la «virtud de una mirada oblicua [capaz de] desligar el objeto observado de nuestro marco de referencia para contemplarlo sin el ancla de nuestras contingencias, es decir, en su capacidad de burlar la gravedad del mundo» (Otero 2014). No obstante, una de las técnicas de Morábito consiste en indagar en lo intrascendente, mostrar dentro de los espacios

comunes (lotes, muros), los objetos (latas, ventanas), e incluso los animales (lagartijas, vacas), como poética de lo trivial, la fascinación y lo trascendente. A través de esta técnica de observación, descubrimos el distanciamiento y la soledad del sujeto poético. Una lejanía anexa a la perspectiva de quien mira, de quien indaga, de quien espía.

La poesía de Morábito apuesta por una soledad que no lo aísla o separa de la sociedad en que se inscribe, sino que reafirma su sentido de pertenencia a la tribu. En sus recorridos poéticos por la ciudad, no asistimos a los juicios de un observador que toma distancia frente a la masa para malearla como la materia bruta de su arte: por el contrario, las caminatas de Morábito devienen en un acercamiento a la soledad de los otros, lo identifican de una manera entrañable con el cuerpo informe de la sociedad urbana. (Otero 2014)

El *voyeurismo* es un elemento principal en la poesía de Morábito. Lo relacionamos con la mirada a los otros, y lo otro; movimiento que empuja a pertenecer y le sitúa en una posición privilegiada desde la cual entabla un diálogo con lo real, desenmascarando la trascendencia de lo cotidiano. Morábito representa una realidad que se traspasa, una ventana que no solo mira, sino que explora.

Nos quedan por analizar las reseñas de los distintos poemarios. Nuestra mirada se centra en quienes supieron entrever la riqueza de una poesía de apariencia narrativa o realista, captando y reflejando una profundidad lírica llena de significados.

Desde *Lotes baldíos*, el poeta italomexicano ha sido capaz de construir un mundo propio. «Morábito tiene mundo y tono», afirma Juan Malpartida (1989:159). Un mundo que es espacio construido en los márgenes de la ciudad, en los deshechos, en los arrabales, donde lo poético desarrolla una mirada desubicada, periférica:

Morábito respira a saltos: es hijo real o vocacional de terrenos poco llanos; aunque tal vez le gustaría respirar con la cadencia natural del mar, siempre tropieza con algo: con el cartel desgarrado, el lote descolorido, la botella de cerveza sobre la que un rayo de sol hace cabriolas matutinas. (Malpartida 1989:158)

Poesía del *afuera*, de la ciudad a la que se da la espalda, el poeta está «condenado por su biografía a hablar de ciudades» (Malpartida 1989:156), inaugurando una poética

de los arrabales que le empuja a interesarse por el «afuera» y por la «errancia», como añade Antonio Deltoro (2004:8). Sobresale nuevamente la característica señalada por Gina Saraceni, y compartida por Aurelio Asiaín y por Pedro Serrano: la dialéctica entre patria y travesía, entre extranjería y cotidianidad, entre lo conversacional y lo trascendente. (Deltoro 2004:9-10)

La tensión dialéctica se mantiene en su segundo libro, *De lunes todo el año* (1992), como indican las reseñas que Luis Ignacio Helguera publica en *El Nacional* (México), después de que se concediera a Morábito el Premio Aguascalientes de poesía de 1991:

Lo que a mi modo de ver es una constante en la obra de Fabio Morábito: la tensión entre el placer de la existencia nómada y la tentación del sedentarismo, entre el peregrinaje de la vida y el establecimiento que pone como condición el habitar profundamente un mundo, fundar un hogar o un ámbito vital propio. Constante que deriva de la autobiografía, como es natural en una obra fuertemente trabada con la vida de su autor. (Helguera (I) 1991:7)

De este modo, identificamos otra de las marcas de su obra: la continuidad. Si Morábito en su primera obra se centra en los aspectos alejados o «expulsados» de la ciudad, *De lunes todo el año* se ocupa de la identidad, bajo un prisma autobiográfico. Entre ambas obras hay continuidad en el desarrollo de las formas y las estrofas, con predominancia del verso corto y una similar recurrencia de elementos metafóricos. Asimismo, se aboga por una «claridad de lo diario, tal claridad de lo diario obliga a mirar más allá: más que claridad es transparencia», como advierte Benjamín Valdivia (2003:86). Lo apreciamos en los últimos versos de «Rebaños»:

vivir en un eterno lunes
de imperturbable pasto, 30
de hierba sin cesar en crecimiento,
y conformarme con lo verde
de los hechos, nada más.
(Morábito 2006a:109-110)

Más allá de la cotidianidad transmitida en lo «diario», interroga el poeta su herencia y su pasado, el desequilibrio que encarna, desde una mirada actualizada, que no

tiene por qué incurrir en un cambio de ciudad, como hiciera en *Lotes baldíos*. Un cambio que redundaría en la variación idiomática. En «*Ahora...*», poema donde dialoga con la pervivencia del idioma italiano, se evoca el proceso de descomposición:

lo voy sintiendo:
como un músculo que se atrofia
por falta de ejercicio 5
o que ya tarda
en responder,
el italiano.
(Morábito 2006a:100)

Relacionado con el último libro que incluimos en nuestro *corpus*, *Alguien de Lava* (2002), encontramos la reseña «Manual de vida», de Álvaro Valverde. En la cual, hace Valverde un breve repaso a la producción poética de Morábito, hilvanando algunos rasgos referidos a la extranjería y al bilingüismo. «El personaje poemático de su poesía es “alguien que en todas partes / se siente extranjero”, alguien que vive en los baldíos, en las afueras, capaz de decir “yo no he nacido / para un centro / sino para quejarme de su falta”» (2003:71). En dicha obra, localiza Valverde,

44 poemas divididos en cinco partes que dan cuenta de un intenso monólogo interior que parece adelgazarse como sus cortos versos cargados de una suerte de música callada llena de ritmo, misterio y sugerencia. Objetos cotidianos, situaciones habituales, palabras gastadas, «la domesticidad y la costumbre», van desgranando un mundo hecho de sutileza que surge de la perplejidad de alguien que está en permanente estado de vigilancia, la más propia, acaso, del poeta. (2003:71)

Es relevante el interés por el aspecto formal, donde la fórmula del verso corto va perdiendo terreno, se va liberando de las estrofas en verso pentasílabo y heptasílabo, utilizadas al principio de la producción lírica del poeta italomexicano. De igual forma, los poemas de este volumen no contienen, prácticamente, ningún título, aunque conservan la tradicional división en bloques, o «partes», como define Valverde, tal y como hiciera en los otros dos poemarios del *corpus*. Aunque con una mayor presencia de los mismos, se encuentran alusiones a la metapoética y a la escritura.

Para concluir con el panorama crítico de Fabio Morábito, y a modo de resumen, queremos terminar con la descripción sugerente y evocadora que realiza Marco Antonio Campos en la antología *La poesía del siglo XX en México* (2009), donde entremezcla las marcas apuntadas en nuestro estudio.

Morábito sabe crear a partir de un objeto cualquiera pequeños cuadros imaginativos tomando en cuenta dos realidades: la madera de la mesa puede recordarse a sí misma cuando era árbol; del columpio baja el niño para irse hacia la vida, “hacia sí mismo, / hacia su nombre propio y verdadero”; el momento de prender –de arrancar- el coche se asocia con la partida de los pájaros; una mudanza es pretexto para que los viejos y los nuevos inquilinos sigan viviendo a través de pequeñas imperfecciones e irregularidades en la casa o el departamento donde se habita... Si comparáramos su poesía con la pintura, diríamos que prefiere los pequeños cuadros en caballete. (Campos 2009:49)

Capítulo VI. Eduardo Chirinos, viajes y lecturas

Hablar sobre uno mismo es una manera de desaparecer. Escribir poemas es una manera de desaparecer

Eduardo Chirinos

6.1. Viajes

El más joven de los poetas de nuestro *corpus* es catalogado en Perú como el mejor poeta de su generación.⁴⁸ La obra de Eduardo Chirinos Arrieta (Lima, 1960- Missoula, 2016) no ha pasado desapercibida para la crítica. Sin pertenencia a un grupo concreto, su lírica desarrolla un imaginario dinámico, en permanente búsqueda, donde la palabra creada y la palabra leída se entrelazan a través de un «conversacionalismo culturalista» (Guerrero 2010:29). Una poesía que indaga en un amplio bagaje cultural atemporal. Como defiende Chirinos:

la poesía (como le gustaba decir a Javier Sologuren) es la cenicienta de los géneros, pero es también la más generosa, pues sabe acoger todo aquello que la especialización le ha ido arrebatando. Y eso compromete nuestro modo de leer. Un poeta que sólo lee y escribe poesía es una fantasía de los que no leen ni escriben poesía. (Otero 2010:94)

A pesar de haber nacido en Lima, su infancia transcurre entre Jauja y Tumbes, siguiendo los destinos de su padre, oficial del ejército peruano. Regresa a la capital peruana para ser escolarizado en el colegio jesuita «La Inmaculada», de influencia española. Esta experiencia intercultural se verá reflejada en ciertas obras posteriores.⁴⁹ Ahora bien, su relación con España no es solo escolar, puesto que los orígenes familiares de Chirinos provienen del País Vasco, como evoca el poema «Piedra de monte», incluido

⁴⁸ En *Historia de la literatura hispanoamericana. 4 De Borges al presente* (2002), José Miguel Oviedo incluye a Eduardo Chirinos en la generación del 80 de su país, y lo designa como uno de los autores más relevantes de la misma. (2002:470)

⁴⁹ El poema «Roma-Cartago» incluido en *El libro de los encuentros* (1988) rememora las batallas organizadas en los patios del colegio alentadas por los jesuitas españoles.

en *El libro de los encuentros* (1988). Es decir, su educación y sus raíces familiares configuran un rastro extranjerizante que le deparará en el futuro un acercamiento singular a España.

Con 21 años publica su primer poemario: *Cuadernos de Horacio Morell* (1981). Una obra compuesta entre 1978 y 1981, como señala el poeta en la antología *Catálogo de las naves* (2012).⁵⁰ Por su juventud, podríamos definirlo como un escritor precoz dentro de la literatura latinoamericana, pero en la tradición lírica peruana el debut literario de los mejores escritores del siglo XX ocurrió también tempranamente. Recordemos el caso de César Vallejo, José María Eguren, Martín Adán –a principios de siglo–, y de Javier Heraud, Antonio Cisneros o Rodolfo Hinostroza, ya entrada la centuria.⁵¹

Señala Chirinos que aquel primer libro «resumía seis años de borradores y desvelos», que le condujeron a la sensación de «pertenecer a una comunidad de silenciosos cuyos versos, si tenían suerte, lograrían sobrevivir en la memoria de algún adolescente tímido» (2000a:95). En esta primera publicación ya se vislumbran algunas marcas de su poesía, como el uso de máscaras, el interés por los catálogos, o los listados, a modo de conglomerado de elementos que se entrelazan,⁵² y la curiosidad intelectual del poeta, forjada ésta en un gran número de referencias culturales.

Su nombre no es un nombre, es la invención
que justifican sus poemas. Sus poemas no
son poemas, son apuntes de alguien que ama
la vida pero elige la muerte.
(Chirinos 2012a:54)⁵³

⁵⁰ Esta obra es una antología personal en la que el poeta peruano expone la temporada de escritura y la fecha de publicación de cada una de las obras.

⁵¹ El mismo Eduardo Chirinos confirma esta tendencia: «En el Perú, sin embargo, la juventud poética ofrece sus primeros síntomas a los dieciocho años, no siendo infrecuente que poetas cuyas edades bordean el cuarto de siglo cuenten en su haber con dos o más publicaciones de peso». (1999b:31)

⁵² «El título [*Catálogo de las naves*] ya lo tenía y tiene que ver con la idea de un conjunto de cosas. Tú sabes que los títulos de mis primeros libros aluden a esa condición: *Cuadernos de Horacio Morell*, *Archivo de huellas digitales*, *Crónicas de un ocioso*, *El libro de los encuentros*. Todos ellos aluden a esa idea de conjunto de textos que aparentemente quieren ser objetivos: catálogos libros, cuadernos, archivos». (Sotomayor 2013)

⁵³ El poemario *Anuario Mínimo (1960-2010)*, publicado en 2012, hace un recorrido por distintos pasajes de la vida y la obra del poeta peruano. Coincidiendo con la edad de veintiún años encontramos este poema sin título, que alude directamente a la publicación de *Cuadernos de Horacio Morell*.

Ramón Cote Baraibar escoge en su antología *Diez de ultramar* (1992) a los poetas más representativos del panorama lírico latinoamericano de finales del siglo XX. Allí incluye al poeta peruano como una de las voces más relevantes. En referencia a Chirinos, Cote Baraibar establece su filiación a un tono confesional entremezclado con el juego de máscaras. Una de las líneas que ha ido tomando la poesía del continente de estas últimas generaciones. Algo que Chirinos comparte: «La máscara puede revelar la intimidad y dejarla tan desguarnecida como cualquier desnudez. En mi caso el uso de máscaras evidencia una necesidad de revelar las diversas personas que me habitan». (Ildefonso 2006)

El interés por la literatura empuja al poeta a estudiar la Licenciatura de Literaturas Hispánicas en la Pontificia Universidad Católica de Perú, donde coincide con los poetas José Antonio Mazzotti y Raúl Mendizábal,⁵⁴ con quienes fundará la revista *Trompa de Eustaquio* (*Revista de poesía y géneros menores*), una publicación que solo tendrá dos números, en 1980 y en 1981. En esos años universitarios, el poeta publica en Lima *Crónicas de un ocioso* (1983) y *Archivo de huellas digitales* (1985). Se vislumbra su alejamiento de las influencias de la generación anterior de los setenta, centralizada en la revista *Hora Zero*, a quienes define Chirinos como «proyecto populista», porque «el lenguaje de la calle [es] ascendido a categoría poética» (Chirinos 1999b:34). Una clara muestra de que al poeta peruano le incomodan las tendencias rupturistas de esa etapa.

Partiendo del distanciamiento de estos poetas con la generación anterior, recuperamos la existencia de dos tendencias poéticas que se manejan en estos años. Para Álvaro Salvador existe la vertiente de quienes postulan una «tradición de la ruptura», rompiendo con todo lo anterior, creando, una palabra sin equipaje;⁵⁵ y quienes alojan una «tradición de las tradiciones», construida en torno a una mirada continuista, que

⁵⁴ Chirinos describe en su obra *El Fingidor* (2003), lo que significa el haber compartido lecturas y proyectos literarios con los otros dos poetas, también estudiantes de la Universidad Católica. A modo de definición Chirinos recuerda que se hacían llamar los «tres tristes tigres». (2003b:57-60)

⁵⁵ El influjo de la teoría de la «tradición de la ruptura» planteada por Octavio Paz en *Hijos del limo* (1972) es evidente en esta bifurcación construida por Álvaro Salvador. (2006:9-31)

sabe captar, e incluso capturar, los aciertos, los ecos, y los hallazgos de las promociones anteriores.

En una línea de recuperación del espacio clásico se puede inscribir también la poesía del peruano Eduardo Chirinos, una poesía que pretende un gran aliento de la tradición culturalista, en la que el personaje poético se enmascara continuamente tras los pretextos mitológicos o intertextuales, aunque con plena conciencia “irónica” de su fracaso, del fracaso del profeta que finge ser. (Salvador 2006:27)

La «tradición de tradiciones» responde a la lectura de un palimpsesto cultural e histórico; una revisión del pasado que Eduardo Chirinos desarrolla desde su infancia. Etapa en la que, a modo de anécdota, el regalo de una enciclopedia le muestra un mundo nuevo.⁵⁶ Pero no solo el peso culturalista de interés enciclopédico va a ir configurando su poesía, también el encuentro intercultural y sus pasos en la extranjería, irán haciendo mella.

En la vida de Eduardo Chirinos la interacción con un nuevo horizonte cultural se explora después de realizar una estancia de dos años de estudio en Madrid (España), durante 1986 y 1987, gracias a una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Este traslado supone un encuentro con una tradición con la que ya estaba familiarizado gracias a sus años de colegio en Lima. El prólogo del poeta de *El libro de los encuentros* (1988),⁵⁷ lo describe:

Durante aquellos meses habité el pequeño cuarto de un hostel situado junto a la calle Princesa y el Parque del Oeste. Allí compartí la amistad y los rigores del invierno con quien luego sería el editor de este libro, allí recuperé espacios perdidos de la infancia, [...]. Creo que la suma de estas circunstancias (yo jamás había salido del Perú) explica la febrilidad que me acompañó mientras escribía estos poemas: nunca había escrito tanto en tan poco tiempo; nunca, tampoco, había gozado con tanta plenitud y entrega mi propio hacer. (1988a:7)

⁵⁶ «Cuando mis padres me preguntaron qué quería / como regalo de navidad les contesté con la seguridad / y el aplomo de mis ochos años: «una enciclopedia / de seis tomos». [...] / El mundo estaba a solas conmigo, y lo mejor era / que podía escucharlo sin tener que pasar por niño / tonto». (Chirinos, 2012a:28)

⁵⁷ Por motivos editoriales, *El libro de los encuentros* apareció en la editorial peruana Colmillo Blanco, de Lima, en 1988. Esta obra obtuvo en Madrid el premio ex aequo «II Convocatoria Juan Bernier», para poetas jóvenes de habla hispana,

Este viaje resulta fundamental en su trayectoria. Inaugura su adscripción a la experiencia migratoria, que terminará por concretarse en su posterior traslado a EEUU. La ciudad de Madrid, y el país en general, resultan familiares para Chirinos, a través de sus lecturas, y de escuchar las zarzuelas que le ponía su madre, e incluso en el uso de la peseta española, que el poeta debía de utilizar en las operaciones matemáticas de su colegio jesuita. El poeta transita una transculturación gradual.

Señalando los paralelismos de las categorías de los desplazamientos descritas por Michel Butor, como hiciéramos con el acercamiento a la bio-bibliografía de Jorge Boccanera y de Fabio Morábito, recurrimos ahora al concepto de «voyage comme lecture» y de «voyageurs lecteurs». Una definición donde podríamos incluir a Eduardo Chirinos como viajero de «double voyage qu'est toute lecture», viaje anterior y posterior, en la literatura y en el espacio geográfico. (Butor 1974:12)

La capacidad de adaptación a Madrid, viene vinculada a la llamada «migración temporaria», aquella en la que incide un retorno previsto desde el inicio, de modo que toda la experiencia puede ser vivida como aventura, o viaje excitante hacia lo desconocido (Grinberg; Grinberg 1984:213). Incluso si ese viaje excitante viene tejido por una indagación previa, una interrogación de lecturas, de búsquedas, de preguntas, la extranjería se convierte en «viaje en la lectura».

Juan Álvarez Mendizábal fue un liberal que aterrorizaba a curas en el siglo XIX. Muy pocos lo recuerdan. Una calle de Madrid lleva su nombre. Allí escribí poemas hasta que me ardieron los ojos, allí atesoré libros amorosamente hurtados, allí viví con mi primera mujer la única semana en la que fuimos felices.
(Chirinos 2012a:63)

Al regresar a Perú en 1987, el poeta cuenta con la publicación *Rituales del conocimiento y del sueño* (1987), aparecida en España, además de los siguientes poemarios, que editará en Perú y España en los años siguientes: *El libro de los encuentros*

(Lima, 1988); *Canciones del herrero del arca* (Lima, 1989); y *Recuerda, cuerpo...* (Madrid, 1991).

Concluidos sus estudios universitarios, ocupa pequeños empleos como profesor y colaborador en revistas y periódicos.⁵⁸ Sin embargo, la falta de oportunidades para continuar con su carrera académica, impulsan su traslado a EEUU junto a Jannine Montauban, su esposa. Los dos son admitidos en 1993 para realizar el doctorado en la Universidad de Rutgers, New Jersey. Se instalan para ello en la localidad de New Brunswick.

A diferencia de muchos escritores argentinos, chilenos o uruguayos, yo no me marché de mi país por motivos políticos; además viajo con frecuencia al Perú, donde vive mi familia y la familia de mi mujer, que es también peruana [...]. Si nos fuimos a los EEUU fue por una situación laboral: ninguna universidad peruana de los 90 ofrecía un doctorado en literatura. Pensamos primero en Italia, pero era muy difícil. Si eres becario en una universidad americana puedes trabajar como asistente de español, con lo que puedes pagar –aunque sea modestamente– tu manutención y tus estudios. (*EI Ch*)

Este traslado, de mayor calado que el anterior desplazamiento a Madrid, inaugura su estancia en EEUU. Su instalación en New Brunswick, en Bayard Street, la calle en la que residen, así como la incorporación a un nuevo espacio cultural e idiomático, estimulan al poeta. De esta convivencia surge *El equilibrista de Bayard Street* (1998), obra galardonada en 1997 con el primer premio del concurso internacional de poesía «El Olivo de Oro», organizado en Perú por la municipalidad de San Isidro. Su publicación supone un cambio de mirada. Hasta la aparición de *El equilibrista de Bayard Street* (1998), la obra de Chirinos se había movido en «una dicción más contenida, más clásica», pero a partir de este poemario el poeta se libera y comienza a «dialogar con las vanguardias históricas y con las numerosas ramificaciones que estas tuvieron». (Guichard 2013)

⁵⁸ El poeta señala que en aquellos años ochenta, tan convulsos en Perú, «estudiar literatura era un suicidio. Y [las] dos puertas que se nos abrieron fueron: la enseñanza y el periodismo. Y tú sabes que los jóvenes literatos son la mano de obra barata para el periodismo. Y empecé a enseñar en una academia de preparación preuniversitaria. Y empecé a trabajar en un suplemento cultural de *La Prensa*, que se llamaba *Perspectiva*». (Sotomayor 2013)

En el prólogo de las dos ediciones publicadas de *El equilibrista de Bayard Street*,⁵⁹ Eduardo Chirinos revela la importancia del traslado, del cambio de lugar de escritura, y apunta que el desplazamiento a EEUU no impone una excesiva alteración cultural. Puesto que su equipaje de lecturas previas, así como su conocimiento musical o fílmico, le familiarizan con el entorno. Ejercen de avanzadilla contextual que le permite dialogar e interactuar con el nuevo espacio.

Para quien visite por primera vez los Estados Unidos no le será difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y el Estados Unidos real no hay demasiada diferencia. (Chirinos 2013:10)

La instalación en Estados Unidos supone un antes y un después. Es un verdadero cambio de residencia, no una «migración temporaria», ya que el regreso no permanece pendiente. Se puede definir su traslado como «exilio circunstancial» (Todorov 1996:40). Su trasplante a otro espacio es impulsado por una mejora a nivel laboral y académico.

Si relacionamos los modelos planteados por Ottmar Ette sobre el viaje literario,⁶⁰ el viaje de Eduardo Chirinos exige un nuevo diseño espacial. Su desplazamiento se articula como «vaivén» (Ette 2008:37), porque la instalación en EEUU no cercena el viaje al origen. Permite un movimiento permanente entre el lugar de trabajo y el espacio familiar, Perú, donde acudirá con frecuencia. La visita y el regreso no expresan exclusión o imposibilidad. Los versos de Chirinos que nos sirvieron para tejer nuestra «Introducción» cobran relevancia «Llegar a alguna parte no significa / abandonar otra parte». (Chirinos 2012b:303)

En esta primera década en Estados Unidos continúa escribiendo con asiduidad. Además de *El equilibrista de Bayard Street* (Lima, 1998), publica los poemarios: *Abecedario de agua* (Valencia, 2000), *Breve historia de la música* (Madrid, 2001); y los

⁵⁹ Las dos ediciones de que consta este volumen son 1998, editado por Colmillo Blanco en Lima, y la de 2013, reeditado por Ediciones Liliputienses en Cáceres (España). Entre ambas detectamos algunos cambios en la distribución formal.

⁶⁰ *Op. cit.*

libros de ensayo y crítica literaria: *La morada del silencio* (Lima, 1998), *Epístola a los transeúntes* (Lima, 2001) y *El Fingidor. Revista de literatura* (Lima, 2003). Las ediciones se reparten entre España y Perú. Síntoma de que su obra ya ha formalizado su dispersión internacional.

Nuevamente, por motivos académicos el poeta y su esposa se trasladan en el año 2000 a la ciudad de Missoula, al norte de EEUU, después de lograr sendas plazas como profesores en la Universidad de Montana, donde Eduardo Chirinos es designado como profesor de literatura española e hispanoamericana, al igual que Jannine Montauban. El cambio de residencia, supone un traslado a un Estado del interior, muy diferente al ambiente urbano de New Brunswick.

Este desplazamiento reactiva la capacidad de Chirinos para captar estímulos migratorios que repercutan en su poesía. Cada nueva experiencia viajera motiva e impulsa su escritura. Así, aparece *Escrito en Missoula* (2003), poemario que indaga en la combinatoria entre el viaje y el asentamiento, entre el traslado y el diálogo con el nuevo lugar. Al igual que en *El equilibrista de Bayard Street*, el poeta peruano demuestra ser un hábil lector del palimpsesto cultural adquirido previamente. Un mecanismo que le servirá para ir adaptándose a la nueva mudanza.

Para entender la importancia del cambio de residencia, aprovechamos el artículo «Para llegar a Missoula», del propio Chirinos, incluido en *Poéticas de los (Dis)locamientos* (2012), dedicada a los autores latinoamericanos instalados en Estados Unidos. Chirinos denomina su estancia como «exilio americano», destacando las posibilidades de la teoría de la intertextualidad como código de representación que metaforiza la inclusión del extranjero en un nuevo idioma y una nueva cultura. Todo viaje supone un intertexto, trasladar «un sistema de signos y transponerlo a otro lugar de enunciación» (Chirinos 2012c:147). Chirinos se apoya en la experiencia del «exilio americano» a partir de las teorías de Julia Kristeva,⁶¹ enmarcando la incorporación o asimilación ante lo externo a través del reflejo lingüístico y literario.

⁶¹ «Julia Kristeva forjó el término en el muy conocido artículo publicado en 1967, “Bathkine, le mot, le dialogue et le roman”, incorporado dos años después a su *Semiotiké* (1969)». (Martínez 2001:56)

Para el poeta no hay únicamente una experiencia de transposición de signos, se configura la inclusión en una larga tradición cultural con la que ha dialogado en el pasado. Si EEUU tiene una cartografía diseñada por la literatura, el cine y la música, como habíamos apuntado antes, es cuestión de estar atentos a este macrotexto e incluir el modo propio de enunciación en su interior.

¿El cambio a EEUU fue difícil a la hora de integrarse en un nuevo espacio cultural e idiomático?

Cuando nos trasladamos a otro espacio geográfico no llegamos con la misma inocencia que a la página blanca, sino a través de ese filtro que nos dan una multitud de lecturas, películas, canciones, etc., con las que hemos construido un imaginario. Cada vez que llegamos a una ciudad nueva llevamos un equipaje cultural que nos permite habitar en ella, y transcribir en ella nuestra propia escritura. (EI Ch)

En el caso de *Escrito en Missoula* (2003), existe una relación significativa con *El libro de los encuentros* (1988) y *El equilibrista de Bayard Street* (1998). Las tres obras se escriben impulsadas por un traslado, tanto a Madrid como a EEUU, y dentro de EEUU a Missoula. Una relación que nos obliga a seleccionarlas como *corpus* de esta investigación, para su posterior análisis.

En cuanto a la música de muchos de sus libros, hay algunos poemarios con un cambio muy marcado, como los que fueron escritos en Madrid o en EEUU. ¿Qué obras representa más exactamente ese cambio de música y lugar?

En realidad todos mis libros suponen un cambio de música, aunque su escritura haya ocurrido en un mismo país; pero hay algunos en los cuales el cambio es más radical porque aluden a un escenario que me afectó definitivamente la mirada. Si hay libros que marcan un cambio, estos serían *El libro de los encuentros* (que fue mi encuentro con Madrid), *El equilibrista de Bayard Street* (que fue mi primer encuentro con EEUU) y *Escrito en Missoula*. Por alguna razón también son los que más gustan a los lectores. (EI Ch)

La interacción entre poesía y viaje convierte a Chirinos en un poeta ligado al desplazamiento y al descubrimiento del nuevo espacio. Figuran en él las marcas del poeta migratorio. A las cuales podríamos añadir la denominación de viajero «alegorista»,

recuperando las categorías viajeras de Todorov,⁶² por su necesidad de recurrir al enmascaramiento alrededor de lo que va observando e incluyendo en sus poemas, como apreciamos en *El equilibrista de Bayard Street*. No obstante, dentro de las categorías establecidas por el escritor francobúlgaro, el poeta se incluye también en la categoría del viajero «asimilado» e «impresionista» (1991:389-390), receptivo para los elementos externos y con una condición de transformación o inclusión dentro del espacio y el idioma, como refleja *Escrito en Missoula*.⁶³

La instalación en Missoula intensifica, también, su faceta de investigador y de crítico, con la publicación de *Los largos oficios inservibles* (Lima, 2004), *Nueve miradas sin dueño* (Lima, 2004), *Abrir en prosa* (2016); y de traductor de la obra del poeta filipino José García Villa: *Un monje azul come pasas rosas* (Madrid, 2013), junto a su Jannine Montauban.

Después de la aparición de *Escrito en Missoula* salen a la luz los poemarios *No tengo ruiseñores en el dedo* (Valencia, 2006), *Humo de incendios lejanos* (México, 2009), *Catorce formas de melancolía* (Lima, 2009), *Mientras el lobo está* (Madrid, 2010), *Anuario Mínimo (1960-2010)* (Barcelona, 2012), *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (Granada, 2013), *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (Valencia, 2014), hasta la fecha, así como distintas antologías sobre temáticas diversas relacionadas con la poesía peruana: *Infame Turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1992* (1997), *Loco Amor. Poesía Peruana Contemporánea* (2007), esta última con la colaboración de Jorge Eslava, al igual que *Me gustas tú. Adolescentes en la poesía peruana* (2011); y los libros infantiles *Guilherme, el koala que llegó por internet* (Lima, 2005) y *Guilherme, el koala que llegó al Perú* (Lima, 2008).

Su actividad literaria no cesa de crecer hasta su fallecimiento en febrero de 2016. Su obra se internacionaliza con la aparición de algunas traducciones de su obra en

⁶² «La alegoría dice una cosa, y da a entender otra; el alegorista habla de un pueblo (extranjero) para debatir sobre alguna cosa distinta a ese pueblo -sobre un problema que concierne al propio alegorista y a su propia cultura», (Todorov, 1991:393)

⁶³ Como ejemplo, el poema «Nemissoolatakoo» se refiere al nombre original de la ciudad. (Chirinos 2003: 33)

Inglaterra y EEUU, realizadas por Gary J. Racz,⁶⁴ y en Francia, de la mano de Modesta Suárez y Álvaro Ruiz.⁶⁵ Al mismo tiempo, los elogios y los premios recibidos aumentan exponencialmente. Destacamos la consecución del «XII Premio de Poesía Generación del 27» en 2009, con *Mientras el lobo está* (2010). Sobre el cual, escribe José Manuel Caballero Bonald, dentro del jurado que le otorgó el galardón, que la poesía de Chirinos «tiene una forma de traspasar la experiencia vivida a la experiencia del lenguaje, que resulta desde el primer momento muy atractiva».⁶⁶

La muerte del poeta dejó pendiente la publicación de *Tetramorfos*, inédito hasta la fecha, y de *Harmonices Mundi*, aunque este último apareció en 2016, de la mano de la editorial Point de Lunettes, en Sevilla. Dos poemarios que cierran el círculo iniciado por *Cuadernos de Horacio Morell*, en 1981. Asumiendo la imagen de una obra completa y compleja, Chirinos entrega en herencia una trayectoria de más de veinte obras, integrando a la poesía en español un *corpus* grandioso. Esperamos, con impaciencia, que en pocos años la crítica se entregue al estudio de su obra, desde la totalidad.

Para nuestra investigación, nos detendremos en las diferentes miradas que la crítica ha ido concretando sobre una obra tan prolífica. Delimitaremos una poética válida con la que describir y comprender el significado de las marcas de su escritura, profundizando en aquellas señales que ayuden a leer su obra con una mejor perspectiva de la experiencia migratoria. Dicha mirada nos permitirá, en el análisis posterior, poner su obra en contraste con la poesía de Jorge Boccanera y de Fabio Morábito.

⁶⁴ La traducción editada en Inglaterra es *Reasons for writin poetry* [Antología], edición, traducción y prólogo de Gary J. Racz. Londres, Salt Publishing, 2011. Las traducciones de Escrito en Missoula y de Humo de incendios lejanos han aparecido en EEUU: *Written in Missoula*, traducción y edición de Gary J. Racz, Missoula, Montana University Press, 2011; y *The smoke of distant fires*, traducción de Gary J. Racz, New York, Open Letter, 2012.

⁶⁵ Editado por Al Manar, aparece en 2012, en Tulle, *Quatorze formes de mélancolie*, con la traducción de Modesta Suárez y Álvaro Ruiz.

⁶⁶ Agencia Efe, «El escritor peruano Eduardo Chirinos gana el Premio Generación del 27», *El Mundo*, 05/11/2009, http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/05/andalucia_malaga/1257427735.html (Fecha de consulta: 07 de noviembre de 2009).

Pero antes de continuar, creemos conveniente concluir el apartado con el poema «Geografía nacional», perteneciente a *Mientras el lobo está* (2010). Un texto de tintes conversacionales que reúne aspectos básicos de este repaso bio-bibliográfico del poeta, su vínculo entre la poesía, la cultura, la vida y el viaje. Veamos el poema completo:

Como todos los niños del Perú, yo también pinté mapas de colores. De amarillo la costa, pegada con engrudo al océano Pacífico. De marrón la cordillera de los Andes. Y la selva, siempre verde. Me gustaba hacer ese trabajo.	5
Los colores eran la metáfora más visible (y optimista) de un país lejano y doloroso. Eran también una invitación al viaje. En la franja amarilla un río feroz se desbordaba con las lluvias y había que llegar a la escuela en canoa. Allí aprendí a leer, a cazar sapos y luciérnagas, a ver relámpagos sin escuchar el trueno. En la franja marrón estaba Jauja, la utopía donde jamás hubo agua caliente.	10
Era divertido no bañarse, huir en las mañanas al mercado, jugar en el corral de los pollos. Pero la franja verde era la que más me interesaba. En su misterio había animales feroces, tribus reducidoras de cabezas, misioneros rubios que morían como moscas. Y una ciudad llamada Iquitos. Fue allí donde me hicieron mis padres. Dicen que es bonita. Algún día debo visitarla.	15
(Chirinos 2010a:51)	20

6.2. Panorama crítico

Finalizado nuestro repaso bio-bibliográfico de Eduardo Chirinos, constatamos el valor de su obra poética. Una obra extensa e intensa, que la crítica no ha encarado a través de un desarrollo analítico eficaz. Estamos ante el poeta, de nuestro estudio, que contiene el menor marco teórico. Muchas pueden ser las razones para ello. Consideramos que el número de sus publicaciones o la dispersión de sus ediciones, que

se alternan entre Perú, España, México, y ahora EEUU, pueden complicar la investigación. Otro motivo, reside en el temor a hacer una lectura crítica de un autor con marcado rasgo culturalista, un poeta que concibe la poesía cruzada por intertextos de orígenes diversos, por referencias a la mitología, presente en algunos pasajes de *El libro de los encuentros* (1988), o a la mirada postmoderna a personajes del cómic, Batman o Popeye, que circulan en *Humo de incendios lejanos* (2010). Veamos el texto «[5]», fragmento perteneciente al poema «3»:

estoy un poco confundido dijo popeye batman alza un pie
hunde el otro en ciudad gótica arroja un chorro de luz negra
en esta habitación vacía no es verdad no está vacía hay
libros papeles diccionarios un póster de national geographic
una taza de café humea en lo más alto me mira escribir 5
una sextina quieres escucharla ahora no dijo popeye
estoy un poco confundido ¿por qué hablas de batman?
(2010b:26)

Sin embargo, el hecho de que su escritura adopte diferentes registros no significa que no se puedan encontrar caminos compartidos, marcas comunes que, en mayor o menor medida, van trenzándose a lo largo de las publicaciones. A pesar de la ausencia de monografías y de estudios específicos, articularemos nuestro apartado crítico alrededor de dos miradas. Por una parte, aprovecharemos el acercamiento que Víctor Vich y Luis Arturo Guichard han llevado a cabo, tratando de descifrar la estructura global de su escritura. Por otra, utilizaremos algunas reseñas publicadas sobre sus poemarios, como fórmula indagatoria de la creación de los poemas. Asimismo, defendemos que la mirada constante que hace el poeta a través de las entrevistas y de sus poemas, sobre el hecho de la escritura o del estudio de la poesía, pueden ayudarnos a contextualizar y a matizar ciertas ideas planteadas por parte de la crítica.

6.2.1. Lecturas

Para este apartado encontramos dos artículos significativos que afrontan su poética. Los críticos que se aventuran a ello son Víctor Vich, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y el poeta mexicano Luis Arturo Guichard.

En *Voces más allá de lo simbólico* (2013), el estudio de la poesía peruana realizado por Víctor Vich, el investigador lleva a cabo diversos acercamientos a poetas contemporáneos como José Watanabe, Mario Montalbetti, Rocío Silva Santisteban o Rossella di Paolo, entre otros. Pero lo que nos concierne es el capítulo dedicado a la obra de Eduardo Chirinos, titulado «Asalto al canon: la estrategia poética de Eduardo Chirinos». (Vich 2013:173-191)

A modo de nota esclarecedora, en la introducción de la obra nos desvela Vich sus intenciones, identificando la poesía con un discurso que provee de un encuentro real, «un discurso que intenta nombrar algo que se resiste a ser nombrado [...], de ahí la conciencia y esa sensación de derrota que impregna a buena parte de la poesía contemporánea» (2013:15). La poesía encarna así un «malestar existencial y da cuenta de los fallos en la cultura» (2013:19). El género lírico se revela entonces como discurso subversivo que invita a mirar de otro modo lo que nos rodea.

La mirada del crítico peruano no se adentra en exclusiva en la obra poética de los autores, sino que, como apunta Jonathan Culler, ahonda en la interpretación «sintomática».⁶⁷ Centra su interés en el contexto en el que se desarrolla la escritura, atendiendo preferentemente a la atmósfera social e histórica que puede alterar el texto lírico.

⁶⁷ Jonathan Culler establece dos tipos de interpretación bajo el prisma de la hermenéutica, «1) la interpretación que considera que el texto, en su funcionamiento, tiene algo importante que decirnos; puede tratarse tanto de la hermenéutica de la sospecha como de la recuperativa; y 2) la interpretación “sintomática”, que trata el texto como síntoma de algo no textual, que es supuestamente más profundo y la razón auténtica del interés del texto (ya sea la vida psíquica del autor, sus tensiones sociales o la homofobia de la sociedad burguesa)». (Culler 2014:86)

Define Vich a Eduardo Chirinos como uno de los «miembros más importantes de la generación de los ochenta»,⁶⁸ como planteaba José Miguel Oviedo al inicio de nuestra bio-bibliografía del poeta peruano. Dicha generación, a diferencia de la generación de los sesenta y de los setenta –de marcada oralidad–, no reniega de la tradición de la poesía peruana ni de las influencias de la poesía universal, sino que se apropia del canon occidental, de la veta del género y la sexualidad, así como en la apuesta por la subcultura del grupo «Kloaka».⁶⁹ En todos ellos, hay una condición común, el posicionamiento ante el lenguaje (Vich 2013:175). Como afirma Eduardo Espina a propósito del regreso al lenguaje por parte del poeta:

[Regresa] al lenguaje para encontrarse consigo mismo. Esta discursividad autónoma de la palabra poética (que encuentra su historicidad saliendo de la historia) es quizá el sesgo más relevante de la poesía peruana desde los ochenta. (Espina 1993:695)

Pero el regreso a la palabra poética no lleva aparejada la renovación de la acción política, sino que se desprende de la relación histórica entre la poesía y el compromiso ideológico. Es en este desgaste social del lenguaje poético, donde Eduardo Chirinos funda su voz. Una poesía que exhibe una profunda insatisfacción. «La belleza ya no aparece como un valor cargado de significados trascendentes e idealistas, sino, más bien, como un signo incomprensible que comienza a tener muy poco que decir». (Vich 2013:177)

Relacionamos este posicionamiento con una estética de la «imposibilidad», que tiene reminiscencias con la visión crítica que realizara Francisco Rodríguez en nuestra investigación, sección «4.2.2», de la obra de Jorge Boccanera. En Chirinos, como en Boccanera, «el lenguaje desconfía de sí mismo y busca nuevos rumbos. El fracaso del lenguaje desemboca en el fracaso del sujeto» (Vich 2013:179), como se aprecia en los

⁶⁸ En el caso de las generaciones poéticas, en Perú hay una tendencia a segmentarlas por grupos de diez años, como bien apunta el propio Víctor Vich (2013:174). Los ochenta se muestra como una etapa histórica ambigua en la que, tras las dos fases de gobierno militar (1968 y 1975) regresa la democracia, a la vez que se inicia el deterioro social y la violencia política en manos de Sendero Luminoso. (Halperin, 2005:697-706)

⁶⁹ Recomendamos la lectura del artículo de Rafael Dávila-Franco «La poesía peruana del 80 o la fractura como poética», para entender el fenómeno de las generaciones. (Dávila-Franco 2006)

versos finales de «Pirata de la memoria»: «nada poseo sino la palabra / la palabra que ahora se escabulle dejándome solo».⁷⁰ (Chirinos 1999a:102-103)

Como profeta de la tribu, valedor de la palabra, el poeta deja de tener sentido. El abandono y el desconcierto pasan a ser ahora los signos de la nueva poética. De ahí que la poesía de Eduardo Chirinos resulte del cuestionamiento del sujeto lírico, el lugar de enunciación, y la pertenencia al grupo. Son estas las preguntas que «la poética de Chirinos pone en primer plano».

Muchos de sus textos deben entenderse como la búsqueda de una identidad que quiere reconstituirse a través de ciertos fundamentos del lenguaje. Fundamentos ciertamente heredados de la tradición literaria que el poeta no duda en recogerlos en lo que intenta ser una expresión construida sobre restos y residuos. (Vich 2013:181)

Este último fragmento de Vich es significativo. Propone una lectura original del eco culturalista y de la inclusión de diversas tradiciones dentro de la poesía de Chirinos, que hemos detectado con anterioridad. Para el crítico peruano, este recurso cargado de intertextos, citas, collages, etc., viene fundamentado por la pérdida de la voz «de la tribu». Una pérdida que tiene por consecuencia la necesidad de explorar espacios de escritura ajenos. El sujeto aparece fracturado y no deja de interrogarse y atravesar ciertas contradicciones. (Vich 2013:181)

El uso del lenguaje y de la tradición nos muestra también un elemento más. Si observamos con perspectiva, la mirada a la tradición no representa un diálogo, o una interpelación. Es un mecanismo de analogía, herramienta que permite abandonar la búsqueda de significados, para integrarse en las relaciones de los mismos. El lenguaje «dejó de ser un medio para intercambiar información y se asumió como una dimensión capaz de impregnar la totalidad de la vida humana fuera de la cual solo parece encontrarse el reino del vacío, de la nada». (Vich 2013:182)

La contradicción entre fatalidad y posibilidad del lenguaje poético, en el enfrentamiento entre el lenguaje como fenómeno social, y su esencia como herramienta

⁷⁰ El poema de Eduardo Chirinos se titula «Pirata de la memoria», y está incluido en la antología *Naufragio de los días*, Sevilla, Renacimiento, 1999.

privada y personal, se sitúan algunas de las marcas de la obra del poeta peruano. Para Vich, el diálogo del sujeto con su historia a través del canon es esencial en su poética. No solo la referencia a la tradición, sino al diálogo con ella, impregna la escritura de Chirinos, «no se trata [únicamente] de una *poesía intertextual*, sino además de un *yo-intertextual*, que utiliza máscaras, desdoblamientos, citas y montajes para interrogarse con ansiedad» (Vich 2013:183). Es ésta, ciertamente, una mirada a la historia y a la tradición literaria que desemboca en una mirada hacia uno mismo, al mismo tiempo que esa mirada hacia uno mismo valida una reescritura de la tradición literaria:

Todos los libros de Eduardo Chirinos han sido concebidos con ese objetivo: encontrar imágenes del pasado personal, del canon literario o de lo que he definido como un *yo-intertextual* con el interés de ritualizar el conocimiento sobre la base de imágenes heredadas. En esas copias de lo mismo en el medio de personajes muy conocidos, el sujeto poético opta por disolverse en innumerables voces que, a su vez, congregan espacios infinitos. (Vich 2013:184)

Como vemos, Chirinos elabora una dialéctica en la apropiación de la herencia poética, exhibe un recurso semántico de relevancia en el significado, convirtiéndolo en recurso retórico, en mecanismo de desdoblamiento, de representación del sujeto fracturado. «Participar de la tradición literaria responde únicamente a una estrategia textual (y ciertamente política) mediante la cual la identidad literaria necesita volver a ser construida, vía una apropiación del canon que ya se vuelve definitiva». (Vich 2013:190)

Las observaciones de Vich sobre la obra de Chirinos y su relación con el canon y la tradición literaria, nos trae a la memoria uno de los poemas de *Anuario mínimo (1960-2010)*. Un texto, sin título, que no fue incluido en este ensayo, y refleja las diferentes filiaciones que establece el poeta con el pasado, desvelando el diálogo y la reconstrucción de la tradición.

Poetas para venerar: Vallejo, Apollinaire,
Cavafis. Poetas para aprender: Borges,
Salinas, Seferis. Poetas para jugar:
Cummings, Tablada, Oquendo. Poetas para
quedarse en silencio: Holan, Eguren,
Machado. Poetas para pelearse con ellos:

Pound, Neruda, Lugones. Poetas para perderse en ellos: Eliot, Pessoa, Huidobro. Poetas para sentirse inteligentes: Jorge Guillén, Octavio paz, Martín Adán. Poetas para despreciar en la escuela y arrepentirse después: Bécquer, Rubén Darío, Amado Nervo.
(Chirinos 2012a:71)

A diferencia de Víctor Vich, Luis Arturo Guichard concentra su estudio, «Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del *Anuario mínimo*», en un solo poemario. Como reza el título, el artículo se centra en *Anuario mínimo (1960-2010)*, aparecido en 2012, fecha en la que también aparece el estudio.⁷¹ Debido al carácter totalizador de la trayectoria poética descrita en este poemario, la investigación de Guichard crea relaciones y conexiones con los poemarios anteriores. Su estudio difiere del trabajo de Vich en la perspectiva. Por ello, la mirada del investigador mexicano es expansiva. Más interesado por la descripción de un rasgo común y una reflexión sobre el uso de la tradición en Chirinos, Guichard se adentra en las obras y en la singularidad de cada una de las propuestas, sin reflexionar sobre el contexto en el que se produce.

Para Luis Arturo Guichard, Chirinos es un «poeta a medio camino entre el culturalismo del alquimista y la rapidez de mano del prestidigitador». Encarna al autor polifacético, capaz de adentrarse en territorios diversos: la música, los viajes o la tradición, y salir airoso de ellos. «Cada idea, cada tema básico y en apariencia sencillo arroja un libro redondo». Podría definirse su obra como una constante que aúna planificación e improbabilidad, oficio y espontaneidad, que recorre de manera diversa toda la obra.

Guichard se aventura a estructurar la obra de Chirinos en dos partes. Por un lado, agrupa aquellos poemarios publicados desde *Cuadernos de Horacio Morell* en 1981, hasta *Recuerda, cuerpo...*, aparecido en 1991; mientras, el otro grupo se origina en *El equilibrista de Bayard Street* (1998), y llega hasta 2012, fecha de aparición del artículo de

⁷¹ El estudio de *Anuario mínimo (1960-2010)*, por parte de Guichard, nos sirve de apoyo por el valor testimonial que contiene.

Guichard. En verdad resulta acertada la división pues Chirinos dividió todos sus libros entre dos cuadernos: *Cuaderno azul* y *Cuaderno Rojo*,⁷² con resonancias a las compilaciones que fueron tituladas por uno de sus grupos de música favoritos, *The Beatles*.

Guichard fundamenta su división en el concepto más clásico de las primeras obras, «la primera parte de la obra de Eduardo Chirinos está escrita más a ojo que ha oído, con más imágenes que asociaciones sonoras»⁷³, y en la exploración más vanguardista, de diálogo constante con las diferentes tradiciones poéticas del segundo.

El núcleo principal del ensayo de Guichard resalta la autonomía y la polivalencia de la voz poética de Chirinos. La posibilidad de «escribir libros muy diferentes entre sí sin que al leerlos en orden den la impresión de ser discordantes». Esta reflexión de Guichard coincide con las ideas de Chirinos, en alusión a su antología *Catálogo de las naves* (2012):

Hay poetas que desde el primer libro encuentran un tono y ese tono y ese lenguaje lo van profundizando, ya sea subterránea o aéreamente. En mi caso no, en mi caso me di cuenta de que cada libro mío tenía un tono particular y que ese tono obedecía a un hablante particular. Mis libros son distintos. Entonces en el proceso de la antología descubrí que cada uno de ellos era como planetas distintos que se regían por un mismo sistema. (Sotomayor 2013)

En Chirinos se entrelazan diferentes tradiciones, a modo de tonos, que son capaces de atravesar libros contiguos elaborados por un autor cambiante. Lo que revierte en una actitud ante el género muy personal, «ya no hay géneros, solo hay tonos. Ya no se escribe épica, pero se puede escribir con el *tono Neruda* o el *tono Zurita*», señala Guichard. De tal forma, el «tono Chirinos» reflejaría, en nuestra opinión, «varios tonos que articulan una armonía, [...], una tonalidad policromática» (Pineda 2014:33). En el poeta peruano dicho cambio de tono conlleva un cambio de tradición, y por supuesto un cambio de forma.

⁷² Estas compilaciones nos fueron proporcionadas por el propio poeta. No han sido publicadas, ni editadas.

⁷³ Un poema incluido en *Anuario mínimo (1960-2010)* nos da la clave: «Mi oreja es vanguardista, mi ojo clásico. Como / todas las parejas tienen sus pleitos y malentendidos, / pero en general se llevan bien. Saben que se necesitan. / Que el uno no puede vivir sin el otro». (Chirinos, 2012a: 76).

El ensayista mexicano analiza tres textos diferentes extraídos de tres obras contiguas: *Humo de incendios lejanos* (2009), *Catorce formas de melancolía* (2009) y *Mientras el lobo está* (2010). Tres propuestas publicadas de forma lineal, que alternan distintos enfoques líricos, desde la mirada más vanguardista y libre de *Humo de incendios lejanos*, con la ausencia de puntuación y la presentación en forma de poema-bloque, en la tradición de Vicente Huidobro o de Emilio Adolfo Westphalen; pasando por la lírica sugerente, a la vez que reflexiva, de *Catorce formas de melancolía*, en consonancia con la estética de Eugenio Montejó e incluso de Octavio Paz; y concluye, por último, con el tono conversacional de *Mientras el lobo está*, que recuerda a los versos de Jaime Gil de Biedma y de Ángel González. (Guichard 2012)

A partir de tales variaciones, Guichard define los libros del poeta peruano como «planetas solitarios». Chirinos «hace que su lector le acompañe por territorios totalmente diferentes mientras le habla de las mismas cosas». Destaca dos obras por encima del resto: la primera de sus publicaciones, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), por significar un libro fundacional y su bautizo en el panorama peruano, además de estar dotado de humor y culturalismo, a partes iguales; y *El equilibrista de Bayard Street* (1998), donde se vislumbra un cambio de mirada, un final de etapa, así como el comienzo de una nueva. Es éste, además, un poemario con un significado personal muy fuerte, en cuanto a cambio de escenario de escritura, como puente entre distintas tradiciones alejadas, la peruana y la estadounidense.

Para culminar el artículo de Guichard, y después de haber estructurado el mismo, como también hacemos nosotros en este apartado sobre la poesía de Chirinos a través de paisajes de *Anuario mínimo (1960-2010)*, concluye el mexicano esbozando una imagen de galaxia poética en la cual cada uno de los libros del poeta traza una órbita independiente y exacta que da solidez a toda su propuesta lírica. Una obra que ha convertido a Chirinos en uno de los autores fundamentales de la poesía latinoamericana contemporánea.

6.2.2. Reseñas

Realizar la lectura de las reseñas de las obras de Chirinos representa otra forma válida de aproximación a su poesía. Como avanzamos en los estudios críticos de Jorge Boccanera, sección «4.2.3», leer a autores con los que se comparte un mismo periodo histórico, incluso cierta amistad, empuja a que muchos de los críticos hagan una valoración de las obras con herramientas algo heterodoxas, menos académicas que de costumbre. En el caso que nos ocupa, la reseña se articula como elemento de difusión de la obra. Difiere del prólogo en la mayor lejanía, obteniendo así menos dosis de subjetividad. Por el mero hecho de tener menos créditos que cumplir a la hora de recomendar la lectura. Sin embargo, coinciden en una misma fórmula, la concisión y la brevedad imponen un entramado de pinceladas o sugerencias de lectura. Siguiendo la entrada del *DRAE* en su versión electrónica, se designa la reseña como «narración sucinta», «noticia y examen de una obra literaria o científica».⁷⁴ Es decir, un texto breve que no valora con precisión, sino que concentra su actividad en dar «noticia» del mismo.

De las reseñas encontradas, dispersas en diferentes medios: revistas, suplementos culturales y periódicos, destacamos las publicadas por Esperanza López Parada, Edgardo Dobry y José Miguel Oviedo. Críticos de reconocido prestigio que descifran nuevas marcas de su escritura, no estudiadas hasta ahora.

«De la vida a la música», reseña de Esperanza López Parada publicada en 2001 en *El País*, diario donde también aparece el texto de Edgardo Dobry que presentaremos a continuación, se ocupa del poemario ganador del «I Premio Casa de América de Poesía»: *Breve historia de la música* (2001). Para López Parada, la obra se sustenta en tres pilares: la música, la tradición cultural y la poesía. «En Chirinos, la música es más que un decorado de época o una nota de ambientación para el poema que tiene, en cambio, su lugar de nacimiento en la melodía misma. Es en la canción o en la sinfonía donde la poesía encuentra su principio».

⁷⁴ La versión del *DRAE*, online, fue consultado el 7 de enero de 2014.

El poeta peruano asume su condición de melómano y nos descubre el objetivo de su obra: «ofrecer un entramado de historias que la música nos cuenta a aquellos que siempre la queremos escuchar» (Chirinos 2001:10). Desvela un estímulo de escritura, a la vez que trata de «entablar una cordialidad» entre dicha música y la poesía, «calcar las sensaciones que transmite» la melodía, señala López Parada.

Si el estímulo de la música vertebra *Breve historia de la música*, son la extranjería y el asombro ante otra realidad los elementos que arraigan en *Escrito en Missoula* (2003), como sugiere Edgardo Dobry en la reseña: «Todo lirismo que hoy es posible», aparecida en 2003 en *El País*.

El crítico incorpora a Eduardo Chirinos dentro de «los poetas [que] acaban por abrir los ojos a ese paisaje extraño, anacrónico» que representa el interior de los EEUU. Para Dobry, Chirinos ejemplifica el «modus vivendi» de un gran número de intelectuales latinoamericanos que desempeñan su trabajo en universidades estadounidenses. En este caso, además del poeta peruano, apuntamos el caso del poeta chileno Oscar Hahn en Iowa, o del fallecido José Emilio Pacheco en Montreal y Baja California, y del poeta cubano Víctor Rodríguez Núñez en Ohio, entre otros.

El espacio nuevo y la realidad en movimiento se convierten en escenario lírico, como argumenta Dobry. Chirinos «abre el poema al choque entre experiencia y lectura, entre lo sublime y lo pedestre, único espacio en el que pueden aparecer las notas altas de la celebración lírica, de la iluminación». Imbricado al viaje septentrional del poeta, Dobry rastrea en su lirismo resonancias a *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez, por la sutil mezcla de experiencia viajera y poesía.

Estas dos reseñas analizadas incorporan a las marcas de escritura de Chirinos el diálogo con la música, como idioma artístico y reflexión poética, y la extranjería y el lirismo del viaje por EEUU. En el caso de José Miguel Oviedo, el investigador peruano se interesa por un poemario publicado el mismo año que la reseña, en 2009: «*Humo de incendios lejanos*, de Eduardo Chirinos», donde introduce un guiño a la construcción formal y estructural de su escritura poética.

Al comienzo del texto, destaca Oviedo que los tres libros de la etapa de madurez de Eduardo Chirinos en EEUU son *Abecedario del agua* (2000), *Breve historia de la música* (2001) y *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006). Una opinión que difiere de la mirada de Luis Arturo Guichard sobre la importancia de *El equilibrista de Bayard Street* (1998). No obstante, la perspectiva de Guichard se fundamenta en el cambio que se produce en la poesía de Chirinos tras esta obra.

En EEUU, *Humo de incendios lejanos* introduce la reutilización de un elemento común: las «reelaboraciones o ecos de composiciones del repertorio clásico cuya modulación evoca la atmósfera del modelo musical que lo inspira». Destaca el texto por su entramado formal: sostenido en la repetición de un esquema de trece textos numerados con bloques de diez partes cada uno. Textos fragmentados que han eliminado cualquier signo de puntuación o de mayúsculas.

Por su composición, el poemario remite a varias lecturas, ya que los textos pueden ser leídos de forma unitaria o, en su interior, hacer lecturas de bloques independientes. La ausencia de puntuación no condiciona una lectura guiada, sino solo sugerida, que termina por completarse en la decisión del lector de poner fin a la frase o de apropiarse de una respiración distinta de la misma. Oviedo defiende que dicha estructura «flotante» otorga un continuo desplazamiento y recomposición de los textos.

En cuanto al contenido, los temas narran «distintas fases de una reflexión sobre una experiencia personal, estética o cultural que puede estar muy alejada de la realidad inmediata», y transitan referentes culturales: poetas, personajes de cómic, pintores, etc. No obstante, la reseña de José Miguel Oviedo no queda anclada en una descripción de elementos culturales, puesto que desliga de estos las pretensiones de una lectura erudita.

El libro no tiene el tono erudito que esas referencias podrían tener en un Borges: su voz posee la virtud de acercar a un plano íntimo asuntos poco frecuentados o peregrinos, y de incorporarlos al mundo del lector, haciéndole sentir que comparten una dramática –a veces angustiosa– meditación sobre cuestiones a las cuales nadie puede ser ajeno. (Oviedo 2009)

Las dos marcas señaladas por el investigador peruano, en el nivel formal y en el temático, transitan toda la poesía de Chirinos. En la cual, advertimos una elaboración

minuciosa del entramado formal, donde el tejido estrófico se condiciona a un ritmo de lectura muy distinto a aquella fórmula de disposición fragmentada en reminiscencias musicales, que existe en otros poemarios, como *Breve historia de la música* (2001). El espacio de la página, por lo tanto, condiciona una lectura más profunda.

En las palabras de Oviedo encontramos también una respuesta a la marca culturalista del poeta peruano. Chirinos no exhibe un muro ni una barrera que quiera distanciar o encriptar la lectura. Al contrario. Expone un diálogo continuado que muestra horizontalidad e interrelación entre lectura y experiencia. El poeta peruano revela un afán integrador en la asimilación de elementos culturales, a veces tan alejados como la música clásica y el cómic. Recordemos una reflexión de nuestra entrevista:

Más que un interés erudito sobre las cosas, es un interés poético. En la infancia tuve una enfermedad que afectó para siempre mis capacidades auditivas, pero cuento con un oído particularmente afinado para escuchar la música que brota de una persona, de un libro o de una película. Por eso jamás he creído en la distinción que hacen algunos entre lo vital y lo cultural, como si la cultura no fuera algo vital. Salir a la calle, leer un libro, escuchar música rock, boleros o zarzuelas tiene, para mí, el mismo nivel que leer cómic o escuchar música clásica. Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte. Vivo permanentemente alerta a eso. (*EI Ch*)

6.2.3. Una breve aproximación

La poesía de Eduardo Chirinos construye planetas independientes a través de diferentes tonos concebidos por una misma armonía. Una multiplicación que le conduce a ser «lírico sin dejar de ser narrativo, mítico sin dejar de ser histórico. Sus visiones son viajes circulares donde el sujeto solo es un punto de referencia dentro de un lenguaje que entra y sale de él» (Vich 2013:190). Para concluir con nuestra bio-bibliografía recopilamos las huellas que los críticos han trazado sobre su poesía.

Ávido lector de digerir textos culturales heterogéneos,⁷⁵ la curiosidad de Chirinos y la mirada panorámica sobre distintos planos culturales, confiere a su poesía una caracterización culturalista sin veleidades eruditas. Un espacio que equipara conocimientos de diversas procedencias, trasladando al lector una comprensión del fenómeno lírico de mayor calado. Así, la experiencia vital de lectura y la asimilación del fenómeno cultural, otorgan un rastro vitalista, en ocasiones confesional, e incluso impresionista a su poesía, que le incorpora como sujeto activo de su propia literatura.

Eduardo Chirinos mantiene una línea de recuperación de la tradición, aun cuando en no pocas ocasiones sería más acertado definir que hay una inclusión de su poesía en la tradición. Descubrimos en él una herencia intertextual arraigada a la lectura de todas las épocas y de los dos hemisferios, que repercute en el uso de distintas formas, en la utilización de estructuras clásicas y en sus constantes juegos vanguardistas.

Pero también se identifica en el plano pragmático, como apropiación de máscaras y utilización de «disfraces» con los que el sujeto poético se desdobra, sin caer en la heteronimia. Se acude entonces a una voz menos cargada de «confesión», cuyo contenido refuerza la evocación. Este desdoblamiento se emplaza como elemento semántico. La bifurcación del yo en dos personajes constituye una mirada fracturada, una necesidad de dispersión.

A pesar de la variedad de temas que se deslizan en cada una de sus obras, su poesía se puebla de intersecciones: la reflexión sobre la infancia y el pasado, el amor, la metapoesía como indagación en una palabra abocada al fracaso, el quehacer de la creación, el viaje y el extrañamiento, etc. Temas constantes que, de una u otra forma, reaparecen maquillados por el humor y la ironía.

Ciertamente, si nos asomamos a «Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea», que lleva a cabo Pedro Lastra en 1985, en *Revista chilena de literatura*, número 25, aludiendo a las cuatro manifestaciones dominantes dentro de la poesía

⁷⁵ Para dotarnos de un ejemplo, recurrimos a la creación del poemario *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014). Obra de Eduardo Chirinos que parte de las lecturas del Canciller Pero López de Ayala, en *El libro de la caza de las aves*, libro escrito en el siglo XV.

latinoamericana: el uso de máscaras y el desdoblamiento, la narratividad, la intertextualidad y la autorreflexividad literaria, podemos concluir nuestra sección destacando que la poesía de Chirinos comparte cada uno de estos rasgos.

TERCERA PARTE

EL MUNDO MIGRATORIO EN LA POESÍA DE JORGE

BOCCANERA, FABIO MORÁBITO Y EDUARDO

CHIRINOS

Capítulo VII. Una mirada al mundo migratorio

*No hay regreso
El rumbo que he perdido
No era el rumbo del mundo
Era el mundo
Tomás Segovia*

La experiencia migratoria presupone un sujeto que abandona, voluntaria o involuntariamente, su territorio de origen, su *estar*. Sin embargo, el poeta migrante, en tanto que sujeto físico, no desarrolla una poesía migratoria por el mero hecho de haber dejado su país de origen. Para ello, es necesario que diferentes huellas intensifiquen la existencia de un texto migratorio, partiendo del viaje, y del posterior asentamiento del poeta, y de su verbalización.

La cuestión a dilucidar en este capítulo nos acerca a la experiencia poética y a la experiencia del desplazamiento, bajo una perspectiva que combina al «sujeto», al «mundo» y a la «lengua», como esbozamos en la primera parte de la investigación (sección «2.4»). Recurrimos nuevamente a la triada que planteara Michel Collot, cuya reflexión sobre la lírica contemporánea tiene por objeto combinar la lectura estructural con la observación fenomenológica, ligada a las teorías de Husserl.¹

Tras haber interrogado en los últimos capítulos la perspectiva extratextual del «sujeto migratorio», ahondamos ahora en la comprensión del «mundo migratorio», y los componentes textuales relacionados con él. Nuestro interés reside en determinar las relaciones entre la poesía de corte migratorio y el concepto de «mundo» propuesto por Michel Collot. Para lo cual, diseñamos aquí una metodología contrastiva, no monográfica, que estimule un mayor campo de actuación, partiendo de las «relaciones de circulación» que esbozara Alejandro Gioranescu.²

¹ En la mirada fenomenológica prima «la vuelta a las cosas mismas [...], el análisis de la experiencia inmediata, en su doble vertiente, como experiencia de las cosas del mundo y de mí mismo, y como experiencia, incluida en aquélla y en ésta, de los otros». (San Martín 1986:92)

² *Op. cit.*

No obstante, establecer intersecciones comparativas, a modo de «relaciones», permite contrastar las marcas migratorias presentes en cada poeta.³ Articula puntos de conexión que interceden en la escritura, como la utilización del espacio geopoético, la revisión del enfoque temporal, y las referencias temáticas sobre el desplazamiento. Elementos que irán perfilando las huellas de un viaje por dentro y por fuera del texto, y nos permitirán acercarnos al valor poético del «mundo migratorio».

La relación entre el poeta y el «mundo» actualiza el debate entre la realidad y la literatura, entre el referente y el poema. Una reflexión permanente para la crítica.⁴ Para Octavio Paz,

la poesía no se siente: se dice. O mejor: la manera propia de sentir la poesía es decirla. Ahora bien, todo decir es siempre un decir de algo, un hablar de esto y aquello. El decir poético no difiere en esto de las otras maneras de hablar. El poeta habla de las cosas que son suyas y de su mundo, aun cuando nos hable de otros mundos. (Paz 2008a:189)

El poeta mexicano advierte la implicación del «decir poético» y el mundo propio, incluso otros «mundos». Un puente que crea sinergias entre la conciencia literaria y la experiencia externa del poeta. Mirada que aloja el paso del exterior al interior, que es vinculante en el caso del poema. Pese a la evocación que produce, la reflexión de Paz no logra concretar una referencia exacta de lo que significa el «mundo» de Collot, ni estimula una visión original del mismo. Es éste un concepto más complejo, como muestra Emil Staiger, al discutir sobre el valor de la objetividad y de la subjetividad, integrados en el poema lírico:

³ La metodología escogida, que se asienta en las teorías de Cioranescu, no es exclusiva. De entre las fórmulas que profundizan en la corriente comparatista, señalamos a Yves Chevrel, quien se interesa por el cuestionamiento de lo literario a través de series de obras, que interrogan la singularidad relativa de cada obra o de cada texto. Chevrel no cree necesario comparar literaturas (Chevrel 2006:4). Claudio Guillén, por su parte, propone tres modelos de supranacionalidad como metodología comparativa, de entre los cuales destacamos el modelo segundo, que aúna «fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes [es justificable] en la medida en que dichos procesos implican condiciones socio-históricas comunes». (Guillén 1985:93-94)

⁴ Incluimos un artículo reciente de Pere Ballart, publicado en 2016: «Mezquitas que eran fábricas, o el poder transformador de la poesía».

Si la poesía lírica no es objetiva tampoco estamos autorizados a llamarla subjetiva. Y si no representa el mundo exterior, por la misma razón tampoco puede representar el mundo interior. Sino que “interior” y “exterior”, “subjetivo” y “objetivo” no se hallan separados en modo alguno. (Staiger 1966:77)

Como señala Staiger, la poesía no desvincula el «mundo exterior» del «mundo interior», ni diferencia la mirada «subjetiva» de la realidad «objetiva». El texto lírico refleja la unión de elementos, es incluyente por naturaleza.

La triada «sujeto», «mundo» y «lengua», es vertebrada por Collot a través de un elemento conector: «el horizonte».⁵ El concepto francés *horizon*, que forma parte de la obra del investigador,⁶ introduce una referencia al mundo exterior. Dibuja una intersección entre los tres elementos (Collot 1989:6). El horizonte es experiencia del *afuera*, o sea «mundo», que concreta un límite de lo externo, al tiempo que contiene en sí la interpretación que hace el sujeto del límite. Un límite que, si bien lo aprecia como lejanía perceptible, un paso suyo hacia adelante provoca un nuevo distanciamiento, dispersando así la forma de aprehenderlo. La dialéctica entre horizonte y espectador es, metafóricamente, una poética que aúna posibilidad-imposibilidad, reflejo de muchos de los textos de la poesía contemporánea. Fernando Aínsa se hace eco de ello:

El horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de «dentro y afuera» que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado «punto-yo».

El espacio es uno y comprende los mundos del dentro y del fuera en ese intercambio en que se funda todo trazado de la línea del horizonte. Claro está que su función en la organización del campo de la percepción es ambigua, ya que el campo que delimita en el territorio interior en el que el paisaje se estructura como conjunto estable varía fácilmente. (2006:27)

Aínsa resuelve la relación inherente del sujeto con el espacio exterior. Se concreta la fusión de lo externo con lo interno en el *punto-yo*. Es decir, la experiencia intuitiva e

⁵ Ya hemos avanzado algunas de sus significaciones en la primera parte de nuestra investigación, en la sección «2.4».

⁶ *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989).

incierto del *afuera*, tiene cabida en la expresión literaria. Una mirada al exterior, a la distancia, que fue inaugurada por María Zambrano en sus acercamientos a la experiencia del exilio. El exiliado tiene siempre ante sí el horizonte, nunca el arraigo. Para Zambrano, el horizonte es «la condición de la visibilidad, del orden visible, que confina con el invisible» (2014:39). El horizonte conjuga lo visible y lo invisible, e impulsa, a la vez que evapora, el movimiento de búsqueda del expatriado. Pero a pesar de la interpretación de este símbolo como condición del exilio, nuestro objetivo es indagar en el texto literario en busca del rastro migratorio, el concepto de «mundo». Una idea ligada a la referencialidad que sigue sin mostrarse transparente.

Observamos en Michel Collot la distinción entre «horizon interne», que representaría el horizonte de lo oculto, y «horizon externe», que dispone «des relations qu'elle entretient avec les autres objets qui l'entourent» (1989:16-17). Existe así un horizonte, o espacio exterior, que se relaciona con el horizonte interno, en una transmisión *afuera-adentro*.

Par l'articulation d'un horizon externe sur son horizon interne, la chose entre en rapport non seulement avec d'autres choses, mais avec le monde lui-même comme horizon ultime. Cet emboîtement des horizons est à l'origine de la "sensation d'univers" qui caractérise, selon P. Valéry, l'expérience poétique. (Collot 1989 :20)

El «mundo» representa para Collot el aspecto externo de la vivencia y de la escritura, el «paisaje», o «pasaje», desde donde se articula la expresión poética. Soporte sobre el cual surge el vínculo *afuera-adentro*. Un diálogo direccional que nos recuerda a Claudio Magris en su fusión del viaje y la escritura:

Paisaje es pasaje; es además una andadura, como un estilo de escritura. Cada cual atraviesa un lugar con un ritmo particular. Unos van deprisa, otros remolonean. Una ciudad –una página– se recorre de mil maneras: escrutadora, lenta sincopada, apresurada, distraída, sintética, analítica, dispersiva. (Magris 2008:19)

Profundizando en nuestro estudio, resaltamos que el punto de vista fenomenológico de la experiencia evocado por Collot, Aínsa y Magris, no impone un solo anclaje sobre el cual estudiar a los poetas. José Ferrater Mora publica en 1983 *El*

mundo del escritor. Una obra destinada a descubrir los elementos lingüísticos en las principales figuras literarias españolas.

El concepto de «mundo» de Ferrater Mora difiere del que presenta Collot, debido a que concentra su objeto de estudio en el aspecto léxico, en las repeticiones y los usos sintácticos de los escritores que investiga, como Miguel de Unamuno.⁷ Ciertamente, la reflexión que propone el investigador español resulta más compleja de lo que él mismo desarrolla con los diferentes autores de su obra. Para el crítico, el mundo articula tres mundos diferentes: un «mundo real», un «mundo privado» y un «mundo artístico». Es decir, el poeta maneja un mundo compuesto de mundos.

El «mundo real», refleja el mundo en el que vivimos. Lo constituye la experiencia física de los lugares y las cosas, también los procesos culturales que se experimentan. Ferrater Mora identifica este «mundo real» o «exterior», con «aquellas porciones de los datos de referencia que van a parar más o menos modificados a su obra» (1983:17). Existe también un mundo «privado» o «subjetivo», considerado real. Representa al «mundo interior», al mundo personal: «los modos como el escritor reacciona ante el mundo, en sus experiencias: amores, odios, desengaños, etc. El mundo personal es un “mundo propio”» (1983:17). Por último, el «mundo artístico» desarrolla la relación entre el «mundo real» y el «mundo privado», como parte integrante del espacio cultural (1983:20). «El mundo artístico tiene su espacio, su tiempo y sus circunstancias». (1983:20)

No obstante, señala Ferrater Mora que el «mundo artístico» se fundamenta en el «mundo real», como es el caso de la relación geográfica y emocional que establece el novelista canario Benito Pérez Galdós con la ciudad de Madrid; pero también en la posibilidad de esconder este «mundo» bajo metáforas, creando una literatura fantástica que lo desarticule. Por lo tanto, las propuestas son variadas, y en el caso de la poesía, cada autor las lleva a cabo a su manera, como señala Carlos Bousoño en su análisis de la poesía de finales de siglo:

⁷ «Estudí el papel que desempeñan algunos términos usados [por Unamuno] – ‘hondura’, ‘alma’, ‘tuétano’, ‘densidad’, ‘bulto’, ‘permanencia’, ‘sufrimiento’, ‘entrañas’, etc.-. Eso me llevó a explorar un campo de conceptos estrechamente ligados entre sí y por medio de los cuales el autor estudiado expresaba su intuición acerca de “lo que es real”». (Ferrater 1983: 22)

El hombre de hoy, al superar el idealismo subjetivista, se encuentra con el hecho de que el mundo forma parte también de su vida, y que es ese “hombre en el mundo” o hecho de “mundo” lo que constituye la última realidad atendible. (Bousoño 1970:302)

Asumimos así que la obra artística revela una convivencia del «mundo externo» y el «mundo interno» del poeta. Convivencia que es intersección entre mundo extratextual y mundo intratextual. Con lo cual, el objeto del poema puede dirigirse a la realidad circundante, como señala Amado Alonso: «el episodio de vida real o fingida no es más que la materia, el bloque de arcilla con que esculpir la estatua». (1969:112-113)

Ahora bien, siendo conscientes de que la obra poética posee un carácter polisémico (Steiner 2002:102), percibimos un anclaje que concibe el mundo exterior y el mundo interno al que estamos aludiendo, como fusión de horizontes, de mundos reales, privados y artísticos. «Le moi ne se dilue pas dans le monde, il le colore, lui donne ses formes», reclama Michel Onfray (2007:86). Nuestra tarea debe reflejar la pertinencia del estudio del «mundo» de la poesía migratoria, aprovechando las diferentes herramientas de que dispone la crítica. Estudiar la poesía de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, partiendo de «l'aventure de un sujet engagé tout entier dans une traversée du monde et du langage», como afirma Collot. (1989:155)

Si la obra de los poetas migratorios configura una particular mirada del mundo como «traversée» que relaciona el aspecto exterior e interior del sujeto, retomamos para nuestra investigación la metodología que ya avanzamos en la sección «2.4» de este trabajo. Allí concebíamos la posibilidad de abordar el mundo poético migratorio a partir del cuestionario: *¿dónde?*, *¿cuándo?*, y *¿cuánto tiempo?*, pero también *¿por qué?*, *¿para qué?*, y *¿qué?* Interrogantes inherentes a cualquier experiencia del desplazamiento.

Con lo cual, el binomio «mundo exterior» y «mundo interior», podemos resolverlo recurriendo a los estudios críticos que afrontan la lectura del espacio, del tiempo, y de los temas de las obras. Elementos permanentes en la extranjería, que reclama Julia Kristeva:

No pertenecer a ningún lugar, ningún tiempo, ningún amor. El origen perdido, el imposible enraizamiento, la memoria que se sumerge, el presente en suspenso. El espacio del extranjero es un tren en marcha, un avión en vuelo, la transición pura que excluye la parada. Ningún hito. ¿Su tiempo? El de una resurrección que se acuerda de la muerte y de antes, pero que carece de la gloria de estar en el más allá: apenas la impresión de una prórroga, de haber escapado. (Kristeva 1991:16)

Las palabras de Kristeva resumen nuestro marco metodológico. El factor espacial, la diferenciación temporal, y la situación de incertidumbre e inestabilidad son características de dicha extranjería. La interrogación del ser migratorio parte del cuestionamiento *¿dónde estar?*; *¿cuánto estar?* y *¿qué hacer?* Y el análisis de la poesía migratoria, específicamente del «mundo» del desplazamiento, debe partir de esta premisa de la desubicación.

Estas tres «balizas» transitan cualquier travesía y encomiendan una primera combinatoria de análisis en torno al eje espaciotemporal, cuya base teórica la situamos en el «cronotopo» de Batjin.⁸ De cuyas ideas fraguan los desarrollos de la «geopoética» y su reflejo temporal, que denominaremos «cronopoética».

No obstante, la vertiente lírica del «mundo migratorio» requiere interrogar también del rastro semántico, el componente temático, que atraviesa el texto poético. La poesía moderna es «poesía semántica», defiende H. G. Gadamer (2004:148), y no podemos desatender este rasgo. Unido a la ubicación o desubicación que refleja el texto, profundizaremos en el significado de la extranjería de los poetas, el *qué* de la poesía migratoria, y sus réplicas *¿por qué?*, o *¿para qué?*, configurando así una estructura más completa del «mundo migratorio».⁹

⁸ *Op. cit.*

⁹ Señala Julio Peñate que hay aspectos integrados a la literatura de viajes, sobre todo en su escritura narrativa, que deben ser estudiados: el apartado temático, la figura del «flaneur», el tópico de la gran ciudad, el movimiento y la itinerancia, el exotismo o la incidencia del medio de transporte. Apunta también a la configuración del texto: «el relato intercalado, el intercambio comunicacional, el paralelismo espacio-tiempo, la estructuración de la intriga» (Peñate 2004:25). Es decir, son variadas las posibilidades de afrontar un relato de viajes. La poesía se podría trabajar entonces de una manera más o menos análoga, asumiendo las diferencias que corresponden a cada género.

Capítulo VIII. Cronotopo migratorio

*La imagen lleva el espacio
al lenguaje (tiempo), que el lenguaje
procede entonces a fragmentar en el espacio.*
Charles Simic

Mijail Batjín define el concepto de «cronotopo» como la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente por la literatura» (1989:237). En verdad, el término forma parte de la teoría de la relatividad, con él «Albert Einstein demostró que el tiempo y el espacio están íntimamente relacionados y que los dos se ven afectados por la gravedad» (Haining 2004:12). Pero Batjín desliga la condición científicista del concepto, para adoptarlo como herramienta que conecta al espacio y al tiempo en la obra literaria. Batjín entiende «el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura» (1989:237). Coordenadas que recuperan la herencia kantiana, en la que tiempo y espacio construyen la condición subjetiva de la sensibilidad y el conocimiento. (García; Hernández 2004:165-166)

El «cronotopo» ha sido digerido preferentemente por los estudios de narratología, en el análisis de los mecanismos espaciales y temporales de la novela. Aludimos, como ejemplo, al método narrativo que propone Mario Vargas Llosa en *Cartas un joven novelista* (2002), donde profundiza el «nivel de realidad» que se debe dar a la obra. Para el escritor peruano, los elementos del cronotopo de la creación narrativa exhiben el «punto de vista espacial» y el «punto de vista temporal» (2005:1322). Representan «la relación que existe en toda novela entre el espacio que ocupa el narrador en relación con el espacio narrado» (2005:1324), así como la dicotomía entre tiempo real y cronológico y tiempo de ficción. (2005:1335)

En los márgenes del plano narratológico, nuestro planteamiento del «cronotopo migratorio» describe un razonamiento similar. Esboza una intervención activa sobre las

coordenadas de espacio y de tiempo en la obra poética, como elementos expresivos del desplazamiento. El estudio de los referentes espaciotemporales del texto y del viaje.

¿Qué es viajar? Es un desplazamiento por el espacio, un traslado que implica un trayecto temporal sucesivo: salir, llegar, regresar... Un camino que se recorre saliendo de un lugar a otro, que puede tener desviaciones, imprevistos, en los que uno se puede extraviar. Hay viajes sin regreso o con un regreso diluido, en el que se parte sin saber adónde se va o si se va para volver al lugar de origen. (Mattalia; Celma; Alonso 2008:17)

El desplazamiento acentúa la sensación de movilidad del migrante, tanto a nivel espacial como temporal. Pero si al exiliado lo dejan sin lugar estable y fuera de la historia, los no exiliados permanecen con lugar pero sin historia. Es decir, el tiempo y el espacio resuelven la dicotomía entre el exiliado y el no exiliado. El exiliado pierde el lugar, convirtiéndose en presente sin horizonte. El que se queda es *ayer* y horizonte sin realidad (Zambrano 2014:10-11). Una mezcla de factores de desubicación que alojan la posibilidad de interpretar el mundo de los desplazados desde las balizas espaciotemporales. Fernando Aínsa nos da la clave: «el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial» (2006:32).

El tiempo es consustancial con el espacio [...]. El espacio/tiempo es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, se lo puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética. (Aínsa 2006:141)

El poeta migratorio atribuye una carga emotiva a dichas coordenadas, las cuales intervienen en todos los planos de la existencia del desplazado, por su interferencia en la memoria del *ayer* que regresa y en el espacio que no se pisa. Como señala Edward Said, «el exilio es un estado discontinuo del ser. Los exiliados están apartados de sus raíces, su tierra, su pasado» (2013:184). Es decir, la dicotomía de ubicación-desubicación, se expresa por medio de los verbos *ser* y *estar*, donde tiempo y espacio se complementan o se bifurcan. Para entender esto último, acudimos al primer fragmento del poema

«Ciudad natal», de Luis Cardoza y Aragón: poeta guatemalteco exiliado en México entre 1954 y 1992.

Yo me alejé de ti como se alejan
inmóviles los árboles del río,
agitando en la orilla su pañuelo,
pasajeros y adioses a un tiempo.

Desembocando, ahondan los caminos 5
tu caudal, navegable Soledad.
No existe el tiempo estar. ¡Ya todo es!
(1977:122)

El poema nos muestra la intensidad con la que el mundo lírico digiere la alteración en las coordenadas espaciotemporales a través de la fractura entre el *estar* y el *ser*. Cardoza y Aragón construye su «cronotopo migratorio» con estas dos estrofas que inician el poema. El título: «Ciudad natal», incide en el paratexto, «Guatemala la Antigua». La combinación entre la geografía real y el espacio vivido crea un marco de lectura delimitado, orientado hacia una espacialidad específica. Pero también observamos en los versos un distanciamiento doble, que implica el lugar y el *ayer*, a la vez que recrea intertextual y simbólicamente la poesía de Jorge Manrique, en la metaforización del río como la vida, y del mar como la muerte.

Al inicio de la segunda estrofa, la utilización del gerundio «Desembocando», dota de movilidad dramática a la composición. El poema integra una sensación de desplazamiento y de expulsión, que ya está presente en la estrofa anterior. En ella, el contraste «alejé»-«alejan» del primer verso, junto al referente simbólico del árbol en movimiento, queda articulado como viaje involuntario. Un viaje de exilio que se certifica en el final de la segunda estrofa, donde el poeta dispersa la existencia entre los verbos *ser* y *estar*, alojando en el *ayer* el «tiempo estar», o sea, ubicación y memoria, inexistencia, mientras el *ser*, el tiempo presente, permanece «¡Ya todo es!».

No obstante, no es necesario hacer un estudio pormenorizado del espacio del texto. Salta a la vista el valor testimonial y desgarrador del fenómeno migratorio, el distanciamiento de la «ciudad natal». Cardoza y Aragón evoca su cronotopo migratorio

fundiendo el espacio, el tiempo y el tema. Resuelve una fusión de tiempos, dialéctica entre dinamismo y quietud, sobre la imposibilidad de *estar*.

Un *no estar* o *desestar*, que se asienta también en la poesía de Juan Gelman, otro célebre exiliado. Al igual que Cardoza y Aragón, la aproximación a la oposición dialéctica *ser* y *estar*, así como la movilidad del gerundio de ambos verbos, se combina en Gelman con el motivo de las aves, el bestiario. Un tema que esbozamos en la sección «2.4», y analizaremos en profundidad en la sección «9.2». Veamos el breve poema «El ave»:

¿Qué sos sino mi estando en desestar, ave dura del siendo,
vacío que no puedo agotar?
(Gelman 2004:24)

En Gelman, la capacidad combinatoria de los dos ejes que nos ubican difiere de la representación de Cardoza y Aragón, puesto que el poeta argentino desdeña el elemento referencial del paratexto, desalojando la alusión al mundo real. No interviene ninguna «ciudad». Gelman transmite así una sensación de desarraigo más opaca. Pero coinciden en un elemento fundamental. En los dos textos apreciamos la negación del *estar*, que conlleva una intensificación del *ser*. El espacio se fractura, y el tiempo sostiene una existencia incompleta. Con ello, el cronotopo migratorio evidencia la multitud de formas que puede presentar. Puede ser descrito dentro de cada composición de forma explícita o metafórica. Como señala Guillermo Sucre:

Si es cierto que tiempo y espacio son términos que mutuamente se implican y que operan en toda experiencia poética (o simplemente humana), lo es también que hay maneras distintas de relacionarse con uno y otro, y de relacionarlos a ellos entre sí.
(2001:333)

Entre los asaltos teóricos que ha vivido la poesía a lo largo de las últimas décadas, algunos críticos se han interesado por desentrañar los componentes que conforman el cronotopo del poema, pero sin enfocar su análisis en la interacción entre las dos coordenadas que lo configuran, tiempo y espacio. Rememoramos la aseveración que realiza Octavio Paz, defendiendo la entidad temporal del poema: «el poema no abstrae la

experiencia: ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuación susceptible de repetirse en otro instante» (Paz 2008a:187). Una defensa del eje temporal que comparte Gerard Genette, para quien la obra literaria es esencialmente temporal, es sucesión de instantes. (1969:43)

El estudio tradicional de las coordenadas espaciotemporales ha situado al espacio en una posición secundaria, detrás del tiempo, exhibiendo su condición de escenario de la representación poética. Así, el paisaje de la poesía bucólica despliega exclusivamente el escenario donde se resuelve la escena pastoril. La «hondura del tiempo» prevalece, indica José Ángel Cilleruelo. (2014:16)

Sin embargo, en los últimos años apreciamos un cambio de perspectiva. El interés por el espacio va renovando sus herramientas de estudio (Cilleruelo 2014:18), con el objetivo de desvirtuar la asimetría. Corrientes como la «ecocrítica» contemplan el paisaje desde diferentes miradas,¹⁰ centradas éstas en la experiencia psicológica del mismo,¹¹ en su relación medioambiental o en una mirada histórica y diacrónica al lugar. El *estar* se convierte en un elemento decisivo a la hora de frecuentar la poesía del sujeto migrante, reclama otra función distinta a la de contexto de escritura.¹²

La naturaleza se apropia, se distorsiona y se utiliza para producir una catarsis de los sentimientos de desplazamiento, hostilidad o inmersión en lo ignoto, a pesar de que esa tierra de acogida puede verse como tierra de promisión y de oportunidades. El espacio perdido suele embellecerse y subjetivarse, hasta el punto de recuperarse como un “paraíso recuperado” en la memoria selectiva y emotiva del exilio. (Oliva Cruz 2010:310)

De este modo, el desajuste entre el estudio del espacio y el estudio del tiempo es equilibrado por las posibilidades que aporta el «cronotopo migratorio». Una herramienta textual que aborda el aspecto espacial, y el plano temporal, con los cuales logramos

¹⁰ Defiende Alicia Llarena en *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (2007), la falta de un aparato metodológico específico que profundice en la función espacial de la literatura, por lo que se obliga a hacer acopio de otras disciplinas. (2007:8)

¹¹ Se definen algunos instrumentos de reflexión como la idea de «topofilia», que consiste en un arraigo efectivo del espacio que se habita; o «topofobia» que es el rechazo del lugar. (Oliva Cruz 2010:294)

¹² El espacio cobra importancia, se vuelve relevante ante su pérdida. La migración multiplica la emoción de los lugares. (Llarena 2007:21)

enfrentarnos a un texto arraigado, a la vez que desarraigado, en un *dónde* y en un *cuándo* que se dispersa. Para ello, abordaremos las dos balizas desde los estudios de la «Geopoética» y de la «Cronopoética».

8.1. Trazos de Geopoética

*Ningún lugar está aquí o está ahí
todo lugar es proyectado desde adentro
todo lugar es superpuesto en el espacio*
Óscar Hahn

Para estudiar a poetas migratorios cuyo *locus* se ha visto alterado, y la temporalidad difumina su *ahora*, realizamos un rastreo de coordenadas y establecemos aquellas referencias espaciales inscritas en el texto, a modo de huellas migratorias. El viaje y la posterior residencia en la extranjería conllevan una perturbación geográfica. Es dispersión espacial a través de un horizonte específico que, al igual que el espacio que recorren las aves migratorias, puede servir de orientación, sujeción o ubicación.¹³ El poeta migratorio se convierte en personaje activo de la literatura de viajes, como veíamos en la descripción de los perfiles migratorios, atendiendo a las reflexiones de Ottmar Ette, Tzvetan Todorov y Michel Butor.¹⁴ Y, como tal, frecuenta el nuevo *estar* con una mirada de asombro o de rechazo. «El papel del espacio no es ser un mero decorado o escenario sino estimular la actividad del personaje» (Peñate 2014:339). Utilizamos el primer fragmento de un poema de Pablo Neruda, «El futuro es espacio», para refutar nuestra reflexión:

El futuro es espacio,
espacio color tierra,
color de nube,
color de agua, de aire,
espacio negro para muchos sueños, 5

¹³ Para los estudios de zoología, la capacidad de orientación de las aves dentro del periodo migratorio mantiene muchos enigmas. No obstante, dentro de las teorías más aceptadas, se cree que las aves recurren a referencias geográficas, por medio de un aprendizaje topográfico (Asensio 1998:51). Pero también se estipula que la posición del sol es otra marca de orientación en sus viajes. (Díaz; Santos 2008:97)

¹⁴ Nos referimos a la segunda parte de nuestra investigación, al estudio del «sujeto migratorio»: el *quién*.

espacio blanco para toda la nieve,
para toda la música.
(Neruda 1999:1329)

Los versos de Neruda nos sitúan en un dilema espacial y temporal, puesto que desarticulan nuestra creencia meramente temporal. Se intensifica en ellos el valor de la coordenada espacial. El arraigo al *estar* sobresale por encima de la permanencia del *ser*. El «futuro», convoca un lugar, se instala, adopta los relieves físicos del entorno. El tiempo cobra forma, se territorializa.

Para visualizar las posibilidades espaciales de la poesía nos detenemos en la propuesta de Michel Collot *Pour une géographie littéraire* (2014), donde remarca ciertas dudas en torno a la relación entre el espacio y la literatura. Es decir, cuando hablamos de espacio y literatura ¿nos referimos al espacio referencial e histórico ajeno al texto?, ¿hablamos de la construcción espacial de la obra?, ¿aludimos a su simbología?, o ¿se relaciona con el lugar de edición y divulgación de la obra?

La respuesta del crítico francés consiste en llevar a cabo un reordenamiento de los estudios del espacio realizados en el pasado, dividiéndolos en dos ejes fundamentales: la literatura en el espacio, que refleja la mirada geográfica, y el estudio del espacio en la literatura, que acciona la mirada poética y crítica. Sin embargo, en Collot estos dos ejes convergen en tres escuelas. Tres acercamientos distintos que interiorizan los componentes del signo lingüístico: el significado, el significante y el referente (Collot 2014:11).¹⁵ Resumimos sus ideas en el siguiente esquema:

- › *Géographie littéraire* (Geografía literaria). Refleja el elemento referencial del signo. Establece una relación directa con la cartografía y con los «sistemas de lugares». Se fundamenta en los estudios de geografía y topografía, a pesar de que puede reflejar lugares imaginarios, como el juego de disfraces múltiples

¹⁵ Esta triada ya tiene un precedente cercano en la teoría de Octavio Paz que evoca los elementos del poema: «El poema, no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones. Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados». (Paz 2008a:270)

de *Las ciudades invisibles* (1998) de Italo Calvino. El espacio explícito sirve como soporte para la obra, y horizonte en el que se conjuga su movimiento toponímico. (Collot 2014:59-86)

› *Géocritique* (Geocrítica). Asigna el fundamento del significado en el esquema del signo. No profundiza en los referentes geográficos, sino en las imágenes y significaciones que evoca dicho espacio. Figura aquí la interacción del espacio humano con la literatura, elementos que convergen en el *punto-yo* (Aínsa 2006:27). Para Michel Collot, la imagen de la literatura muestra la ecuación *geo=ego*, donde el *yo* desarrolla el reflejo del paisaje, y el paisaje es reflejo del *yo*. (Collot 2014:87-104)

› *Géopoétique* (Geopoética). Se relaciona con el significante dentro del esquema del signo. Esta denominación es reivindicada desde dos escuelas poéticas, por Michel Deguy y por Kenneth White, que defienden propuestas literarias diferentes.¹⁶ Pero Collot centra su estudio en el material físico del texto, su presentación espacial en la página, así como los contactos entre el espacio y los géneros literarios. No aborda referentes geográficos, sino esquemas formales. (Collot 2014:105-129)

Centrándonos en el desarrollo de cada uno de ellos, en torno a los componentes del signo, la relación entre poesía y espacio debería abarcar las tres miradas, para entender las múltiples posibilidades que alberga el análisis del espacio poético, asociar y aproximar el *topos* de la literatura migratoria. Un espacio que no se configura únicamente como motivo o estímulo poético extratextual en virtud de un traslado migratorio, sino que, desde el poema resuelve una evocación geopoética.

¹⁶ Siguiendo la lectura de Collot, Michael Deguy indaga en el sentido, en la búsqueda de signos, en un desciframiento del entorno (Collot 2014:117), mientras Kenneth White se interesa por la fusión en los escritores entre espacio e historia, la influencia del espacio en la escritura, «la nature de l'écriture». (Collot 2014:119)

Antes de continuar con el estudio de los textos, matizamos la adopción de los conceptos de «geopoética» y de «cronopoética» de nuestra investigación. Hemos optado por estas denominaciones debido a que ambos términos abarcan una mayor amplitud léxica. Es cierto que las diferentes escuelas propuestas han ido nombrándose de varias maneras, pero entendemos que el caso de la «geopoética» alberga una cierta libertad conceptual.

Si Collot rediseña las ideas de White y de Deguy para definir la «geopoética» de una manera diferente, es lícito utilizar esta denominación distintiva como fórmula de comprensión global de los fenómenos poéticos que relacionan el espacio con la poesía. A su vez, el término «geopoética» y su referente temporal «cronopoética», vienen diseñados por la «poética», y por el estudio de los elementos líricos relacionados con el *estar* y el *ser*.

Explicada entonces nuestra propuesta, pasamos a analizar las afiliaciones de los tres poetas a estas escuelas, describiendo los mecanismos de expresión del espacio. Para ello, nos será de gran ayuda repasar la reflexión de Michel Collot, que utilizaremos como punto de encuentro, o punto de partida. Seremos nosotros quienes incorporaremos referentes y recursos distintivos con los que Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos resuelven su poesía migratoria.

8.1.1. Geografía literaria

Todas las palabras de esta calle son extranjeras
Santiago Sylvester

La denominada *Géographie littéraire* descansa sobre el concepto del referente (Collot 2014:85). Si oponemos el concepto de referente a los otros elementos constitutivos del esquema del signo, «significado» y «significante», desvelamos el trasfondo extratextual que contiene. Para Collot, el referente poético define «la chose avec tous ses horizons possibles, toutes les perspectives que nous pouvons avoir sur elle,

et, à partir d'elle, sur le monde» (1989:176). Esto es, el elemento se representa desde todos sus horizontes posibles.

Identifica Collot la dicotomía entre «lugar» y «espacio». «Lugar» como territorialidad, arraigo concreto o anclaje; y «espacio» como idea abstracta, evocación ideal del terreno, deliberada libertad y dispersión del concepto mismo (Collot 2014:21). Una mirada duplicada que nos muestra que todo lugar inscrito en el texto poético adquiere relevancia semántica. Cualquier inclusión geográfica, al lugar o al espacio, establece un vínculo directo con el significado total de la obra, incluso el referente geográfico real. Para Yuri Lotman, «la yuxtaposición de nombres geográficos alejados en el texto produce el mismo efecto que el “conjugar ideas lejanas”» (1982:218). Y, ciertamente, la alusión de la obra hacia el mundo extratextual, en su necesaria expresión espacial, de lugar, es constante, a pesar de que el arte luego lo recorte o huya de él. (Ballart 2005:51)

Dicho esto, recobramos el concepto de «sistemas de lugares». Teoría a la que aludía Fernando Aínsa.¹⁷ Un mecanismo de delimitación de la información geográfica donde el autor acota el terreno, establece un perímetro y concretiza su espacio. En las obras migratorias, la cartografía del «sistema de lugares» nos permite construir un trazado del desplazamiento, así como tomar puntos de arraigo con el referente, que en nuestro caso viene dado por la coincidencia del espacio aludido en el poema con el viaje migratorio del sujeto.

Los poetas migratorios asumen la necesidad de cartografiarse e interrogar la estancia por los países donde han residido. Su poesía articula una mirada biográfica que, si bien resuelve un valor semántico definitivo, muestra la importancia de la experiencia migratoria, sin la cual el texto habría sido formulado de diferente manera.

¹⁷ En palabras de Fernando Aínsa «la naturaleza, como luego lo serían las ciudades, contextualizada por lo que le rodea y envuelve –medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión...– ha propiciado la creación de un verdadero “sistema de lugares” literario y un campo semántico de sugerentes significaciones e intensa proyección simbólica». (2006:9)

En el caso de Eduardo Chirinos, los poemarios *El libro de los encuentros* (1988), *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y *Escrito en Missoula* (2003)¹⁸ fueron escritos en distintas etapas migratorias, reproduciendo la referencialidad geográfica de cada desplazamiento. El soporte de la experiencia histórica condiciona la escritura poética y la percepción migratoria. Madrid y EEUU confluyen en un trayecto, no lineal, sino de vaivén, que va intercalándose con regresos al Perú natal.

A mediados de los ochenta estuve dos años en España, que es un país con el que siento un vínculo muy fuerte y al que siempre vuelvo. Pienso que tu país no es aquel del cual sales sino al que vuelves, y yo vuelvo constantemente a España, a EEUU y a Perú. Estos tres países conforman una especie de triángulo emocional donde me desplazo sin ningún problema. (*EI Ch*)

El sistema de lugares cartografiado por Chirinos no es estático, se estructura en un movimiento toponímico constante. Chirinos interroga y actualiza geografías conocidas y desconocidas, reales o imaginadas –leídas–, con las que el *yo* interactúa. Una marca migratoria que establece confluencias con los tres países de residencia. En su aproximación a España, reside en Madrid entre 1986 y 1987, escribe *El libro de los encuentros*. Un poemario que deambula por intertextos de la literatura clásica y por lecturas sobre la *Hispania* antigua, como delimitación del espacio del viaje y de la geografía referencial. La relectura de la historia revisa experiencias análogas de héroes y episodios, fundamentales para la conformación del territorio.¹⁹

De las seis secciones que componen la obra,²⁰ el «Libro Segundo», subtítulo «Sangre de Hispania fecunda», desarrolla la geografía literaria y referencial del territorio de España a través de los textos: «El bien mayor como explicamos en los criterios de

¹⁸ Estos tres poemarios, que conforman el *corpus* migratorio de la poesía de Chirinos, pasarán a ser denominados, cuando creamos conveniente, de sus abreviaturas: *LE*, *EBS* y *EM*.

¹⁹ Los epígrafes que introducen la sección «Libro Segundo. *Sangre de Hispania fecunda*», de Javier Sologuren: «El amor es así. La sangre, / el país que me habla por dentro, / me hacen saber, y sabe / ser corriente agua el recuerdo»; y de Jorge Luis Borges: «El pasado es arcilla que el presente / Labra a su antojo. Interminablemente», revelan el interés de Chirinos por el *ayer*.

²⁰ Aludimos a seis secciones por la especial división en seis partes del mismo. No así, la primera sección no viene titulada, pero sí el resto: «Libros Primero. *Canción del cuco*», «Intermedio romano», «Libro Segundo. *Sangre de Hispania fecunda*», «Libro Tercero. *Poemas para Baubo*» y «Vuelta».

edición, de nuestros dioses», «Kolaios de Samos llega a España (S. VII A.C)», «Templo de Debod», «Piedra de monte», y «Un hombre camina por la calle».

Partiendo del mapa de lugares específicos que aparecen en estos cinco poemas, con referencias a España, a Madrid, al País Vasco, o a la región de Andalucía, identificada en las poblaciones tartesias, además de Perú, observamos que el sistema de lugares de la obra coincide con el recorrido migratorio del poeta. Lo que significa que las coordenadas del traslado repercuten en la experiencia lírica. No obstante, el juego intertextual al que aludíamos, en el que el espacio referencial viene enunciado a partir de la tradición clásica, no nos permite localizar concretamente dichas ciudades o paisajes, incluso España. Para ello, identificamos el espacio referencial, rastreando su evocación en la descripción de lugares testimoniales, como el Templo de Debod, edificio emblemático heredero de la tradición egipcia, que se asienta en El Parque del Oeste, en Madrid. Analizamos un fragmento de «Templo de Debod».

Algunos tararean distraídos la tonada, otros
disfrutan con placer los últimos días del invierno.
Jardines de Ferraz, Parque del Oeste. 10
Muchos se inmolaron en favor de la República
y sufrieron bajo el humo del fusil y la metralla.
Porque aquí hubo una guerra, pero nunca ningún templo.
Sólo una pequeña colina
y un cálido rincón donde suelen amarse las parejas. 15
(Chirinos 1988a: 45)

En este fragmento, describe Chirinos el espacio urbano en el que se instala el templo egipcio, los «Jardines de Ferraz», situados en la capital española. Lugar que no está demasiado lejos del hostel donde Eduardo Chirinos se instaló a su llegada a España.²¹ Al mismo tiempo, exhibe una relación intertextual entre su *estar* y la caída de la «República» española. Periodo histórico de la guerra civil que tantos poetas migratorios latinoamericanos, como Vallejo o Neruda, vivieron.

²¹ Como recordamos, el poeta señala en la introducción que el «Hostal Juli» es su hogar durante su estancia en Madrid.

Las referencias al viaje son incorporadas a través de elementos intertextuales, velados o explícitos. El espacio migratorio se traduce en escenario del espacio clásico sobre el cual el sujeto se proyecta. Lo observamos en «Kolaios de Samos en España (S. VII A. C)», poema dedicado a Kolaios –o Coleos– de Samos, navegante que aparece en el cuarto libro de la *Historia* de Herodoto (Gómez 1993:151-162). El poeta adopta referencias del viajero griego.

La inclusión de este texto en la sección «Libro Segundo. *Sangre de Hispania fecunda*», nos obliga a llevar a cabo una lectura integradora, arraigada en la experiencia migratoria, donde se expone una voz duplicada entre el sujeto biográfico y el sujeto lírico. Nos concentramos en un fragmento del texto, donde el rey tartesio Arganthonios y el navegante griego Kolaios de Samos dialogan:

Yo dudaba si quedarme, pero un día
besóme las manos el rey Arganthonios diciendo: 20

—«Amado Kolaios, he allí el panteón de los tartessos,
elige entre ellos al hado que proteja tu clan. He allí las dulces
doncellas de Tartessos, elige a la más joven y hazla tu mujer».

Así habló el buen Arganthonios y yo, sumido en la
nostalgia, respondí: 25

—«Cálida Tartessos, pero más cálida Samos.
He descubierto para mi patria estas tierras, a ella he de volver cuando
estén listas las naves.

A mi regreso honraré el sagrado templo de Hera y luego
desposaré a una hermosa mujer samia cuyo aroma me
traen con insistencia 30
los suaves vientos del Oriente».
(Chirinos 1988a:45)

El diálogo se apropia del hipotexto de Herodoto.²² El hecho histórico enmascara el *yo* biográfico dentro del *yo* poético, que desplaza el espacio geográfico referencial de España, por medio del emplazamiento histórico de «Tartessos», bajo el reinado de

²² Utilizamos la denominación de «hipotexto» realizada por Gerard Genette, como texto matriz – Herodoto– del que se deriva el «hipertexto» –Chirinos–. (Genette 1989:14)

«Arghantonios».²³ Atendiendo a nuestra lectura migratoria, el diálogo ficcional entre los dos personajes, con la última intervención del navegante, asume un factor a la reflexión geográfica al contraponer espacios distintos: «Tartessos» y «Samos». No como lugares contrarios, sino complementarios. El reino ibérico se transforma en estación de viaje, lugar de paso. Se evoca así el necesario regreso a Samos, cuya descripción refiere al lugar de partida.

El territorio referencial por el que deambula el *yo* biográfico amplía el movimiento toponímico de *LE* en su configuración estructural, en sus diferentes partes. No obstante, el capítulo «Libro Segundo. *Sangre de Hispania fecunda*» al que acabamos de aludir, viene precedido en la obra por un texto introductorio, y por «Libro Primero», cuyo subtítulo es «*Canción del cuco*». Pero también se intercala el apartado «Intermedio romano». De este modo, *El libro de los encuentros* podría entenderse como reflejo geográfico de las diferentes experiencias que el poeta vive en la preparación del traslado a España, desde Perú, y su posterior regreso. Un juego de máscaras entre el sujeto lírico y el sujeto biográfico que también tiene su reflejo en el eco geográfico.

El espacio de «Intermedio Romano», apartado intercalado entre el «Libro Primero» y el «Libro Segundo», también evoca una geografía real, referenciada como escenario intertextual e histórico. El texto «Roma-Cartago» traslada los espacios de su infancia en Perú, a través de analogías a las guerras púnicas. Acude al referente histórico de las batallas por el Mediterráneo, proyectándolo sobre una escena escolar, un recuerdo infantil de los años de su colegio de Lima. Presenta dos experiencias paralelas que se reflejan y se integran. Espacios distintos y distantes que se conjugan. Podemos apreciar dicha duplicación en el siguiente fragmento:

La campana de bronce advierte con puntualidad a los ejércitos,
legiones de niños apostados detrás de sus carpetas.
«La batalla de hoy será librada en el campo de la ortografía,
uno a uno desfilarán ante la negra pizarra y obedientes copiarán

10

²³ Se insiste en la falta de concreción histórica de Tartessos como España: En *Historia de España, Tomo I. Introducción. Primeras culturas e Hispania Romana*. Manuel Tuñón de Lara, Miquel Tarradell y Julio Margas. Barcelona, editorial Labor, 1980 (125-130)

nuestro dictado».

Muy joven era Aníbal cuando juró odio eterno contra Roma,
casi la edad de estos niños que sin saberlo repiten esa guerra.

¿Es que siempre ha de ganar Roma?

«Los mejores estarán en ese bando», dice el Padre.

«Conviene tener a todos juntos».

15

(Cartago tiene mala fama.

Allí los más sucios y flojos de la clase, el vago Amílcar (que ha desertado)
y las tropas de Hispania: soldados dispuestos a seguir a quien copie
más en los exámenes o comulgue dos veces en un mismo día).

(Chirinos 1988a:33-34)

El poeta peruano traspone aquí dos planos de referencia: el espacio real, identificado por el colegio, como infancia del *yo* biográfico en Perú, y la referencia histórica de las guerras púnicas. Una suerte de anacronismo entre el hoy y el ayer, que profundiza en la condición histórica de los dos pueblos que entran en contienda. La batalla escolar condiciona una crítica a los romanos, «soldados dispuestos a seguir a quien más copie en los exámenes o comulgue dos veces en un mismo día», aquellos que finalmente se quedaron con el territorio de Hispania. Soldados a los que no pertenece el sujeto lírico.

Atendiendo al punto de vista de la geografía literaria, *LE* acciona los conocimientos previos del poeta sobre España. La valija cultural con la que aterriza, evocada a través de intertextos, actúa de guía geográfica del territorio. El poeta superpone un viaje de lecturas a su viaje migratorio. Un viaje que conecta al sujeto poético con el sujeto biográfico, ya que ambos recorren la infancia en Perú, y se trasladan a España.

a) *Tres ciudades*

La fórmula migratoria del primer viaje de Eduardo Chirinos no evoca una geografía migratoria explícita, puesto que el referente real de España aparece recubierto de intertextualidad. En cambio, la representación espacial que Fabio Morábito reproduce en *Lotes baldíos* (1984), su primer poemario publicado en México, aloja su

al «último de la tribu». Una expresión que se liga a la metapoética que no solo sitúa al poeta en una territorialidad ajena, sino que ubica al poeta en una tradición, referida a la tribu como parnaso.²⁴

Las referencias a las otras dos ciudades, Milán y Ciudad de México, son descritas en apenas cuatro estrofas cada una, donde se combinan tercetos y cuartetos heptasílabos –con irregularidades métricas. Al contrario que el poema referido a Egipto, lugar donde el poeta solo vivió dos años, la ciudad de Milán no es evocada como paisaje de «irrealidad», ni como lugar «ajeno». Los escasos trece versos de «Milán» incorporan el ambiente urbano de los puentes, las plazas, y los patios italianos. El sujeto lírico transita la ciudad desde el recuerdo, la recorre enfrentándola a un diálogo con el *yo*. Puesto que «Milán» se convierte en territorio-apóstrofe.

Ya regresé a tu ausencia
de puentes y reflejos,
de amplios espacios libres,

marinos. Vuelvo al aire
amargo de tus plazas,
a tus patios estrechos.
(Morábito 2006a:23)

5

El fragmento desprende una atmósfera melancólica de mirada al pasado, hacia un espacio perdido que se encierra en el remolino que impone el quiasmo de los últimos versos aquí presentados: «aire / amargo de tus plazas, / a tus patios estrechos». Una mirada entristecida que adopta un tono conversacional que afronta la carga sentimental del lugar: «regresé a tu ausencia».

El poeta invoca en el último fragmento de la obra un cambio de escenario. La carga descriptiva de «Ciudad de México», promueve un nuevo cambio en el espacio, y en el contenido. El lugar deja paso a un sujeto lírico que está desarrollándose:

²⁴ Nos referimos aquí a las alusiones de Mallarmé, hacia Poe, con su expresión «les mots de la tribu», y también a José Ángel Valente, cuya obra *Las palabras de la tribu* (1971) desarrollan una descripción del discurso poético.

Un día mi padre dijo
nos vamos, y tú eras
la meta: otra lengua,

otros amigos. No:
los amigos de siempre, 5
la lengua, la que hablo.

Me he revuelto en tus aguas
volcánicas y urbanas
hasta al fin conocerme,

y si al hablar cometo 10
los errores de todos,
me digo: soy de aquí,
no me ensuciaste en vano.
(Morábito 2006a:24)

La voz poética no está anclada en el pasado irreal, sino que asume la interpretación del ahora, la instalación, a partir del diálogo con la ciudad. Este texto, con el que concluye «Tres ciudades», se aleja del aspecto meramente geográfico, porque no tramita ninguna descripción espacial. Ahora bien, profundiza en dos aspectos que la experiencia migratoria pone en cuestión: el idioma y el conflicto identitario. El sujeto lírico expresa sobre ellos el valor de la impureza como marca de la migración: «no me ensuciaste en vano». Una suciedad que desvela la extranjería, como impureza de origen, y la poesía «sin pureza», que defendía Pablo Neruda en los años treinta.²⁵

De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. (Neruda 2001:381)

Los territorios de Morábito de «Tres ciudades» exhiben un tránsito. Si Egipto y Milán se definían como pasado concluido, en el uso del tiempo irreal y del tiempo

²⁵ Dentro de la obra en prosa de Pablo Neruda, destacan «Los prólogos a los Caballos Verdes», que publicara en la revista homónima *Caballo Verde para la Poesía* entre 1935 y 1936, en Madrid. El título al que nos referimos es «Sobre una poesía sin pureza».

Reseñamos el cambio formal del poema con respecto a la versificación en arte menor y regular del resto de composiciones del poemario. Y destacamos la incorporación del tiempo futuro: «llenarás», «resumirá», donde el espacio urbano será absorbido por la naturaleza, y el lugar será retomado por el territorio del «valle», del Valle de México donde se asienta el Distrito Federal. El poema desvela así la naturaleza salvaje del *afuera*, y la locura y el delirio del *adentro*.

En *Lotes baldíos* la movilidad toponímica es asumida por la migración del sujeto biográfico, quien coincide con el sujeto poético. Los espacios reales encuentran acomodo en la expresión lírica, articulando la descripción de las ciudades de residencia y el contenido de megalópolis de la capital mexicana, que refleja el paradigma existencial del *ahora* del poeta.

El contraste entre los espacios de la migración de Fabio Morábito, y la geografía real y referencial de las tres ciudades se hace menos explícito en *De lunes todo el año* (1992) y *Alguien de lava* (2002).²⁷ A pesar de que estos poemarios ahondan en aspectos específicos de la experiencia biográfica del desplazamiento.

De lunes todo el año centra su interés en la urbe, en los territorios cotidianos del edificio. Muchos de los poemas interrogan el hábitat diario y la realidad compartida. Pero dentro de la división del libro, compuesto por cinco secciones, encontramos dos apartados cuyas alusiones a Egipto, Italia o México, delimitadas también en *LB*, y a la ciudad de São Paulo, espacio natal de la pareja del poeta, Ethel Correa,²⁸ exploran la experiencia migratoria.

Los países de la migración son visibles en «Iré a São Paulo un día», «Club Italiano», «Un viaje a Pátzcuaro» y «Los balcones». Igualmente, apreciamos referencias geográficas al Océano Atlántico, en el poema «Emigrantes». Un texto que se adentra en

²⁷ Una vez rrevisado el *corpus* de la poesía migratoria de Fabio Morábito, llevamos a cabo una reducción del nombre de cada obra, utilizando las abreviaturas que presentamos en nuestros «Criterios de edición». Para ello, *Lotes baldíos* será representado como *LB*; *De lunes todo el año*, *DLTA*; y *Alguien de lava*, *AL*. Apuntamos también que su uso se adaptará a las necesidades del texto.

²⁸ Recordamos aquí los datos aportados en la segunda parte, sección «5.1», de nuestra investigación.

la experiencia migratoria del *yo* biográfico. Analizamos un ejemplo de alusión a la Ciudad en «Iré a São Paulo un día»:

A nuestro arribo aquí,
tú en julio del sesenta
y nueve, yo en diciembre,
yo era un adolescente,
tú estabas ya casada, 50

y en la Ciudad de México
te habrás mudado veinte
veces, nunca te hallaste,
tal vez ni lo quisiste,
no es fácil arraigar 55

aquí, pocos lo hacen,
yo me arraigué a los libros
y comencé a escribir,
que es como dar por hecho
que nada es reversible, 60

tú en cambio, que no escribes,
que lo mejor que haces
es bailar, bailando
es como te reencuentras,
no das por hecho nada, 65

por eso te resistes
esperas un milagro,
vives al día por dentro
para que la que eres
sea igual a la que fuiste. 70
(Morábito 2006a:85-86)

La ciudad de São Paulo representa el pasado y el futuro del sujeto lírico y de su referente apostrófico: el tiempo exterior. Sin embargo, el eje de arraigo de los dos sujetos, su espacio vital, es «Ciudad de México». Lugar de escritura y de existencia. Un espacio que aparece cartografiado desde la conciencia de la identificación del escritor, del que integra el espacio y la palabra, y la incompletud del ser volátil, en permanente

memoria y, «por eso casi eterna, / por eso casi hecha de aire y recuerdo». Allí, la imagen real, «verdadera», se vuelve imaginaria.

El espacio italiano también forma parte del sistema de lugares de *DLTA*. Se instala como geografía enmascarada o disfrazada. El apartado «IV» acumula una serie de textos que se conjugan en una mirada migratoria y testimonial con su país de adolescencia. De hecho, advertimos entre ellos un ritmo de pensamiento²⁹ en la evocación de la lejanía italiana de «Cinco escalones», «La luna llena», «Emigrantes» y «Club Italiano».

Si nos interesamos por el aspecto exclusivamente geográfico, los dos últimos poemas contienen una cartografía más definida. «Emigrantes» describe el Océano Atlántico como el espacio que conecta y aleja el lugar de residencia y de enraizamiento del sujeto lírico. Una distancia natural que refleja desarraigo.

Qué enorme goma de borrar
es el océano,
con más verdad 10
que todas las promesas.
(Morábito 2006a:95)

El poema fusiona la frontera marítima con la distancia metafórica del olvido. La «goma de borrar», el «océano», clausura, desliga y desaloja lo anterior. El mar sitúa a Morábito entre el pasado mediterráneo al que pertenece, su ciudad natal de Alejandría, y el distanciamiento de la misma, en la urbe montañosa de Ciudad de México, alejada de las orillas del Atlántico.

Parecida reflexión se atisba en «Club italiano». Poema donde el sujeto lírico relata la existencia de una asociación de italianos, a la que acudía en la adolescencia. El poema consigna una geografía del distanciamiento que va agrietando el *ayer*, las tradiciones italianas, perdiendo su poder de atracción en las generaciones más jóvenes. En el texto,

²⁹ «La poesía no es sólo materia fónica o funciones gramaticales, sino además contenido psíquico. Los sucesivos matices de éste –los significados de las palabras soldados a su expresión– también se desarrolla en secuencia no arbitraria, por tanto, ritmada». (Alarcos Llorach 1966:101)

el tono testimonial y la temporalidad del recuerdo, transfieren a la composición el carácter melancólico, de añoranza. La recreación de una experiencia perdida.

El pasto recubría las canchas 45
desoladas
y el agua de la alberca
estaba siempre fría,
y yo, viendo ese paisaje muerto
y cada vez más solidario con el verde, 50
sentí que estaba radicando en México
de veras,
que era imposible regresar a Italia.
(Morábito 2006a:96-97)

El valor geográfico de «Club italiano» se aloja en los versos finales de la composición, que hemos incluido, donde el «Club» adopta una imagen fantasmal, ruínosa, casi cinematográfica de paisaje muerto que indica que deja atrás todo lo italiano. Un paisaje decrepito que certifica la imposibilidad del regreso. «Goma de borrar» que se desprende de las raíces del ayer.

Además, estos versos poseen una fuerte dosis de transculturación, ya que integran dos referentes geográficos donde el sujeto biográfico, en clara consonancia con el sujeto lírico, ha vivido. Un trasvase que obliga a radicar en México y a erradicar de Italia. La cartografía de *DLTA*, más delimitada que la de *LB*,³⁰ expresa el «viaje lineal» planteado por Ottmar Ette,³¹ al que aludíamos en el apartado «5.1» de nuestra investigación. Del mismo modo, identifica el interés del poeta por reflejar el deterioro, por poetizar lo desecho, lo ruinoso, los escombros.

Añadimos aquí otra característica más de la geografía literaria del italomexicano. Cuando el poeta no revela el aspecto meramente referencial de la geografía migratoria, no se elude la posibilidad de sugerirlo. Sobre todo si interrogamos la obra de autores de

³⁰ En *Lotes baldíos* la presencia del elemento egipcio amplía la perspectiva de un traslado que combina nacimiento-desarrollo-madurez.

³¹ *Op. cit.*

corte testimonial, como Morábito, Quien construye intersecciones entre el sujeto lírico y el sujeto biográfico.

«Cinco escalones» y «La luna llena», los textos que preceden a «Emigrantes», no alojan un espacio concreto. Al contrario, muestran la compleja integración y el desplazamiento vividos entre el espacio de partida, y el lugar de llegada. Leamos un fragmento de «Cinco escalones».

la planta baja era el destino
de los inmigrados,
de los nacidos fuera de su patria, 35
de los desmemoriados.
(Morábito 2006a:92)

En el poeta no descubre el país o la ciudad en la que reside. Su tarea consiste en desenmascarar su condición de foráneo dentro de la ciudad. Se incorpora a un edificio en el que tanto él como su familia están alojados en la planta baja, el espacio menos significativo del inmueble. Con lo cual, la geografía del migrante evoca la incorporación al espacio de arribo, contenido en la mirada al desarraigo y a la desubicación.

En «La luna llena», Morábito retoma el concepto de viaje lineal, «teníamos / entre manos / un viaje sin regreso» (2006a:94), el trayecto de ida. Pero al estar situado junto a «Cinco escalones», comprendemos que sugiere otra lectura. Una vez hemos instalado al sujeto lírico en el edificio, con el poema anterior, «La luna llena» evita las referencias geográficas, al describir la casa con los muebles en venta antes del viaje: «la casa se vaciaba sin criterio».

El lugar familiar que se va vaciando permite comprender al sujeto la importancia de los espacios cotidianos. Lugares que, como moradas del ayer, van asumiendo su rol de memoria de la infancia: «absorbí / este verano que fue el último / como un resumen / de mi infancia» (Morábito 2006a:94). El sujeto lírico se atiende al *entre-deux* viajero, como lo concibe Michel Onfray.³² Se accede a una espera, a un periodo de transición, una

³² Para Onfray, el viaje convoca distintos pasos, entre los cuales se encuentra el *entre-deux* : «un entre-deux relevant d'une logique spéciale: plus dans l'endroit quitté, pas encoré dans l'endroit convoité. Flottant, vaguement relié à deux bornes, dans un état d'apesanteur spatiale et temporelle, culturel et social». (Onfray 2007:37)

estación de paso. Donde seguir hacia adelante significa no regresar jamás: «reunir en un lugar / toda una época, / es enterrar de veras algo». (Morábito 2006a:94)

b) Viaje al norte

La geografía literaria puede convocar un referente migratorio real, como hemos visto en la obra de Fabio Morábito, o no cartografiarlo explícitamente. Las perspectivas no son excluyentes, puesto que el poeta migratorio puede asumir las dos vertientes en distintas obras, recurriendo las necesidades expresivas que le proporciona la experiencia del desplazamiento, y la visión del mundo que desea evocar.

La geografía literaria de Eduardo Chirinos no viene determinada por la geografía histórica de los lugares, o por la revisión intertextual de su *estar*, como observamos en *El libro de los encuentros* (1988). Se articula también a partir de un tono testimonial que enlaza la experiencia migratoria del sujeto biográfico con la expresión del sujeto lírico. En *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y *Escrito en Missoula* (2003),³³ obras de marcado carácter migratorio en su etapa de EEUU, se instala el elemento geográfico desde el título de la composición. «Bayard Street» refleja la calle de la ciudad de New Brunswick, donde el poeta vive en sus años de estudio en la Universidad de Rutgers, New Jersey. «Missoula», alude al nombre de la ciudad en la que el poeta residió desde el año 2000, hasta su fallecimiento en 2016. Los dos territorios recorren las obras como puntos de ubicación donde el espacio del poema ejerce de anclaje.

En el prólogo a cada una de las obras, Chirinos aproxima al lector a la experiencia migratoria. Aporta la explicación y el «pretexto» de escritura. Una información que puede ayudarnos a la hora de entender el valor del desplazamiento a EEUU. Si en el apartado dedicado a la migración de Eduardo Chirinos, observamos lo que significa

³³ A partir de ahora recurriremos, cuando sea necesario, a las abreviaturas del *corpus* de Eduardo Chirinos anunciadas en nuestros «criterios de edición». *El libro de los encuentros* será designado LE; *El equilibrista de Bayard Street*, EBS; y, por último, *Escrito en Missoula*, aparecerá como EM.

abandonar Perú e instalarse en New Brunswick,³⁴ el prólogo a *EM* nos ayuda a entender el valor del nuevo desplazamiento. Un movimiento menos «voluntario» que el anterior, puesto que la instalación ocurre debido a las expectativas laborales de la Universidad de Montana.

La historia es simple. Un día Jannine y yo hicimos las maletas y atravesamos el norte de los Estados Unidos desde Philadelphia hasta llegar a Missoula. De ese largo camino (nos tomó cuatro días y medio en su automóvil) conservo los ojos de un mapache rebuscando en la basura en un motel de Ohio, el azul intenso de Missouri serpeando en la pradera amarilla, una manada de bisontes junto a la carretera, las caras de piedra del Monte Rushmore (que no esculpió Rushmore sino un danés loco apellidado Borglum), los bosques de pinos que asoman las Montañas Rocosas. Íbamos en pos del espacio donde habríamos de instalar nuestra casa, y en ella los mismos deseos, los mismos miedos y las mismas obsesiones que nos acompañan siempre desde hace algunos años. (Chirinos 2003a:5-6)

Estableciendo un análisis comparativo entre los títulos de las obras de Chirinos, y los poemarios de Fabio Morábito y de Jorge Boccanera, detectamos la presencia de referentes geográficos reales en el peruano, en *El equilibrista de Bayard Street* y *Escrito en Missoula*, en contraposición a la fórmula espacial menos concreta de *Lotes baldíos*, de Fabio Morábito, y a la presencia del movimiento del camino y del espacio del viaje en los títulos *Polvo para morder* (1986), y *Bestias en un hotel de paso* (2001), de Jorge Boccanera. Ni Morábito ni Boccanera enmarcan sus obras con la geografía literaria. Ahora bien, habría que destacar la presencia de Berlín en la obra en prosa *También Berlín se olvida* (2004), del italomexicano.

No obstante, más allá del valor significativo del emplazamiento indicado en los títulos de los poemarios de Chirinos, las referencias espaciales se multiplican en el interior de los poemas del peruano. Siguiendo el camino presentado por Morábito, el poeta incorpora la referencia real del nuevo lugar de residencia.

El texto que inaugura su vida en Estados Unidos, *EBS*, distingue referencias geográficas sobre EEUU, referencias a Perú y a los espacios extranjeros, como Berlín,

³⁴ Recordemos que en la sección «6.1», en la segunda parte de nuestro estudio, ya describíamos el viaje migratorio que conduce a Eduardo Chirinos a habitar en EEUU.

Londres o París, inscritos en la sección «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street». La estructura del poemario está articulada en dos partes, dentro de la edición de 1998, y en cuatro, en la edición de 2013.³⁵ Esta última, revisada por el autor, sitúa dos nuevos capítulos: «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street» y «Old Bunswick Puzzle», centrados en el referente geográfico de Europa.³⁶ Se diferencian del primer capítulo: «Raritan blues», y del último, «Derrota del otoño», por estar enfocados éstos en el paisaje estadounidense. Comparten una base referencial geográfica desde New Brunswick, como ciudad, a Bayard Street, como lugar específico que aparece repetidamente en los primeros poemas del libro.

Asimismo, el poeta incorpora otros territorios del país de arriba: New York, Ithaca y Paterson –la ciudad del poeta Williams Carlos Williams–. También se incluyen referencias a Perú, como duplicidad de planos geográficos que concretiza una duplicación migratoria, de desubicación en dos lugares. Podemos ver un ejemplo de referencias dobles entre EEUU y Perú, en los primeros versos de «Los mapaches de Johnson Park»:

Volver es siempre un poco triste.
 Esta noche estoy con mi mujer y la familia de mi mujer
 celebrando el nacimiento del Niño
 en el húmedo calor que agobia Lima en verano.
 Volver es siempre un poco triste. 5
 Pronto retornaremos a New Brunswick,
 probablemente habrá nevado y el sol será un recuerdo,
 una fría corona de luz alumbrando la noche.
 (Imposible no evocar la nieve en el país del sol,
 el silencio en el país de la niebla y la bullanga). 10
 (Chirinos 2013:21-22)

La oposición entre «Lima» y «New Brunswick» parte de la confrontación climática. Eduardo Chirinos articula el movimiento toponímico de la migración en torno al cambio de estaciones, a la variación en la temperatura, donde ninguno de los dos

³⁵ En nuestra investigación vamos a utilizar la edición publicada en Cáceres, en 2013, por Ediciones Liliputienses.

³⁶ El sujeto lírico atraviesa Londres, Berlín, Salzburgo o París en el capítulo tercero, y el antiguo ducado de Brunswick en Alemania, además de algunas regiones de Argentina.

territorios excluye al otro, aunque tampoco lo integra. Tanto el verano de Perú, como el invierno de Estados Unidos, suponen la imposibilidad de completud, la eterna desubicación. Del mismo modo, el poema «Ithaca», cuya confluencia del juego intertextual del nombre griego de la ciudad estadounidense establece un vínculo con la carga homérica y épica,³⁷ instala el elemento climático de dos realidades espaciales ajenas, sitúa una intersección geográfica en las diferentes estaciones: «Es primavera, pero la nieve aún cae en Ithaca / a miles de kilómetros del Perú». (Chirinos 2013:27)

Esta oposición climática se repite dentro del último capítulo, en el poema «La lluvia», que por su carga cronopoética habría que analizarlo en el apartado «8.2.3b» de nuestra investigación, para así planificar el elemento del cronotopo migratorio con mayor precisión. Toda vez, debido a la doble mirada territorial que se aloja en la variación climática, incluimos un fragmento que recupera el elemento de la lluvia como nexos comparativo entre los diferentes países donde ha residido. Veamos el inicio de «La lluvia»:

Vengo de una ciudad donde jamás llueve,
donde el cielo es (como dicen) color-panza-de-burro
y el mar una invisible telaraña que enreda y confunde el horizonte.
Esta tarde llueve en New Brunswick
y me he asomado a la ventana para contemplar otras lluvias. 5
Aquella en Madrid, por ejemplo, donde el agua nos llegó
hasta las rodillas
y seguimos caminando plaf plaf como si nada,
o aquella que nos sorprendió en Tumbes
con sus balsas y caimanes navegando un bosque de palmeras.
(Chirinos 2013:69)

El sujeto lírico traza las referencias geográficas partiendo del vínculo existente entre la lluvia y su desplazamiento, en clara sintonía con el sujeto migratorio. No debemos olvidar, que la llegada de Eduardo Chirinos a EEUU no viene precedida por ningún tipo de expulsión, o persecución. Se trata de un traslado voluntario, y como tal, sus regresos a Perú son constantes. Quizás por ello, sus referencias geográficas son

³⁷ En la cuarta parte de nuestra investigación, sección «11.2.2», estudiaremos esta combinatoria intertextual a través de la figura espacial de «Ítaca-ithaca».

numerosas. También la integración de los espacios de «Madrid», de «New Brunswick» y de «Tumbes», revela el valor testimonial del texto

Sin embargo, si algo caracteriza el interés espacial del poeta, es la incorporación del paisaje americano y de la realidad que le rodea, como desarrolla en los poemas de *EBS*: «Raritan Blues», dedicado al río Raritan que atraviesa New Brunswick; «New York, New York...», donde el sujeto poético se duplica en un *nosotros* que recorre los escenarios de la ciudad cantada por Sinatra; y «Paterson», lugar de residencia de Williams Carlos William, como ya habíamos adelantado.

Relacionado con el movimiento toponímico que desarrolla la geografía literaria, *Escrito en Missoula* (2003) reclama una mirada diferente. En este caso, el poeta permanece en el mismo país, EEUU, pero el cambio de ciudad, y territorio, conlleva un desplazamiento de grandes dimensiones. Missoula, ciudad del norte de EEUU, cerca de la frontera con Canadá, junto a las Montañas Rocosas, es el destino. La obra incluye el prólogo al que aludíamos anteriormente, refleja el viaje del poeta y su esposa, Jannine Montauban, hasta su asentamiento

La estructura del poemario divide la obra en tres secciones. La primera parte se titula «La casa del poeta», un recorrido metapoético y geográfico sobre espacios de nacimiento y escritura de diferentes escritores: César Vallejo en los Andes, o la Alejandría de Cavafis. La segunda parte, de contenido migratorio, se titula «Para llegar a Missoula». En ella describe Chirinos la geografía referencial del viaje del poeta.³⁸ Por último, la obra concluye con la sección «El regalo», centrada en la figura paterna y familiar, señalando la sincronía entre espacios de Perú y de EEUU.

Al igual que *EBS*, la parte intermedia del *EM* exhibe su marca geográfica migratoria. Referencias al paisaje estadounidense recorrido durante el trayecto, y al

³⁸ Incluimos aquí el fragmento del prólogo en el que Chirinos reproduce el viaje: «En un comienzo este libro iba a llamarse North by Northwest. El desplazamiento que propone la película de Hitchcock ofrece una reminiscencia de Shakespeare (“I am but mad north north-west”) que supone —al menos para mí— otro desplazamiento mayor: el de la tradición literaria. Los cuatro siglos que separan a Shakespeare de Hitchcock terminan disolviéndose en las solitarias praderas que se extienden desde Minnessota hasta Montana, pasando por Wyoming y las dos Dakotas. En ese desplazamiento nacieron los poemas de este libro. Poemas que le deben más al azar que arrastra y revive caprichosamente nuestro pasado, que al laborioso deseo de resucitar viejos fantasmas». (Chirinos 2003a:5)

espacio de llegada, Missoula. El juego espacial entre el título del poemario: *Escrito en Missoula*, y el título de la sección: «Para llegar a Missoula», fomenta la tensión entre el camino recorrido, contextualizado por la preposición *a*, y el espacio estático, la escritura posterior a la llegada, que rige la preposición *en*. Chirinos articula una dicotomía entre la fase del desplazamiento y la de asentamiento.

Asimismo, se visualiza la necesidad de dar testimonio de los espacios explorados durante el viaje, como evocan los versos: «Camino a Montana he visto bisontes», del poema «Bisontes» (2003a:21); o la reflexión sobre el recorrido: «Camino hacia el sur cruzamos Lolo / y su nombre nos dio curiosidad. / ¿Por qué se llamaría Lolo?» (2003a:25), perteneciente al poema «Lolo». La curiosidad cultural del poeta emplaza al sujeto lírico a interrogar el origen de los lugares, de las iglesias y de los edificios, como en «*St Ignatius Indian Mission*», «*Hellgate Chapel*» y «Las barracas de Bitterroot River». Poemas que interrogan la región de Montana. Veamos este último al completo:

A orillas del Bitterroot
los soldados construyeron Fort Missoula.

Fue a mediados del siglo XIX,
cuando esta región era «la última frontera».
La casa sin techo de los indios Nez Perce. 5

No se parece a los fuertes del cine
(al Fuerte Apache, por ejemplo)
pero tiene sus glorias:
un tren
alicaído, una iglesia rota y el recuerdo 10
del 25 Batallón de Infantería
(el primero en movilizarse en bicicleta).

Al segundo año de la guerra
trajeron al fuerte mil prisioneros italianos
y mil doscientos japoneses. 15

En estas barracas durmieron
y comieron juntos (sin mezclarse)
hasta que en el 43 los soltaron.

Algunos volvieron a su patria. Otros
hicieron familia y se quedaron en Missoula.

Los que murieron fueron enterrados. 20
Y también se quedaron en Missoula.
(2003a:46)

Reproduce Chirinos la historia de *Fort Missoula*. El fuerte sobre el que se desarrolló la ciudad, y luego, entrada la segunda guerra mundial, se convirtió en lugar de encierro para prisioneros italianos y japoneses. Este uso distinto al habitual, que tiene reminiscencias a la inclusión del Templo de Debod en el Parque del Oeste, otorga al poeta una imagen histórica sobre la cual reinterpretar su situación personal, metaforizada a través de la temática que relaciona a los prisioneros con una residencia posterior en Missoula, a modo de los pioneros que colonizaron la región.

La ciudad es presentada entonces más allá de su geografía, de su topografía. Se construye sobre un paisaje de convivencia y encierro, como argumenta Chirinos en una explicación sobre la liberación de los prisioneros: «fueron liberados una vez terminada la guerra, pero no puedo dejar de pensar que ese dramático “salto hacia afuera” (intertextualidad humana) define subterráneamente el carácter de Missoula» (Chirinos 2012c:115). Evoca así una técnica de diálogo con la migración, como ya hiciera con Madrid y con Europa, partiendo del conversacionalismo con el pasado. El poeta esboza una interpretación anacrónica del *ahora*, que responde al valor contrastivo entre los extranjeros, y los ciudadanos de Missoula.

Habría que dirigir nuestra atención nuevamente a la convivencia que el poeta dirime entre los espacios de Perú y de EEUU, lugares significativos de *EBS* y de *EM*. El sujeto lírico transita libremente los dos territorios, como ocurre en «*St Ignatius Indian Missions*», donde el recuerdo y las asociaciones con la memoria infantil, desplazan el referente geográfico desde Missoula hasta Perú. En este poema, la presencia de los jesuitas en Montana conduce al lector hacia el colegio «La Inmaculada», en Lima: «Aquí regresé a mi colegio en los arenales de Perú. / Donde también llegaron los jesuitas» (2003a:24). Reproduce los orígenes de las misiones en 1894, como indica el epígrafe del

título. Una fórmula de integración, y acomodamiento del pasado personal en la extranjería, que instala los recuerdos de su infancia en una geografía paralela. Profundizaremos en ello en la sección «8.2.3a».

De igual forma, como observamos en *EBS*, la presencia del elemento climático en *EM* asiste como vínculo que diferencia y opone a los dos territorios. «Cae la nieve en Missoula», poema incluido en el último capítulo, asume en un tono familiar, poblado de referencias al padre del poeta, la identidad de la lluvia de su viaje migratorio. El elemento meteorológico interviene como puente entre los espacios. Incluimos las tres primeras estrofas:

Cae la nieve en Missoula.
Los copos se amontonan en el suelo
minuciosamente borran
las huellas que dejaron los hombres.

Nadie hay en las calles. 5
Los árboles
olvidan dar su sombra y los recuerdos
se suceden como si mi padre viviera.

(En Ticlio vi nieve por primera vez.
Fue camino a Jauja. 10
Mi padre detuvo de pronto el automóvil
y dejó que ese silencio tan blanco
y majestuoso nos hablara).
(Chirinos 2003a:65)

Curiosamente, la nieve de Missoula traslada al poeta a Jauja,³⁹ a su infancia, a través del paréntesis de la penúltima estrofa, donde el poeta intercala una espacialidad geopoética –por la importancia del paréntesis, a modo de paraguas–, e inserta en su realidad de *ahora* la referencia del pasado. Su memoria del Perú forma parte entonces de dicho *ahora*. Y permite apreciar que la infancia del sujeto lírico tiene relación con el sujeto biográfico de Eduardo Chirinos, donde se rememora un pasado ya terminado y vivido, pero conservado en la memoria.

³⁹ En Jauja vivió el poeta algunos años de su infancia, una de los destinos militares de su padre.

La última estrofa analizada exhibe la capacidad combinatoria de la geografía literaria de Eduardo Chirinos. Una mirada al espacio, no excluyente, cuyas intersecciones son yuxtaposiciones que permiten al lector deambular de un lado a otro de su *topos* migratorio, con la naturalidad del viajero en vaivén, que transita el mundo en todas direcciones.

c) Paisaje de extranjería

Queremos interrogar otra de las vertientes de la geografía literaria en la experiencia migratoria, acudiendo esta vez a la obra Jorge Boccanera. Hemos querido dejar para el final al poeta que representa el doble desplazamiento geográfico en su recorrido por Latinoamérica. Como sabemos, entre 1976 y 1984, Boccanera se exilia a México, luego de recorrer varios países del continente. Allí publica diferentes obras, entre las que destaca *Música de fagot y piernas de Victoria* (1979), *Contra el bufón del rey* (1980) y la antología *Los ojos del pájaro quemado* (1980). No será hasta 1986, a su vuelta a Argentina, cuando aparezca un poemario de contenido plenamente migratorio: *Polvo para morder*, que trasciende la denuncia del exilio. En 1990 vuelve a emigrar, esta vez a Costa Rica, por motivos estrictamente personales, donde residirá entre 1989 y 1997, y publicará *Sordomuda* (1990).⁴⁰ En los años posteriores, de nuevo instalado en Buenos Aires, aparece *Bestias en un hotel de paso* (2001), *Palma real* (2008) y *Monólogo del necio* (2015). Desde la cartografía del viaje biográfico, de la mirada a la experiencia histórica se obtienen tres balizas: Argentina, México y Costa Rica. Países convertidos en refugio, hogar y poesía.⁴¹

⁴⁰ La primera edición de este poemario se publica en México en 1990, en la editorial UNAM.

⁴¹ Por medio de correspondencia electrónica, en mayo de 2014, no recogida en entrevista, Jorge Boccanera nos confirmó que las diferentes fechas y lugares de composición de las tres obras que analizamos fueron escritas en diferentes territorios: «*Polvo para morder* lo escribí entre los últimos años en México y los primeros años del regreso a Argentina, vale decir entre 1982 y 1986. *Sordomuda* entre 1987 y 1991, vale decir entre Argentina y Costa Rica; mientras que *Bestias en un hotel de paso* fue escrito entre 1993 y 2002, entre Costa Rica y mi regreso a Argentina».

La poesía de Jorge Boccanera no muestra la misma transparencia referencial, como geografía literaria, que la espacialidad testimonial de Fabio Morábito, o el enmascaramiento cultural, y la posterior exploración testimonial, de Eduardo Chirinos. La experiencia del exilio crea una tensión sobre el espacio recorrido, que induce a experimentar la necesidad del viaje, no del «asentamiento», como uno de los motivos de su poesía. Es observable en *PPM*,⁴² libro compuesto de dos secciones, que no fue concebido de forma unitaria. La primera sección la ocupa un texto dividido en veintiún fragmentos «Oración (para un extranjero)», que fue incorporado a la antología *Los ojos del pájaro quemado* (1980), para luego formar parte de *PPM*.⁴³ El resto del libro no refleja divisiones internas, tampoco en posteriores ediciones.

Se ha dicho que mi poesía tiene la respiración del viaje y creo que ese sentir está enraizado profundamente en mí, no como algo quieto, distante, prendido como un dato frío en la memoria, sino como algo vigente, vivo; porque el viaje es un territorio donde viven familiares y amigos. Late en uno en la medida de que permanece el deseo de ir hacia el otro, hacia lo otro. (*El Bo*)

PPM explora la recurrencia geográfica directa, como hemos visto en los otros dos poetas, pero carece de referencias concretas de los lugares de la migración, deslizando, levemente, referencias a ciudades argentinas y mexicanas. La poca relevancia que otorga a estas huellas geográficas viene marcada por su papel secundario en la experiencia del exilio. Es decir, si analizamos los textos de *PPM*, los espacios de migración tienen la misma relevancia que otros espacios de extranjería, como Yakarta, Sumatra, Barcelona, o la Habana, menos familiares para el poeta. Ciertamente, en Boccanera las referencias migratorias no implican una geografía específica, puede estar determinada por la expresión del desalojo.

⁴² Como hemos hecho con el estudio de la geografía literaria de Morábito y de Chirinos, aprovechamos este apartado para reflejar las abreviaturas que concertamos en los «criterios de edición». En Boccanera, aludiremos a *Polvo para morder*, como *PPM*, a *Sordomuda*, como *S*, y a *Bestias en un hotel de paso*: *BHP*. Este uso no excluye la utilización de la denominación completa.

⁴³ En la correspondencia electrónica no recogida en entrevista, en mayo de 2014, afirma que «*Polvo para morder* era un librito exiguo, le agregué esa sección (después de todo yo venía de una extranjería y la sección daba cuenta de eso)».

«Oración (para un extranjero)», uno de los textos de mayor extensión,⁴⁴ asume el desplazamiento continuado, que transita entre el desarraigo, la soledad, y la desubicación. El sujeto lírico, definido como tercera persona, que a veces es transformada en *yo*, recorre la composición a través de juegos de la memoria y del desplazamiento. El contenido geográfico nos conduce a un movimiento toponímico por México, en nombres como Mazatlán, Veracruz o Janitzio. Y también incluye ciudades extranjeras, como Barcelona o la Habana. Veamos el texto «VIII»:

El sol es un ojo de sangre que vigila los puertos:
 Tuxpan en Veracruz, Sitges en Barcelona.
 Tercamente dorada la que sueña, sabe esperar.
 Y espera.
 Barcazas semihundidas descansan en su voz. 5
 ¿Cómo llegó?

Los cartógrafos dicen que tiene que haber sido la
 corriente del golfo, aguas desencontradas.
 Yansán, poeta y sabio,
 piensa que alguna red le confundió los rostros
 (pero se contradice con el vino) 10

Para los pescadores de White o Mazatlán la cosa
 es más sencilla,
 basta espíar en sus labios resecos para encontrar
 esa tonada,
 esa última frontera,
 saber que hace buen tiempo entre tus piernas.
 (Boccanera 2006a:133)

En una primera lectura, resalta la enumeración de puertos y ciudades a través de diferentes estrofas: El puerto de «Tuxpan», de «Veracruz» (lugar de origen de la primera esposa de Jorge Boccanera), y «Sitges en Barcelona», donde el poeta viajó en sus años de exilio. En la tercera estrofa, sin especificar el nombre del puerto, alude a «los pescadores de White o Mazatlán». Esto es, de Ingeniero White, su lugar natal, y Mazatlán, ciudad

⁴⁴ «“Oración (para un extranjero)” trabaja una unidad temática que orada el exilio, lo increpa, lo atraviesa, lo desarticula para poder habitarlo y pone en escena el primer elemento, una vieja fotografía en blanco y negro de un hombre sentado en una mesa de bar. Será ese hombre, el extranjero, el desdoblado, el paria, la silueta que el poeta perseguirá, para llenarla de contenido y sentido». (Yasán 2008:8)

costera perteneciente a Sinaloa, México. Esta ciudad de Mazatlán conecta con el marco geográfico que inaugura «Oración (para un extranjero)», desde el primer fragmento del mismo: «Mazatlán malecón / Paola Paola». (2006a:127)

Los cuatro espacios: Barcelona, Veracruz, Ingeniero White y Mazatlán, así como la continuidad semántica entre el espacio marítimo de los puertos y los pescadores, inciden en el «jadeo del viaje», que ya el poeta describía como uno de los temas de su producción poética. La lectura del texto también nos conduce a una interpretación metapoética del mismo, a la idea de espacios divergentes, donde «Barcazas semihundidas descansan en su voz». O sea, el poeta atiende a una voz afincada en el hundimiento, relacionado con los puertos de «Sitges» y «Tuxpan». Argentina y México también dirimen esta doble expresión del viaje y de la poesía: «basta espiar en sus labios resecos para encontrar esa tonada, / esa última bandera». En estos territorios la «tonada» emplaza, se hace «bandera», arraiga. Bastaría con aceptar la voz y la «tonada» como elementos metafóricos pertenecientes a la poesía para asumir el valor del paisaje y del espacio. La idea de la «tonada» como «bandera», o sea, como simbología del territorio, funda el espacio de White (Argentina) y Mazatlán (México) su tonada. El poeta se inscribe así en el nuevo lugar, que es la nueva «frontera».

En la última estrofa, señalamos también otro elemento significativo, que analizaremos en la sección titulada «Geocrítica»: la imagen del cuerpo como espacio, «saber que hace buen tiempo entre tus piernas». Un territorio erótico que alberga la misma dispersión que los referentes geográficos. Desde aquí, se desprende un vínculo entre poesía, viaje y erotismo, que equivale a designarlo como la expresión de las marcas migratorias del poeta argentino.

«Funeral», poema cuyo contenido intertextual gira alrededor de la figura del poeta italiano Giacomo Leopardi, originario del Puerto de Recanati, donde nacieron los abuelos del poeta argentino, introduce una reflexión existencialista, por medio de fragmentos del «Canto nocturno de un pastor errante de Asia» de Leopardi. Podemos leer un fragmento del poema de Boccanera:

Nuestra Señora de la Tempestad te aborrece, el Arcángel
de milicias celestes pide por unos pocos, es tu voz
la que grita: *e funesto* el día en que nacemos. 15
Caminamos la historia como dentro de un tubo, abollado
por martillos de fuego,
y el rebaño te responde con cánticos, saliva, antorchas,
hurras,
sudores que se trepan por esas sienas pálidas de giácomo
donde le crece una mujer: un cuerpo de mujer,
una mujer: un nombre de mujer, 20
una medalla de oro entre las piernas, un sí de alcohol
que goza entre las sábanas.
Pero la verdad es otra:
una espalda curvada muy cerca del adriático, del
cangrejal de white, de la colonia roma,
¿a esto hemos llegado?
(2006a:153)

Ingeniero White aparece como «cangrejal de white», junto a la referencia mexicana de «colonia roma», de Ciudad de México.⁴⁵ Asimismo, el verso «*e funesto* el día en que nacemos» transporta a su voz el verso final del poema de Leopardi «E' funesto a chi nasce il dì natale» (Leopardi 1998:198). Un recurso intertextual que se reivindica a lo largo de la composición, como también hace al apropiarse de las referencias al dramaturgo polaco Tadeusz Kantor, y al epígrafe del heterónimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, con el que comienza la composición.

La reflexión existencial se plantea desde un cuestionamiento reiterado en cada estrofa del poema, como si se representaran las preguntas a la luna que evoca el texto de Leopardi. Boccanera inscribe la construcción anafórica, «¿a esto hemos llegado?», en las cuatro primeras estrofas, y la pregunta «¿a esto?» en la quinta, donde se repite en cuatro ocasiones. El tono del poema se quiebra entonces con repeticiones e interrupciones – quizás una interpretación al concepto de «cangrejal» estimule el camino entrecortado, la andadura sesgada– y el componente existencial queda enmarcado en los versos finales de cada estrofa.

⁴⁵ Ciudad de México se distribuye en colonias, no en barrios.

La inclusión del espacio geográfico de Italia, Argentina y México, desemboca en dicho elemento interrogativo. Pero llama poderosamente la atención los últimos tres versos de la estrofa que acabamos de leer, donde el mar Adriático, Ingeniero White, y la Colonia Roma, situados en minúscula: «adriático», «white» y «colonia roma», una interpretación paralela de las condiciones del sujeto biográfico. El camino del rebaño de «giácomo», sobre el que gira la temática de Leopardi, representa un funeral, una procesión, ritual de la muerte, como se invoca en la última estrofa del texto, dentro de un largo versículo:

Días en que no queda sino prender la mecha
del inmenso ataúd, y extender una mano al ras
del suelo para que la recoja el ángel de la sombra,
el que aguarda el que guarda, siempre un carbón
ardiendo debajo de las alas.

(Boccanera 2006a:154)

El movimiento toponímico de poema representa entonces la errancia migratoria. Un trayecto que parte desde el Adriático (posiblemente el Puerto de Recanati), nacimiento y el inicio de la migración de los abuelos de Boccanera; continúa por Ingeniero White, su nacimiento argentino; y desemboca en Colonia Roma, Ciudad de México, etapa del exilio. Un viaje, una procesión que ahonda en una servidumbre existencial. Se responde así al sentido evocado por «inmenso ataúd», con el que el poeta resiste las embestidas del tiempo: «Caminamos la historia como dentro de un tubo, abollado por martillos de fuego». Un tránsito existencial y doloroso, de camino lento pero constante.

La presencia de México, lugar de arribo, recorre *PPM* a través de Mazatlán y Janitzio, hasta llegar a la Colonia Roma, cuyo espacio será su lugar de residencia. Allí, Boccanera incorpora la situación del nuevo hogar, como hacía Morábito en «Cinco escalones», o Eduardo Chirinos en la alusión a «Bayard Street». Introduce el poeta argentino la referencia a su apartamento de Ciudad de México. El poema «Durango 108, departamento 303, colonia Roma» participa de la misma necesidad de los otros dos

poetas: localizar su arraigo, situarse. Se expresa una ubicación concreta, ya anunciada en «Funeral», que también será incluida en el poema «Pesadilla», donde se incorpora el verso «besos en ese cuarto de la calle Durango». (Boccanera 2006a:171)

«Durango 108, departamento 303, colonia Roma» aloja una particularidad: su estructura. A diferencia del resto de poemas estróficos de *PPM*, el texto se diseña en prosa, en forma de cuadrado, sin puntuación o mayúsculas que posibiliten una lectura pausada. Forma así, internamente, un monólogo interior, en el que la voz poética se dirige de forma apostrofica a un *tú*, identificado como «jorge». «Es hora jorge de abandonar la testa sobre un puño de / arena sobre los equipajes extraviada sobre el mantel manchado» (2006a:162). La identificación con el espacio real, donde habita Jorge Boccanera en los años de exilio en México, responde a una mirada combinatoria entre el sujeto biográfico y el sujeto lírico.

El movimiento toponímico que delimita el espacio real de la obra, el espacio mexicano y el espacio argentino, representa una geografía literaria del exilio que atiende a un condicionante biográfico. Con lo cual, dicha geografía enmarca una representación migratoria, que es mezcla de movimiento espacial y búsqueda de ubicación.

La siguiente publicación de Boccanera, *Sordomuda*, difiere del poemario anterior en su geografía literaria. A partir de una concepción temática enraizada en el componente metaliterario, el poeta enmascara la figura de la poesía en el personaje de la «sordomuda». Un personaje femenino, que permite establecer una reflexión continuada sobre la escritura poética.

Un primer dato es la fecha de publicación del poemario en 1990, en México, y en 1991, Costa Rica. Las fechas no son irrelevantes si entendemos que después del regreso del poeta a Buenos Aires, tras la publicación de *PPM* en 1986 en Argentina, *Sordomuda* aparece primero en el país de exilio, México. Lo curioso, además, es que el poeta reside en Costa Rica en el momento de las dos ediciones, de México y de Argentina.

Teniendo en cuenta este movimiento espacial entre México, Argentina y Costa Rica, y sabiendo de antemano que Jorge Boccanera es un poeta que deja fermentar sus

publicaciones durante mucho tiempo, es interesante indagar en la presencia de México y de Argentina de dicho poemario.

Rodeado de alusiones a las historietas y al circo, *Sordomuda* mantiene la dialéctica del movimiento entre ambos países. No obstante, el uso de la geografía, se diferencia en la forma de expresión. Podemos considerar para ello, la lectura del poema «Paciencia».

Sordomuda,
en tu lengua vacía flota Janitzio, la isla.
Pasa Dino Campana vestido de bombero.
Arden las casas de Chiloé con sus escamas de madera.
No dejan de gritar los voladores de Papantla. 5
Y el trío Matamoros canta “Lágrimas negras”.

¿Y qué esperaba yo, mirándote la lengua treinta y tantos abriles?
¿Un tifón? ¿Una chispa, un trébol de cuatro llaves?
¿Un vendedor de biblias?
¿Una juventud amable, heroica, fabulosa, digna de ser escrita
en letras de oro? 10

Sordomuda,
Estoy sentado en el lugar de siempre y en tu lengua vacía
escucho pasos.
(Bocanera 2006a:66)

Apreciamos en este texto el ejemplo más sustancial de la condición escenográfica de la geografía literaria de *Sordomuda*. La primera estrofa contiene los espacios de México (Janitzio y Papantla), Chile (Chiloé) y las alusiones a Cuba a través del Trío Matamoros. También identificamos el valor de Italia, por medio del poeta Dino Campana. Estos espacios son utilizados en una construcción apostrófica en la que el sujeto lírico se dirige al personaje enigmático, la «Sordomuda».

Sin entrar en reflexiones temáticas específicas, no es nuestro objetivo aquí, entendemos que la recurrencia espacial a los lugares nombrados participa del significado. Su función dentro de la interlocución se evoca como materia descriptiva, escénica. El poeta reconoce los espacios insulares de «Janitzio» ya nombrados en *PPM*; relata la historia del poeta italiano «Dino Campana», quien vivió en Ingeniero White, donde trabajó «vestido de bombero»; presenta las casas de Chiloé, «las escamas de madera»; a

los «voladores de Papantla», de origen precolombino (México); y al «Trío Matamoros», que aportan el tono apesadumbrado y de pérdida de su canción «Lágrimas negras».

Todos estos espacios aparecen incluidos en la lengua vacía de la «Sordomuda»; lo que determina el poder paradójico del personaje metapoético. En su «lengua vacía» encontramos espacios simbólicos, literarios, naturales, turísticos y musicales. La geografía permite a Boccanera destacar el poder evocador de la poesía, relacionándola además con el recorrido vital del sujeto biográfico.

Los dos últimos versos definen la dialéctica vida/obra, y movimiento/quietud del poema: «Sordomuda, / estoy sentado en el lugar de siempre y en tu lengua vacía escucho pasos». El *yo* explora la estructura apostrofica de la primera estrofa. El espacio deja de ser referencial, ya no hay ninguna alusión geográfica explícita. Se instala una ubicación espaciotemporal «sentado en el lugar de siempre», a la que se suma, a través de la conjunción copulativa «y», la imagen metapoética de la «Sordomuda» y el movimiento: «en tu lengua vacía escucho pasos». Elementos que dibujan la experiencia de una *ars poética*, que mezcla movimiento, constancia temporal, atención a lo externo y a lo interno, e imposibilidad, vacío.

La idea de imposibilidad de la «lengua vacía» es defendida por Francisco Rodríguez como contenido esencial para toda la obra.⁴⁶ La existencia de la «Sordomuda» enmarca la sugestión metapoética de las referencias geográficas reales. El hecho de que el texto desarrolle un listado de territorios y de personajes que conviven en una lengua vacía, indica que su desplazamiento se construye como espacio de creación. La extranjería refleja una búsqueda de sentido que es mirada a lo imposible y al movimiento de búsqueda, como la poesía, que es un continuo «hacerse». Lo que nos recuerda a las palabras de Guillermo Sucre:

El absoluto de la poesía reside en una imposibilidad que, sin embargo, se vuelve una continua posibilidad: el poema nunca está hecho sino perpetuamente haciéndose (¿y, por ello mismo, deshaciéndose?). La poesía está ligada a la búsqueda de lo que no se podrá encontrar. (2001:229)

⁴⁶ *Op. cit.*, 2001.

Sordomuda establece una diferencia fundamental con *PPM*. Las referencias continuadas a la escritura neutralizan el valor cartográfico de la geografía literaria, como recurso migratorio. Su condición escenográfica y descriptiva, estimula la reflexión metapoética, e implican el desplazamiento, como impulso para la creación. La «Sordomuda», o sea, la poesía, aparece en lugares vinculados al poeta, como Ciudad de México o Ingeniero White. Su función es integrar la creación poética dentro del espacio real, allá donde el sujeto biográfico reside, para así trascender el viaje. Así, pierde relevancia el desplazamiento migratorio y adquiere importancia el espacio de escritura.

Añadimos a esta reflexión, otros poemas de la obra introducidos por la misma estructura apostrófica hacia la «Sordomuda», donde la geografía literaria aparece nuevamente como espacio de descripción metapoético. Perteneciente a la sección «Sordomuda», el texto «Telenovela» repite la misma fórmula nominal al inicio de «Paciencia». Veamos la primera estrofa:

Sordomuda,
yo cargo las valijas, yo compro los boletos,
y soy tu catador, el señor de las flores,
tu pareja de baile en el salón Colonia de México D. F.
(Boccanera 2006a:76)

El sujeto lírico conversa con un *tú* apostrófico, a quien describe y enumera las acciones que realiza. A diferencia de «Paciencia», donde la geografía literaria creaba una tensión de movimiento entre lugares, un movimiento toponímico, el poema solo introduce la referencia a México, desde su denominación como espacio acotado. No obstante, el texto incorpora también ciertas referencias viajeras con «valijas» y «boletos». Ciertamente, el espacio se convierte en elemento escénico para los sujetos: su lugar de encuentro.

En *Sordomuda*, Boccanera incluye algunos referentes personales, vinculando la realidad y la imaginación, la existencia y la creación, con su biografía. El poema «1958», compuesto por una sola estrofa, ahonda en ello. Pero no hay aquí enumeración de acciones en las que la geografía literaria sirva de elemento descriptivo, ni se estimula el

composición, resuelve un cuestionamiento metapoético en los inicios de la escritura, como expresión de asombro y de juego por parte del poeta, en torno a la página «blanca».

c) Paisajes de *ayer*

La recurrencia de Ingeniero White sitúa este territorio como el centro del sistema de lugares del poeta, el territorio al que regresa. Desde allí traza una órbita de espacios que, preferentemente, deambulan alrededor del continente americano. Así, Ingeniero White o Bahía Blanca, también México, consienten el vínculo poético del sujeto lírico con el sujeto biográfico, entre experiencia vivida y evocación. Un vínculo que continúa en *Bestias en un hotel de paso* (2001).

Después de hacer hablado en la bio-bibliografía del poeta sobre los motivos por los que se traslada al país centroamericano, observamos cómo el sistema de lugares de *BHP* expone una menor referencialidad hacia paisajes o territorios conocidos, un menor condicionamiento de la geografía literaria que estamos analizando.

A lo largo del poemario nos concentramos en la utilización de dos espacios reales: Bahía Blanca (reflejo de Ingeniero White) y San José (de Costa Rica). En esta obra, continúa Boccanera la senda que marcara *Sordomuda*. Desenvuelve su poesía de recursos geográficos concretos, para enmarcar textos de contenido metapoético. La «Balada en San José» es, quizás, su texto más significativo.

Te busco, no porque esté aturdido,
porque deba cruzar un puente hecho de tablas flojas,
o por saciar el hambre de un capricho, como si eso
me hiciera un hombre menos solo.
Ni para coleccionar huellas en un álbum de nieve, 5
ni por la vanidad secreta de nombrarte y pensar que estás
pensando en mí. Ya te encontré.
Y te busco.
(Boccanera 2006a:61)

La utilización del marco paratextual de la capital costarricense nos sitúa en una intersección entre el sujeto lírico y el sujeto biográfico. Vista desde una perspectiva panorámica, la temática de *BHP* alude a la pérdida amorosa, al desengaño. Con lo cual, apreciamos que la lectura del poema interpreta una búsqueda. El necesario sustento de la expresión en medio del territorio vacío y la soledad. Pero el interés de nuestra investigación geográfica es evidenciar la nueva utilización del espacio del sujeto lírico como marco de reflexión metapoética. Puesto que esta vez el texto se presenta sin referente directo. Sólo tenemos el título como indicador de la geografía costarricense. A pesar de recurrir a un lenguaje apostrófico, como observamos en los poemas de *Sordomuda*, el texto no alberga ninguna espacialidad. Antes bien, aproxima referencias a una imposibilidad, a la búsqueda en la que se ha encontrado lo que se buscaba, que mantiene al sujeto en permanente movimiento.

El poeta se desprende del espacio real, se aleja del sentido vitalista del lugar. San José de Costa Rica se convierte en espacio de escritura y búsqueda. Un *no lugar* que representa la persecución y el asilo. Territorio que recuperará también en el poemario *Palma real* (2008),⁴⁷ cuyo origen es el paisaje de las selvas de Tortuguero en la frontera entre Costa Rica y Nicaragua:

Ni crece, ni se expande la selva.
Nunca se multiplica la selva.
Nunca asciende la selva,
vive
de imaginar al tiempo.
todo el tiempo. 5
(Boccanera 2008a:35)

Palma real indaga en la metaforización del espacio natural, salvaje, como expresión de lo imaginario. La selva compromete a Boccanera con la expresión poética. Refleja la libertad creadora que transita su periplo centroamericano.

⁴⁷ «Palma real es la voz del follaje, de sus personajes; de esa selva que en lugar de crecer, imagina. [...] Yo viví largos años en Costa Rica, y en algunos de sus lugares me atrapó el resoplido del silencio en medio de la hojarasca. En el libro trato de mostrar ese todo encaramado que es el bosque». (Picardo 2009b:137)

Centrándonos nuevamente en el último poemario de nuestro *corpus* boccaneriano, localizamos dos alusiones a la geografía literaria. La primera aparece en «El callado». Un texto extenso que se enmarca en la temática del exilio y la persecución, con un lenguaje violento y entrecortado. Veamos un fragmento:

Afilaron cizaña, chamuscaron su sombra en las paredes.

Y él les dijo:

Callo algún bar, algún cielo de espuma, ojos
de marineros en bandejas plateadas para los muslos
de la vitrolera, única tierra firme.

Lo que yo nunca digo es una noche, ese terrón
despedazado a besos, y un tigre de bengala alrededor
de un cofre y en el cofre: comparsa en Bahía Blanca,
una carroza hundida en salitrales.

Es un aceite hirviendo lo que callo.

15

Es un hijo que recorre saltando las piedras de mi voz.

Muchas horas del día paso en eso. Dale que dale.

Es un color que si lo miro es otro.

(Boccanera 2006a:16-17)

A través de enumeraciones que asfixian la lectura, el poeta presenta un sujeto lírico en tercera persona, que va recibiendo una serie de posibles torturas en cada estrofa, como observamos en el primer verso del fragmento: «*chamuscaron su sombra en las paredes*». Somos testigos de la presión externa, la intimidación constante a la que responde «el callado» con un silencio que habla por medio de un *yo* lírico: «lo que callo». Paradójicamente, «el callado» dice sin decir. El clima de angustia y de respiración dramática es asfixiante. El poeta introduce entonces el referente de Bahía Blanca, la ciudad argentina en la que se ubica el puerto de Ingeniero White. No obstante, Bahía Blanca se emplaza en un segundo plano, como mediación escénica de la «comparsa», el elemento carnavalesco. Pero si leemos con detenimiento la estrofa, destaca el clima portuario: los «marineros», el «bar», «la vitrolera»,⁴⁸ la «única tierra firme» y los «salitrales». El poeta nos instala en los puertos de su infancia.

⁴⁸ La *vitrolera* hace referencia al poema-tango de Joaquín Gómez Bas, que tiene el mismo título. Mirar: <http://www.taringa.net/comunidades/liberarte/4899532/Personajes-del-Tango-La-Vitrolera.html>, (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015)

La combinación entre la tercera persona y la primera persona del sujeto lírico conduce a una identificación con un ser perseguido, lleno de historias, que debe callar cuando le torturan. De hecho, la inclusión de la fecha «1976» al principio del texto, remite al inicio de la dictadura argentina, enmarcando al poema como denuncia de aquella tragedia. En una conversación privada sobre la dedicatoria a Juan Gelman, que sirve de paratexo, el autor explica la concepción del poema:

«El callado» está dedicado a Juan Gelman, pero en general no tiene que ver con él; sino que rescata la figura de un detenido que sometido a tormentos se calla, pero no solamente no delata, no solamente se guarda la información política que le quieren arrancar, sino que invierte la situación y se habla para sus adentros y se dice todo lo que guarda su silencio, que es mucho más que eso que le piden, porque su silencio está armado con gente, paisajes, celebraciones, muertes, viajes, amores, fiestas y hasta un hijo. Ahí sí confieso que pensé en Juan, en su hijo desaparecido, ese hijo “que recorre saltando las piedras de mi voz” (a la vez pensaba en el mío, que lo tenía lejos y lo extrañaba). Lo mismo el final, porque: “Lo que callo es de sangre”, remite muchas cosas vivas, entre ellas a ese hijo que Juan no abandonó nunca en aguas del olvido, en sus búsquedas hasta que en 1990 hallaron su cuerpo. Un silencio de sangre, es un silencio que late, que se mueve, que anhela, que palpita.⁴⁹

Como ocurriera en *PPM*, la geografía argentina se convierte en escenario del exilio que el sujeto biográfico rememora. Un escenario que no se borra, que permanece en su poesía, también en *Palma real* (2008), como denuncia el poema «XXXVIII»: «Hay un bosque quemado en el centro de mi juventud. / Son treinta mil esos sueños talados» (2008a:50). Bosque quemado que se convierte en el reflejo de los treinta mil desaparecidos de la dictadura argentina.

La denuncia de la dictadura aparece también en el poema «Sangreseca» de *BHP*. Texto que abre el capítulo homónimo. En él, Boccanera sitúa referencias a la reciente historia del país, «¿Qué engendra el país de los torturadores?» (2006a:33). El verso posiciona una escenografía dramática, que nos ubica en un territorio biográfico, Argentina, distinto al territorio literario. El poema delimita el espacio de la tragedia: «Es la memoria ese sudor de madre. / En la cabeza llevan este fuego encendido». Los versos

⁴⁹ Conversación vía electrónica no recogida en entrevista, mayo 2014.

nos retrotraen a las madres y a las abuelas de la Plaza de Mayo, dando vueltas junto a la Casa Rosada con un pañuelo blanco en la cabeza.

La visibilidad de Argentina, como espacio geográfico de *BHP*, no se reivindica, tampoco Costa Rica y México. Se tantean lugares representativos que logran definir una poética intratextual, donde el sujeto explora las posibilidades del territorio biográfico, permitiendo la comunicación del sujeto lírico con la experiencia histórica.

Se ha dicho que mi poesía tiene la respiración del viaje. Y creo que ese sentir está enraizado profundamente en mí, no como algo quieto, distante, prendido como un dato frío en la memoria, sino como algo vigente, vivo; porque el viaje es un territorio donde viven familiares y amigos. Late en uno en la medida de que permanece el deseo de ir hacia el otro, hacia lo otro. (*EI Bo*)

La geografía literaria exhibe para la poesía migratoria un sistema de lugares específico para cada poeta, donde se crean confluencias entre el territorio biográfico y el territorio literario. Desde una perspectiva individual, la geografía enmarca, rememora, emplaza, y es utilizada como marco de referencias históricas en una mirada comparativa al ayer y al hoy de los lugares. Es recreada como simbiosis, o *entre-deux*, y, en casos como el de Jorge Boccanera, estimula una dispersión del acto de escritura, de la conciencia metapoética, en un espacio ajeno, extraño, y a veces propio.

Para Michel Collot los sistemas de lugares tienen un déficit, implican la pérdida del poder sugestivo del referente: «Le risque est d'abstraire totalement ces lieux de leur ancrage référentiel, et surtout de leur aspect concret, sensible, imaginé et vécu qui les transforme en paysages» (2014:78-79). Pero la geografía literaria ha demostrado que este mecanismo construye una conexión entre el paisaje interior y el paisaje exterior, entre el territorio biográfico y el territorio literario, fuera y dentro del poema. Liga el texto a una experiencia vivida –la migración– y no solo evocada, a una imagen que evita cualquier tipo de sentido evasivo. «Les lieux dont je parle sont bien évidemment étroitement reliés à ceux que je connais, à ceux que j'ai expérimentés». (Gobenceaux 2007:2)

Como constata Michel Onfray, el poema es similar al atlas de geografía, por ser este último un elemento que emite intersecciones y sugiere espacios; es capaz de expresar en destellos, o sea, textos breves, una percepción de la geografía.

Le poète transforme un réduit d'images incandescentes destinées à élargir nos propres perceptions. Tous les voyageurs racontent leurs pérégrinations dans des lettres, des cahiers, des récits. Un petit nombre seulement quintessencie ses déplacements dans des un recueil de poèmes. La Chine de Claudel, le Tibet de Segalen, les Antilles de Saint-John Perse, l'Équateur de Michaux, le Mexique d'Artaud, l'Europe de Rilke. (Onfray 2007:32)

Esta misma línea de representatividad de la geografía la comparte Yuri Lotman, para quien la presencia del espacio específico y referencial de algunos nombres de países responde a un valor semántico (Lotman 1982:217). En su análisis de la geografía de «España» y de «Bohemia» en M. Tsvetaieva, reconoce Lotman la importancia semántica que supone situar ambos territorios en una posición cercana del texto, como elementos que designan destinos diferentes para la historia europea de 1939, fecha de creación de la obra de la poeta. Recién terminada la guerra civil, «España», por el mero hecho de ser nombrada, representa la consecución del proyecto del fascismo, mientras que «Bohemia» designa la lucha heroica y antifascista. Evitando entrar en el estudio de la poesía de Tsvetaieva, observamos que el espacio referencial sobrepasa su mero valor geográfico o escénico para significar algo distinto. En palabras de Lotman, «el papel que desempeñan los nombres geográficos en un texto poético representa un tema especial». (1982:218)

De este modo, advertimos que los referentes geográficos de la poesía migratoria no son elementos escénicos transparentes. Emiten balizas del desplazamiento, anclajes de una realidad vivida, reflejada de forma dramática o adherida al extrañamiento. México, como espacio deshumanizado en el que el joven Morábito se interroga; EEUU, donde Eduardo Chirinos cuestiona los orígenes y las tradiciones; o Costa Rica, donde la poesía de Boccanera termina de encontrar su propio lenguaje, dotan a la lírica de los tres poetas de una designación historicista. Al mismo tiempo, el movimiento toponímico que cada

uno dispersa en su obra, responde a una dialéctica entre el territorio biográfico y el territorio literario. Espacios que son enlazados por un mismo trazo, una misma cartografía, cuya referencia se amolda como espacialidad poética.

Lo lejano y lo ajeno se naturaliza, se descubre y redescubre, se hace familiar, a la vez que se cuestiona. Explora la posibilidad de que un poeta argentino exalte la realidad mexicana, de que un poeta peruano se inscriba en el intertexto estadounidense. El mundo en el cual vive el poeta, «mundo real» al que aludía Ferrater Mora (1983:17), queda enmarcado dentro del «mundo personal», para luego ser recreado por el «mundo artístico». De esta forma, la poesía migratoria transmite una espacialidad expansiva, equiparable al horizonte intermitente que evoca el desplazamiento. Como reconoce María Zambrano, «el exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable». (2014:778)

8.1.2. Geocrítica

*aquí solo un
estar
solo "un"
sin nadie*
Ana Becció

Los estudios de geocrítica trasladan nuestro análisis hacia la idea de «significado» del espacio (Collot 2014:11). Se adentran en la apreciación subjetiva, donde el poeta construye su imaginario espacial. Para Michel Collot, la geocrítica parte del *yo*. Es participación fenomenológica del *estar*, como vínculo con el *ser*, donde se estimula el reflejo léxico *geo-ego*. La imagen espacial individualizada define los presupuestos de una *egogeografía*,⁵⁰ o geocrítica.

Este espacio se consigna a partir del *punto-yo* (Aínsa 2006:27). Elemento de partida desde donde se desarrolla la creación del imaginario del texto. El poema se desprende del contenido referencial del lugar nombrado, para adoptar una mirada alusiva,

⁵⁰ Hemos querido traducir aquí el concepto que Michel Collot denomina «égogéographie». (Collot 2014:103)

asimilada a la evocación del sujeto. «El espacio se configura como lugar significado y ese proceso de significación le brinda proyección simbólica», señala Fernando Aínsa (2006:18). En tal caso, la configuración al «lugar significado» depende de la percepción y de la intencionalidad del poeta.

Si toda la literatura supone un proceso de extrañamiento, un deliberado desdoblamiento del escritor en un álgter ego que observa desde fuera, la experiencia antropológica del viaje supone un similar recorrido: un alejarse de lo familiar, una confrontación con el otro y lo diverso y, por ende, una conquista de la propia identidad y una visión más completa de sí mismos. (Aínsa 2012:167)

La geocrítica se distancia de la geografía de la literatura, por cuanto ahonda en una geografía imaginada, y en las significaciones que puede evocar el poeta a partir del cambio de escenario. Supone la experiencia de lo real (Collot 2014:88). De modo que el paisaje se apoya en experiencias subjetivas interiorizadas por la condición migratoria (Oliva Cruz 2010:293). Se vincula directamente la visión y la experiencia del afuera con la revisión del adentro. La vivencia declama su interiorización.

Para la poesía, el más activo de los cinco sentidos es la visión. En torno a la visión elabora sus razones una física poética: razones de verso, de ritmo, de confrontación con el límite de la lengua y del pensamiento. El mirador de la poesía no sólo se asoma sobre el paisaje, sobre lejanías que se diluyen en lo invisible sino también al país de la interioridad, un país que tiene luces y sombras, aludes, súbitos relámpagos, llanuras y colinas. Un país cuyos horizontes limitan con el vacío y con lo imposible. (Prete 2010:207)

En *Tratado de la lejanía* (2010), Antonio Prete reclama la existencia de una poesía de la mirada, poesía que recorre espacios del *adentro* y del *afuera*, tematizando y conversando con los dos polos que configuran la subjetividad. El paisaje se refleja dentro del sujeto como territorio de la subjetividad, que resulta útil para encomendarnos a interrogar la proyección de lo externo en lo interno.

Desde esta revisión teórica, consideramos que la geocrítica debe profundizar en aquella poesía migratoria que se apropia del espacio externo como equiparación del estado interno del sujeto. «Todo paisaje existe para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un observador», apunta el antropólogo Marc Augé

(2003:85). La mirada del poeta articula un puente entre ambos territorios, el espacio geográfico, y el espacio del *yo*.

Continuando con nuestra investigación, nos concentraremos en esta sección en el fenómeno geocrítico que se aprecia en el *corpus* de los tres poetas, partiendo de la misma fórmula comparativa. Un análisis que nos revelará nuevas marcas del desplazamiento.

La poesía migratoria contiene elementos que diseñan su relación entre el *adentro* y el *afuera* por medio de elementos espaciales, no siempre referenciados. Para ello, la geocrítica interpreta el lugar. «No hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje», explica Marc Augé (2003:46). El espacio circundante implica al sujeto, quien lo asume como propio. Se articula alrededor del *punto-yo*, el centro de la experiencia migratoria. Advertimos, obviamente, que el *yo* puede ser interpretado por diferentes sujetos poéticos.

Para que haya paisaje, no solo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad a la evocación poética, indirecta, metafórica. (Augé 2003:85)

También Michel Onfray reflexiona en *Théorie du voyage. Poétique de la géographie* (2007) acerca de esta cuestión. No es el *yo* el que se diluye en el mundo, sino quien da forma al mundo. Hay una apropiación del escenario, desde los elementos funcionales con los que puede crear su significado. «Derrière chaque fragment détaché du monde se trouve un corps qui lui confère l'existence» (Onfray 2007:86). El poeta no se adapta a la recreación espacial, sino la reconstruye, sitúa el lugar en un plano de significación personal.

Como herramientas de análisis para la geocrítica, recordamos que incorpora Gaston Bachelard el concepto de «topofilia» a los estudios de crítica (1975:22). Con él, se intensifica la posibilidad de apropiarse de un paisaje específico, un espacio concreto, por medio del sujeto lírico. El espacio se establece como continuidad del *ser*. Así, el *ser* tiene su reflejo en la imagen del *estar*.

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. (Bachelard 1975:22)

El tratamiento del espacio como significación del sujeto puede, y debe, ser analizado desde diferentes perspectivas. «Tanto la topografía de espacios geográficos [...] como la descripción de los estados de ánimos padecidos en ellos formará núcleos esenciales de investigación», señala Susana Bachmann (2002:12-13). Hay *topos* y hay *grafía*. Lo cual conlleva a una reflexión de la escritura en la representación de los lugares recorridos.

Ciertamente, la geocrítica se puede apoyar en la «topofilia» de Bachelard, y en la «topografía» de Bachmann. No obstante, la «topografía» se considera una herramienta perteneciente a los estudios de la retórica (Collot 2014:100). Es incluida por Ángel Luis Luján en las figuras retóricas de pensamiento, y compromete la descripción de los trazos del lugar (2007:160). José Antonio Mayoral la define como «descripción de lugares reales, mientras que la “topotesia” evoca lugares fingidos» (1994:187).

Habiendo descifrado los elementos que articulan la geocrítica, apreciamos que los poetas migratorios de nuestra investigación coinciden en una representación de los espacios por construir y de los espacios en ruinas, como reflejo del territorio de la periferia y del centro de las ciudades, de los arrabales y de los espacios históricos del interior de la urbe. Una marca urbana que se identifica con la actividad urbana del siglo XX, motivada por migraciones, revoluciones, y cambios políticos. Lo señala Marc Augé:

la urbanización del mundo va acompañada de modificaciones en lo que podemos definir como “urbano”. Estas modificaciones guardan, naturalmente, relación con la organización de la circulación, de las migraciones y de los desplazamientos de población, con la organización de la confrontación entre la riqueza y la pobreza, pero podemos considerarlas, en sentido más amplio, como una expansión de la violencia bélica, política y social. (2003:100)

Las migraciones confrontan el desplazamiento y el asentamiento, el asilo en el nuevo lugar. El hábitat urbano de la periferia, el arrabal, se identifica como el espacio

escogido por la mayoría de los migrantes. Aunque no todos son externalizados en los límites de la ciudad. Muchos escritores se incorporan directamente al interior de la ciudad. Recordemos Bayard Street y Durango, donde se instalan Eduardo Chirinos y Jorge Boccanera, respectivamente. Lugares que no figuran como arrabales de New Brunswick o de Ciudad de México.

Desde el lugar de llegada el poeta configura su experiencia migratoria a partir de una interpretación del espacio circundante, en la mirada al arrabal, o al lugar apartado y en ruinas. Un espacio que suele ser dotado de originalidad desde su mirada de foráneos. Los poetas alejan su interés de los *no-lugares*, del mundo de lo «demasiado lleno». Es decir, aquellos espacios de redundancia que se repiten y colectivizan la experiencia espacial, como calles principales o centros comerciales.⁵¹ Lugares a los que Augé contrasta los espacios de «lo vacío»:

Lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en hueco-grabado unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde acaba. (Augé 2003:104)

En la poesía migratoria de Fabio Morábito y de Jorge Boccanera, en *Lotes baldíos* y en *Polvo para morder*, encontramos la importancia del arrabal y del solar vacío. Afincados en una geografía literaria que les instala en México, los dos poetas recurren a la significación del espacio periférico, apartado, como reflejo de su condición migratoria.

⁵¹ Para Marc Augé, «vivimos en un mundo de la redundancia, en el mundo de lo demasiado lleno, en el mundo de la evidencia. Los espacios de paso, de tránsito, son aquéllos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente». (2003:102-103)

a) Poética del *afuera*

Fabio Morábito condiciona la lectura geocrítica de *Lotes baldíos* en el título de la obra, donde se refiere a solares sin construir, «lotes»⁵² vacíos. En él nos interesamos por dos textos extensos: «Seis lagartijas» y «Canto del lote baldío», cuyo significado subjetivo de la experiencia migratoria alude a un cambio de emplazamiento. «Seis lagartijas» se compone de seis cantos o partes, con trece versos cada una. «Canto del lote baldío» tiene cien versos estructurados en veinte estrofas de cinco versos, respectivamente, por donde el poeta nos asoma a los territorios vacíos de la ciudad. El concepto de «lote baldío» se convierte en el elemento espacial que atraviesa los dos textos, y se recrea como emplazamiento metafórico a partir de un *punto-yo*, que evoca la ambigüedad de lo lleno y lo vacío, en el trámite de ir completándose. Veamos la sección «II» de «Seis lagartijas»:

La ciudad tiene lugares
donde no sucede nada,
lotes baldíos ocultos

tras una barda. Afuera,
un número de teléfono 5
se despinta, nadie compra.

Protegidos por el muro,
asciende la lagartija,
se espesa el matorral entre

basuras. Si hay otra vida, 10
que sea así. Atrás de un muro
ser sólo botellas rotas,
latas rendidas de lluvia.
(Morábito 2006a:16)

El texto explora la significación del solar vacío, del espacio sin aparente significación, a la vez que asienta parte del contenido migratorio, que será recurrente en

⁵² Incluimos la definición dada por el *DRAE*: «ADJ. Dicho de la tierra: Que no está labrada ni adhesada. U.t.c.s.m. ||2. Vano, sin motivo ni fundamento. Discurso baldío. ||II. M. 3. Am. solar (||porción de terreno)». Como se aprecia en la última entrada, «lote» en América corresponde a «solar».

la obra de Morábito: la existencia de un signo estático, «muro», que es señal de construcción y de delimitación. Ahora bien, si tenemos en cuenta que «la poesía se revela indiferentemente en el cielo o en el bote de la basura», como defendía Luis Cardoza y Aragón (1977:472) –y expresaba también Baudelaire en «Le Cygne»–, la idea de integrar dos espacios distintos, donde el sujeto interactúa, como son la «ciudad» y los «lotes baldíos ocultos», compone un escenario dialéctico entre el *afuera* y el *adentro*, una mirada singular al espacio urbano.

La incorporación del bestiario, «la lagartija», se localiza como canalizador de los territorios del *afuera* y del *adentro*. Para entenderlo, la estrofa que mejor refleja el *entre-deux*, o espacio intermedio en el que podemos comprender la existencia migratoria del joven Morábito, nos situamos en los últimos cuatro versos. En ellos, tras una descripción física del espacio, el poeta acude a una oración condicional de tono existencial: «Si hay otra vida, / que sea así», donde el sujeto lírico empatiza con el espacio que transita en la ciudad sin un significado definitivo.

Retomando las teorías de Gina Saraceni, presentadas en el apartado «5.2.2» de nuestro estudio, donde concibe *LB* a partir de una dialéctica entre construcción y mudanza, identificamos en el último fragmento del poema, «VI», la necesidad de instalación, de creación de contenido. Un llenado de lo vacío:

Bien. Ya tenemos muro;
hay que mirarlo, ahora,
imaginar la casa;

es el mejor momento
de una edificación: 5
todo es limpio y posible,

todo es un don del aire,
todavía no hay nada
que contar, sólo sueños.

Quedémonos un poco 10
en esta prehistoria,

esta tierra de nadie
donde el muro es de todos.
(Morábito 2006a:18)

«Seis lagartijas» concluye con la referencia a un proyecto de «casa» que ocupe en la imaginación ese espacio «baldío». Trasciende así la necesidad de «edificación». El terreno adquiere existencia. Los lotes baldíos, «esta tierra de nadie», se alejan de su rechazo y construyen una mirada comunitaria. El «muro» al que aludíamos en la sección «II», aloja entonces un fin de estatismo, de fijeza, donde arraiga el *yo* junto a los otros.

A través del *punto-yo* geocrítico se aporta relevancia al «lote baldío» como significado migratorio. Los espacios que no han podido concluir se traducen en lugares a medias. Si el poeta arraiga en ellos, si su mirada se entrega a territorios que pasamos de largo, terrenos ausentes o escombreras a las que no damos importancia, debemos consignarlos como rastros existenciales de su obra. Representaciones de su *ser* y de su *estar*. Ángel Rama destaca el valor testimonial que adquieren los espacios cotidianos aparentemente irrelevantes, en manos de escritores que sepan entender su lectura.

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en la multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden. (Rama 1988:40)

La habilidad de Morábito consiste en percibir el significado poético de los espacios y los objetos. Propone un diálogo fenomenológico con lo que le rodea. El poeta italomexicano vincula al observador y al participante del lugar poetizado, al sujeto lírico, con la respiración existencial que evoca el espacio vacío.

En «Canto del lote baldío», la última composición de *LB*, el poeta recorre la mayor parte de los aspectos temáticos y formales de toda la obra. En una versificación regular compuesta por heptasílabos y pentasílabos, y un tono testimonial, la voz lírica adopta una escenografía casi juglaresca en la declamación a un público-lector. Morábito resuelve

aquí una defensa de los espacios marginales, de lo incomprendido. Asistimos a la poetización de la basura y de la naturaleza salvaje, que establece puentes de conexión con los espacios apartados del pasaporte de lo urbano. Debido a la extensión del texto, con veinte estrofas de cinco versos cada una, presentamos alguno de los fragmentos más significativos, desde el punto de vista geocrítico:

aquí, lugar violado
por los perros, las ratas
y los amantes pobres
de este barrio, paisaje
amorfo y sin historia. 10

Lo vi pasando y quise
entrar como de chico
entraba en una iglesia.
Me atrajo el santo olor
de hierba y de basura. 15
(Morábito 2006a:56)

Las dos estrofas, concretamente la segunda y la tercera del poema, sitúan al sujeto lírico en el lote baldío como *punto-yo*: «aquí, lugar violado». El lote es descrito desde su marginalidad, mientras que la adjetivación lo identifica como espacio sin forma, sin tiempo y sin historia. De este modo, el paisaje queda a expensas de ser llenado, de incorporarle vida. La hierba representa también un reflejo de lo salvaje y lo natural. A la vez que la basura refleja el despojo y el elemento desprendido. Ambos elementos perfilan el significado aparente ambiguo del «lote baldío», mezcla de existencia y deterioro:

¡O ser como esta lata
de cerveza, de nuevo
hueca, de nuevo amiga,
de nuevo en relación
con mi imaginación! 50

Llevarla a casa. No,
mejor dejarla viva
acorde con el todo,

aquí habría que traer
la casa y la familia,
(Morábito 2006a:57)

55

Si en las anteriores estrofas Morábito indaga en el solar vacío, en estas dos estrofas, que ocupan un lugar intermedio del texto, se identifica al sujeto con la «lata de cerveza», objeto que intensifica lo vacío de la periferia. El sujeto integra un elemento que simboliza el rechazo y el vaciado. Al igual que hiciera Pablo Neruda en *Odas Elementales* (1954),⁵³ Morábito resuelve las posibilidades representativas de la «lata», convirtiéndola en reflejo de una realidad que debe terminar de tomar forma. Una realidad que se mantiene en un permanente estado de indeterminación, alentado por la incertidumbre que transmiten los versos 51 y 52: «llevarla a casa. No, / mejor dejarla viva».

El sujeto lírico evoca entonces una tensión entre el espacio de su realidad inmediata y familiar, y la posibilidad de ser el *yo* quien asuma la condición marginal y confluya con el «lote»: un ir y venir existencial o *entre-deux* identitario. Por lo tanto, parece lógico afirmar que las posibilidades artísticas de estos espacios singulares, convenientemente descritos por Marc Augé, trazan una analogía con la obra de Morábito:

El encanto de las obras en construcción, de los solares en situación de espera, ha seducido a los cineastas, a los novelistas, a los poetas. Actualmente, este encanto se debe, en mi opinión, a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder. [...]. Las obras en construcción, en su caso al coste de una ilusión, son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa. (Augé 2003:106)

Para nosotros, el poeta italomexicano refleja su imagen migratoria en el «lote», transponiendo el significado de su desplazamiento a México, a través de una ecuación que evoca lo vacío a la espera de ser llenado. El significado que espera significar, la incertidumbre y el desafío que buscan la identificación. El sujeto lírico transita el *estar* de

⁵³ Recordemos algunos de los títulos las odas de Neruda: «Oda al edificio», «Oda al hilo» y «Oda al invierno».

lo que aún no *está*, el *ser* que ha dejado de *ser*. Representa una permanente búsqueda de ubicación y la necesidad de una nueva identidad.

El «lote baldío» no impone una única posibilidad de expresar la significación migratoria inscrita en lo periférico, en el margen de las ciudades, sus contornos. Jorge Boccanera adopta la identidad del arrabal como territorio del afuera, lejanía del centro. Ahora bien, advertimos la vinculación existente entre la literatura argentina y los arrabales, fruto de las corrientes musicales del tango y de la estética migrante que emana la ciudad de Buenos Aires. Retomamos las palabras de Juan Gelman sobre la poesía de Boccanera en *Marimba* (2006):

respira Buenos Aires por sus cuatro costados. Boccanera no la describe, habla desde ella, con ella, contra ella, la inventa otra vez para que sea ella misma. Una ciudad es todas las ciudades.⁵⁴

Para no malinterpretar estas palabras, debemos considerar que Boccanera mantiene un diálogo constante con la urbe, con la respiración porteña, pero no se ve lastrado por ella. De hecho, el concepto de arrabal no permanece alojado en el territorio rioplatense, el espacio natural del tango toma la «valija» y echa a andar junto al poeta.⁵⁵

El poeta «que hace de la extranjería una pertenencia» (Domínguez 2009:8) desarrolla puentes, tal vez peajes, entre los arrabales y la migración. Boccanera toma como punto de partida de su desplazamiento la ubicación en los márgenes. El poema que reúne los reflejos del arrabal convertido en lejanía, y, consecuentemente, del tango convertido en metáfora de la extranjería, es el fragmento «XIV» de «Oración (para un extranjero)».

En la ciudad del vino,
los arrabales que levantó el odio.

Por lugares así deambula el extranjero.

⁵⁴ *Op. cit.*

⁵⁵ El padre de Jorge Boccanera fue cantor de tangos, y el poeta siempre ha mostrado interés por esta variedad musical. Una muestra la encontramos en la última sección de *Monólogo del necio* (2015), titulada «6 canciones necias».

A ratos mira su pedazo de hembra en una foto
y una memoria roja 5
se le deshace a gritos en la boca.

Es el vino que hierve sobre los mostradores del olvido.
Son callecitas breves de mordaza y navaja,
cicatrices del día que es mejor no tocar.

Todo conduce a un patio donde la luz –disculpen-
es escasa. 10

Bandoneones pintados por Gaeta (1930) sangran
desentonadas palabras de alquitrán.

Y aquella vez el extranjero desconoció al escriba
-un servidor.
Sobre los basurales de la noche,
bailó su tango con la muerte. 15
(Boccanera 2006a:137)

Vislumbramos en el texto las posibilidades interpretativas del «arrabal» como espacio de expulsión y extranjería. El poema se inicia con una aproximación a la «ciudad del vino», un espacio que reclama una lectura diferenciada, puesto que ahonda en la particularidad de los bares de las afueras, del alcohol de quienes beben para olvidar, y, a la vez, construye una imagen singular, que se expresa desde la verbalización de «vino», en la forma de pasado de «venir», otorgando extrañeza y necesidad de ubicación. Esta ubicación exacta del espacio de la lejanía, y la influencia de lo periférico, en torno al «extranjero», profundiza en el estar del ajeno.

El «arrabal» se convierte en hábitat del «extranjero». Un lugar de «odio» que viene ambientado por un bar y una coreografía de violencia, propia de los tangos: «Son callecitas breves de mordaza y navaja». Las alusiones al ambiente tanguero, refutado por la referencia intertextual de los bandoneones dibujados por Pedro Gaeta, destacan lo significativo de la ausencia. Si apreciamos que el ambiente del tango asume tradicionalmente una historia de amor truncada, y un *yo* desubicado, la música se convierte en la marca de una lejanía. La concepción escenográfica de un hombre alejado

de todo, recordando el territorio perdido, consignado en la imagen de «hombre en una foto», transmite el poder evocador del espacio geocrítico.

La temática del tango y el espacio de los bares y los arrabales, que aparecen nuevamente el fragmento «XV», nos desvelan entonces el compromiso de su exilio con su identidad tanguera. Veamos la segunda estrofa del texto:

Yo soy el extranjero que sangra en sus milongas,
el que recuerda a gritos a esa mujer o cielo, o
bienaventurados temblores de sus pechos,
lámparas de tus hombros contra mi última noche. 10
(Boccanera 2006a:137)

En ella, nuestra interpretación del ambiente tanguero, del espacio del arrabal y de la música, acude a resolver la experiencia migratoria del sujeto lírico. Supone también la implicación del «extranjero», que vuelve a ser nombrado, con la salvedad de que en este caso se afronta una identificación con el *yo* poético. A diferencia de la mirada sobre la tercera persona del extranjero del poema «XIV».

La importancia del texto radica en la reiteración del espacio musical que presenta el primer verso de la estrofa: «Yo soy el extranjero que sangra en sus milongas», así como el contexto temático del tango del segundo verso. La «milonga», tradicionalmente de tono nostálgico, refleja el desengaño y la pérdida, y aproxima la función del recuerdo sobre la «mujer», unificándolo con el «cielo» por medio de la conjunción coordinante «o»: «recuerda a gritos esa mujer o cielo». La implicación del espacio del cielo, como mujer que ya no se tiene, nos invita a identificar la ambientación tanguera como referencia al espacio abandonado, al territorio lejano, que puede ser el cielo también, de Argentina.

Comprobamos así, que en «Oración (para un extranjero)» el «arrabal» y el «bar» son lugares de recogimiento y recuerdo. En ellos, el pasado acude de forma casi permanente a enfrentarse con el sujeto lírico. En el fragmento «XIX» por fin el poeta desnuda el escenario, desvela su significación:

En el bar hay quien duela y hasta un vino esperando,
como un hombre rodeado de mesas sin respuestas.
Hay un gato que nadie olvidó en una silla.
Acaso un empleado que barre, que no canta,
que limpia los espejos
donde quizás hubo rostros exagerando historias.
(Boccanera 2006a:139)

5

El espacio del poema va aislando al sujeto lírico del *ayer* y del *hoy*. El «bar», el arrabal, y la música construyen el significado de la composición. La ambientación desempolva la memoria: es *ayer*. Marca temporal que cargan aquellos migrantes que han sido olvidados, aislados, empujados al abandono, quienes fueron desalojados de su *estar*. La anacronía embarga nuevamente el juego léxico al que aludimos en nuestra lectura del poema «XIV». En el primer verso del fragmento «XIX», el poeta describe a un sujeto indeterminado, «quien», que conjuga un intransitivo: *doler*, como transitivo, en su forma de subjuntivo: «duela». Esta alteración nos permite leer la última parte del verso: «hasta un vino esperando», desarticulando el aparente contenido de bebida, para instalar la definición de un sujeto que arraiga, o sean, viene, para permanecer a la espera. Tiempo del *ayer* y del *hoy* que intervienen en una desarticulación del lenguaje.

El bar que atiende al escenario de la música tango y conjuga las referencias del pasado del joven Boccanera, se da cita en uno de los últimos poemas de «Oración (para un extranjero)», como referente de un espacio portuario. Una fórmula que logra que el tono dramático de la siguiente composición, poema «XX», se intensifique al nombrar a los diferentes compañeros de exilio del poeta.

La sentencia fue dada, silenciada,
dicha con disimulo, negociada en los bares
del puerto.
Enviada por escrito:
Alejandro, Santiago, Foca, Musa, Vicente,
Juan, Toño, Simón, yo,
seremos extranjeros de por vida.
¿Seremos extranjeros de por muerte?
(2006a:139-149)

5

El texto, más breve que los anteriores, y en la penúltima posición en la composición, concluye con la temática tanguera en la que la vida y la muerte se disputan, donde la violencia toma forma. La «sentencia» conlleva que los nombres propios dejen de lado el juego de máscaras de la extranjería. Para ello, el poeta se amolda a una voz múltiple, «seremos», y la tonalidad futura disputa el resultado del tiempo. En los «bares del puerto» se deja por escrito la lejanía. El trámite existencial se desvela.

Envuelto en un halo de protección, Boccanera resume el conflicto entre el *ser* y el *estar* del exilio con un verso de enorme relevancia para el futuro, a modo de predicción. El sujeto lírico se identifica con el extranjero «de por vida». Lo que se verá corroborado, tras el exilio, con su siguiente desplazamiento a Costa Rica. Una condición de errancia que exhibe una de las marcas de su poesía, donde la auténtica patria literaria está en «el confín, en una periferia a la que se le ha descubierto centro», como señala Fernando Aínsa (2012:122). Jorge Boccanera ha transformado su lejanía y su distancia en su centro, cuyo reflejo de la literatura y del tango se interpreta como metáfora del abandono.

b) El espejo en ruinas

El «arrabal» y el «lote baldío» no son los únicos espacios geocríticos utilizados por la poesía migratoria. Más allá de la tensión significativa que desprenden la periferia y la extranjería, el *punto-yo* explora otra mirada a través de la dialéctica «ruina»-«construcción». Una oposición donde la geocrítica resuelve el juego de significaciones de Eduardo Chirinos, reflejo de un *estar* y un *ser* identificado con el pasado de los edificios.

A pesar de que permanecen erguidas, las ruinas representan espacios que han desalojado su función primitiva. En su tiempo erosionado se resuelven como puentes del *ayer* al *hoy*, destacando por su valor antropológico.

Las ruinas, restauradas o no, son a un tiempo emplazamientos y monumentos, una especie de síntesis o compromiso, [...]; también son un punto de vista desde el que se descubre otro paisaje. (Augé 2003:83)

La relación entre tiempo y espacio adquiere un valor especial. Como espacio, se reivindica una mirada que proyecte, fenomenológicamente, la perspectiva del lugar, evocando una extensión mayor de la que apreciamos. Acumula la estancia pasada, la función del *ayer*. Contemplar una ruina significa «vivir la experiencia del tiempo», señala Marc Augé (2003:45). Si nos ubicamos en el *punto-yo*, lugar donde el poeta proyecta la mirada geocrítica, no es el contenido de temporalidad lo único que se proyecta de las ruinas. Su valor profundiza en el poeta que las contempla, el sujeto que las asume y asocia a su experiencia.

Las ruinas, debido a que tienen la forma de un recuerdo, permiten escapar a esta decepción: no son el recuerdo de nadie pero se ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante, fuera aún capaz de decirle algo. Un pasado al que el observador sobrevive. (Augé 2003:88)

La ruina se identifica con el observador. De este modo, «el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de identidad» (Aínsa 2006:136). La mirada al *estar* se concierta en el *ser*. Eduardo Chirinos condiciona su tradicional interés culturalista otorgando identidad migratoria a los espacios en ruinas. Su ejemplo más plausible lo encontramos en el texto «Templo de Debod», poema de *LE* que nos sirvió para ubicar el referente geográfico en Madrid. Pero antes de pasar a analizarlo desde una perspectiva migratoria, recomendamos leer el origen del poema:

Una de las lecturas que más me marcaron cuando me mudé a España fue Cavafis, quien por esos años no era muy conocido en el Perú. Una de sus grandes lecciones fue acercar los poemas a la historia. Pero no a la historia como descripción de los hechos pasados, sino a la historia que puede ser leída como una transferencia de tu historia particular. Yo me sentía solo, aislado, hablo de las primeras semanas en Madrid. Aunque debo decir que esa soledad y ese aislamiento fueron temporales, porque no tardé en darme cuenta de que muchas de las cosas que me rodeaban eran familiares: en mi colegio había aprendido a sumar con pesetas, me enseñaron el nombre los reyes visigodos antes que los de los incas, me sabía de memoria las canciones de la zarzuela *Luisa Fernanda* (que daba el nombre a mi calle) y sabía perfectamente qué se celebraba con los cincuenta años de la Guerra Civil. Ni su lengua, ni su comida ni su música, eran nuevas. No fue un choque tan tajante, como lo fue en EEUU en años posteriores.

Pero me sentía solo. Tenía 25 años, no contaba con mi familia y por primera vez estaba fuera del Perú. Me sentía como esa solitaria mole egipcia en medio del Parque del Oeste, instalada allí dios sabe por qué. ¿Qué hace allí esa construcción tan exótica?, me preguntaba. Y descubrí que al averiguar su historia lo que hacía era explicarme a mí mismo. El poema “Templo del Debod” hablaba de mi situación particular. (*EI Ch*)

No es común conversar con los autores sobre un poema o sobre la gestación de un texto dentro de una investigación doctoral, pero resulta beneficioso entregarse al diálogo cuando el poeta explica el germen de la creación y desvela el pretexto de «Templo de Debod». Por ello, debemos estudiar el poema en su totalidad, observar el entramado geocrítico y el anclaje migratorio de la obra.

Jóvenes parejas amándose a lo largo de las bancas,
muchachos escribiendo poemas y canciones,
esposos paseando en la tarde a sus pequeños.
(«Vamos, dejad la pelota y venid a tomaros una foto»).

Hay parejas que han dejado atrás la juventud
y perros buscando dónde mear sin ser molestados.
A lo lejos se escucha una canción.
Algunos tararean distraídos la tonada, otros
disfrutan con placer los últimos días del invierno.
Jardines de Ferraz, Parque del Oeste.

Muchos se inmolaron en favor de la República 5
y sufrieron bajo el humo del fusil y la metralla.
Porque aquí hubo una guerra, pero nunca ningún templo.
Sólo una pequeña colina
y un cálido rincón donde suelen amarse las parejas.

1737. El sol caliente implacable las arenas de Nubia. 10
Una frágil balsa navega sobre el Nilo. De pronto
dardos y blasfemias le hostilizan y detienen.
Sólo el danés Norden consigue dibujar las tres puertas del Santuario
y casi es muerto por sacrílego.

Columnas de Debod, sagrado templo donde oraron los asirios y los 15
persas primero,
macedonios y romanos después.
Allí ofrecieron panes y frutos para Horus, toros y gacelas para Isis,
vinos y perfumes para Ammón.

Cruentos dioses con cabezas de buitre, de buey o de cordero.

1970. *El sol caliente implacable las costas de Valencia.*

*Altas grúas desembarcan los vestigios de Debod y los arruman
en el puerto.*

20

Estaba escrito. El Santuario ha de reposar en Occidente.

Todavía se conserva.

Columnas y pilastras respetadas por el tiempo,
viejas inscripciones, el color rosado de la piedra.

Perros buscando algún rincón donde mear sin ser molestados.

25

(Chirinos 1988a:47-48)

La convergencia entre los tiempos cronológicos del poema, marcados con fechas de 1737 y 1970, hace del texto un candidato idóneo para el estudio cronopoético. La interacción dentro del poema entre los tiempos de la historia y del presente, concreta la entidad de mausoleo, de ruina anacrónica del «Templo», o «Columnas de Debod». Sin embargo, creemos que su exploración geocrítica sobrepasa el valor temporal.

El poeta lleva a cabo un breve repaso de la historia del monumento, mostrándonos su relación de extrañeza con el paisaje madrileño. Como dato histórico y extraliterario, sabemos que el Templo fue un regalo del gobierno de Egipto a las autoridades españolas, con motivo de su colaboración en el rescate, y la preservación de restos arqueológicos que serían engullidos por la presa de Assuán.⁵⁶ El Templo supone entonces una edificación extranjera. Su historia no pertenece al lugar. O sea, es tiempo que no coincide en el espacio. «Porque aquí hubo una guerra, pero nunca ningún templo. / Sólo una pequeña colina».

El espacio de las ruinas encarna la usurpación del espacio ajeno. El poema redonda en la asimetría, en la falsa implicación de la historia egipcia y del lugar madrileño, como espacio que no se desarrolla acorde al tiempo vivido en el lugar. Nos recuerda la sentencia de María Zambrano sobre los refugiados y exiliados: «camina el refugiado entre escombros, y entre ellos, los escombros de la historia» (2014:47). El *estar* de la ruina, multiplica su *ser*.

⁵⁶ Ayuntamiento de Madrid, <http://www.esmadrid.com/informacion-turistica/templo-de-debod> (Fecha de consulta: 09 de abril de 2015).

Entre espacios en conflicto y una doble temporalidad, de tiempos que se distancian, como defiende Susana Bachmann (2002:42-43), el extranjero en Chirinos es representado por las ruinas de un edificio que no descansa sobre su tierra de origen, una construcción que no dialoga con la historia de su pueblo. El poeta ahonda en la desarticulación del lugar y del tiempo.

La grafía diferenciada de la segunda y la cuarta estrofa, las que vienen precedidas por las fechas: «1737» y «1970», permite distorsionar los tiempos del poema, creando tres tiempos y tres espacios distintos: el hoy del ambiente de los jardines, el pasado reciente de 1970 en Valencia, y el descubrimiento del Templo en Egipto en 1737. Pese a ellos, en cada caso la voz poética asume un presente descriptivo sobre lo que le rodea. La visión es siempre participativa y activa en el sujeto, siempre un *punto-yo*, que refleja el escenario y la coreografía. Primero el espacio de Madrid, como paisaje urbano y cotidiano, transitado por parejas que recorren los Jardines a la espera de encontrar un lugar cálido para amarse, y perros que buscan un lugar donde orinar. Luego el calor de Nubia, junto al Nilo, donde fue descubierto el Templo, y fue atacada la expedición del danés «Norden». Posteriormente, el poeta reclama el componente mágico y mítico que contiene el Templo, su trascendencia histórica. Por último, el calor de las costas de Valencia, lugar de desembarco de las ruinas, es descrito antes de ser trasladado a su actual emplazamiento. Finaliza el texto con una pequeña estrofa, de solo cuatro versos, donde el poeta confirma la doble tematización del espacio. La caracterización del mismo como columnas y pilastras, así como el color de la piedra, algo rosada, de la edificación; comparte significado con el elemento de apariencia más trivial que aparecía en la descripción de la primera estrofa del poema: los perros orinando en algún rincón. Esta confrontación entre arquitectura histórica y tiempo actualizado remarca el desajuste, la anacronía de la escena. Se asume el extrañamiento que recorre la estampa del territorio madrileño poblado por las ruinas egipcias.

El hecho de que Eduardo Chirinos se interese por un templo extranjero que ha sido instalado en medio Madrid no sorprende, si consideramos la mirada del *punto-yo* sobre la imagen de unas ruinas desplazadas. Una desubicación que puede evocar una

interpretación significativa del fenómeno migratorio por su valor como traslado del espacio al espacio, donde el sujeto lírico conserva el espacio original, hasta incluirse y acomodarse, si fuera posible, en el espacio nuevo.

Chirinos representa de manera original su extrañeza migratoria, por medio de la identificación con las ruinas egipcias. Si bien, no se localiza exactamente el paralelismo de la identificación entre el *yo* y el «Templo» en un verso concreto. La mirada que condiciona el *punto yo*, articulada en la descripción espacial, se concreta un sentido inserto en el paralelismo entre espacio, *estar*, y sujeto, *ser*. Dos elementos que viajan juntos en el pensamiento de Yuri Lotman: «el pasaje de un sistema de comprensión semiótica del texto a otro en un límite estructural cualquiera constituye, en este caso, la base de la generación de sentido». (1990:101)

A través de huellas y marcas de la historia vislumbramos la forma significativa que adopta el espacio. La poesía migratoria de Eduardo Chirinos incorpora su mirada culturalista e identificadora a lo que le rodea. Pero en el poeta peruano destacamos también la utilización del espacio-hogar de la calle «Bayard Street», en New Brunswick, el lugar donde desarrolla su primera experiencia migratoria en EEUU, como exponente geocrítico.

Sabemos ya que EEUU encarna su lugar de arribo, pero falta mediar el significado que proporciona Chirinos a este nuevo lugar. Para ello, nos detenemos en el poema que inaugura *EBS*, que comparte título con el poemario: «El equilibrista de Bayard Street». Un texto fundacional que instala muchos de los elementos que desarrollará la obra: el juego de máscaras, el interrogante existencial y el interés culturalista. Antes de analizarlo, acudimos al prólogo escrito por Chirinos en la edición de 2013, donde nos aproxima a la gestación del texto, es decir, al pretexto:

A los pocos días de nuestra llegada alquilamos un apartamento en Bayard Street, muy cerca del barrio húngaro y no demasiado lejos de la universidad. Era pequeño y se encontraba arrinconado en un modesto segundo piso, pero era simpático y por sus ventanas entraba toda la luz de New Brunswick. Lo primero que vimos al abrirlas fue la torre de una iglesia presbiteriana magiar de siglo XIX. El campanario de esa torre se encontraba unido con nuestro apartamento por un sistema de cables

(nunca supimos si de teléfono o de electricidad) de los que colgaba un misterioso par de zapatillas. La decisión fue inmediata. Sin que mediara ninguna discusión, Jannine y yo alquilamos el apartamento donde alguna vez había vivido el equilibrista de Bayard Street. Y así comenzó todo.

«El equilibrista de Bayard Street» fue el primer poema que escribí en los Estados Unidos. Y el último que redacté en una máquina de escribir. Entre las muchas novedades que experimenté entonces estaban los ordenadores, que empecé a usar con la misma precaución y cuidado con el que usaba el inglés y daba curso a mi nueva vida. Se trataba (se sigue tratando) de un aprendizaje, pero también de un reconocimiento. (2013:9-10)

«El equilibrista de Bayard Street» exhibe los primeros pasos en la experiencia del desplazamiento. Un poema significativo para nuestra mirada migratoria. Para facilitar el análisis consideramos relevante incluir completo, de modo que podamos entender su importancia.

Camina de puntas el equilibrista de Bayard Street,
evita el abismo la mirada y arranca de cuajo toda pretensión,
¿de qué sirven el heroísmo, la grandeza, el entusiasmo?
Poca cosa es la vida para el equilibrista de Bayard Street,
poca la indulgencia de llegar al otro lado y repetir cien veces
la misma operación. 5

Una mujer lo observa sin asombro,
tras la ventana acaricia el cabello de sus hijos
y turba con su canto los oídos del equilibrista de Bayard Street.
Los vecinos lo ignoran, beben latas de cerveza, conversan hasta
altas horas de la noche,
¿quién repararía en tan inútil prodigio? 10
Sólo los niños señalan con el dedo al equilibrista de Bayard Street;
ellos lo admiran, contienen la respiración y aplauden hasta
espantar a los gatos.

Una iglesia presbiteriana es el orgullo de Bayard Street;
fue construida a principios de siglo y tiene torre y campanario.
Fija la mirada avanza hacia la iglesia el equilibrista de Bayard Street. 15
Su esposa ha preparado una pierna de pollo, ensalada de tomates
y un plato de lentejas,
con suerte harán el amor esta noche y tendrán un instante de
feroz alegría.

Es muy joven la esposa del equilibrista de Bayard Street;
es ella la encargada de tensar la cuerda, la que mide la distancia
entre la ventana y la torre, la que tiene rostro de heroína

de novela de amor.

A nada le teme el equilibrista de Bayard Street,
pero hace varias noches que no duerme;
dicen que soñó que sus zapatillas colgaban de la cuerda
mientras los niños esperaban que se despanzurrara de una vez
(Chirinos 2013:15-16)

20

La construcción de este texto nos retrotrae al «Templo de Debod», donde el lugar de instalación viene contextualizado por una descripción de los elementos espaciales que lo rodean. El sujeto lírico presenta a «el equilibrista de Bayard Street», un *él* que se desarrolla como eje.⁵⁷ Chirinos acude aquí al elemento histórico y cultural, el pasado de la «iglesia presbiteriana» con «torre y campanario». Un tempo que, como señala en el prólogo, es «una iglesia presbiteriana magiar de siglo XIX». Este conocimiento extratextual localiza el referente donde se acomoda el espacio del poema. Sin embargo, en este caso, el elemento espacial que tiene mayor carga significativa no es la calle, Bayard Street, repetida en nueve ocasiones a lo largo del poema, tampoco la iglesia. Chirinos introduce un elemento conector que suma significado y articula el escenario: «la cuerda».

La cuerda incide de forma directa en la comprensión global del texto, a la vez que articula un aspecto de apariencia secundario, aunque indispensable, la unión entre el territorio familiar, su amante que la tiende y la mantiene tirante, y lo desconocido. Una viaje de lo doméstico hacia lo trascendente y enigmático.

Tras la descripción de los diferentes personajes, *él* y *ella*, y la actividad del equilibrista: «camina de puntas», «evita el abismo la mirada», «fija la mirada avanza hacia la iglesia», se establece una coreografía. En el escenario de «Bayard Street», la cuerda nos muestra al equilibrista avanzando de un lado a otro, entre su casa y la torre de la iglesia. ¿Curiosa coincidencia con el apartamento en el que se instalaron el poeta y su mujer al llegar a New Brunswick? El espacio referencial se amolda a la mirada poética. A partir de la geografía literaria, el poeta reinterpreta el cableado y personifica, en forma geográfica, la imagen de unas zapatillas colgadas entre su casa y la iglesia.

⁵⁷ Este enmascaramiento lo advierte María Zambrano como marca del exilio: «Gracias al exilio he vivido muchas vidas». (Zambrano 2014:48)

El sujeto lírico transita por el abismo, trasciende el vértigo. Se sobrepone al temor: «a nada le teme el equilibrista de Bayard Street». Pese a lo cual, la acción no devalúa su incertidumbre. La vida cobra protagonismo debido al dramatismo de una tarea casi cotidiana e «inútil», como es transitar por la cuerda: «poca cosa es la vida para el equilibrista de Bayard Street». Asimismo, quienes observan la escena: «los niños señalan con el dedo al equilibrista de Bayard Street; / ellos lo admiran, contienen la respiración y aplauden hasta / espantar a los gatos», no solo alaban el «heroísmo, la grandeza, el entusiasmo», esperan además la caída, el final, el golpe: «esperaban que se despanzurrara de una vez / el equilibrista de Bayard Street».

El componente existencial y la introducción de testigos que interrogan el riesgo, configuran un elemento dramático en el poema. El espacio de la cuerda se convierte en soporte para evitar la caída y para la supervivencia. Es un vínculo, estrecho y frágil, que une en el equilibrista su *ser* y su *estar*. Una delgada línea que trasciende la sustentación o la caída.⁵⁸

Recurriendo al significado que explora la mirada geocrítica, apreciamos el sentido migratorio en la identificación del equilibrista con el poeta, en el uso representativo de la máscara. La instalación en EEUU supone una prueba exigente para Chirinos. De ahí hacemos una interpretación de la cuerda como el espacio que conecta, resiste y enlaza al poeta con el futuro, y que a la vez representa lo inestable, el riesgo y la posibilidad del fracaso del desplazamiento. El hecho de que el mismo nombre de la calle «Bayard Street» comparta el título del poemario y suponga, además de la definición del personaje principal: el equilibrista, confirma nuestra lectura.

El espacio urbano revela entonces sus posibilidades semánticas, abriéndose a la integración del significado, al vértigo de la caída y al éxito de la llegada. Una consecuencia, la incertidumbre, que alberga el último poema de la obra: «Cuando el equilibrista avanza». Texto en el que Chirinos aloja la respuesta a su prueba migratoria. Leamos un fragmento:

⁵⁸ La psicología que estudia la migración apunta que para quienes deciden migrar el mundo se polariza entre quienes le aplauden y apoya, y entre los que le reprochan y le descalifican. (Grinberg; Grinberg 1984: 77)

tú y yo amotinados tras la colcha escupiendo fuego en este
barrio oscuro usando el mismo baño la misma almohada el
mismo tenedor intercambiando cuerpos frases tú te llamas yo
yo me llamo tú mi amado las montañas el vacío las calles
estrelladas a veces tengo miedo no será esta tarde tus ojos me
lo dicen pero algún día habremos de caer algún día habremos
de caer algún día habremos de caer
(2013:76)

«Bayard Street» traza así la conexión entre los dos sujetos que transitan la obra, el sujeto lírico y el sujeto biográfico. Condicionado el espacio por dos pronombres: *tú* y *yo*, que configuran un *nosotros* que permanece en equilibrio, Chirinos sitúa una delgada línea que los une y los separa, la cuerda. Una frontera que espera la caída y el final: «algún día habremos de caer», dentro de un futuro lejano e incierto.

c) Territorios de extrañamiento

En el entorno urbano de México, no en el «arrabal», Jorge Boccanera localiza su hogar, como representación del espacio geocrítico. En apartados anteriores, interrogamos el sistema de lugares del poeta argentino y desvelamos la importancia de la Colonia Roma, en especial la calle Durango, donde el poeta se instala. Ahora, después de observar los últimos textos de Eduardo Chirinos, en los que transitamos su instalación en New Brunswick, creemos conveniente confrontar el poema «Durango 108, departamento 303, Colonia Roma», que evoca el lugar de residencia de Boccanera en dicha Colonia Roma. Veamos el poema completo:

De nuevo son las cuatro de la mañana.
Roque Dalton

Es hora jorge de abandonar la testa sobre un
puño de arena sobre los equipajes extraviada
sobre el mantel manchado porque el vino dejó su
malasangre en la cocina de una vez déjala en la
caja de plumas envuelta con los trapos mojados

de la angustia perdida en un cardumen de
borrachos no vayas a temer entrega jorge esa
cabeza a los zumbidos dulces de la fiebre o ponla
sobre un texto de ritsos sumergida en el vidrio
molido del dolor es hora es nada es hora esta
cabeza siempre un blanco seguro en el campo de
tiro de la noche donde los comensales son apenas
un granizo de lágrimas golpeando puerta o
apoyada en la pierna descompuesta de un niño
que combatió en malvinas esta pobre cabeza con
su canción de sangre que trabaja a destajo es hora
jorge es hora duerme que es necesario el sueño el
sueño el sueño reconforta.
(Boccanera 2006a:162)

El poema se distancia de los textos de *PPM* por la cualidad geopoética de la forma. Más allá del valor geocrítico, y de las referencias geográficas que introduce el paratexto, donde localiza la dirección exacta del departamento, la construcción monostrófica sin versos reconocibles, unido a la ausencia de puntuación, provoca una lectura que roza el aturdimiento. Empujan a una rítmica del lector, que es el encargado de resolver las pausas versales.

En una lectura más profunda, el poema rezuma un ritmo instalado en la repetición. El sintagma «es hora» aparece cuatro veces, de las cuales dos se repiten en mitad del texto, «es hora es nada es hora esta cabeza», y las otras dos abren y cierran el texto, respectivamente. También reconocemos la repetición del léxico: «cabeza» y «testa», que aparece cuatro veces, alternándose uno y otro sinónimo. De la misma forma, el nombre «jorge» se presenta tres veces.⁵⁹ El poema muestra que confluye una apariencia prosaica con un verso articulado sobre un ritmo reiterativo, basado en un ritmo léxico-semántico. La lectura desprende aturdimiento y extenuación, busca centrar su localización en el eje: «jorge», «cabeza», «hora», aprehendiendo así la figura de un sujeto insomne que es empujado paulatinamente al sueño, como observamos en las dos últimas líneas: «es hora jorge es hora duerme que es necesario / el sueño el sueño el sueño reconforta».

⁵⁹ Para José Ismael Gutiérrez, el escritor exiliado se interesa tradicionalmente por la historia personal y nacional. Por ello, las autobiografías, los relatos ficticios con indicios biográficos, las memorias, los poemas o los ensayos, son los géneros más utilizados para la rememoranza. De ahí el uso directo del nombre propio «Jorge» de esta composición. (Gutiérrez 2005:29)

Pero no debemos centrarnos exclusivamente en su temática, sino observar el espacio geocrítico que desarrolla. En el anclaje referencial de la calle Durango converge el espacio cotidiano de la cocina, la mesa, la noche, que envuelve el insomnio del sujeto a través de una conversación con *el otro*, que es consigo mismo. A modo de monólogo interior, se resitúa el sujeto lírico en un pasado y en una necesaria aceptación del mismo que le permita dormir. Supone adentrarse en un lugar interior, en el que el *yo* invita a un monólogo apostrófico, *tú*, aconsejando dejar atrás el temor «no temas ya», para asumir el ahora, y así descansar y reposar. Los espacios de la casa, unidos a la noche y a la cabeza, se concilian en un vínculo traumático. La angustia, el agobio y la inquietud toman forma y fondo, despojados de puntuaciones.

Como indica Rosalba Campra, la escritura del exilio «está sembrada de trampas; la nostalgia, la autoconmiseración» (1987:93). Es una escritura que tiene un fin. La búsqueda de un lenguaje que localice el significado del exilio como distorsión de un espacio que funde lo exterior y lo interior. Repercusión del *estar* y del *ser* del poeta en la obra.

Los textos de Chirinos y de Boccanera albergan dos respuestas diferentes al fenómeno migratorio. A pesar de que ambos coinciden en revelar el espacio geográfico, en el que sitúan al sujeto poético: «Bayard Street» y «Durango». Dicho espacio es utilizado como elemento simbólico, geocrítico, de forma distinta, de manera que permita trascenderlo.

El poeta peruano recurre a la mirada exterior, indaga en los alrededores, transita la arquitectura que rodea al sujeto-equilibrista: su máscara. Su mirada atiende al contexto y a los personajes del nuevo lugar. Boccanera, en cambio, instala al sujeto lírico testimonial, reconocible desde su nombre propio «jorge», en el interior de la noche. En una casa y una «cabeza» que se pueblan de reflexión y aturdimiento. Se revela un monólogo que confronta al *yo* con el *tú*, mostrando la condición de encierro, la respiración claustrofóbica que revierte en la construcción textual.

De este modo, Chirinos y Boccanera proponen una significación específica del espacio migratorio a partir de sus representaciones geocríticas. Mientras el poeta peruano se aventura en 1993 a una nueva vida en EEUU, cargada de incertidumbre y de curiosidad, el poeta argentino refleja en los años de exilio en México, el drama que la experiencia de la pérdida supuso para su generación La desconexión entre el espacio del *afuera*, México, y del *adentro*, la Argentina clausurada, que evoca indirectamente el encierro sobre uno mismo.⁶⁰

Detectamos un punto de contacto entre ambas experiencias, el uso del material onírico, del espacio de los sueños, como «relación de circulación» que refleja la experiencia migratoria. Este mismo uso del referente onírico no implica una cercanía en las propuestas poéticas. Para Chirinos la posibilidad del sueño explora una experiencia exterior, «dicen que soñó que sus zapatillas colgaban de la puerta», y ahonda en el vértigo del *afuera*. La necesidad de soñar que describe Boccanera: «duerme que es / necesario el sueño el sueño el sueño reconforta» explora el *adentro*, los límites del insomnio, la imposibilidad del propio sueño.⁶¹ Profundiza en la ansiedad ante el encierro.

Los dos poetas representan así dos posibilidades de acomodarse al territorio nocturno y al sueño, también al desvelo, que equilibra su extrañamiento de irrealidad en un espacio real. En Chirinos, el sueño intensifica el espacio de la evasión, relacionándolo con diferentes facetas del *estar*. Boccanera resuelve ese *estar* onírico como territorio asfixiante, donde no hay evasión posible, únicamente la sumisión a la experiencia interior.⁶²

⁶⁰ Señalan los estudios de psicología que en muchos casos de migración el vínculo social es el más afectado. Suelen darse estados de desorganización, como pánico a ser devorado por la nueva cultura. Puede originarse el conflicto de «confundirse con el otro» o de «ser él mismo», aislado del mundo exterior. (Grinberg; Grinberg 1984:159)

⁶¹ Recordemos las palabras de Paul Ilie sobre el exilio de algunos poetas españoles: «El estado físico de los poetas exiliados territorialmente, con Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, caía en estados de angustia e incluso de insomnio. Su soledad se identificaba hasta el punto de incandescencia y después se evaporaba en el vacío pasada la experiencia». (1981:78)

⁶² Apuntamos aquí que para Jorge Boccanera la idea del sueño incómodo, o de la pesadilla, también está presente en *PPM* en el texto «Pesadilla» (2006a:171), donde aparece también la calle Durango.

Fabio Morábito adopta en *DLTA* y en *AL* una mirada geocrítica distinta de la ciudad, distanciada de la evocación de las periferias de *LB*. Para analizar su particular forma de afrontar la poetización urbana del poema, nos valemos de «*No quiero pese a todo...*», incluido en la primera parte de *AL*, de donde presentamos el poema completo.

No quiero, pese a todo,
 muros gruesos,
 tan gruesos que no oiga
 el silencio de los otros,
 hecho de algunas voces y ruidos 5
 que se filtran por los muros,
 avisos de la vida
 que transcurre al lado,
 abajo, arriba,
 en contra mía; 10
 quiero unos muros que me aíslen
 levemente,
 contar con el silencio
 que los otros tienen,
 saber que es frágil, 15
 que sin hacer ruido es como
 estamos juntos
 y estamos en contacto.
 No quiero nada grueso
 que me impida oír 20
 que hay otros que desean de mí
 que no haga ruido
 y que a través de las paredes
 que nos unen y dividen
 escuchan mi silencio y lo agradecen. 25
 (Morábito 2006a:136)

Aunque Fabio Morábito mantiene en *AL* temáticas ligadas a *LB*, como el interés por el espacio urbano y su lugar de residencia. A nivel formal, los textos se liberan de las ataduras métricas. Maneja el poeta composiciones monostróficas, como ésta, que se distancian de los esquemas clásicos del principio de su producción poética.

En el estudio del poema se revela una de las constantes temáticas más interesantes, partiendo de una lectura migratoria de la representación geocrítica de Fabio Morábito, el

sentido de medianía. La situación intermedia, *entre-deux*, al que no le corresponde estrictamente un centro. «No quiero pese a todo...» exhibe un juego de extremos que queda anulado por la necesidad de lo opuestos. Es decir, el espacio de «muros gruesos», material que tiende a aislar, es negado en virtud de «unos muros que me aíslen / levemente». Muros que le alejarían también de los otros, pero debido a su textura leve, permiten sentir la convivencia del grupo, a la vez que la individualidad de sus partes: su lejanía es cercanía. El espacio de la ciudad y del edificio se define a modo de enjambre, como lugares rodeados de muros que separan «abajo, arriba, / en contra mía».⁶³ Convivencia que implica existencia, como describe Edmond Jabès: «Detrás de los muros que vas rozando hay personas que también esperan». (2002:47)

La voz poética presenta al muro como medianía de un emplazamiento que busca la separación y la comunión con los otros, articulado a través del elemento estático y rígido del muro –como expresión de arraigo y construcción–, y del elemento acústico que conjuga el ruido y el silencio. Esta interpretación nos induce a reflexionar sobre el deseo del poeta por sentirse uno y todos, por *estar* y *no estar*, por *ser* y *no ser*. Así, su espacio de residencia es un espacio de incertidumbre y extrañamiento, que no es transitado por el resto, pero está abierto, a medias, a los ruidos y a los silencios ajenos.

La fórmula de medianía recorre *DLTA* en el poema «Ruido», cuya temática aborda la presencia acústica de *los otros*. El sujeto poético advierte aquí el ruido que hacen los vecinos, quienes le obligan a formar parte del contexto urbano: «así es como me llegas / a la médula, ciudad». Se trata de un compendio de ruidos: «el taconeo nocturno», «la radio eterna del catorce» o «el niño que berrea del once». La ciudad y el edificio lo envuelven, lo atosigan, hasta que el poeta expone sus ansias de vivir sin ruidos, de aislarse. El fragmento final del poema resume el imposible apartamiento:

¿Pero qué haría metido en mí? 20
¿Escribiría en silencio
oyendo sólo el lápiz,

⁶³ Como defiende Claudio Magris, «viajar no quiere decir solamente ir al otro lado de la frontera, sino también descubrir que siempre se está del otro lado». (2011:5)

que es el peor ruido,
 oyendo lo que escribo?
 Yo no he nacido 25
 para un centro,
 sino para quejarme de su falta
 (los centros me dan náuseas)
 y hago silencio
 con mis versos, 30
 pero son versos que hablan de ruido.
 (2006a:71)

Los versos trazan el efecto más importante de la geocrítica migratoria de Fabio Morábito, puesto que el poeta nos ofrece la posibilidad de interpretar su poética a partir del rechazo de los centros, lo que no supone rechazar la medianía. Porque la medianía representa la evasión de extremos, la instalación, dentro de un movimiento, del sentido de equidistancia. El centro, en cambio, fuerza la existencia de un eje, de un arraigo, que la medianía disipa.

El poeta asume una estructura dialéctica, de vivencia entre elementos contrarios. Ninguna definición fija le pertenece, está situado lejos de un anclaje, apartado de un centro. Con ello, el ruido resalta la búsqueda de pertenencia, la necesidad de los otros y de uno mismo, de comunicación con el resto, asumiendo su individualidad. Una mirada a lo exterior y a lo interior, que sugiere pertenencia y aislamiento.

Concretando la «relación de circulación» que evoca la geocrítica en torno al elemento urbano, comprobamos cómo los tres poetas de nuestra investigación acuden a la ciudad para expresar sus experiencias migratorias. Jorge Boccanera proyecta una mirada hacia el interior, se encierra, se clausura, es fractura hacia *adentro*. A través de un juego de máscaras, Eduardo Chirinos acoge la realidad circundante, entabla relaciones, deambula a la escucha mientras va creando pertenencia. Por último, Fabio Morábito se sitúa en un territorio intermedio que no le permite pertenecer, aunque le insta en una realidad inmediata, donde confluye en su sentido de medianía. Los tres poetas reflejan la capacidad de transitar espacios del *estar* divergentes, sostenidos en una experiencia análoga.

La geocrítica nos permite definir las marcas de un espacio migratorio que significa una conjugación del *afuera* y del *adentro* a partir del *punto-yo* donde se proyecta el poeta. Desvelando la reacción ante el nuevo *estar*, traza una búsqueda de símbolos. Lo afirma Michel Onfray, «il existe toujours une géographie qui correspond à un tempérament. Reste à la trouver». (2007:21)

8.1.3. Geopoética

El camino es un pájaro en jaula
Ida Vitale

La propuesta geopoética es denominada por Michel Collot a partir de las teorías sobre espacio y poesía, de Kenneth White y Michel Deguy, como adelantamos en la introducción de nuestro estudio del espacio en la literatura.⁶⁴ Deguy alude a una fenomenología del paisaje interpretada por el poema; mientras que White convoca la comunión entre lo terrenal y lo espiritual, formula un espacio convertido en lenguaje humano. A pesar del interés que suscitan estas dos propuestas, Collot asigna a la «geopoética» una perspectiva diferente, concentrando su objeto de estudio en el último de los componentes del esquema del signo: el significante. Si la geografía literaria se ocupaba del referente, y la geocrítica del significado, la geopoética se compromete con el significante.

En poesía el significante no evoca un elemento superficial. Supone una vinculación motivada que puede modificar el significado. Recordemos la propuesta de Dámaso Alonso a la discusión entre el significado y el significante, a partir de su valor poético: «“significante” es, para nosotros, todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado» (Alonso 1976:31). En este caso, la teoría de Collot concretiza la geopoética como elemento material, y visual, del espacio literario. La incorpora al análisis de las formas y de los géneros literarios, que Gerard Genette estudió como propuesta de reflexión en torno a la literatura y el espacio, en *Figures II* (1969). Genette sostiene que en el texto literario se dirime una espacialidad activa y no pasiva:

⁶⁴ Aludimos aquí al apartado «8.1» de nuestra investigación.

significante, no significada (1969:43-44). Es cierto que Genette se ocupa de la narratología, pero su reflexión nos permite revisar el entramado geopoético, y centrarnos en la espacialidad en torno al libro, las páginas y sus representaciones visuales. Un elemento también válido para la poesía.

Pensemos, como sugería Borges, que la poesía está emparentada con la música (2012:102). Un lenguaje artístico que no puede separar la forma del fondo. De este modo, la forma del poema redundante en su significado, y, como tal, su espacialización cobra notoriedad. Dicha forma agrupa, además, los elementos de los que se rodea el texto, su red paratextual y su grafía, alojando al poema en un significante que expande más allá amplitud al contenido semántico de sus versos.

La geopoética puede concentrar en su aparato teórico distintas aproximaciones, diversos acercamientos. Tanto White como Deguy plantean una poética espacial interna, y no es Michel Collot el primero que divide el espacio interno en el texto literario. No obstante, para Antonio García Berrio y Teresa Fernández Hernández existe la «espacialidad implicada» y la «espacialidad explicada» del poema (2004:183), o sea, el espacio del texto (implicado) y el espacio referenciado por el texto (explicado). Esta teoría tiente la catalogación del espacio interno y externo del poema, reflejando el paradigma clásico en la distribución entre fondo y forma. Semejante a tal acercamiento, la fenomenología interesada en la temática del espacio construye una dialéctica de iguales pretensiones. Defiende Merleau-Ponty que el espacio «espacializado» representa el espacio físico, múltiple; y el espacio «espacializante» es la mirada del espacio, la capacidad geométrica de describir e interpretarlo (1985:258-259). Advertimos, pues, la potencial bifurcación del concepto de espacio, en los contornos de la «forma», como referencia a un espacio externo y a uno interno.

Sin embargo, una vez entendidas y asimiladas las dimensiones conceptuales de Collot, en su conversión del espacio en elemento del esquema del signo, y consultada la dicotomía entre el «espacio implicado» y el «espacio explicado», o entre el espacio «espacializado» y el espacio «espacializante», consideramos que presenta una mayor envergadura teórica el planteamiento tridimensional de Collot, que abarca todos los

aspectos concernientes al espacio literario. Una perspectiva que comparte el crítico francés con Iain Chambers en su acercamiento a la experiencia del viaje y la escritura: «La escritura puede convertirse en una representación del viaje, en una constante travesía que cruza el umbral entre acontecimiento y narración, entre autoridad y dispersión, entre represión y representación». (1995:26)

La escritura es movimiento, tránsito e itinerario. Representa «la circulación de las palabras, la caravana del pensamiento, el flujo del imaginario» (Chambers 1995:24). Aloja a la literatura en un espacio en movimiento que, una vez concluida, se proyecta como paisaje y pasaje (Magris 2008:19). Octavio Paz asume la convergencia, y contradicción visual, entre la escritura y la representación pictórica, en cuanto al deliberado trazo que constata un movimiento de lenguaje, y la presencia estática e infinita del cuadro.

Un cuadro tiene límites espaciales, pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia... La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella. La pintura construye presencias, la literatura emite sentidos y después corre tras de ellos. (Paz 2009:129)

La geopoética asume la identidad del texto en su *ser-espacio*, como marco que reclama en su estructura una respuesta con la que vislumbrar el signo migratorio del poema. Michel Collot aporta como ejemplo la obra de Michel Butor, novelista francés que explora las posibilidades de reflejar el viaje en el texto. Collot considera que el entramado de las obras que componen *Le génie du lieu*,⁶⁵ en su variedad de formas tipográficas, en la adaptación de los géneros a los espacios, tiene por objetivo representar un significado viajero, evocar la conjunción literaria del espacio por medio de las posibilidades de ser significante y significado. (Collot 2014:191-213)

⁶⁵ Recomendamos el resumen que presenta la revista web *Culture a confine* sobre la obra de Butor: www.cultureaconfine.org/web/content/index.php?action=read_cnt&id_m=3093&id_cnt=3439 (Fecha de consulta: 12 de abril de 2015).

Butor aporta claridad a esta exigencia geopoética: «écrire c'est voyager» (Butor 1974:10). Escribir es viajar, ciertamente. Una reflexión que, bien es cierto, debe completarse con un razonamiento parecido: leer es viajar. La literatura es espacio, es lugar de partida, tránsito y lugar de llegada.

J'écris rarement sur place. Je n'en tiens pas de journal de voyage. Je parle d'un lien dans un autre et pour un autre. J'ai besoin de faire voyager mes voyages. Entre deux termes d'une de mes phrases, ou d'un de ces sites verbaux que je détache et marque, la terre tourne. (Butor 1974:10)

A partir de esta discusión teórica, defendemos que el poeta migratorio, más allá del espacio de la realidad referenciada y de la imaginación que suponen la geografía literaria y la mirada geocrítica, respectivamente, construye un decir geopoético con el que se cartografía la experiencia textual, al cual se acomoda el «lugar literario» que refleja la conexión con el *topos*. Un *topos* que, en palabras de Antonio Prete, designa una estructura que es «representación y esquema en el cual el exiliado recoge y organiza sus recuerdos». (2010:40)

a) Espacio para la poesía

Para concretar nuestro método de análisis de la geopoética, del significante migratorio, estudiamos dos marcas que rodean el aspecto formal del texto. Primero, revisamos los límites que nos acercan al marco del poema, la presencia de los factores paratextuales y extratextuales. Ciertamente, si el poema adopta una forma, es comprensible que ésta deba ir vinculada a un espacio de publicación y a una denominación concreta. Posteriormente, en la siguiente marca geopoética cartografiaremos la estructura formal de los textos representativos de los tres autores. Asumimos de este modo, la visión de Pere Ballart, «la forma de la obra es por fuerza el espacio donde puede y debe darse una relación recíproca, mutuamente motivadora, entre expresividad y cohesión estructural». (2005:49)

La presentación formal contiene reflejos de la experiencia migratoria. Anotamos como ejemplo el estudio de Jordi Julià *Poètica de l'exili* (2011), donde el crítico catalán destaca el uso de la elegía como recurso poético, formal y significativo, que permite a la poesía responder al desasosiego del exilio. Un exilio que no solo impone la lejanía del territorio, sino también de la lengua catalana (Julià 2011:15). El espacio de la elegía transmite en los poetas de posguerra el sentimiento de añoranza por lo perdido, situando como paralelismo o reflejo la ausencia de un ser querido. (Julià 2011:15)

Ver la geopoética desde la perspectiva del marco, nos permite combinar un prisma paratextual y extratextual del espacio. Siguiendo la teoría de Ángel L. Luján, el marco desvela la información previa del autor –que ya hemos estudiado–, además de aportar el uso de cierto género, de una tipología de letra, o de los elementos que rodean al poema (Luján 2007:19). El lugar de publicación representa e indica una primera marca migratoria. También el título implica una denominación de dicho espacio. Un libro es un poema extenso, como plantea Carlos Bousoño,⁶⁶ y los elementos que contextualizan al poema, los epígrafes y los títulos, orientan la decodificación remitiendo al tema, al sujeto, al tiempo y al espacio, al subgénero o a un verso revelador.

Dirigimos nuestra lectura hacia los lugares de edición de las distintas obras de nuestro *corpus*, apreciamos la dispersión en la publicación de alguno de los poetas. Como observamos en la revisión bio-bibliográfica de los tres poetas, el caso de Jorge Boccanera resulta paradigmático. Habiendo publicado en su país su primera obra, debido al exilio el poeta no vuelve a publicar allí hasta 1983, coincidiendo con su regreso a Buenos Aires después del exilio. Los diferentes países por los que transita el poeta en su viaje hacia el norte, son los que irán incluyéndolo en sus catálogos editoriales. Su espacio de publicación se va dispersando desde su arribo a México en 1976. De este modo, encontramos poemarios publicados en México, España y Costa Rica, además de Perú y Cuba, entre otros. Las ediciones de *Sordomuda* y de *Bestias en un hotel de paso* tienen un

⁶⁶ Según Bousoño: «un libro entero de cualquier poeta constituye una unidad significativa de gran complicidad y vastedad y ello por sí solo es motivo bastante para pensar esa unidad como de mayor valía que cada uno de sus componentes, los cuales relativamente aparecen como más limitados y simples». (1970:71)

año de diferencia en México y Argentina, y en Argentina y Costa Rica,⁶⁷ respectivamente. El itinerario editorial denota una valija migratoria. Antes de que el poeta sea reconocido en todo el continente, Boccanera *reconoce* el continente dejando la huella de sus textos.

Fabio Morábito encarna el espacio contrario al de Jorge Boccanera. El poeta italomexicano publica en México sus primeras ediciones. Así, el país de adopción se reclama como lugar de llegada, lugar de residencia, y asentamiento definitivo de su obra. Representa el lugar de escritura y de publicación. Las ediciones de sus obras configuran una cartografía de un solo espacio. Lo que repercute en que ciertos sectores de la crítica lo consideren un autor mexicano debido a su estrecha implicación con las letras del país de llegada. Condición que el propio Morábito comparte: «Me considero latinoamericano porque estoy aquí, y por una lengua». (Morábito 2010)

Eduardo Chirinos explora la asimilación al espacio de llegada en su migración a España. Una instalación directa que difiera con la llevada a cabo en EEUU, en un primer momento, debido a la barrera idiomática que supone instalarse en un país anglófono. En las diferentes ediciones de sus obras de la migración mantiene una dispersión espacial. Su residencia en Madrid entre 1986 y 1987 le permite publicar *Rituales del conocimiento y del sueño* (1987) en España, a la vez que aparece parte de su obra en Perú. Desde este momento el poeta escoge ambos países, para sus futuras ediciones, donde irán apareciendo sus obras posteriores. Toda vez, con el paso de los años estos espacios irán multiplicándose y diversificándose, llegando a reeditar poemarios en EEUU, con traducciones al inglés. Destacamos que *Escrito en Missoula* (2003) fue reeditado en una traducción al inglés en 2011, titulada *Written in Missoula*, por The University of Montana Press.

Los tres poetas acuñan un viaje extratextual a través de la diversificación editorial, emplazando su poesía, como elemento geopoético, dentro de una territorialidad extranjera que se asienta sobre espacios bifurcados. Una expansión que multiplica sus lectores potenciales, no solo los lectores nacionales. Esta marca migratoria añade un

⁶⁷ *Sordomuda* aparece en México en 1990, y posteriormente en Costa Rica, 1991. *Bestias en un hotel de paso*, es publicado en 2002 en Argentina, y en 2003 en Costa Rica.

rastros interdisciplinarios a nuestra investigación, e implica un significado que debería ser estudiado por la «estética de la recepción» en futuros trabajos,⁶⁸ para seguir completando y aumentando nuevos acercamientos sobre la poesía migratoria.⁶⁹

Pero el marco geopoético del poema alberga también una marca migratoria en los títulos y en los epígrafes de las obras (Luján 2007:30-35). Una señal externa, a modo de rastro o huella sobre la que podemos reflexionar. Nos asalta una pregunta, entonces ¿qué podemos descubrir si confrontamos los títulos de las obras compuestas en el viaje migratorio? La respuesta es reveladora, la vinculación entre el viaje y su escritura.

Eduardo Chirinos reconoce haber escrito las tres obras del *corpus* al finalizar cada uno de sus desplazamientos, como explica en la entrevista que le realizamos para nuestra investigación. *LE* es redactado en Madrid en 1986, *EBS* en New Brunswick entre 1993 y 1997, y *EM* en Missoula, entre 2000 y 2002.⁷⁰ Analizando con detenimiento el primero de ellos, *LE*, menos geográfico que el resto, comprendemos que el poeta introduce un esquema nominal que alude a la descripción de un objeto, encontramos una obra ya asumida como tal, es decir, «libro». Un espacio cerrado, acotado, limitado, con reminiscencias hacia aquellos otros títulos de obras anteriores: «cuadernos», «archivos», etc.⁷¹ La idea de «encuentro», definido como «entrevista entre dos o más personas, con el fin de resolver o preparar algún asunto»,⁷² evoca un contenido testimonial. El poeta reúne instantes y confrontaciones que desarrollan una particular experiencia para el sujeto lírico. El viaje es concebido como *ir al encuentro*. La experiencia migratoria se funde así con un interés culturalista, que es búsqueda e interrogación.

⁶⁸ Las diferentes escuelas de la Teoría de la Recepción son resumidas por José Domínguez Caparrós en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002, páginas 383-394.

⁶⁹ Emplazamos a futuras investigaciones el interés de los lectores de dichos países, donde publicaron sus obras extraterritoriales los poetas migratorios.

⁷⁰ Para situar la fecha de creación de los textos nos atenemos a la información proporcionada por el autor en la selección de poemas: *Cuaderno rojo* y *Cuaderno azul*, inéditos hasta la fecha.

⁷¹ El poema «Treinta y cinco» del *EBS* asume esta variedad de formas: «-Cuadernos, Crónicas, Archivos, / Sermones, Rituales, Libros, Canciones, Recuerda». (Chirinos 2013:75)

⁷² El *DRAE* incluye numerosas definiciones más: «. m. Acto de coincidir en un punto dos o más cosas, por lo común chocando una contra otra. 2. m. Acto de encontrarse (hallarse dos o más personas). 3. m. Oposición, contradicción. 4. m. Discusión, pelea o riña».

El título *El libro de los encuentros*, que implica búsqueda, escritura e interrogación, difiere el título del poemario de Jorge Boccanera en su exilio: *Polvo para morder*. Ahora bien, sabemos que la primera obra que edita en México es la antología *Los ojos del pájaro quemado* (1980), pero *Polvo para morder* aloja la experiencia del exilio con mayor intensidad, y no impone un texto heterogéneo. Debemos detenernos en este título. Su juego intertextual y lingüístico altera la expresión «morder el polvo», que contextualiza el encuentro violento, la derrota, creando continuidad entre camino o ruta que se pisa, entre derrota y huida, a partes iguales. «El exilio es una máquina de moler; reduce un lugar a puñados de polvo que solamente adquieren algún peso en la palma abierta de la nostalgia», señala Boccanera (1999c:11). En *PPM* la batalla perdida también se relaciona con la imposibilidad de la poesía, como muestra el poema del mismo título que forma parte de la obra,⁷³ a la vez que impregna de reclamación esa misma imposibilidad. Boccanera enmarca el poemario en una mirada bifurcada con referencias a un espacio en movimiento y a una búsqueda metapoética.

Fabio Morábito concibe su primera publicación de poesía con un título singular: *Lotes baldíos*. Cuyo sintagma plural identifica la multiplicidad de espacios que lo representan al sujeto. El poeta italomexicano sitúa al lector en los márgenes de la geografía de referencia, en la cercanía de la realidad que le rodea, a la que acude difuminándola. El «lote», adjetivado como «baldío», designa aquello que pudo ser, aquello que no ha sido; a la vez que evoca una espera, una incertidumbre de *ser*.

Dentro del marco geopoético, los tres títulos asignan tres espacios diferentes que podrían complementarse. Chirinos evoca la inclusión y el encuentro ante un panorama cultural nuevo, el «libro». Un territorio que permite leer el intertexto de su cambio de residencia. Boccanera reclama la atención del camino y la batalla, del itinerario y la derrota, mientras que Morábito expresa, de forma lacónica, la vinculación entre el significado del poemario, la alusión a lo que está en los márgenes de la propia significación, y la parcela espacial que quiere ser reivindicada como vacía. La designación

⁷³ El texto «Polvo para morder» se interesa por el enigma de la palabra poética. «¿Y las palabras? / Unas, como un altar de clavos. / Otras, como un luto en las mangas». (Boccanera: 2006a: 150)

paratextual de sus poemarios conduce, ciertamente, a una primera aproximación migratoria. El elemento paratextual se enmarca como geopoética, en cuanto a la revelación formal del título a partir de su estructura evocadora. El desplazamiento evoca así la experiencia migratoria vivida.

b) Cartografías

Podemos afirmar que el espacio extratextual relacionado con la dispersión de las diferentes ediciones, y la denominación paratextual que enmarca los títulos, son huellas geopoéticas que intervienen en las marcas migratorias de la poesía. Asimismo, se aloja en el estudio geopoético la utilización del poema como expresión del desplazamiento, del género lírico, con la variedad de propuestas que implica. La recurrencia de una escritura, cuyo objeto es evocar una pluralidad de espacios y no una espacialidad comprimida y concentrada en la referencia real o metafórica del mismo, viene determinada por una espacialidad textual.

Es difícil advertir la intencionalidad del espacio geopoético del género, así como la posibilidad de que un poeta dibuje el poema como modelo textual que funcione dentro de una cartografía de la migración. Debemos ser prudentes. Sin embargo, a partir de ciertas formas, como el uso o la ausencia de una tipología, pueden desprenderse rasgos que nos permiten comprender el flujo de la migración. Ciertos textos, ciertos usos, acumulan un espejo «significante».

Debido a la representatividad de su propuesta poética, adaptando su escritura hacia una lengua aprendida, Fabio Morábito concreta un viaje formal que implica aceptación y asimilación. En los tres libros estudiados: *LB*, *DLTA* y *AL*, también *Delante de un prado una vaca*, se produce una alteración en el elemento estrófico. Como argumentan Juan Carlos Abril y Juan Malpartida en la sección «5.2» de nuestra investigación, *LB* se sustenta en formas más tradicionales. La fijeza versal no tienta el verso libre. En esta primera publicación, los poemas extensos, a modo de canciones de

personalizada, y «*Para que se fuera la mosca...*», el texto que inaugura *AL*, con estructura monostrófica y el uso del verso libre, es un claro ejemplo del camino recorrido por el poeta: la incorporación a una forma más libre y menos ajustada, alejada del rigor métrico.

Esta articulación «desarticulante» del verso de Morábito, donde el poeta asume mayor libertad, podría tener su reflejo migratorio en la fragmentación de los poemas viajeros de Eduardo Chirinos. El poeta peruano explora en *LE* distintas formas, sin alterar en exceso los esquemas que recorren la primera etapa de su poesía, como reconoce Luis Guichard.⁷⁵ Sin embargo, a partir de su llegada EEUU su obra asume la idea del viaje, la exploración más allá del nuevo lugar de residencia, y de las formas.

Chirinos profundiza en *LE* en el esquema de silva libre impar, con el contraste visual entre estrofas en cursiva, con tendencia a la inclusión de elementos conversatorios, de testimonio directo,⁷⁶ así como las referencias paratextuales a espacios culturales. Pero en *EBS* y *EM* introduce esquemas menos homogéneos, estructuras que vienen configuradas por sus referencias al viaje y al espacio geográfico. Nos parece interesante destacar los textos: «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street», «Old Brunswick» y «Mapamundi» pertenecientes a los poemarios escritos en EEUU. En ellos representa Chirinos las etapas de un desplazamiento, el descubrimiento de nuevas geografías referenciales: París, Londres, Sajonia, «Timbuktu».

«Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street» ocupa la tercera parte de *EBS*. En él, el poeta asume el desdoblamiento del *yo*, el plural *nosotros*, como representación de un sujeto lírico que se desplaza acompañado por distintos lugares de Europa. En ese espacio expresa afinidades ante las expresiones culturales que le rodean. Una de las características formales más importantes es el sorprendente cambio estructural del texto, condicionado por el elemento semántico del viaje en un marco de prosa poética fragmentada por estancias o pasajes.⁷⁷ El sujeto lírico

⁷⁵ *Op. cit.*

⁷⁶ Según José Enrique Martínez, el uso de tipografía en cursiva compromete al texto con la oralidad, a modo de digresión que resalta el carácter funcional de este elemento. (1996:65-66)

⁷⁷ Similar en la forma de Jorge Boccanera del poema «Durango 108 departamento 303 colonia Roma».

transita un nuevo lugar y un nuevo esquema formal,⁷⁸ de modo que el viaje toponímico se convierte en totalidad estructurada. La poesía engarza su realidad de lector con la de escritor del palimpsesto cultural.

Fue entonces que trazamos una cuerda que atravesaría el mar hasta llegar a la isla del país de los bretones. Casi atropellamos un conejo en Cambridge y comprobamos que ese país se reconocía fácilmente en las figuras de los libros. Baker Street, por ejemplo, donde visitamos la casa de Sherlock Holmes. O el oscuro empedrado que conducía a la casa de Shakespeare. Nos sentamos en la poltrona a contemplar el ganso disecado que aparece en la cocina. Recordamos sus versos. Geranios. Engañoso cielo azul, casi malva. Las famosas Torres lucen mejor en las fotografías. Torres celestes e inocuas como dos víboras a las que se les ha extraído el veneno. Caminamos por Carnaby Street.
(Chirinos 2013:41)

La fragmentación del poema viajero en etapas supone implementar el trayecto de descubrimiento: viajar al encuentro de lo leído: «ese país se reconocía fácilmente en las figuras de los libros». Una estrategia geopoética que refleja un movimiento hacia adelante y la segmentación, la visita, que es excursión por países, ciudades y libros, a partir de la coexistencia entre la lectura previa y la experiencia biográfica. Este viaje es propuesto también por Chirinos en «Old Brunswick», cuya lectura espacial, en verso, viene condicionada por las fases de un desplazamiento de un tren que recorre distintas partes de Sajonia, donde surge el nombre de New Brunswick.

El tren atraviesa las pardas llanuras de Sajonia
deja atrás el último poblado
se interna en un bosque amarillo y silencioso. 5

El tren es un verso que se escribe solo
y avanza a ciegas en un campo minado.
(Chirinos 2013:49)

El tren alienta aquí la lectura metapoética, identificando al transporte como verso que avanza en la extrañeza de la noche. Reivindica el poder evocador del viaje, como

⁷⁸ Solo este poema responde a esta estructura.

intersección de la escritura. Al igual que hará el poeta en «Mapamundi», la evocación poética se estructura en «Old Brunswick» en formas breves que no superan los siete versos.⁷⁹ Una forma original distinta a la del resto de textos de *EBS* y *EM*, cuyos poemas se presentan en estructuras mayores. Esta segmentación condiciona el viaje por etapas, el viaje real o ficticio, viaje leído o escrito, que refleja una breve estancia, dependiente de una estructura mayor. No es cuestión de dilucidar la veracidad de la visita biográfica, no nos preocupa saber si el poeta conoce las llanuras de Sajonia, sino comprender el paralelismo fragmentario que rezuma con el poema, «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street».

En «Mapamundi», poema perteneciente a *EM*, el sujeto lírico recorre lugares en apariencia nunca conocidos. Son espacios de lectura convertidos en fragmento, como explica el epígrafe de Luis Hernández: «...viajes no emprendidos / solo trazos de los dedos / silenciosos sobre el mapa». Chirinos reproduce territorios no visitados: Groenlandia, Malasia, África o Asia. En ellos establece el poeta alguna señal que muestre la ficción del recorrido, como observamos en «5/Katmandú»; cuyos últimos versos nos trasladan a una lectura intertextual del poema «Canción del jinete», de Federico García Lorca.⁸⁰

Hace mucho frío en Katmandú
pero no importa. La verdad es lo que cuenta
y la verdad no tiene precio (ni frío tampoco).

Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Katmandú.
(Chirinos 2003a:40) 10

Las dos últimas estrofas del fragmento dan testimonio de la imposibilidad y de lo inverosímil del viaje. Son territorios que suceden, paso a paso, poema a poema, en la estructura geopoética de lo desconocido. No como referente físico, sino como poesía que

⁷⁹«Old Brunswick» está formado por siete poemas breves de diferentes estructuras titulados: «1/Camino a Braunschweig (agosto, 1994)»; «2/ A través de la ventana»; «3/ Erinnerung»; «4/ El león de Sajonia ya no ruge en el invierno»; «5/Mariposas blancas»; «6/ Acta de fundación»; y por último «7/La frontera». (2013:49-51)

⁸⁰ Recordemos el verso: «Nunca llegaré a Córdoba». (Paulino Ayuso 1996:285)

convierte el viaje, real o ficticio, en pasaje y paisaje, en intertextualidad, alusión a lo literario.

Toda vez, el formato de construcción fragmentaria puede albergar una función distinta. El trazado en un viaje por etapas no es exclusivo. La fragmentación del poema se convierte para Jorge Boccanera en movimiento repetitivo, concéntrico, en traslado que no avanza, sino que se estanca en un mismo emplazamiento. En «Oración (para un extranjero)», «el bar» y el contenido que le rodea: «taberna» o «vino», sostienen el texto y lo vertebran. La repetición léxica de estos elementos, así como la referencia al «extranjero», cohesionan la dispersión semántica que orbita alrededor de la obra. Por ello, en la estructura geopoética no hay un movimiento *hacia*, sino un movimiento *en*, o *dentro de*.

El rasgo geopoético de Jorge Boccanera multiplica sus posibilidades semánticas cuando advertimos que «Oración (para un extranjero)» fusiona su verso con la representación religiosa, de oración. Alusión a un esquema de rezo que es repetición intencionada.

Repartido en veintiún fragmentos, el poema, que ya hemos analizado en sus diferentes espacios, con la mirada puesta en la geografía literaria y la geocrítica, interpreta la absorción de un modelo genérico, de un esquema temático y formal, como hicieron con la elegía los poetas catalanes, aludidos anteriormente (Julià 2011:15). Si utilizar el mecanismo de la despedida de un ser querido para destacar la añoranza del lugar abandonado, de la lengua lejana, mitiga los sentimientos del exilio, el espacio de la plegaria, de la oración religiosa, sitúa al poeta en el terreno de la interiorización y del condicionamiento existencial, equiparable a una errancia hacia lo desconocido. Veamos el poema «XII» de esta composición:

Creo
en el nombre prohibido del extranjero,
en su caballo oscuro,
en su único ojo bueno, en su peste, en su vino,
en sus alas mojadas.

5

Creo
en la sangre seca de sus manos después de tanto olvido,
en su sal derramada,
sus largas caminatas por muelles y países.

Su corazón a punto de volar por pedazos. 10
(Boccanera 2006a:135)

El poema constata la funcionalidad del elemento religioso de la composición. Se lleva a cabo la reescritura del *Credo*,⁸¹ rezo perteneciente a la liturgia católica. Dentro de la misa, su expresión implica la verbalización de la fe. Repite y transmite una creencia en todos los elementos que lo rodean. Boccanera propone una relectura de la oración, partiendo de la reinterpretación de la frase católica «Creo en Dios, Padre Todopoderoso». Un verso adoptado en el inicio del poema «XII», donde se transforma el objeto de la creencia. La oración de Boccanera refleja un mecanismo lírico de plegaria. Una similitud que nos recuerda al aforismo de Eugenio Montejo con respecto a la cercanía de la poesía y la oración: «El poema es una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dura la oración» (2012:160). El sujeto lírico *creo* «en el nombre prohibido del extranjero», estableciendo una variación que sitúa al extranjero en una posición principal. La anáfora que copia la construcción cristiana «creo en», repetida en las dos estrofas, desgrana un vocabulario de desolación y de violencia: marcas de la extranjería, que es el *ser* en el que se ve reflejado. Su «peste», sus «alas mojadas», la «sangre seca de sus manos», y la «sal derramada» configuran el dramatismo, que adopta su máxima intensidad en el último verso. Un corazón a punto de volar en pedazos es un *ser* que se desprende de su *estar*, y se dispersa.

La creencia en un *ser* que deambula, el extranjero, fracturado y seco, incide en una mirada del despojo. Identifica al sujeto lírico con el sujeto biográfico. La extranjería aparece entonces como herejía de la existencia tradicional, convirtiendo la plegaria en provocación y asimilación de un caos existencial. De este modo, el espacio religioso condiciona la mirada, diríamos, incluso, que se puede interpretar al sujeto lírico, herido, sufriente, como un mesías contemporáneo, arrastrado y apaleado, cargando sobre sus

⁸¹ <https://www.aciprensa.com/Oracion/credo.htm> (Fecha de consulta: 8 de abril de 2015)

hombros el sufrimiento de la expulsión. Dolor del camino que es desolación. La extranjería refleja el sacrificio, la piedad, y la violencia de la expulsión.

Los versos del fragmento «XV» construyen en los últimos versos un paralelismo con el final del conocido *Padrenuestro*: «Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo».⁸² El parecido con el texto de Boccanera es evidente, «Entro por tus gemidos donde se cruje y se duele, / así en la cama como en el suelo» (Boccanera 2006a:137), acentuando la apropiación y la reescritura paródica del esquema religioso.

Boccanera introduce las fórmulas de la plegaria, equiparando la existencia humana con una prueba que obliga aceptar el pecado católico y sobrellevar el *hoy*. Pero reinterpretando el ideal cristiano, como hicieron los exiliados catalanes con la elegía. El poeta se escuda en una petición de piedad y de concienciación del sufrimiento para traspasar el tránsito de la extranjería con la imagen de la *pasión* existencial. Es decir, no hay «cielo» sino «suelo», la creencia no recae en un «Padre Todopoderoso» sino en el «nombre prohibido del extranjero». Traslada Boccanera la selección paratextual de «Oración (para un extranjero)», como rezo, hacia la experiencia de quien ha vivido la expulsión, el éxodo, en sus «largas caminatas por muelles y países».

Con seguridad, podríamos extender el estudio de esta sección hacia otros textos, pero reproduciríamos muchas de las ideas ya planteadas. Por ello, entendemos que con los textos y las reflexiones llevadas a cabo, hemos aportado una imagen fehaciente del valor geopoético de la poesía migratoria. La forma con la que Jorge Boccanera, Fabio Morábito, y Eduardo Chirinos desarrollan dicha geopoética, desde su individualidad, proporciona nuevas marcas con las que entender su migración y su poesía. Ciertamente, cada poeta diseña un entramado de estructuras espaciales que evocan su *estar*, como texto, y su *ser*, como representación migratoria.

Para Chirinos, el viaje de descubrimiento implica fragmentación, pausa y lectura. A modo de fotogramas evoca *ir hacia afuera* y *hacia adentro*, reflejos de una visita espacial, léida o vivida. Esta misma estructuración fracturada se dibuja en Jorge Boccanera al indagar en una experiencia dramática revelación de un nuevo *ser*, que es introspección

⁸² <https://www.aciprensa.com/Oracion/padrenuestro.htm> (Fecha de consulta: 8 de abril de 2015)

veladamente religiosa, equiparación y empatía con el sufrimiento existencial. Con Fabio Morábito interpretamos la forma del poema como liberación. Tanto es así que el texto refleja la adopción de un territorio y de un nuevo idioma. El paso de la estrofa tradicional a un verso más liberado, que no constriñe y encorseta al poeta bilingüe, constituye el desprendimiento de cualquier vínculo con los pasos inseguros en la literatura de otro idioma.

La geopoética desvela elementos significantes del imaginario poético migratorio, donde el poema exhibe una cartografía entre sus marcas paratextuales y extratextuales, y en la utilización intencional de construcciones formales. Todos sus mecanismos responden, a una representación de un paisaje, como «pasaje», y a la asimilación del texto como *topos* que interactúa con el *logos*.⁸³

En resumen, revisando la representación de la geografía literaria, de la geocrítica y de la geopoética, aceptamos que la poesía de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos aloja siempre una mirada migratoria al *¿dónde?*, al *estar*. Se evoca una espacialidad que mantiene el equilibrio entre las tres expresiones del espacio, como representación esquemática y simétrica de los componentes del signo. Evocación del sujeto en diálogo con el lugar, por el cual apuntamos la posibilidad de realizar estudios combinatorios entre las tres miradas, de forma que dicho *estar* no sea evaluado, en exclusiva, como imagen poética: sino como referente, imagen y forma.

Hay viajes que pueden contarse y otros que no. Los que no pueden contarse, a veces, se inscriben dentro de los que pueden contarse pero, al modo de esas inscripciones que grabamos en el interior de un anillo, esos signos para la memoria tan sólo son descifrables por quien ha realizado el periplo. Es así como decimos que, en el camino, se ha cumplido el viaje interior. (Maillard 2011:11)

El espacio explora cierta complejidad expresiva, que debe ser estudiada con detenimiento, a veces como forma exterior del texto, y otras como forma interior. De este modo, confiamos que la asimetría en los estudios que han priorizado el tiempo sobre el espacio, sea replanteada.

⁸³ Hacemos aquí un juego intertextual con el ensayo de Fernando Aínsa, *Del Topos al Logos* (2006).

8.2. Trazos de Cronopoética

*El viaje más trivial se propone a un tiempo
como proyecto, paréntesis o recuerdo.*

Marc Augé

La experiencia del distanciamiento trasciende el traslado del lugar de origen. La migración no es únicamente un desplazamiento espacial, también verbaliza una duración trazada por un *ser* y un *estar* en movimiento, que transita balizas temporales. La literatura migratoria entabla siempre un diálogo con el *cuándo*, el *cuánto tiempo*, y el *hasta cuándo*.

Además de los elementos espaciales, en la obra literaria inciden representaciones temporales, internas y externas, que atañen al texto migratorio. Su estudio nos permite acercarnos con mayor perspectiva y amplitud a la lectura de la obra. Dentro de la representación extratextual, el poema dirime duraciones y datos temporales, exhibiendo la fecha de publicación, las etapas de escritura, y el tiempo dedicado por nosotros a la misma lectura.⁸⁴ Por otra parte, el elemento temporal también explora marcas internas que se desarrollan en la estructura verbal-temporal, como eje formativo que puede incidir en el contenido temático, configurando una visión de la temporalidad adentro de la palabra.

El problema estriba en establecer una definición certera que aproxime las relaciones entre el tiempo y la literatura. Nos asaltan preguntas que ya evocaba San Agustín en el pasado.

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente.(1984:328)

⁸⁴ También se relacionaría con la selección de esa lectura. Durante nuestras vidas debemos hacer una selección de los libros que da tiempo a leer, como señala Harold Bloom, o sea, somos un tiempo que debe seleccionar lecturas (Bloom 1995:26)

Hasta ahora, hemos estudiado la poesía migratoria desde una interpretación del elemento espacial, donde el traslado a otro territorio implica un cambio de *locus*, como pérdida de un centro estable. Pero esta alteración espacial desarrolla una variación temporal. Toda separación reclama la «separación de un tiempo vivido en un lugar» (Prete 2010:43). La migración, o el exilio, conllevan una fractura del presente. El tiempo, como el espacio, se dispersa, jugando un papel fundamental en la expresión migratoria.

Señala Tomás Segovia que «lo más grave no es el exilio en el espacio, es el exilio en el tiempo» (2011:161). Una afirmación que comparte con María Zambrano. Para quien las situaciones provocadas por este drama repercuten en que «el presente es siempre fragmento, torso incompleto. El pasado inmediato completa esa imagen mutilada» (2014b:58). El elemento temporal, en su variedad de registros, no se sitúa entonces como simple acompañante verbal, como tiempo de la acción. Contiene una importante carga significativa, dialéctica entre el *ayer* y el *ahora*, en tanto que representa una temporalidad agrietada, una anacronía que dirime una doble existencia: *ayer-allí*, y *ahora-aquí*.

La temporalidad se integra en la experiencia migratoria como condición del *ser*, no solo interrogación del *estar*. Se confrontan y recopilan ejes temporales recorridos por el sujeto lírico y por el poeta: vitales, históricos, escritos, ajenos y propios. El presente y el pasado se vislumbran en un entramado de referencias asentadas en la memoria, el recuerdo que deviene nostalgia, y también en el extrañamiento ante un presente que puede mostrarse duplicado.

Las categorías del movimiento espacial no pueden concebirse sin su dimensión temporal. Por eso, también, el tiempo se espacializa en la cronología, la medida fraccionada de su transcurrir (“el tiempo que pasa”) representado en una línea recta, eje pautado de fechas y fracciones homogéneas, el calendario, sobre el que se proyecta no sólo el pasado, sino el futuro en forma de agenda, cronogramas y planes “espaciados” en el tiempo. Si la historia se fragmenta en unidades temporales – minutos, horas, días, semanas, meses, años y siglos- la representación espacial no ha podido escapar a este “mecanicismo” impuesto por la medida del reloj. La distancia, especialmente en cuanto representa un viaje, un movimiento, se mide también en horas, en el tiempo necesario para ir de un lugar a otro. (Aínsa 2006:31)

El tiempo funciona también como parámetro de interpretación del cronotopo migratorio. La expresión de un sujeto poético empujado hacia un tiempo disperso, en ocasiones fragmentado, que comparte diferentes espacios. Como sostiene Iain Chambers, «el sentido de desarraigo del migrante, [es un] pasado perdido y un presente no integrado». (1995:50)

Hemos observado en nuestros estudios de geopoética, que la crítica actual comienza a priorizar el análisis del espacio, por encima del acercamiento al tiempo. Una visión que se ha revertido con respecto al pasado.⁸⁵ La posición secundaria del espacio se ha visto compensada. Ahora bien, el tiempo forma parte indiscutible del texto, no podemos devaluar su importancia. El poeta desplazado introduce el tiempo de diversas maneras: en el entramado verbal, en la estructura de acciones temporales, o en referencias simbólicas. El *cuándo*, y el *cuánto tiempo*, recorren el decir migratorio.

La temporalidad del arte de la poesía, es la misma que la de la vida, de la historia, pero su “representación” o “acto de presencia”, su manera de “estar presente” o “hacerse presente”, su contemporización o contemporaneidad, para el arte, la poesía, la historia, en la vida, por ser esta vida, nuestra vida, es siempre variable. (Bergamín 2008:336)

Como género literario, la poesía es «avanzada humana en el tiempo», señala Julio Cortázar (1994:205). Perteneciente a las artes temporales,⁸⁶ la lírica asume su expresión desde múltiples posiciones, por cuanto consiente expresar tiempo y ser tiempo, instante epifánico, tiempo detenido. Para Gaston Bachelard, la temporalidad del verso es «tiempo vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río, con el tiempo que pasa» (1999:94). Así, la «cronopoética», denominación que patentamos en nuestra investigación, no solo está anclada a una interpretación referencial o una red verbal. Puede reflejar también un tiempo cronológico, un tiempo

⁸⁵ «Las obras contemporáneas sitúan el lugar –sea geográfico, vivencia, abstracto o simbólico– en el centro de sus poéticas». (Cilleruelo 2014:16)

⁸⁶ Defiende Caparrós, que es G. Ephrain Lessing, en el nacimiento de la estética en el S. XVIII, quien advierte de la existencia de «artes del espacio», como serían las artes plásticas, y «artes del tiempo», como son la música, la poesía y la pintura. (Domínguez 2002:37)

simbólico o un tiempo vital. El poeta los entremezcla según los requiera, convirtiéndolos en parte de la composición.

Los elementos poéticos temporales estudiados desvelan tradicionalmente una dinámica entre el tiempo detenido del poema, como representación del instante epifánico, y el tiempo referenciado, externo, temático. Se establece una dialéctica entre el estatismo: la fijación, y el movimiento: el fluir. «La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura», sostiene Octavio Paz (2008b:5). El texto poético construye su evocación temporal en la dinámica entre el tiempo de la poesía y el tiempo histórico: de tal forma que se desarrolla un tiempo propio incluido en el tiempo que fluye, como fotograma detenido, congelado; y en un tiempo referencial que es aludido por el texto. Por lo tanto, estamos ante un tiempo detenido que permanece activo, «un instante henchido de toda su particularidad [que] es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante». (Paz 2008a:187)

A diferencia de la prosa, cuyo elemento formativo es el tránsito, la evolución y el desarrollo, la poesía no es horizontal sino vertical, como argumentaba Bachelard (1999:93). El tiempo del poema explora el instante, no el devenir. En dicho instante se encierra «ese pluralismo de acontecimientos contradictorios» (Bachelard 1999:95). Dispone, pues, de un tiempo múltiple, dispersión que lo recorre como alusión, y como estructura.

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. [...] Si sigue el tiempo de la vida, es menos que la vida. Solo puede ser más que la vida inmovilizando la vida. (Bachelard 1999:93)

Retomando nuestro objeto de estudio, observamos que la migración multiplica el tiempo. En su expresión poética se vislumbran anclajes emocionales de un pasado no resuelto, ni concluyente. Una temporalidad que ha sido fracturada en el desplazamiento. El poeta migratorio mira al *ayer* con insistencia, lo evoca, lo compromete, lo interroga, apropiándose de la variabilidad de los tiempos verbales del poema. Lo aclara Angelina

Muñiz-Huberman «la batalla del poeta en el exilio es con el tiempo [...]. El pasado se vuelve presente y es futuro a la vez» (2002:54). Es decir, más allá de la concepción del poema como instante, destacamos la recurrencia de referentes temporales en la lejanía, que pueden revelar el sentido de pertenencia hacia el presente por parte del poeta, o la pervivencia de un sentido de anacronía existencial.

8.2.1. Tiempo externo y tiempo interno

*Ay mi porvenir pasado,
mi pasado venidero...*
Miguel de Unamuno

Para analizar el tiempo de la poesía migratoria retomamos la relación entre la geografía y la literatura, estudiada por Michel Collot. A partir de las diferentes partes del signo, la triada que engloba la «geopoética» del investigador francés nos permite esbozar una mirada paralela con respecto al tiempo. Resulta conveniente articular de forma análoga, o al menos en una cercanía teórica, el análisis de la marca temporal migratoria, para completar la visión del cronotopo sobre una simetría, otorgando igual importancia a cada aspecto. «El poema que no tenga muy marcado acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica», sostenía Antonio Machado a través de «Juan de Mairena». (Cfr. Montejo 2012:70)

Para comenzar nuestro análisis, acudimos a las teorías de Émile Benveniste relacionadas con la distinción del tiempo en tres tipos. Triada compuesta del tiempo «físico», con su correlato humano de tiempo «psíquico»; el tiempo «crónico» o «cronológico»; y el tiempo «lingüístico» (1977:72-76). Una compartimentación que podría llevar implícita la repartición de segmentos del tiempo, en general, desde una mirada estructural semejante a la que estableciera Michel Collot a partir del estudio del signo. De este modo, tendríamos un tiempo «crónico», asumido como «significado», un tiempo «físico-psíquico», expresado como «referente», y un tiempo «lingüístico», que designa al «significante».

Existen divisiones distintas, como Harald Weinrich, quien explora en sus estudios del tiempo y el lenguaje, *Estructura y función de los tiempos del lenguaje* (1964), las funciones del tiempo a partir del lenguaje, dividiendo las formas verbales en dos grupos. El lingüista alemán considera que existen «tiempos del mundo narrado», y los llamados «tiempos del mundo comentado».⁸⁷ Weinrich distingue, además, dos tiempos externos al lenguaje, que entablan un diálogo con el ser humano. El «Tiempo» como reflejo cronológico, y el «tiempo» como experiencia. Es decir, «Tiempo» referencial y externo, y «tiempo» personal e interno. Siendo este último un tiempo subjetivo, que introduce los tiempos del «mundo narrado» y los tiempos del «mundo comentado». Harald Weinrich y, en cierto caso, también Émile Benveniste, aúnan tiempo físico y tiempo cronológico, delimitando un tiempo exterior al sujeto y un tiempo interior y subjetivo. Se concreta en ellos un tiempo de la experiencia y un tiempo del lenguaje.

Para tratar de articular estas ideas y situarlas correctamente dentro de las reflexiones sobre el tiempo de la poesía, añadimos a la dicotomía, tiempo externo y tiempo interno, las teorías de Gaston Bachelard y de Octavio Paz.⁸⁸ El pensador francés desgrana la temporalidad de la narración como tiempo «horizontal», fluyente, mientras reivindica la temporalidad del poema como temporalidad «vertical», como tiempo detenido y latente. Para Bachelard, es «en el tiempo vertical de un instante inmovilizado [donde] encuentra la poesía su dinamismo específico» (1999:94). El poema alude a un tiempo que es movimiento articulado que se intercala en el tiempo cronológico, y puede incluso referirse a él desde la evocación. Tomando como ejemplo de intensidad temporal, del instante de una reflexión, los últimos versos de la copla quinta de Jorge Manrique, apreciamos cómo el tiempo que fluye, externo y cronológico, se articula desde un tiempo estático y vertical, el del poema.

⁸⁷ Dentro del grupo de los verbos que expresan «tiempo comentado» se incluye el presente, el futuro imperfecto, el pretérito perfecto compuesto, etc. Dentro del grupo que incluye los verbos del «tiempo narrado» tenemos: Pretérito imperfecto, pretérito pluscuamperfecto, futuro perfecto, condicional, etc. (Weinrich 1974:66-67)

⁸⁸ Los dos teóricos reflexionan sobre la relación entre la poesía y el tiempo. Gaston Bachelard lleva a cabo su teoría en *La intuición del instante* (1932). Octavio Paz articula su distinción en *El arco y la lira* (1956), además de ciertas alusiones incluidas en *Los hijos del limo* (1972).

Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.
(Manrique 1976:146)

En el caso de Octavio Paz, la temporalidad, en su relación con la poesía, es resuelta a partir de la dicotomía entre tiempo interno y tiempo externo. Para el poeta mexicano la poesía representa un tiempo arquetípico (2008a:224), es dialéctica entre tiempo interno, la estructura verbal del texto literario, y tiempo externo, expresión de la historia.

El poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y en un aquí determinados. El poema es tiempo arquetípico; y por serlo, es tiempo que encarna en la experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta. (Paz 2008a:187-189)

Sin alejarnos de las posibilidades expresadas por el tiempo, dentro y fuera del poema, dirimimos el *cronos* migratorio a partir del tiempo interior y del tiempo exterior identificado por Paz. Para lo cual, rescatamos nuevamente la configuración léxica de las teorías geopoéticas de Michel Collot, bautizando como «cronopoética» y «cronocrítica» nuestra reflexión temporal. Si bien, asociamos nuestro análisis a dos elementos, no en tres, pues al ser el tiempo «físico» una construcción exterior-interior de difícil acceso, como estudio referencial del tiempo presentado y tiempo psíquico-físico, no lo presentamos como factor independiente. Éste queda enmarcado en el tiempo cronológico del texto, a partir del reflejo cronocrítico.

Asimismo, nos distanciamos del tiempo «psíquico», aquel que se ocupa del tiempo de concepción del poema, como escritura o publicación, y de su representación como tiempo de lectura. Nos centramos en el tiempo interno y estructural que explora la «cronopoética», el tiempo «lingüístico». El entramado verbal utilizado en la poesía

migratoria de los tres poetas, su forma significativa. En el caso de la «cronocrítica», que teje la mirada temática de elementos temporales externos, abordamos el análisis de símbolos, alusiones, recreaciones históricas, etc.

La «cronopoética» y la «cronocrítica» nos otorgan herramientas funcionales para resolver el contenido temporal de la poesía migratoria. Una perspectiva de estudio, que interroga en el texto las conexiones del sujeto con el tiempo histórico, el tiempo subjetivo, la representación del tiempo estacionario como elemento de tiempo paralelo al del espacio de origen y la poética de la memoria, del *ayer*, de la nostalgia. Elementos que atraviesan los versos donde el poeta ha vivido la separación o el desplazamiento. Una intersección de tiempos que evoca María Zambrano en su experiencia del exilio, y utilizamos como cierre de este apartado.

En mi exilio, como en todos los exilios de verdad, hay algo sacro, algo inefable, el tiempo y las circunstancias en que me ha tocado vivir y a lo que no puedo renunciar. Salimos del presente para caer en un futuro desconocido, pero sin olvidar el pasado. Nuestra alma está cruzada por sedimentos de siglos. Son más grandes las raíces que las ramas que ven la luz. Es la hora del amanecer, trágico y de aurora, en que las sombras de la noche comienzan a mostrar su sentido y las figuras inciertas comienzan a desvelarse ante la luz, la hora de la luz en que se congregan pasado y porvenir. (2014:59)

8.2.2. Cronopoética

*El presente es el lugar donde habito
mi casa propia
Óscar Hahn*

Gerard Genette sitúa el tiempo de la lírica en oposición al tiempo de la épica y del drama (1979:51). Lo que repercute, indirectamente, en un debate sobre los géneros literarios. El crítico realiza una comparativa sobre la temporalidad, que incluye teorías tan dispares como las de Schelling, Hegel o Jakobson, mostrando la predominancia del tiempo presente en la lírica, la marca temporal del pasado en la épica y la alternancia entre los dos ejes temporales en la representación del drama. Un planteamiento que

comparte Emil Staiger, cuando defiende la predominancia del presente para la lírica. (Staiger 1966:72)

Este condicionamiento presente no implica que prevalezca un tiempo verbal sobre otro, como entramado verbal, ni que el presente predomine sobre interrogaciones del futuro o hechos del pasado. La idea de tiempo presente no se limita a la representación o el testimonio de una temporalidad cronológica específica.⁸⁹ Como señala Paul Valéry:

El lirismo es el género de la poesía que supone *la voz en acción*, la voz directamente surgida de, o provocada por, las cosas que uno ve o que uno experimenta como *presentes*. (1977:158)

La «*voz en acción*», a la que alude Valéry, puede ser articulada desde un contexto de pasado, de presente o de futuro, que es revivido y actualizado. No obstante, para hallar la existencia de un tiempo que localice la expresión de este presente «*en acción*», nos vemos obligados a resolver el «sistema de tiempos verbales [que] organiza el aspecto temporal de la imagen artística del mundo» (Lotman 1982:200), presentando una red de referencias temporales internas y explícitas. Motivo por el cual, el siguiente análisis ha de ser resuelto en el entramado de tiempos verbales.

Con la mirada puesta en los poetas de nuestra investigación, analizaremos a continuación la preponderancia de los tiempos verbales, centrándonos en aquellos que tejen la cronopoética migratoria. «En el verbo hay que tener en cuenta todos sus accidentes: modo (indicativo / subjuntivo), tiempo, personas, voz (pasiva o activa), aspecto» (Luján 2007:138).

Ahora bien, de todos los tiempos posibles, el presente describe un tiempo detenido que se mantiene en movimiento. Para Octavio Paz, el presente, como forma verbal, logra

⁸⁹ Pere Ballart incorpora en *El contorno del poema* (2005), la reflexión de Suzanne Langer publicada en *Feeling and Form* (1953) sobre tiempo y poesía: «La contemplación es la substancia de la lírica, que motiva e incluso contiene la emoción presentada. Y el tiempo natural de la contemplación es el presente. Las ideas son intemporales; en un poema lírico no se dice que hayan pasado, sino que virtualmente están pasando; las relaciones que sostienen todas juntas son también intemporales. La creación entera en un poema lírico es la conciencia de una experiencia subjetiva, y el tiempo gramatical de la subjetividad es el presente intemporal». (Ballart 2005:157)

configurar un trazo intemporal, a la vez que implica simultaneidad. Concreta una experiencia doble, que integra dinamismo y estatismo.⁹⁰

El presente se ha vuelto el valor central de la triada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están presentes en el ahora. (Paz 2008b:166)

Ciertamente, la triada básica de tiempos se incluye dentro del presente, advierte Paz.⁹¹ La recreación del *ahora* del pasado posibilita regresar a una contemplación que *es* y *no es* al mismo tiempo. El presente es todos los tiempos, a la vez que ninguno. Una de sus cualidades es representar la condición «atemporal», o «intemporal» de la contemplación y la abstracción. Como señala Luis Luna, «el creador configura espacios de resistencia para la memoria, marcada por un presente atemporal que revela un sujeto fuertemente marcado por la impermanencia». (Luna 2014:25)

a) *Los gallos ciegos del olvido*

El tiempo verbal más utilizado por Jorge Boccanera en «Oración (para un extranjero)» es el tiempo presente. Un tiempo que aloja un pasado traumático que perdura. El presente asume aquí una tarea descriptiva y escénica, es rememoración y contemplación. Aun cuando diferentes tiempos verbales atraviesan la estructura fragmentaria del poema, predomina el uso del presente como marca del significado de revisión o de vida, que arrastra un *ayer* reiterativo. Veamos el poema «I», que inicia la serie.

Vieja fotografía
de un hombre sentado en una mesa del bar

⁹⁰ Para el poeta mexicano «vivimos en un presente fijo e interminable y, no obstante, en continuo movimiento. Presente flotante». (2008a:283)

⁹¹ Esta idea es compartida, a su manera, por Emil Staiger, quien iguala el valor del presente de la lírica, con ciertos pretéritos, con los cuales puede sustituirse sin provocar alteración en el texto. (Staiger 1966:72)

El Boulevard.
 Vieja fotografía en blanco y negro donde te estoy
 pensando:
 Mazatlán malecón
 Paola/ Paola
 Viejo papel
 penetrado por el roce de unas manos ingenuas, 5
 por músicas diversas,
 y por los gallos ciegos del olvido
 que sin anuncio alguno
 han saltado el alambre de todos los abrazos
 y caminan sin rumbo por mi voz.
 Hacen más raro el aire, imposible la luz 10

Los gallos ciegos del olvido
 me dejan en la boca sus plumas chamuscadas por el odio
 de mayo,
 y a ratos picotean en los cristales rotos de la ausencia.
 Contra la puerta escupen su lágrima pesada.
 Me gritan: ¡no va más! 15
 Y yo digo tu nombre,
 y no soy nadie porque soy el otro.
 Acaso el extranjero que descubrió tu rostro
 y se animó a escribirlo.
 (Boccanera 2006a:127)

Aquí, incorpora Jorge Boccanera aspectos significativos de toda la obra: la alusión a un espacio situado en México, Mazatlán, la imagen del «bar» y la mujer, referido a la escenografía tanguera, y la condición de extranjería, a la que alude el sujeto. Pero concentrándonos en la estructura verbal, su marca cronopoética, advertimos un uso del presente diluido en dos temporalidades diferenciadas.

En la primera estrofa, el uso del adjetivo «viejo» es repetido tres veces: «Vieja fotografía», «Vieja fotografía en blanco y negro» y «Viejo papel». El léxico incide en un pasado desgastado, un *ayer* proyectado en una imagen fotográfica, es decir, una imagen partida.⁹² El poema revela la descripción de la fotografía desde el *ahora*, la

⁹² Para Gisela Heffes la memoria de la distancia se refleja a una fotografía donde todo queda partido. (Heffes 2012a:230)

contemplación, puesto que la imagen se realiza sin ningún tiempo verbal explícito, y solo se incorporan dos participios adjetivados: «sentado» y «Penetrado».

Identificamos una relación entre el tiempo de la imagen proyectada en la fotografía y el tiempo en el que se visualiza la misma. Asimismo, los versos: «los gallos ciegos del olvido / que sin anuncio alguno / han saltado el alambre de todos los abrazos» ligan también un tiempo pasado, inscrito en el sustantivo «olvido», con el presente que rodea la escena. Acaso, para que exista el olvido ¿no debe haber algo que olvidar? El olvido es puente con el *ayer*. En los «gallos ciegos del olvido» confluye una imagen de rechazo hacia el tiempo pasado: «el odio de mayo», que abre la segunda estrofa. Un «mayo» que encarna el símbolo temporal de lucha contra la dictadura argentina.⁹³

La segunda estrofa muestra así la descripción de la imagen lírica a partir del tiempo presente. Los «gallos» se someten al *ahora*. El olvido, que es recuerdo latente y silencioso, se traduce en gallos que «picotean», «escupen», «me gritan» en el presente. El pasado se introduce en el presente, permanece activo. Por lo tanto, el tiempo de la composición estimula una escena en la que el sujeto lírico observa la imagen fotográfica de un *ayer* que se hace *ahora*, un pasado que regresa transformado en odio, en doloroso recuerdo,⁹⁴ marcado por la violencia que impregnan los verbos: picotear, escupir y gritar.

En los cuatro últimos versos, Boccanera establece un juego de identidades. Presenta a un «yo» y a un «otro», que viene matizado por la identificación con el «extranjero». Duplicidad de identidades que se abre a una representación temporal. El extranjero es el «yo» del *ahora*, un *yo* que evoca el presente desde el pasado, a través del cual el sujeto lírico diseña un distanciamiento temporal que incide en su propia identidad.

Disolver el pasado en un presente de apariencia atemporal, proyectado en las imágenes de la fotografía y de la presencia del ahora, cuya fecha desconocemos, funciona de forma parecida en el fragmento «III» de la composición. La primera parte de este

⁹³ El mes de mayo evoca a aquellas madres y abuelas de los desaparecidos de la dictadura argentina, quienes rodean la plaza del mismo nombre. <http://www.madres.org/navegar/nav.php> (Fecha de consulta: 09 de julio de 2016).

⁹⁴ La parte «IV» del poema se inicia con un verso esclarecedor: «Vieja fotografía donde me ha despertado tu recuerdo». (Boccanera 2006a:129)

poema retoma la concepción de un *ahora* que entra en diálogo con el pasado a través de los «gallos»:

Cuando sucede tu recuerdo,
los gallos que yo nombro me clavan en los ojos
sus preguntas,
o retroceden, lloran, resbalan en el barrio del insomnio,
grotescos son,
y más.
Se endeudan con mi sangre, 5
tiznan el corazón con tanto insulto
y ya no hay quien los mueva.
No hay escobas, baldazos de odio hirviendo,
ni patadas al aire o navajazos.
(Boccanera 2006a:129)

El tiempo del *ahora*, «cuando sucede tu recuerdo» se conjuga aquí como tiempo *cero*, como punto de anclaje donde se desarrolla la proyección temporal. El presente de los «gallos» es evocación del pasado, por cuanto revive el «recuerdo». «Recuerdo», «olvido» y «memoria» se intercambian en el texto como representación de una misma temporalidad, insistencia del *ayer*. Dicha memoria aparece al final, componiendo un tiempo pasado diluido en el presente, pero constantemente arraigado a él: «Ahora / tu nombre se deshace, / contra la memoria de las piedras» (Boccanera 2006a:129). El sujeto lírico dispone del deterioro del verbo *deshacer* como presente, ante la solidez de los hechos del pasado que perduran como memoria de las piedras.

Observamos también que en «Oración (para un extranjero)», el presente es un «extranjero», un «exiliado», que vive su *ayer* y su *ahora*, a los cuales arrastra juntos. Como señala el poema «IX».

Los gallos ciegos del olvido invaden como ratas.
Mi rostro es hoy una canción prohibida
en la ceniza de sus ojos.

Y el ilegal, el otro, el exiliado
va escribiendo carajo sobre viejas barajas, 5
repartiendo ese grito entre los hombres.
(2006a:133)

La voz poética aproxima aquí la confluencia de tiempos en el *hoy*, que evoca una intersección con el pasado sugerido por «los gallos ciegos del olvido», pero también por «la ceniza». La palabra se convierte en polvo como producto final de un tránsito temporal. Localizamos la utilización del elemento verbal del tiempo presente, además de los gerundios, «va escribiendo» y «repartiendo», a modo de temporalidad central, donde «el ilegal, el otro, el exiliado», que es la confluencia del *yo* del *ayer* y del *yo* del *ahora*, articula la imagen lírica. Pasado y presente crean encuentro, anacronía que los funde en los verbos de presente. Confluencia que destaca como marca migratoria en la poética de los exiliados, advierte Claudio Guillén:

En el exilio un exceso de retrospectión y memoria es inevitable; la palabra que sólo recuerda, sin oírla, no es la voz directa de la vida, sino su eco; y el desterrado vive simultáneamente en varios niveles de temporalidad, presentes y pretéritos, sin distinguirlos bien. (Guillén 2007:88)

Muchos de los poemas de «Oración (para un extranjero)» representan esta doble proyección temporal a la que alude Guillén, evocada en un entramado verbal que conduce a revivir el *ayer* perdido, desde un presente múltiple.⁹⁵ Este uso del tiempo, que conecta temporalidades diferentes desembocando en reflejos de anacronía, recorre también otros textos de temática migratoria en la obra de Boccanera.

En *PPM*, *S* y *BHP*, incorpora el poeta argentino la temática del exilio y de la extranjería de forma explícita, desde ciertos paratextos. En *PPM*, aparecen los poemas: «Desaparecido I», «Desaparecido II» y «Exilio»; en *Sordomuda* tenemos «Exilio» y el «El forastero»; y por último, en *BHP* los títulos: «El extranjero (uno)», «El extranjero (dos)», a los que podríamos sumar «El callado» y «Sangreseca», por las referencias a las experiencias del exilio. Comprobamos que en ellos el poeta utiliza preferentemente el presente, como tiempo que representa la vivencia de la escena y la actualización de la experiencia del desarraigo vinculado al pasado. Veamos «Exilio», poema perteneciente a *Sordomuda*:

⁹⁵ Señalamos aquí algunos fragmentos también representativos del presente en «Oración (para un extranjero)»: I-II-III-IV-VI-VII-VIII-IX-XI-XII-XIV-XV-XVI-XIX-XXI.

Un hombre enterrado en las arenas del exilio
donde se hundan sin chistar mujeres rojas y tiendas
de lentas humaredas,
y una espada se emperrea y una silla en desuso.

Un hombre enterrado allí donde Tarafa ofrece una copa
de vino, por las llamas del sol que lo despedazaron.
Y va a pique la mesa donde alguien escribió 5
moriré tal vez muy lejos de mi idioma
y Artaud canta parado en un caballo blanco.

Entonces, ese hombre es polvo de su voz.
(Boccanera 2006a:85)

«Exilio» revela la continuidad intratextual y temática de *Sordomuda*, con respecto a PPM. En este texto, las referencias intertextuales acomodan la errancia de un sujeto sobre el verso de Nazim Hikmet de «Carta última a Memet» (Hikmet 2002:50-55): «*moriré tal vez lejos de mi idioma*», y en la experiencia migratoria del poeta francés residente en México Antonin Artaud. Tampoco aleja del todo la interpretación metaliteraria del poema, a través de la isotopía que describe la idea del desierto, junto a «espada» y «silla» o «mesa donde alguien escribió», como lejanía del idioma. Ni de «polvo de su voz», como alegoría de la escritura.

En lo que respecta a la mirada cronopoética, el poema se estructura en una temporalidad presente, escenográfica. El sujeto lírico es presentado en el primer verso «enterrado en las arenas del exilio», utilizando el uso de participios adjetivados para delimitar la contemplación escenográfica. El poeta desarrolla esta imagen en un recorrido en presente: «se hundan», «allí donde Tarafa ofrece», «va a pique la mesa», «Artaud canta».

A pesar de la presencia del pretérito indefinido del primer verso de la segunda estrofa: «por las llamas de sol que lo despedazaron», o «escribió», como referencia a la experiencia intertextual relacionada con el poeta enigmático «Tarafa», y el futuro del verbo «moriré» del verso de Hikmet, el entramado verbal se configura en presente, que no es movimiento, sino *ahora*, actualización. Repetición constante y reiterativa. Tiempo

que asimila el pasado sin digerir, imagen del antes que no se desprende: «ese hombre es polvo de su voz», que convive con el «polvo», y es producto del «polvo». Un elemento de evocación intratextual con *PPM*, que representa el camino, la sequedad y la violencia.

No queremos concluir este apartado sin señalar que el poeta introduce otros tiempos verbales relacionados con la experiencia migratoria, como tiempos expandidos desde el presente. La primera estrofa del poema «X» de «Oración (para un extranjero)» interroga un futuro hipotético, poco probable, como necesaria huida hacia adelante.

¿Será posible el sur?
¿Será posible
tanta bala perdida en el corazón del pueblo,
tanta madre metida en la palabra loca y toda la memoria
en una cárcel?
(Boccanera 2006a:134)

«Será posible el sur»⁹⁶ no es certeza, es pregunta que se expresa desde el presente. La incertidumbre del futuro, «será posible», la recuperación del espacio de origen, localizado en el sur (Argentina), visto desde el norte (México), multiplica la sensibilidad de la extranjería. La dificultad del regreso incita al futuro incierto y al dramatismo. Lo que no quiere decir que se diluya la formulación del presente como revisión de un pasado traumático. Representa un presente expansivo, como refleja Juan Ramón Jiménez en sus aforismos: «un presente que sea como el medio de una fuga infinita hacia adelante, retenida infinitamente desde atrás» (2001:439). El futuro también se articula como presente que no tiene conexión con el futuro, sino ausencia de continuidad. Prevalece la incertidumbre del *ahora*, de un presente que significa revivir el *ayer*, no siempre explícito, que tiene la mirada atemporal, también, de descripción escénica, de instante. Traza Boccanera una poética de la contemplación que es pervivencia, anacronía y resignación.

⁹⁶ Este poema ha sido cantado por Mercedes Sosa, y da nombre a un disco de la misma autora, *¿Será posible el sur?* (1984).

b) Plasticidad verbal

La persistencia del pasado dentro del presente, que refleja la poesía migratoria de Jorge Boccanera, difiere de la mirada de Eduardo Chirinos en su temporalidad. Si hacemos un repaso a las tres obras del poeta peruano incorporadas a nuestro corpus, *LE*, *EBS* y *EM*, observamos un distinto uso de los tiempos verbales.

Hay una instalación del texto poético en un presente histórico, reviviéndose el pasado como presente, pero no como recuperación del ayer, puesto que el ayer se transforma en ahora.⁹⁷ Se configura así una comparativa de la vivencia del sujeto lírico en el pasado y en el presente. Lo apreciamos en «Templo de Debod» de *LE*, ya analizado en la sección «8.1.2b», donde integra diferentes escenas temporales del ahora, sin fecha concreta, enmarcados en un presente actualizado, 1737 y 1970. Las fechas resguardadas bajo un presente histórico permiten que el espacio del «Templo» se proyecte dentro de un continuo temporal.⁹⁸

Sin embargo, este uso no queda fijado como única posibilidad de viaje al pasado. Vivir el pasado supone retar al presente. Chirinos propicia la integración de la temática culturalista como coreografía de una escena mitológica actualizada. Una herramienta que descifraremos también en el estudio del «sujeto intertextual migratorio», analizado en la sección «11.2» de nuestra investigación.

El tiempo presente del mito de Baubo,⁹⁹ en «Primer encuentro con Baubo», sirve de representación del encuentro entre el sujeto lírico y su pareja, en un tiempo del *ahora*. A través de Baubo, el sujeto lírico se proyecta en el tiempo mitológico: «voy en tu cuerpo, / como la sangre o como las uñas, arañando la memoria de varios siglos de silencio». Aun cuando destaca la ruptura entre el tiempo histórico mitológico evocado

⁹⁷ Para Harald Weinrich una de las funciones del presente, como tiempo del «mundo comentado», es describir hábitos, acciones del pasado, expresiones del futuro, etc. (1974:71)

⁹⁸ Las fechas crean un vínculo directo con la referencia histórica, ya que «los tiempos, lo mismo que el lenguaje en general, son indiferentes respecto de la verdad». (Weinrich 1974:106)

⁹⁹ «Yambe, Deméter y Baubo forman la tríada familiar de doncella, ninfa y vieja. En el mito griego las nodrizas viejas representan casi siempre a la diosa como Vieja». (Graves 1980:100)

con el tiempo del *ahora* de las dos estrofas finales, en cursiva, que impulsan el paso de un presente histórico hacia un presente del *ahora*:

sal del flaco estómago de Dante, más helada que la nieve, exhibida
en las azules calendas de los cuadros. Sal de los cuadros,
abandona tu lámina de azogue y ven a mí.

(«Por aquí, por favor; libreta electoral, nombre y domicilio». 20

*Una vieja cama de fierro, ceniceros sucios, botellas de licor
con rosas y geranios.*

*Nuestros pasos rechinan en la oscura humedad de la madera —habitación
14, primer piso—, una canción nos envuelve,
tu mano aprisiona mi mano y un suave temblor se apodera de tu cuerpo.*

«Desnúdate», te dije, «luego», dijiste.

*Y me abrazaste con infinita ternura. Música lenta y vino ligeramente aguado,
tú llevabas una corona de flores en el pelo y mirada de doncella. 25*

Así lo recuerdo.

*Fue nuestra primera noche y temblamos como animales
arrojados en la hierba.*

*Como amantes que olvidan la rotación de los astros para alejarse
una vez más*

y encontrarse, juntos, para siempre).

(Chirinos 1988a:63-64)

Las dos últimas estrofas del poema consignan una ruptura con la estrofa inicial del poema, que no hemos incluido aquí. El poeta sitúa una frontera a través del paréntesis y de la cursiva.¹⁰⁰ Lo que supone una digresión del tema mitológico descrito en los primeros versos. Sin embargo, la incorporación del pretérito indefinido final: «*te dije*», «*dijiste*», «*abrazaste*», nos permite identificar movimientos temporales entre el sujeto lírico y el *tú*. La alegoría mitológica se convierte en escena revivida a través del tiempo presente, en movimiento por medio de imperativos: «sal», «abandona» o «ven». La segunda estrofa del poema, en cursiva, asume una escena cotidiana, bajo un tono conversacional: «*Por aquí, por favor; libreta electoral, nombre y domicilio*», cuyos únicos tiempos verbales aparecen en una escena erótica descrita en el presente: «*tu mano*

¹⁰⁰ Destacamos la relevancia visual de esta técnica. Para José Enríquez Martínez Fernández, el uso de la cursiva resalta o da otra tonalidad al texto, a modo de digresión. (1996:65-66)

aprisiona mi mano y un suave temblor se apodera de tu cuerpo». Pero la escena vuelve a trasladarse en el tiempo en la última estrofa, donde el texto se sitúa en un pasado finalizado: «*Así lo recuerdo*». El pretérito indefinido, tiempo verbal del «mundo narrado», recorre la escena integrando elementos de tiempos imperfectos. Se rememora en él un pasado ya concluido, una escena específica que representa, creemos, el encuentro entre el poeta peruano y su primera esposa en Madrid.

La plasticidad temporal muestra que el tiempo del poeta peruano no es un elemento estático. No indaga en una descripción contemplativa de un escenario, como tiempo «comentado», sino que representa el poder de la vivencia de que dispone, creando intersecciones. El presente histórico de «Baubo», o del «Templo de Debod», articula una experiencia histórica del sujeto, donde el presente y el pasado se acomodan integrándose uno en otro, según requiera la ocasión.

Para su primera experiencia migratoria en EEUU, Eduardo Chirinos concibe dos tiempos presentes que vinculan diferentes espacios y temporalidades. En «Raritan Blues», poema perteneciente a *EBS*, el referente es el espacio bucólico y turístico que describe el río Raritan, que implica el *ahora* de EEUU. Un espacio que es comparado con el presente del Perú, del *ayer*. Veamos el poema completo:

Aquí no hay bulla ni miseria,
sólo un bosque de árboles mojados y cientos de ardillas
correteando vivaces o escarbando una nuez.
A lo lejos un puente
una interminable fila de automóviles retorna a sus hogares 5
y nubes balando ante un perro pastor y amarillo.
¿Eres tú quien camina en las riberas del Raritan?
Recuerdo un río triste y marrón donde las ratas
disputan su presa con los perros
y aburridos gallinazos espulgándose las plumas bajo el sol. 10
Ni bulla ni miseria.
El río fluye educado como en una tarjeta postal
y nos habla igual que hace siglos, congelándose y
 descongelándose,
viendo crecer a sus orillas cabañas, iglesias, burdeles,
plantas refinadoras de petróleo. 15

Escucho el vasto rumor del Raritan, el silencio de los patos,
 de los enormes gansos salvajes.
 Han venido desde Ontario hasta New Brunswick,
 con las primeras nieves volarán al sur.
 Dicen que el río es la vida y el mar la muerte.
 He aquí mi elegía: 20
 un río es un río
 y la muerte un asunto que no nos debe importar.
 (Chirinos 2013:17)

El deíctico espacial con el que se inicia el poema: «Aquí», localiza su geografía en New Brunswick, junto al río Raritan. Una vez instalado, la voz poética describe la estampa visual de un río que transita con el espacio natural y el espacio urbano, rodeado de animales y edificios. Por medio del presente, visibilizamos la realidad que observa el sujeto lírico. El «Aquí» localiza espacio y actualiza tiempo.¹⁰¹

No es hasta el séptimo verso de este poema monostrófico donde la pregunta «¿Eres tú quien camina en las riberas del Raritan?» asume un contenido menos exterior, menos visual. Compromete el tema hacia el aspecto interior del sujeto. La pregunta poética permite al poeta «evocar el conjunto “contradictorio” de los estados cognitivos» (Dominicy 2004:22). Un mecanismo que articula dos espacios y dos tiempos, que nos conduce a otro poema de temática parecida «A un río le llaman Carlos» de Dámaso Alonso, cuyos versos recorren un trazado semejante. La dialéctica espacial y temporal entre la mirada al paisaje y al fluir del río, y el interior del sujeto lírico y el fluir de la vida, de la conocida metáfora manriqueña.¹⁰²

La pregunta instala a la voz en un recuerdo, da paso a un *allí* omitido, pero sugerido por el cambio de espacio y de tiempo que impulsa la interrogación. El paisaje del río Raritan inspira una imagen del pasado, que el poeta Chirinos condiciona a una estructura de tiempos verbales de presente: «Recuerdo», en el v.8, como verbo bisagra que es pasado y presenta, «disputan», y del uso del gerundio «espulgándose».

¹⁰¹ «El *yo* que habla insta un *aquí* y un *ahora* de la enunciación, como en toda comunicación. Pero el poema, al existir descontextualizado, tiene la posibilidad de jugar con esos deícticos, de convertirlos, por así decir, en símbolos de un estado o situación». (Luján 2007: 248)

¹⁰² Los versos de Dámaso Alonso a los que aludimos también se sitúan como las únicas preguntas específicas de la composición: «Preguntando a este río, gris lo mismo que un dios; / preguntándome, como se le pregunta a un dios triste; / ¿qué buscan los ríos?, ¿qué es un río?». (Gaos 1975:177-180)

Entendemos la existencia de dos espacios por el uso del vocablo «gallinazos», referencia al bestiario del Perú.¹⁰³ El poeta traslada el imaginario natural del río Raritan hasta el espacio peruano. Sin entender de qué lugar se trata, la convergencia de tiempos de presente registra dos lugares distintos. Uno, más plácido: las riberas del Raritan, la estampa de un bosque equilibrado con «ardillas correteando» y «un perro pastor amarillo». El otro, en Perú, un «río triste y marrón», rodeado por «ratas», «perros» y «gallinazos». Estampa de miseria de la periferia de las ciudades latinoamericanas. A partir de esta doble espacialidad en el tiempo presente, el poeta bifurca los dos ríos, dos temporalidades distintas que terminan por concretarse en un regreso a las riberas del Raritan. Regreso que, dicho sea de paso, no incluye al sujeto, sino a los otros, la «fila de automóviles retorna a sus hogares». Quizás porque el sujeto nunca regresa, porque su verdadero hogar no fluye junto al río Raritan.

La recreación del fluir del río de la parte final del poema, en el que el Raritan transcurre «viendo crecer a sus orillas cabañas, iglesias, burdeles, / plantas refinadoras de petróleo», acomoda la representación de la identidad religiosa y económica de EEUU. Permite a Chirinos concluir el texto con una reflexión intertextual relacionada con el tiempo de la existencia a partir de la metáfora del río de Jorge Manrique.¹⁰⁴ La composición reescribe los versos del poeta renacentista, matizando la sentencia manriqueña con un presente de autoridad. Chirinos ahonda en el trascendentalismo del río, e incluso en la importancia existencial de la muerte: «Un río es un río / y la muerte un asunto que no nos debe importar», de modo que la temática aparentemente trivial del paseo junto al río, evoca una representación y reinterpretación de la metáfora manriqueña de la vida y la muerte, fundidas como elegía de lo cotidiano.

La poética de Chirinos refleja así la articulación y la fundición de dos espacios concretos que interpretan una misma temporalidad. Sintonía entre lugares y tiempo, que

¹⁰³ Nos viene a la memoria el relato de otro escritor peruano: Julio Ramón Ribeyro, en la obra, *Los gallinazos sin plumas* (1955). En ella como la actitud de unos niños con la de estos animales acostumbrados a rondar la inmundicia: «Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad». (Ribeyro 2010:54)

¹⁰⁴ Los versos de Jorge Manrique son de sobra conocidos: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir». (Manrique 1976:145)

identifica su espacio de origen, Perú, y los paisajes de EEUU. Perú permanece evocado como presencia deliberada del espacio, pero también como elemento cronopoético que crea contrastes entre el tiempo del *ahora* de EEUU y el del *ayer* de Perú, arraigado a su *hoy*.

En *EM*, el poeta altera los tiempos verbales, los entremezclan. No predomina ninguno. Podríamos afirmar que el uso de los pasados es más frecuente que el presente. En alusión a la introducción a la obra, presentada por Eduardo Chirinos, y siendo prudentes con respecto a sus palabras, sabemos que el poemario surge en el traslado a Missoula. En él también alude el poeta al proceso de creación:

En este desplazamiento nacieron los poemas de este libro. Poemas que le deben más al azar que arrastra y revive caprichosamente nuestro pasado, que al laborioso deseo de resucitar viejos fantasmas. (Chirinos 2003a:5)

Nos revela que el pasado es un elemento fundamental. En el prólogo, expone de forma indirecta las diferentes secciones que constituyen *EM*. Describe la importancia de la instalación en Missoula, por significar un espacio de recreación del pasado familiar. El norte de EEUU se convierte entonces en una evocación del Perú.

Aquí he vuelto a escribir con una intensidad y una plenitud que no recordaba desde aquel invierno madrileño en el Hostal Juli; aquí he vuelto a caer en las redes de mi propia infancia; aquí he perdido y recuperado para siempre a mi padre. (Chirinos 2003a:6)

Antes de continuar, recordamos la reflexión de Alfonso Reyes propuesta al comienzo de nuestro estudio.¹⁰⁵ Para Reyes, leer las palabras de un poeta resulta contraproducente, pero a menudo necesario. Para confirmar o negar la propuesta de Chirinos, acudimos a los poemas y observamos que los elementos descritos se corroboran. Ciertamente, su explicación permite profundizar en la gestación del texto. La instalación en Missoula sitúa al poeta ante una revisión de su pasado, de sus lecturas y sus experiencias familiares. Con toda probabilidad, la instalación en este destino,

¹⁰⁵ Sección «3.1» de nuestra investigación.

definitivo a nivel laboral y personal, puesto que su esposa también obtiene una plaza como profesora en la misma universidad, significa empezar de cero. No solo transmite una particular experiencia de desarraigo, sino que evoca un nuevo arraigo. Supone conectar el *estar* y el *ser*. Proyectarse en el futuro, lo que se traduce en una revisión del pasado.

La alusión al padre del poeta en la introducción se vuelve explícita en el capítulo «El regalo», con el que concluye la obra. Chirinos presenta un capítulo que gira en torno a la relación con su padre a partir del regalo de una enciclopedia, anécdota que el poeta describe en uno de los textos de *Anuario mínimo (1960-2010)*:

Cuando mis padres me preguntaron qué
quería como regalo de navidad les contesté
con la seguridad y el aplomo de mis ocho
años: «una enciclopedia de seis tomos.
(Chirinos 2012a:28)

El tiempo cronopoético de este capítulo de *EM* duplica el tiempo del poema y el espacio del texto. Lo observamos en «Tan callando». Texto con referencias intertextuales a *Las Coplas* de Jorge Manrique y a la «Mosca azul» de la tradición quechua, que introduce José María Arguedas. Chirinos establece una analogía entre la muerte del padre de Manrique, y la desaparición de su padre en Perú. El juego con los tiempos verbales del pretérito imperfecto y del pretérito indefinido, cercanos al pretérito indefinido de *Las Coplas* «XXXIII» y «XXXIV» (Manrique 1976:159-160), dan continuidad literaria a las dos muertes muerte del padre de Chirinos en «Tan callando». Veamos el texto:

«En la su villa de Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta».

Él estaba tranquilo
en su casa de Ocharán
y era temprano.

5

«Buen cavallero —le dijo—
dexad el mundo engañoso

Referido también a este capítulo, «Cae la nieve en Missoula», poema analizado parcialmente en nuestro estudio de la geografía literaria,¹⁰⁷ configura un cronotopo migratorio complejo, puesto que presenta dos espacios y dos tiempos, Missoula y Ticlio, camino a Jauja, y el presente del *ahora* en EEUU y el pasado del *ayer* familiar de Perú. El texto los entrelaza a través de la figura de la nieve, del tiempo estacionario.¹⁰⁸ La experiencia poética y migratoria de Chirinos sitúa un pasado histórico y familiar dentro de una realidad concreta.

(En Ticlio vi nieve por primera vez.
Fue camino a Jauja. 10
Mi padre detuvo de pronto el automóvil
y dejó que ese silencio tan blanco
y majestuoso nos hablara).
(Chirinos 2003a:65)

Eduardo Chirinos recrea en el texto el ambiente familiar del *ayer* en el *hoy*. La plasticidad temporal no supone, obligatoriamente, un cambio de tiempos verbales en la estructura. Logra trasponer, sin embargo, el plano espacial de dos experiencias diferenciadas. Este mecanismo lo encontramos también en «St Ignatius Indian Mission», cuya relación religiosa del emplazamiento con la orden jesuita implica la temporalidad histórica del texto, descrito en pretérito indefinido, con la temporalidad del sujeto lírico del colegio jesuita de sus años en Perú: «Aquí regresé a mi colegio en los arenales del Perú. / Donde también llegaron los jesuitas». (Chirinos 2003a:24)

El puente temporal del tiempo de Perú y del tiempo de EEUU lo apreciamos, nuevamente, en el poema «Iguanas», perteneciente a «Para llegar a Missoula». Un capítulo donde Chirinos incluye los textos relacionados con el desplazamiento hacia la nueva ciudad. Ahora bien, no todos los poemas mantienen una estructura temporal predominante. Hay variación entre los textos que describen un presente temporal, como «El gato y la luna», un presente atemporal, «Mapamundi», y la descripción de un pasado histórico, «Las barracas de Bitterrot river». En «Iguanas», se asume la temporalidad del pasado por medio del recuerdo de una escena familiar, a partir de una estampa infantil:

¹⁰⁷ Estudiado en la sección «8.1.1.b».

¹⁰⁸ Estudiaremos el «tiempo estacionario» en la sección «8.2.3b».

Durante años creí que era un sueño,
pero mi hermano también lo recordaba.

Un poco en desorden, es cierto:
burros y cabras trepando las colinas,
cabañas resacas en el polvo, niños 5
correteando bajo el sol.

Y al fondo el río.
Verde y vegetal, repleto de iguanas.

Las vimos desde el auto. Eran tantas
que apenas las podía distinguir: 10
unas sobre otras
como una monstruosa gran iguana
devorándose a sí misma.

Nunca volvimos a verlas. Pero ellas
vuelven noche tras noche a nuestro sueño. 15
(Chirinos 2003a:48)

Esta recreación familiar viene precedida y concluida por el contexto onírico en el que aparece. El recuerdo es convertido en sueño. Un sueño que regresa sin motivo aparente, empuja al sujeto lírico a una indagación en el pasado. La escena bucólica del paisaje, se estructura a partir de dos estrofas que ocupan el lugar intermedio de la composición. De hecho, la estructura es simétrica: dos primeros versos de la primera estrofa guardan relación directa con los dos últimos versos de la composición, que forman la última estrofa. Se desarrolla entonces una estructura que se abre y se cierra con la imagen del sueño y del recuerdo. Una forma, por la que el poema «tiene un comienzo y fin idénticos o prácticamente idénticos». (Luján 2007:76)

Los tiempos verbales de la tercera estrofa, donde localizamos los dos verbos que describen la escena, son el pretérito indefinido «las vimos», como mundo «comentado», que enmarca la escena en un momento del *ayer*; y el pretérito imperfecto «Eran», tiempo de mundo «narrado», descrito como presente que se revive. De tal modo, se desentraña el valor de la memoria. El sujeto lírico revive la infancia, su niñez. Regresa a un tiempo común y familiar, que aloja el pronombre plural de primera persona en las formas

verbales, desde la imagen compartida y testimonial que comparte el recuerdo. Una técnica de recreación que evoca el sentido de fundación que adquiera esta obra.

Para concluir con la mirada temporal de Chirinos, evocamos de nuevo la plasticidad temporal de esta composición, la capacidad integradora del poeta peruano para localizar una imagen de la memoria, trasplantada dentro de una escena onírica. Los dos últimos versos interceden su *ayer* en el *ahora* de la voz poética. Como forma de trasladar el pasado familiar y actualizarlo, el sujeto lírico revive, pervive, hace presente cada noche el recuerdo de la escena. Es el *ahora* de «nuestro sueño» quien crea el vínculo familiar con *el otro*, o sea, su hermano. La distancia temporal y espacial se logra superar creándose un vínculo, un puente, que se atraviesa de lado o lado de la memoria y del presente. El sueño es tiempo unificador que iguala el distanciamiento.

c) Tiempo territorializado

La utilización plástica de los tiempos verbales de Eduardo Chirinos, es presentada también, aunque de forma particular, en el primer poemario de Fabio Morábito, *Lotes baldíos*. Desvelada ya la carga geopoética de dicho poemario, observamos que los tiempos verbales despliegan una visión permanente del pasado. El hecho de que *LB* signifique la primera obra del italomexicano, su acceso a otra lengua literaria, sumado a la intencionalidad testimonial del texto, recrea la experiencia del cambio territorial y temporal. Su mirada al presente del *ahora* mexicano se ve interrumpido por la evocación del pasado de Italia y Egipto. En «Tres ciudades», texto que ya hemos analizado en nuestra sección «8.1.1a», Morábito recorre Alejandría a través de la interacción de los tiempos del pretérito indefinido, como lejanía y conclusión, certificación de un final, con un presente que actualiza la experiencia del desarraigo y desarrolla la reflexión sobre el pasado, anclado en el *ahora*.

Queremos detenernos en el poema que inaugura *LB*, titulado «In limine» (cuyo significado latino es: «al principio»). Un texto donde convive un tiempo testimonial, el *ayer* clausurado, y un *hoy* que no termina de desprenderse del pasado. El presente

transcurre en el movimiento del pasado hacia el futuro, intercalado en el fluir verbal y existencial, que transita los encabalgamientos de cada estrofa. Veamos el poema:

Por el perdón del mar
nacen todas las playas
sin razón y sin orden,
una cada mil años,
una cada cien mares. 5

Yo nací en una playa
de África, mis padres
me llevaron al norte,
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas, 10

me acostumbré a la altura
y no escribo en mi lengua,
en ciertos días del año
me dan vértigos y mareos,
me vuelve la llanura, 15

parto hacia el mar que puedo,
llevo libros que no
leo, que nunca abrí,
los pájaros escriben
historias más sutiles. 20

Mi mar es este mar,
inerte, muy temprano,
cede a la tierra armas,
juguetes, sus manojos
de algas, sus veleidades, 25

emigra como un circo,
deja todo en barbecho:
la basura marina
que las mujeres aman
como una antigua hermana. 30

Por él que da la espalda
a todo, estoy de frente
a todo con mis ojos,

por él que pierde filo,
gano origen, terreno, 35

jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero. 40
(Morábito 2006a:13-14)

Si *LB* es una obra que desprende «tensión entre el placer de la existencia nómada y la tentación del sedentarismo», como defiende Ignacio Helguera (1991 (I):7), «In limine» contiene la temática del desarraigo, la incorporación de un lenguaje aprendido, pero también el reflejo de la metapoesía. A nivel formal, observamos ocho estrofas de cinco versos heptasílabos, sin rima, que tientan la regularidad, amoldándose a los parámetros más académicos. Los encabalgamientos agilizan además las conexiones entre estrofas.

En su estructura cronopoética, podemos apreciar la dependencia del espacio geográfico al que aluden. Los tiempos del pretérito indefinido se enmarcan en el nacimiento en África, así como la relación del pasado marítimo de la playa. El *ayer* es el mar, la costa, la llanura marítima. El «hoy» viene contextualizado por la montaña: «hoy vivo en las montañas». Obviamente, la altura a la que se encuentra Ciudad de México, 2250 metros sobre el nivel del mar, nos induce a imaginar que esas montañas que rodean el Valle de México son el espacio descrito por el poema. Con lo cual, el eje espaciotemporal atraviesa el eje temático. El *ayer* pervive en la visión del mar, y el *hoy* significa la altura: «me acostumbré a la altura». De este modo, la identidad del sujeto lírico se comparte en dos tiempos y dos espacios. En la tercera estrofa se observa la dialéctica entre altura y llanura, entre mar y montaña, entre *ayer* y *ahora*, que corresponde a dos espacios distintos: territorios de la costa de Alejandría, y del interior de México, en permanente contraste. Este inicio de *LB* responde a la necesidad de establecer una revisión temporal que permita ubicar una identidad espacial desubicada. Tramita la instalación gradual del sujeto.

La temporalidad de *LB* fluye entre el pasado concluido y el presente en construcción, en mudanza (Saraceni 2008:131). El poeta combina para ello el pretérito imperfecto, como recreación o revisión de un presente en el *ayer*, con el pretérito indefinido que cierra la puerta del pasado, y el presente, la condición del *ahora*. Todos estos tiempos vienen presentados en «Despedida»:

Los martes	
llegaba un mendigo	
con mandolina	
a la sombra del cidro	
bajo nuestra ventana	5
de persianas verdes	
que abría mi madre	
para darle dos manzanas;	
nos mudamos un día,	
nos fuimos lejos,	10
el martes llegó el mendigo	
a nuestra casa abandonada	
y sé que estuvo	
largo tiempo tocando	
su mandolina	15
bajo nuestra ventana	
a la sombra del cidro	
antes de irse para siempre	
de la colina	
de nuestra casa.	20
(Morábito 2006a:49)	

Se revela en estos versos las propiedades temporales de la migración, integradas en la temática de la mudanza, del abandono del *ayer*. El poema se articula en tres tiempos. Comienza en una percepción del pasado habitual, a través del pretérito imperfecto: «llegaba» y «abría». El costumbrismo pertenece al mundo «narrado» y revivido, es actualización de un *ayer* repetido y familiar, que se desarrolla hasta la llegada del verso 9. En dicho verso, se evoca el alejamiento de la realidad. Se incorpora un pretérito indefinido de gran carga semántica: «nos mudamos». Apuntamos además una curiosidad lingüística y temporal, puesto que la única persona verbal del pretérito indefinido que es homónima al tiempo presente es el plural de primera persona: «nos mudamos». El valor

léxico de los tiempos «nos mudamos» y «nos fuimos», con su contenido pronominal plural, altera e interrumpe la realidad y la costumbre sugerida por los primeros versos. El *ayer* se termina, el sujeto lírico describe el último de los días en el que el mendigo se coloca junto a la ventana. «Llegó» es final, no hay posible repetición, todo cambia. Pero el poeta conduce el texto hacia un presente que no tiene relación con la realidad del *ahora*, sino con la reflexión sobre la escena anterior. La primera persona, «Sé que estuvo», aflora un presente difuso, inconcreto, que reflexiona sobre el pasado, como si algo permaneciera. No obstante, aloja en él la importancia que se le da a la experiencia del pasado, y a su difícil interpretación en el presente por parte del migrante: el *ayer* nunca concluye.

DLTA traslada el interés temporal de Fabio Morábito, desde el pasado hacia el presente, donde el sujeto lírico es testigo de diferentes escenas cotidianas. Presenciamos una perspectiva costumbrista que trasciende. La poesía de Morábito se vuelca entonces en la realidad que le rodea. El *ahora* domina la composición. La tendencia «voyeur» del italomexicano, como indica Diego Otero (2013), registra los cambios, las alteraciones que suceden en la realidad cotidiana de su edificio, de su barrio y de los parques que recorre.

No es extraño que el título del volumen sea *De lunes todo el año*, paratexto de referencia temporal que localiza el lunes que inicia la semana. Un día que nos incorpora a la rutina semanal, enmarcado en una rutina constante, «todo el año». Veamos un fragmento del poema del mismo nombre «De lunes todo el año»,

los lunes	
se desmontan las tarimas	
y los estrados,	10
se desclavan lo clavado	
y las promesas,	
la realidad vuelve	
a su estado bruto,	
a la poesía.	15
(Morábito 2006a:105)	

Los «lunes» aparece como un tiempo en donde se retoman las tareas, pero en verdad, este tiempo es evocado como tiempo libre, porque la «realidad» se troca en poesía, y los arraigos se liberan. Referido al tiempo cronopoético, salvo el capítulo «IV» de *DLTA*, que ya estudiamos en la mirada geopoética relacionada con el *ayer* familiar en la sección «8.1.1a», donde Morábito asume el recuerdo de los primeros días del sujeto lírico en México, la mayor parte de los textos articula un tiempo presente. Se reflejan los hábitos diarios del sujeto lírico que vienen delimitados por verbos de significación sensorial: «En la mañana oigo los coches / que no pueden / arrancar» (2006a:66); «miro los albañiles / que en lo bajo / conocen todo o casi todo / del cemento» (2006a:75); «Oigo los pasos / pero no veo a nadie» (2006a:78). Poética testimonial, a partir de una realidad externa que intercede desde los sentidos, que desarrolla un *ahora* arraigado en el sujeto: «Qué hermoso es el ruido / del motor, / la realidad vuelta a su cauce». (2006a:66)

La cronopoética de este poemario no solo es representación de una realidad estática, plasmada por un presente descriptivo. El tiempo de presente permite habitar un espacio nuevo, y adoptar un tiempo ajeno, que es el habitar de quienes le rodean. A través de la verbalización sensorial explora una trascendencia existencial en su *ahora*. De ahí que la presencia geográfica del edificio, y de los muros, como espacios vitales y cotidianos, tenga importancia en el poder evocador del tiempo presente. Leamos «Miramontes»:

Vivo en un edificio recién hecho, casi ficticio, cada vez que pasan los camiones	5
se cimbra dos o tres segundos, como un escalofrío. El bamboleo se siente más aquí, en el quinto piso, en donde vivo	10
en un departamento chico pero muy luminoso; su gracia son sus plantas, nada más.	

En este piso escribo,	15
en este piso mi hijo crece,	
los inquilinos van y vienen,	
nadie quiere vivir	
sobre estos débiles cimientos	
y yo también, desde	20
que vivo aquí,	
trato de irme.	
Pero yo escribo,	
vivo donde se siente más	
el bamboleo	25
y escribo,	
tiendo unos versos	
para absorber las inquietudes,	
tal vez sólo escribiendo	
este edificio, que es tan frágil,	30
no se cae,	
tal vez así	
toman más consistencia	
aérea las paredes	
y se hacen más de esponja	35
y ganan un ombligo,	
una cocción,	
una costumbre de estar juntas	
que no tienen.	
(Morábito 2006a:70)	

Antes de hacer una lectura del tiempo, resaltamos el valor migratorio y metapoético del texto. La dialéctica entre las raíces y su ausencia, la habitabilidad en un edificio sin pasado, donde el sujeto sobrevive gracias al arraigo de las plantas. Con respecto a nuestra visión cronopoética, la articulación del poema se sostiene en dos verbos en presente: «Vivo» y «escribo». El uno y el otro intercalan la escritura y la vida, con la existencia en un edificio de «débiles cimientos». Una ubicación que también se transmite en medio de una lengua ajena y frágil entre los versos 23 y 26: «Pero yo escribo, / vivo donde se siente más / el bamboleo / y escribo».

El presente trasciende la mera descripción de la escena diaria, no es tiempo repetido, regular, constante. Es metaforización de la existencia migratoria y metapoética, a partir de una realidad vulnerable, frágil, incierta. La vida mexicana del poeta Fabio

Morábito, y su poesía, atiende entonces a un reflejo y a una aceptación de una nueva temporalidad, si entendemos esto por la pérdida del tiempo pasado, o al menos su clausura. La obra logra trascender el anclaje de una delimitación del «Tiempo», hasta situarse en un presente interno, frágil, agrietado, pero necesario.

Recopilando las ideas expuestas, observamos que la utilización de tiempos verbales por los tres poetas, intercede en el fluir del tiempo cronológico de la existencia e incide en la expresividad migratoria de la poesía. Tanto Jorge Boccanera, como Eduardo Chirinos y Fabio Morábito se apropian de la flexión verbal destacando su especial experiencia migratoria, en cada caso. En relación con el uso del presente, descubrimos en él la evocación de un *ayer* perdido y traumático que no quiere desvincularse del *ahora*. Se transmite la convivencia de planos temporales, de modo que el presente no desarrolla únicamente la descripción de una vivencia, sino la metáfora de una realidad inestable. Asimismo, se posibilita que este tiempo no pierda el transcurrir temporal y natural de la realidad vivida.

El pasado, por su parte, recorre los textos desde la pervivencia y la recurrencia, implícitas en las posibilidades del desplazamiento. Dejar atrás el espacio y el tiempo de los países de origen se digiere con lentitud, repercutiendo siempre en la mirada del *ahora*. «El escritor exiliado no puede evitar el deseo de atrapar el tiempo transcurrido y de preservarlo en toda su vitalidad» (Muñiz-Huberman 1999:69). La anacronía, que es intersección de tiempos, se resuelve entonces como mecanismo integrador, o de doble arraigo, a partir de ella el presente disperso puede conversar con un pasado actualizado, que no se olvida.

8.2.3. Cronocrítica

*Camino con pasos inciertos
Por un tiempo que está cerca
Y está muy lejos
Jules Supervielle*

A diferencia de la cronopoética, la cronocrítica, se asienta en las referencias al «Tiempo»,¹⁰⁹ un tiempo externo, cronológico, físico, e incluso psíquico, relacionado con la percepción del fluir temporal por parte del sujeto. Esta perspectiva nos aleja de la reflexión lingüística de los tiempos verbales, para acceder a la expresión del imaginario.

Su materia de estudio nos conduce a la representación explícita o metafórica del tiempo, como mecanismo activo de la migración. Analizamos las distintas fórmulas utilizadas por la voz poética para enmarcar su representación, y detectamos las alteraciones que, motivadas por el desplazamiento, se llevan a cabo en el imaginario temporal. El poeta es consciente de que la fractura del fluir del tiempo con respecto a su lugar natal requiere una articulación específica. La poesía migratoria resuelve entonces la recuperación o el alejamiento del fluir temporal lejano.

La superposición o yuxtaposición de tiempos verbales no es el único argumento que enmarca la lectura del *cronos* del texto. En la migración, como en el exilio, «las esferas cronométrica y psicológica del tiempo son encauzadas a través de un estrechamiento cada vez más reducido hasta alcanzar un vértice de inmovilidad y desilusión» (Ilie 1981:108). Ciertamente, el tiempo interfiere en una mirada cronométrica y psicológica de la experiencia migratoria, produciendo, ocasionalmente, que «los recuerdos en un tiempo vibrantes que habían estimulado al emigrado [comiencen] a atrofiarse según va pasando el tiempo hasta que ceden al recuerdo pasivo» (Ilie 1981:108).

El tiempo del *afuera*, del *ayer*, y del posible regreso, intercede directamente en la creación literaria del migrante. El problema estriba en detectar los elementos temporales

¹⁰⁹ Recobramos la doble visión temporal establecida por Harald Weinrich entre el «Tiempo» y el «tiempo», ya explicada al principio del estudio de la cronopoética.

ligados a la experiencia migratoria. Dada la multiplicidad de las experiencias de desplazamiento, la condición del «Tiempo» desemboca en una multiplicidad de miradas.

Ciertamente, el exilio es siempre «conciencia de una temporalidad» (Muñiz-Huberman 1999:88), existir paralelo al discurrir del tiempo del país que se queda atrás. Una existencia duplicada que supone un tiempo individual que tiende «a abolir la representación lineal del tiempo, descronologización que profundiza la reconocida complejidad del tema donde tiempo y memoria se entrelazan con ambigua atracción» (Aínsa 2006:135). El poeta asume el «Tiempo» como conversación con el pasado, la memoria, el *ayer*, pero también se convierte en interrogación sobre el presente y en indeterminación sobre el futuro:

Las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado. Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de la identidad. (Aínsa 2006:136)

Imbricado a la lejanía en una tierra extranjera, el *ayer* se evoca como extrañamiento. El presente indaga en el pasado, y el futuro se interroga como imposibilidad, difuminándose ocasionalmente, pues su carácter hipotético se acentúa: «se viene abajo el futuro y el presente se descompone» (Borgna 1996:57). El tiempo del nuevo territorio, del nuevo país, se transforma en duplicidad de presentes del país de llegada y del país de salida.

Se observa la desarticulación del tiempo lineal. La estructura organizativa que implique vivir un presente, evocando un pasado e indagando en el futuro, es socavada por la migración. Una alteración que, trasplantada al hecho poético, nos empuja a concretar en este estudio los vínculos temporales distintivos a los que el poeta se aferra, como marcas migratorias.

El exiliado [migrante] se incorpora a un tiempo caótico, un tiempo difuminado, un tiempo sin tiempo, trasunto de la expatriación a la que ha sido abocado y al súbito implante de unos paradigmas espacio-temporales que le son extraños. (Gutiérrez 2005:24)

La poesía migratoria ejercita siempre la búsqueda de parámetros propios, desde donde articular la revisión del pasado, crear vínculos con el presente, y relacionarse con el futuro que viene proyectado en términos de realización y de recuperación del espacio y el tiempo perdidos. El poeta implementa una mirada cronocrítica al proceso migratorio, personalizando el fluir del «Tiempo».

La memoria es desarrollada como elemento fundamental de la cronocrítica de la migración. El poeta permanece en el espacio ajeno «rodeado de recordatorios de que est[á] en el exilio» (Saïd 2007:38). La memoria del *ayer* lo mantiene en estado de alerta debido a las alteraciones del nuevo *estar*, y el estado discontinuo del *ser*. Impulsa la recuperación del *ayer-allí* que se preserva inalterable en el recuerdo. Somos testigos del «deseo de atrapar el tiempo transcurrido, y de preservarlo en su intimidad». (Muñiz-Huberman 1999:69)

No obstante, la extraterritorialidad proyecta una doble vida.¹¹⁰ Una existencia mental, imaginada, donde el poeta articula su pasado. Y otra, la real, en el *ahora*, que no es deliberada ni elegida. Entre ambas, el *aquí* representa lo real, el *allí* lo imaginado. Dicho de otra forma, el *ahora* es real, el *ayer*, lo imaginado o recordado.

El poeta explora el *allí* en una estructura de pasado donde conviven memoria, recuerdo, y olvido.¹¹¹ El tiempo del *ayer* se incorpora al poema como resonancia y rememoración, incidiendo en el *ahora*. Intercede en una integración en el nuevo territorio. Así, el tiempo queda huérfano del conector espacial, *estar-allí*, interrogando al presente con recuerdos de un ayer desplazado, desde un *ser-aquí*.

El poeta migratorio puede convocar el pasado de diferentes formas. Como hemos visto en poemas anteriores, una foto sirve de mecanismo, de materia «del recuerdo». También la orilla de una playa comparte imaginario con el espacio familiar del *ayer*, convocando la rememoración. Asimismo, el pasado puede ser estimulado a partir de una imagen del presente. Pero descubrimos un rasgo diferencial en la poesía migratoria, el

¹¹⁰ El estado del desplazamiento implica estar siempre en dos lugares, el espacio abandonado, la vida del pasado, y la vida del presente, el espacio nuevo. (Bachmann 2002:17)

¹¹¹ Para Antonio Prete, son estos tres elementos los que diseñan la estructura de la nostalgia del escritor desplazado: una memoria como edificio laberíntico e imprevisible, el recuerdo como acto de la memoria que se hospeda en la imagen, y, por último, el olvido, que es memoria sin lenguaje. (Prete 2010:115-116)

tiempo del pasado al que se alude, con el que se vincula el *ahora*, es tiempo de la infancia.

A menudo ocurre que veamos a la infancia como un paraíso perdido. Nos volvemos hacia ella con la nostalgia y regresamos a los lugares donde transcurrió en busca de no se sabe muy bien qué. (Maillard 2011:16)

Atado a un transcurrir temporal y a la infancia, el *ayer* se configura como territorio de partida. En la infancia lo extranjero desaparece, reflexiona Gisela Heffes (2012:237), todo es *ahora*, permanencia. Coincide con el tiempo en el que construimos nuestro *yo*, en el que palpamos la existencia, incluyéndonos, poco a poco, en el fluir de la temporalidad de los otros. Mario Benedetti reclama también el sentido de pervivencia de los primeros años de vida:

La patria no es una bandera o un himno, sino la suma de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol. (1994:42-43)

En el caso de la infancia, la extraterritorialidad y el idioma extranjero no interrumpen el desarrollo del niño. Su vida es ajena a ello, puesto que su capacidad de adaptación es mayor que la del adulto (Grinberg; Grinberg 1984:138). Pero paradójicamente, «los padres pueden ser emigrantes voluntarios o forzados, pero los niños resultan siempre «exiliados»: no eligen partir y no pueden nunca volver». (Grinberg; Grinberg 1984:150)

Impulsados en nuestro estudio por la relación entre infancia y extranjería, como valor fundacional del *ser* y establecimiento de una baliza del *estar* fija en el *ayer-allí*, consideramos que la identificación con el pasado de la niñez adquiere valor para una lectura cronocrítica de la poesía migratoria. Un valor cercano al que señala Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

La infancia constituye un terreno privilegiado para la evasión literaria. Ante los tormentos, desilusiones y derrumbamientos de la edad adulta, el escritor evoca

soñadoramente el tiempo perdido de la infancia, paraíso lejano donde viven la pureza, la inocencia, la promesa y los mitos fascinantes. (2001:65)

Desde el punto de vista referencial y biográfico, observamos que nuestros poetas, migrantes y exiliados, no fueron trasladados a partir de una imposición familiar. Solo el traslado en la adolescencia de Fabio Morábito, el único para quien la decisión no fue únicamente personal, fue consensuado por su familia. En los tres poetas, en mayor o menor medida, la niñez y la infancia en el país de origen representa un vínculo estrecho con el *ayer*, como vida imaginada y mental, que funciona como recuerdo representado, vivencia que implica la nostalgia, y pervivencia del desarraigo.

a) Los años de la infancia

La representación o intermediación de la infancia como imagen temporal que regresa al presente, destaca en la poesía de Eduardo Chirinos. Localizamos en su obra diferentes textos que interpretan un diálogo entre el presente desplazado y el pasado de su infancia. Aun cuando la fórmula de intermediación entre ambas temporalidades evoluciona desde *LE* hasta *EM*, fundando en este último la integración del *ayer* en el *hoy*.

En *LE*, la infancia y la niñez se representan como recuerdo, no como revisión del *ayer*. En «Infancia vuelta a visitar» y «Roma-Cartago», al igual que en el poema «Iguanas» de *EM*, el *ayer* se articula como descripción de una escena del pasado que no intercede en ningún tiempo del *ahora*. Veamos un fragmento de «*25 años en la vida de un hombre...*», poema que inaugura *LE*:

*(A veces la memoria conserva antiguos sueños
que arden como antorchas ofreciendo su lumbre,
a veces la memoria reclama nuestras manos
que hunde en el estanque buscando su huella).* 10
(Chirinos 1988a:13)

La referencia a la memoria se le atribuye aquí a la participación consciente del sujeto. En *LE*, los textos relacionados con la infancia no interrogan el *ahora*, sino que

Dos temporalidades son conjugadas a partir de una misma experiencia. El *hoy* es reflejo del ayer: «la historia retrocede». Determinante para su nacimiento, el pasado asume la concreción del *ser* y del *estar* del sujeto poético. El homenaje al «abuelo», y a la decisión de la emigración asumida por éste, revela la intención de Chirinos de implicar a su memoria en la interpretación del presente. El sujeto lírico recrea, revive, integra. Una voz entrecomillada responde, además, al diálogo con el *ayer*. A modo de conversación teñida de anacronismo entre el abuelo y el bisabuelo, se potencia el valor migratorio como ruptura, a la vez que se integra al lector en un pasado que es presente. Gracias a ello, descubrimos las diferentes voces que atraviesan el poema, puesto que el valor del *yo* que transmite el texto, entre los versos 35 y 40, se identifica con el abuelo. El texto alberga un valor testimonial. Mientras que la voz entrecomillada alude al bisabuelo, y el resto de versos son emitidos por una voz que alude a un *él*, el abuelo, como una ventana al pasado a la que se asoma Chirinos. Por lo tanto, los pasos de la migración familiar son representados desde distintas temporalidades.

La infancia en *EBS* y *EM* aparece en un escenario de presente, a diferencia de la mirada más estática de *LE*. El poema no resuelve una descripción del ayer como recuerdo, sino que la memoria se activa en la acción del ahora. El vehículo del «Tiempo» invoca una realidad paralela vivida en la infancia. El poema «Central Park», de *EBS*, representa esta especial acción de reintegración del pasado en el presente, donde el *ahora* funciona como actualización. Para comprenderlo presentamos el poema completo:

No era el mejor día para visitar el Central Park.
La noche anterior había llovido y el paisaje
mostraba la fealdad de un invierno húmedo y sin nieve.
Pero fue nuestro día.
Hablamos de pasiones inútiles, 5
de antiguos rencores y amistades olvidadas.
De historias menudas que el tiempo convierte en leyenda.

El pasado brilla débilmente
como la luz de invierno en Central Park.

Entonces recordamos la foto. 10
 Fue hace muchos años, en un parque de Lima.
 Un fotógrafo ambulante nos pidió que posáramos
 y salimos muy serios,
 tal vez porque nos sentíamos solos, tal vez
 porque sabíamos algo. 15
 (Los niños siempre saben algo).
 Como aquellos que juegan y sonríen
 en un luminoso rincón del Central Park.
 (Chirinos 2013:72)

La estructura formal del texto permite visualizar la doble temporalidad y el espacio geopoético, «Central Park» y «Lima». Duplicidad del *estar* que se articula entre el tiempo del *ahora* y el tiempo del *ayer* recordado. El *ahora* viene definido por el uso del pretérito imperfecto, como tiempo de narración de la escena. El sujeto lírico plural alude a un *nosotros* que traza un paseo y una conversación por «Central Park», en la primera estrofa. La escena da paso a los dos versos-bisagra, versos 8 y 9, con los que Chirinos resitúa el espacio del *ahora* y asume la experiencia del *ayer*: «El pasado brilla débilmente / como la luz de invierno de Central Park», donde el poeta muestra el componente temporal «el pasado», y la significación de la obra.

En la segunda estrofa, Chirinos sitúa un elemento cronocrítico fundamental. La aparición del recuerdo, como acción súbita enmarcada por el adverbio «Entonces», junto a la «foto» hace retroceder la escena de Central Park hacia el espacio del *ayer*. Se vislumbra un espacio paralelo, «un parque de Lima» donde un fotógrafo inmortaliza una imagen de dos niños llenos de complicidad: «(los niños siempre saben algo)». Posteriormente, concluye el poema cuando el *ayer* vuelve a su emplazamiento del *ahora*, y se retoma el espacio de Central Park en los últimos versos. Chirinos recoge allí una escena parecida a la que se entrevé en Lima, solo que ahora «aquellos» niños «juegan y sonríen / en un luminoso rincón de Central Park». El poeta concluye su cronopaisaje, su viaje temporal, integrando el pasado en el presente, actualizando la experiencia de Lima, desde la niñez del sujeto lírico. Señalamos un movimiento pendular: el presente se desplaza al pasado y recupera luego su estado de presente. De este modo, la memoria se actualiza.

presente, lo actualiza, lo representa. El sujeto enriquece la experiencia de su tiempo presente a través del equipaje de experiencias del pasado. Veamos la reflexión de Chirinos de nuestra entrevista:

Hay una presencia constante en sus poemas de lugares de su desplazamiento y su infancia, ¿cuál cree que es el motivo?

La verdad es que, hasta ahora que me lo dices, no me había percatado de que cada desplazamiento geográfico me devuelve en cierto modo a la infancia. Pero no a ese niño «que todos llevamos dentro», aludo —de nuevo— a la mirada, porque son ojos los que hacen nuevo el lugar que habitas. Eso, naturalmente demanda un lenguaje nuevo, deseos nuevos, miedos nuevos que van a «colonizar» el nuevo espacio donde vas a escribir. (*EI Ch*)

Podríamos definir esta poética de recuperación del *ayer* vivido en la infancia, y su actualización en el presente, como mecanismo de integración. La estructura pendular que transita en un esquema temporal presente-pasado-presente, localiza en la realidad de la extranjería un espacio y un tiempo de origen, concreta una infancia paralela a la de los niños de Central Park, así como a la nieve de Missoula. Vínculos con la memoria reconfiguran elementos familiares del poeta. De este modo, nada es ajeno al *ahora* porque todo está vinculado al pasado, el nuevo *estar* puede formar parte de la infancia. Si la niñez es un «paraíso lejano», como defiende de Aguiar e Silva, se regresa a ella para atraer su recuerdo a otra patria, como mecanismo de ubicación en la distancia: *estar* y *ser* familiar en la extranjería.

La temporalidad de la infancia de Morábito difiere del movimiento pendular de Chirinos. En la poesía del italomexicano se integra la digestión de una niñez en un espacio lejano, un *estar-allí*, que es reflexión sobre su desarrollo. La infancia exhibe en su poesía el paso previo a la mudanza, convoca un tiempo en construcción, un *ayer* de preparación y comprensión de cambios. El pasado no tiende un puente con el presente, no busca un elemento que conecte sus distintas temporalidades. En *LB* percibimos el fluir de la temporalidad, la indagación en el cambio en su *estar* impulsa una revisión del crecimiento y la madurez del sujeto.

La aceptación de una nueva etapa interroga en *DLTA* el tiempo de la adolescencia, donde la niñez va adquiriendo madurez; aunque se evoca el pasado, ya se vislumbra el impulso hacia el futuro. Por último, en *AL* la infancia no es individualizada, ni se describe como escaparate del sujeto. La niñez se encarna en la otredad del hijo, y de los niños que contempla el sujeto a su alrededor; y significa también la reflexión metapoética del recuerdo de los primeros pasos en la escritura. Un cambio de perspectiva que traslada la mirada hacia la construcción anterior a la mudanza, a la relación entre su niñez y su poesía: un *ayer* de la palabra.

Este enfoque evolutivo de cada poemario distribuye el tiempo de la infancia en tres etapas, más o menos lineales, donde el poeta constata su desubicación como infancia extranjera, y su ubicación como búsqueda de una nueva temporalidad en el nuevo territorio. Refleja los tiempos de adaptación del migrante:

En los primeros tiempos de su traslado el individuo tiene la mente más ocupada con la gente y los lugares que ha dejado, a menudo acompañado por añoranzas y deseos de reencuentro. Gradualmente, y en la medida en que se va comprometiendo más con su nueva forma de vida y los seres que le rodean, empieza a distanciarse en el recuerdo de sus parientes y amigos. (Grinberg; Grinberg 1984:97)

Dentro de *LB*, «Recuento» exhibe la imagen cronocrítica de la infancia, cuestiona y responde a la niñez dejada atrás en el país de partida. Estamos ante un poema extenso, formado por treinta y dos tercetos en versos heptasílabos, donde el sujeto repasa momentos de la infancia y de la madurez. Se aborda también la preparación de la migración por parte de la familia, la instalación en el nuevo territorio, el aprendizaje del idioma, la identidad migratoria y el estado eterno de desubicación en que desemboca. Para entender cuáles son los diferentes aspectos que han incidido en la construcción de la identidad del sujeto lírico incluimos alguna de sus estrofas.

Mi infancia fue un balón
botando contra un muro
de una ciudad sin prados

-así de simple, escueta-
y la pequeña *Ilíada*

5

de dos cuadras rivales.
(Morábito 2006a:24)

Detectamos en estas primeras estrofas de la composición la acción del intertexto de Antonio Machado, en el poema «Retrato» del escritor andaluz: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla» (2008:43). Fabio Morábito hace un guiño así a la temática del *ayer*, que condiciona la creación del *ser*. Ciertamente, al crecer y madurar, «estamos lejos de la infancia, pero esa lejanía se halla dentro de nosotros, convertida en tiempo e imagen, recuerdo y mito» (Prete 2010:124). El poema evoca en los primeros versos, de alto valor intertextual, la desarticulación de la lectura testimonial, invocando la experiencia del *ayer* en la vivencia análoga de otro poeta, Antonio Machado. Al mismo tiempo, incorpora la historia de la épica griega de los últimos versos de la composición.¹¹³ Con ello, asume Morábito la expresión de los pasos dados en la niñez como pérdida del vínculo con el *estar*. Continuamos analizando otras estrofas de «Recuento»

Nos mudamos un día
para ir lejos, irse
tan lejos como herirse,

salió de su aturdida 25
calma mi lengua torpe,
nadó de otra manera,

¿pero aprendió a nadar
feliz, despreocupada,
o sigue atada al fondo, 30

negándome ebriedad,
volviéndome un tullido?
Y si lo soy, pregunto:

¿qué pierdo y qué he ganado
en adhesión al mundo, 35
en comprensión humana?
(Morábito 2006a:25)

¹¹³ En este mismo texto incluye Fabio Morábito las referencias a «Aquiles» y «Patroclo».

El sujeto lírico se expande en un sujeto plural: «nos mudamos», diferente al que evocaba al principio la voz poética como individuo. Se alude, además, al traslado migratorio de la familia. Son versos en los que la acción verbal de la mudanza se define como desgarró, «irse»-«herirse». Desplazamiento y fractura que concurren en una definición del sujeto en el presente. Donde encarna al «tullido», al herido, permanentemente socavado.

Lo que nos conmueve también son las alteraciones producidas en el *ser* del sujeto, que nuevamente se individualiza: la incorporación de la lengua a otro idioma; la integración física y paulatina al fluir del entorno expresivo. Se abre ante él un nuevo espacio de comunicación donde no logra la libertad plena, algo que, como ya apreciamos en el estudio bio-bibliográfico, puede llegar a significar una ganancia en su comunicación verbal: «qué pierdo y qué he ganado».

El *ayer* se resuelve en términos de integración al idioma. Primero se asimila una lengua y, posteriormente, un espacio. Un orden inverso al que se realiza en el desplazamiento, donde prima el asentamiento y luego la voz. En distintos fragmentos de «Recuento», que presentamos linealmente, el poema describe el lugar de instalación:

A la ciudad más grande 37
vine a dar, a esta urbe
que nunca cicatriza;

[...]

A una ciudad sin prados 46
vine a dar, sin afueras,
compacta como un imán,

[...]

Viví algún tiempo en una 55
colonia suburbana,
una ciudad perdida.
(Morábito 2006a:26)

Nos sitúan de lleno en la geografía de México, merced a la referencia a la «colonia suburbana» de los últimos versos. Gracias a ella, percibimos que la carga testimonial del poema sigue una línea temporal, no es un tiempo estático. El pasado es recorrido en su tránsito; no hay vínculo directo con el *ahora*, sino acercamiento, viaje en el tiempo hasta el presente. Por lo cual, es interesante que apreciemos que su lugar de partida, la infancia, reclama el proceso de construcción identitaria. Debido a que la migración de Fabio Morábito ocurre en una etapa específica dentro de su desarrollo, la adolescencia, el poeta interpreta la función de los cambios producidos en la niñez, así como la relevancia de su traslado.

En *DLTA*, la evocación de la infancia cobra un nuevo significado. En esta obra, el tiempo pasado ya no pertenece a la etapa de la niñez, que reúne al *ser* y al *estar* de Morábito en Italia y Egipto, como ocurría en *LB*. Se articula en los años de incorporación y asimilación a la realidad mexicana. Recordemos los poemas ya analizados de nuestra investigación: «Luna llena», «Club Italiano» y «Un viaje a Pátzcuaro».¹¹⁴ Los textos presentan al sujeto adolescente, no al niño, en su periodo de formación y ubicación en México. Asimismo, es reseñable que en *DLTA* Morábito no da una especial importancia a la construcción del pasado en Italia, al otro lado del océano. La estructura cronopoética del poemario, igual que en *AL*, indaga en el presente. La incorporación de los tiempos de pasado se realiza únicamente como aprendizaje para el *ahora*. Un fragmento de «Un viaje a Pátzcuaro» nos sirve de ejemplo de lo dicho.

¿Por qué viajar para volver, para probarse tapándose los ojos? Estuve a un pelo de tener mi edad, tal vez, a un pelo de tocar fondo sin dolor.	65
¿El viejo vicio de los míos de creer en la experiencia, no en los ojos, y no coger al vuelo nada,	70

¹¹⁴ Se puede consultar su lectura en la sección «8.1.1a» de nuestro estudio.

como un pecado!
 No estuve cuatro días en Pátzcuaro, 75
 sólo el primer minuto,
 y sólo en ese tiempo fui perfecto,
 el tiempo de dar vueltas a los portales
 sin nadie que me viera ni me oyera,
 como en un cuadro de De Chirico. 80
 (Morábito 2006a:102)

A partir de este poema, tomamos conciencia de la evolución del tiempo y del aprendizaje en México, de su ubicación, o búsqueda de ubicación. La conciencia del traslado conlleva una alteración, un paso en el proceso de identidad. Si el poeta italomexicano muestra la necesidad de evolucionar hacia una identidad definida dentro de un espacio específico, sitúa en el pasado una alteración en el transcurso de sus diferentes edades.

En «Cruzando el puente», poema con el que concluye el poemario, incide en la transformación a la que ha sido abocado el sujeto. Si bien, a pesar de percibirse un nuevo tiempo, adopta la voz un espacio intermedio, que es expresión integradora e interrogación interna:

Mi edad más frágil
 dio comienzo,
 de ahora en adelante
 no sanaré del todo
 ni volveré a saber a ciencia cierta 5
 qué me duele.
 (Morábito 2006a:124)

La infancia y la niñez quedan atrás. Y el presente y la conciencia de que el desarrollo ha concluido, no logra completarse. De este modo, el poeta se instala como *ser* que permanece en estado de búsqueda y de incertidumbre, de ubicación desde la desubicación.

Alguien de lava, como también *Delante de un prado una vaca* (2011), su obra posterior, refleja un nuevo paso cronocrítico de la infancia. El pasado no es interrogado

como sostenías los tuyos,
y sean legibles caminando,
la mano libre descansando en el bolsillo
y algo más libre descansando en uno
para poder seguir el hilo de la historia. 30
(Morábito 2006a:171)

Los dos poemas, «Melanie Klein» y «Pierino Sempio», corroboran la fase cronocrítica de la infancia en la poesía Morábito. Una etapa en la que transita la mudanza y la pérdida, el reconocimiento y el aprendizaje, y por último, el asentamiento y la proyección futura. La infancia se traduce primero como *estar* lejano. Ubicación rememorada que luego se refleja en la integración en el *ahora* de México, para concluir su desarrollo con la niñez trasplantada de su familia y de su propia escritura. Movimiento de ubicación permanente, que podemos rastrear, pero que no logra arribar a ningún lugar concreto, sino que persiste en la búsqueda y en la memoria del *ayer* propio y ajeno.

Para Fabio Morábito y para Eduardo Chirinos, la mirada al pasado invoca un diálogo de instalación con el nuevo territorio. Sin embargo, las diferencias son notables. Si en el poeta peruano se convierte en recreación e integración, de modo que la memoria del *ayer* revierte en el acomodo del escenario del *hoy*, para el italomexicano la infancia refleja un proceso de búsqueda constante. Morábito desemboca el *ayer* en un trasplante gradual. La reflexión temporal permanece en movimiento, no ha fraguado su decir. Así, la niñez atraviesa etapas del pasado y del presente, para proyectarse también en el mañana.

La repercusión de la niñez en la poética migratoria de Jorge Boccanera no comparte la perspectiva de Morábito y de Chirinos. Por su experiencia exiliar, el argentino no acomete una revisión escueta del pasado, no ahonda en la niñez como vínculo con el *ayer*. La fractura con el tiempo presente, más dramática que la de los otros dos poetas, condiciona una búsqueda de sentido en el *ahora*, como observamos en el estudio de su estructura cronopoética.

El *ayer* se somete a las inclemencias de la memoria, hace frente al cambio en el *estar*. Boccanera asume en *PPM*, en el poema fragmentado «Oración para un

extranjero)», una revisión del pasado que funciona como rechazo hacia el presente. La memoria no evoca la etapa infantil, sino el tiempo previo a la pérdida del *locus* originario. Sin embargo, en «El niño de la fotografía», también en *PPM*, muestra una reflexión peculiar de esta etapa de la infancia, que parece conveniente analizar.

No hay mucho que hacer en mi memoria.
Caminar una casa derribada a balazos,
atravesar arañas con palabras,
buscar viejos olores quemados por el viento.

Poco que hacer allí, 5
mear en los rincones para espantar las sombras,
correr donde no hay nadie.

¿Qué hacer en la memoria?
¿Descansar en un ruido?
¿Ponerse de rodillas ante un gran agujero? 10
(Boccanera 2006a:167)

Si solo atendiéramos al título del paratexto «El niño de la fotografía», sería difícil imaginar que su léxico contenga alusiones a episodios de violencia. Ciertamente, llevar a cabo la lectura del poema sin el conocimiento previo del título, difícilmente nos conduce a situar la edad del sujeto lírico en la niñez. Esta distancia entre el título y el texto multiplica su poder evocador.

Poema perteneciente a la tercer parte de *PPM*, el texto explora la distancia entre el ahora adulto del sujeto lírico y la mirada a la fotografía que proyecta su *ser-allí*. El sujeto lírico en primera persona nos convoca en un espacio dramático que alberga su memoria. El *ayer*, es decir el «allí», es descrito por estructuras impersonales en infinitivo. Las tres estrofas depositan al pasado en la interacción a la que se ve sometida la memoria. El «allí» son balazos, arañas, olores quemados, por lo que «hacer» en el pasado resulta una tarea compleja. La acción se paraliza, se bloquea. Debido al marco paratextual que viene precedido por la idea de «fotografía», nos planteamos que hay implícita una quietud y una reflexión sobre el *ayer* estático. La memoria se encuentra sin movilidad. La niñez del

título asume entonces el espacio de una usurpación, rodeada de sombras, de violencia y de soledad.

Las tres preguntas que componen la última estrofa condicionan un diálogo en el *ahora*. La interrogación sobre la «memoria», saber qué hacer con ella solo puede ser proyectado desde el presente. Pero, en este caso, estamos ante un presente atemporal, no delimitado por ninguna estructura verbal, puesto que la visualización del título nos dirige a una revisión del *ayer* y la aceptación de su pérdida. La última de las preguntas destaca sobre las otras dos. En ella, el poeta sitúa al «gran agujero», carga su voz de un significado funerario, de enterramiento y preparación para un fusilamiento «¿Ponerse de rodillas ante un gran agujero?».

Si atendemos a esta peculiar construcción estrófica, nos preguntamos entonces si debemos llevar a cabo una propuesta de lectura distinta. Esto es, reinvertir el tiempo partiendo del primer verso de la última estrofa. Consideramos que la pregunta «¿Qué hacer en la memoria?» incide en los dos versos que inician la primera y segunda estrofas: «No hay mucho» o «Poco que hacer», los cuales reclaman una imposibilidad latente. El *ayer* está clausurado, resulta irrecuperable. Solamente estar a la espera, «descansar» o «ponerse de rodillas» y claudicar, plantea una aceptación de las pocas herramientas que tiene el *ahora* para incidir con el *ayer-allí*. Esa memoria es infranqueable para quien quiera alterarla, y para quien la conserva.

En *PPM*, el *ayer* de la infancia también es el *hoy* de la infancia de *los otros*. En Boccanera, los poemas «Nacimiento» y «Ronda infantil», se adentran en diferentes etapas del sujeto. Su *ahora* se aloja en el tiempo presente y futuro de quien «ha levantado ya su pequeña tienda» (Boccanera 2006a:155). Una referencia al nacimiento de su hijo. Veamos un fragmento de «Ronda infantil»:

Niño que en rebeldía
bajas del aire y quema
por doquier.

Una bandera de ceniza el suelo.
Una cuchara ardiendo el porvenir.

Soles de pan y abajo
el suelo hierve
leches de bronca que te aclaman.
(Boccanera 2006a:157)

15

Este fragmento, en consonancia con el poema que le precede en la obra, «Nacimiento», sitúa al sujeto en tercera persona como figura infantil que inaugura el presente y la patria, la «bandera de ceniza el suelo», y es futuro incierto «cuchara ardiendo el porvenir». La alusión al nacimiento del hijo del poeta en la dedicatoria que precede al texto, sitúa al hablante en una referencia biográfica. El juego infantil de la ronda¹¹⁶ –acogemos aquí el significado de la palabra en Argentina–, integra la presencia del hijo en el nuevo *estar*, un tiempo que es creación propia que se proyecta en el futuro. Ya no hay únicamente memoria, sino «soles de pan». Como observamos, la memoria dramática de «El niño de la fotografía» no excluye en estos dos textos la evocación de la resistencia, el canto a la vida, en medio de años convulsos, donde la infancia dibuja un escenario menos afectado.

En *Sordomuda*, los textos integran una temática relacionada con la metapoésia a partir del motivo de las historietas y los cómics: como lecturas de la infancia. Es aquí donde observamos una relación directa entre la obra del poeta argentino y la niñez. La infancia se diluye en lecturas, y en la revisión de los intertextos de aquellos años. Así, la indagación del *ayer* repercute en su poética del *ahora*. Se revive la imaginación de las historietas leídas. El imaginario de la aventura, de la lucha, se identifica con el personaje de la «sordomuda»: «Sordomuda / vivimos maniatados espalda con espalda / y alguien rasga la tienda donde estás prisionera» (Boccanera 2006a:69). El poeta nos lo explica en una entrevista que le realizamos para la revista digital mexicana *La Otra*.

Es en *Sordomuda* donde, creo yo, queda plasmada esta cercanía. Un tono irónico, grotesco, tremebundo se liga a situaciones de aventura que simbolizan asuntos referidos expresamente a la creación. Hay algo de cuadro de historieta en esos textos

¹¹⁶ En el DRAE, en la entrada número quince de «Ronda», se incluye «Arg., Bol., Chile y Hond. Juego del corro», <http://lema.rae.es/drae/?val=ronda> (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015).

donde la poesía aparece disfrazada de pordiosera o reina y permanece atada espalda con espalda con el poeta en un campamento rodeado de centinelas. En mi poesía desfilan varios personajes: el domador de leones, los espantapájaros, la contorsionista, el motociclista, el luchador, la sordomuda, el bufón del rey, el callado, las bestias, entre otros. (Pineda 2009)

«Sordomuda» se convierte en personaje de dichas historietas, y en sujeto lírico del poema. Pero dentro de sus múltiples identidades, destaca la representación de la propia poesía, identificada con el *ayer* de las lecturas, y su *discapacidad* comunicativa. Lo vemos en los versos finales del poema «Historieta»:

Yo cierro el libro de cuentos infantiles pensando
que mi lengua es esa niña Sordomuda
probándose vestidos a la hora en la que los demás duermen. 9
(Boccanera 2006a:67)

A través de la «Sordomuda», la infancia es representada como memoria poética, como impulso del poema en el *ahora* y expresión concreta de un arraigo que es el sentido de «imposibilidad». El poeta se instala en la lengua *incapaz* de la Sordomuda, desde la que proyecta su obra, e intercede en el proceso creativo.

Pero si la infancia en *Sordomuda* es alusión al proceso creativo y a la reflexión metapoética, en *BHP* este tiempo del ayer asume otra perspectiva cronocrítica,¹¹⁷ el pasado de la niñez se transforma. Localizamos en esta obra la figura de la madre en dos poemas de evidente carga metapoética, «Madre (fotografía uno)» y «Madre (fotografía dos)». Dos textos en los que funde el elemento familiar con la escritura a partir de la imagen fotográfica. El *ayer* estático aparece presente en el *ahora*: «Esa señora vive a dos pasos de nadie, replegada. / Y vuelvo a ser un niño hecho de sed y ella el agua / escondida entre las piedras». (Boccanera 2006a:19)

Transitado por textos que interrogan el elemento metaliterario y el desencuentro amoroso, en *BHP* el poeta recupera la imagen materna a partir de una revisión del *ayer* trágico: las madres que perdieron a sus hijos por la dictadura en Argentina.

¹¹⁷ Queremos resaltar el mayor carácter migratorio de este último libro, puesto que se escribe plenamente en los años de extranjería en Costa Rica, entre 1989 y 1997, a diferencia de *PPM* y de *Sordomuda*, que fueron escritos entre México y Argentina.

«Sangreseca», texto que nombramos parcialmente dentro de los estudios de la geografía de literaria en referencia al «país de los torturadores»,¹¹⁸ nos revela la comunión entre el pasado trágico y el espacio y el tiempo familiar. Es pervivencia del *ayer*.

Preguntas que cortan las manos, queman la boca,
flotan en la cuchara.
Yo respiro preguntas hechas de sangreseca.
El insomnio de los colores engendra monstruos.
¿Qué engendra el país de los torturadores?
Un túnel de preguntas donde zumba una novia de
esparadrapo, la novia rota del camino. 5
La vi temblar en una foto y arrastrar sus dos pies.

Es la memoria el humo de todas las palabras,
chispazo entre las alas de los días donde la muerte
tuvo domicilio, jardín de encapuchados, ropa sucia.
Ruedas de la memoria, sangre fresca.
Que el asco no te saque a bailar, que no te mire. 10
La pista es un pañuelo endurecido.
Y la novia, ¿utopías?, ¿un puñado de fiebre para cambiar
el mundo?
La rosa del pantano engendra sueños.

Es la memoria ese sudor de madres.
En la cabeza llevan este fuego encendido. 15
(Boccanera 2006a:33)

Boccanera establece un vínculo con una memoria que interroga la creación poética, pero también el testimonio del desgarró, el *ayer* que se pronuncia con el objetivo de que no caiga en el olvido. Un testimonio fundado en la alusión intertextual a las pinturas de Goya, «El sueño de la razón produce monstruos», desde el verso 3: «El insomnio de los colores engendra monstruos». Asimismo, el poema contiene como paratexto un neologismo lexicalizado: «Sangreseca». La misma palabra forma parte del segundo verso: «Yo respiro preguntas hechas de sangreseca». Con lo cual, ¿la aceptación de este vocablo ahonda en una herida no cicatrizada?

¹¹⁸ En la sección «8.1.1d».

La composición se estructura en dos estrofas y dos versos que concluyen el poema, a modo de epílogo, separados. La articulación parte de la representación de un interrogatorio sobre sí mismo, en la primera estrofa. Preguntas que interactúan con el sujeto lírico y su *ayer*. En ellas se cuestiona la existencia, dando pie en la segunda estrofa a una representación de la dictadura. El imaginario de la violencia asalta la memoria a partir de «palabras», de poesía. El tiempo cronopoético del pretérito indefinido acompaña la expresión de las desapariciones «la muerte tuvo domicilio, jardín de encapuchados». La memoria inclina el tiempo de las preguntas, o sea, «sangreseca», del *ayer*, y se convierte en la vivencia de la «sangre fresca», de la segunda estrofa –verso 9–, o sea, del *ahora*.

El entramado de alusiones a una memoria dolorosa, dramática, de pesadilla, diseña la segunda estrofa como una insistencia de un pasado de terror. Nuevamente cobran relevancia los dos últimos versos del texto, separados en forma de moraleja. Donde el poeta da aliento y forma familiar a la lucha contra el paso del tiempo. La memoria, que es recuerdo de las atrocidades, que hace preguntas sobre el dolor, no borra el *ayer* ni permite que las «desapariciones» enmudezcan.

Nada hay más representativo en toda la composición que los últimos versos, en los que Boccanera hace un guiño a las Madres de la Plaza de Mayo, a su atuendo, ataviadas con el pañuelo. Es «la memoria ese sudor de madres», un tiempo del *ayer*, que se mantiene tenazmente en el *ahora*. La juventud de quienes fueron víctimas del «jardín de encapuchados», aquellos maridos, hijos y nietos, forman parte de este *ahora*. Persisten y se mantienen como luz encendida que brilla, «en la cabeza llevan este fuego encendido». En esos paseos circulares alrededor de la Plaza de Mayo, de Buenos Aires, se queda estacado el tiempo, como en el agua del «pantano». El pasado se convierte en fractura en el tiempo del *ahora*, pero también evoca la constancia, el empeño y la denuncia. No permite la ceguera del discurrir del presente.

La mirada del *ayer* en su proyección de la niñez de Jorge Boccanera ocupa un lugar aparentemente secundario, si cabe, en relación a la mirada que interrogan Fabio Morábito y Eduardo Chirinos. La involuntariedad en el traslado del poeta argentino

desemboca en el desgarró, en la denuncia. La infancia queda relegada y no se puede considerar como eje temático. Únicamente es expresada desde la recreación de la paternidad en la extranjería, y en la denuncia de la pérdida de los familiares, de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo, desde la *otredad*.

En Chirinos el *ayer* integra, se amolda y se incorpora el *ahora*. No supone un corte abrupto, sino una continuidad. El poeta peruano logra conjugar su nuevo *ser* con aquel *ser* del *ayer*, regresando al presente, inevitablemente, las trazas del *estar* natal. Fabio Morábito convierte el pasado en transcurso y acoplamiento, búsqueda de ubicación e intermitencia temporal. El poeta se adapta al *estar* en un proceso continuo de contemporaneización del *hoy*. La mirada al *ayer* dibuja la búsqueda. La desubicación como esbozo de un *ser* ubicado. En cambio, la denuncia permanente, el tiempo paralizado que perdura, hacen mella en la poesía migratoria de Jorge Boccanera, donde el *ayer* se representa como fractura y pérdida. Y el *hoy* es violentado. El pasado aloja el dolor y el rechazo de la huida, y descubre el sufrimiento de las desapariciones.

Observamos, no obstante, otro aspecto cronocrítico relacionado con la infancia. Los tres poetas coinciden en la integración del tiempo pasado enfocado en sus primeros pasos en la escritura poética. Una revisión temporal que traduce el *ahora* en la conservación de los momentos fundacionales de aquella primera escritura. Si bien, posiblemente sea el tiempo pasado, cuando surge la poesía, una etapa destacada en la creación literaria de todos los poetas, pero en la escritura migratoria cobra relevancia. En ella, la infancia y la referencia metapoética confluyen en un tiempo que les transporta al *estar* primitivo, al pasado estático, y sobre todo estable. Sin importar el lugar en el que se ubican, los poetas recurren al arraigo originario, desarrollando una ubicación fija. La poesía migratoria establece así un tiempo de instalación y de escritura fundacional.

b) Visiones estacionales

*El viento tiene palabras
que no las comprende el árbol.*
Pedro Garfias

La cronocrítica no agota sus posibilidades de estudio con la revisión de la infancia. Existen otros elementos temporales, otros enfoques con los que entender el modo en el que el poema interactúa con la experiencia migratoria.¹¹⁹ Sin querer extendernos demasiado, para dejar paso a las marcas de la temátología migratoria, apuntamos la temporalidad climática o estacional como huella cronocrítica.

Los cambios climáticos y estacionales se relacionan con el tiempo. A diferencia de los relojes, que registran la temporalidad en minutos, horas y segundos, con los que resolvemos la frontera del pasado, el presente y el futuro, podemos resolver la temporalidad de forma distinta. El termómetro sustituye al reloj, y la estación meteorológica asume la transformación del paisaje. La temporalidad deja de significar tiempo cronológico, «Tiempo», mientras que la temperatura, el otro tiempo, se erige como nueva medida. El tiempo cronometrado, parte desterrada del discurrir, se integra así en el tiempo estacional. El *aquí* y el *allí* doblegan al *ahora* y al *mañana*.

Para los espacios que obligan a una mudanza entre diferentes estaciones, la temporalidad significa también la llegada de un nuevo paisaje, una nueva luz, nuevos colores y sonidos. Recordemos que las estaciones corroboran el transcurrir de la existencia. Josep Pla, defensor del valor del paisaje y del clima, afirma que «el hombre es fundamentalmente un ser climático»¹²⁰ al que le afectan las variaciones de temperatura, los cambios en el paisaje, la alteración en la nitidez de la luz, etc. ¿No es acaso la poesía un género que presta atención a la alteración en el tiempo y en el espacio cuando las

¹¹⁹ Para Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, en *Crítica literaria* (2004), las posibilidades de estudio del tiempo, al igual que el espacio, pasan por un análisis del imaginario utilizado. El vocabulario crea una imagen temporal, el interés por lo nocturno, o por lo diurno, que evoca una poética concreta, de apertura o de cierre. Igualmente, en el caso del espacio se evoca la verticalidad del paisaje, como caída o subida, así como la mirada al horizonte. (2004:165-192)

¹²⁰ Soler Serrano, Joaquín (1976), «A fondo. Entrevista a Josep Pla» (1976), <https://vimeo.com/70246556> (Fecha de consulta: 13 de marzo de 2014).

mudanzas ponen a disposición del poeta un nuevo tiempo? Posiblemente, como hemos descrito en nuestra investigación, el sentido de la poesía migratoria sustenta un reflejo de los movimientos migratorios de las aves,¹²¹ a quienes siempre les afecta la variación climática.

Mostramos aquí el funcionamiento del elemento atmosférico incluido en la cronocrítica migratoria. Las condiciones climatológicas de norte de EEUU son muy distintas a la meteorología de Perú. Se revela entre ambos espacios una distancia casi insalvable para la integración territorial en la experiencia migratoria. El frío extremo obliga a alterar el *ser*, sobre todo para quienes asumen la geografía literaria como agente activo de su poética. Obliga a redibujar una cotidianidad que parte de las inclemencias meteorológicas.

Un caso de integración del factor climático en la poesía, lo exhibe Eduardo Chirinos. Su cambio de residencia, desde las temperaturas intermedias de Lima,¹²² que oscilan entre los 15° y los 23°, hasta los cambios estacionales de New Brunswick y el frío extremo de Missoula, en la frontera norte de EEUU, es determinante en su poética.

En referencia a este cambio de temperatura, Edward Said señala que el exilio supone adquirir una «mente invernal», a diferencia del verano, la primavera y el otoño, estaciones abiertas al exterior (Said 2013:195). El invierno se convierte entonces en herramienta de expresión migratoria. La alusión a la nieve, la espera de la primavera, y la comparativa con el tiempo de Perú, más cálido, suponen tomar conciencia del *estar* en EEUU, se configura como asimilación del territorio.

Eduardo Chirinos estructura *EBS* a partir de la aparición de las estaciones. Localizamos en un orden de aparición correlativa, aunque no aparezcan unidos, los textos: «Invernal», «El entierro del invierno», «*Spring Break*», «Derrota del otoño» y «Otra vez la nieve». Resulta relevante que ninguno aluda al verano, pero entre «*Spring Break*» y «Derrota del otoño» se sitúa el capítulo «Algunos fragmentos de las memorias

¹²¹ Aludimos a la metáfora del vuelo migratorio de las aves, en la sección «2.4» de la primera parte.

¹²² *Descubrir el Perú*, <http://www.tierra-inca.com/meteo/histo/index.php?lg=es&id=lima> (Fecha de consulta 8 de abril de 2015).

de viaje del Equilibrista de Bayard Street». Un viaje que puede ser integrado a la evocación del periodo vacacional, la salida veraniega al extranjero.

Fijándonos en estos textos de referencia estacional, descubrimos que el invierno inicia y concluye un ciclo, se impone como eje sobre el cual orbita el resto. De este modo, la nieve se convierte de este modo en el fundamento climático del *estar*. La nieve es siempre conclusión y renovación. Analicemos «Otra vez la nieve»:

Otra vez la nieve, sus tímidas maneras,
su delicado silencio, su elegante vanidad.
Otra vez tensar la cuerda,
sentir en la cara el susurro del viento,
su engañoso rumor de palomas congeladas. 5

Los vecinos buscan refugio en sus hogares.
Desde aquí los veo,
no sé cómo se llaman ni qué deseos tienen.
Sé que se aman, que se odian, que tal vez
pisarán por descuido la cola de su gato 10
y su gato como siempre maullará
y yo no sabré si es un niño o una niña
llorando porque teme la oscuridad.
La oscuridad.
De niño también la temía. 15
En el fondo nunca dejé de temerla.

Es de noche y pienso en mi vida.
Toda la basura está debajo.
Otra vez la nieve lo ha borrado todo.
(Chirinos 2013:65)

La situación geopoética de *EBS* localiza el poema al final del capítulo «La derrota del otoño». Una posición que, al ser la última expresión referida a las inclemencias climatológicas, una vez el otoño ha cedido a la nieve, representa el fin del ciclo. El poemario proyecta el eje cronocrítico de las estaciones en un nuevo inicio. El invierno es otra vez el punto de partida. Si el frío ejercía de apertura de la obra, ahora es conclusión. Con lo cual, todo vuelve a empezar.

El sujeto, interpretado por el «equilibrista» al usar la referencia «tensar la cuerda» del tercer verso, interroga el tiempo y el espacio cotidiano de *los otros*. La nieve y la oscuridad se acomodan al discurrir temporal, alterando todo a su paso. La visualización

de los vecinos deja de ser directa, como en el poema «El equilibrista de Bayard Street» (Chirinos 2013:15). Ya no hay diálogo u observación, sino hipótesis, reflexiones, incertidumbre: «y su gato como siempre maullará / y yo no sabré si es un niño o una niña». La nieve ejerce entonces de elemento igualador, borrando el ayer y proyectando el futuro, puesto que separa, resuelve, oculta. Un elemento cuya carga metapoética, como metáfora del papel blanco que digiere la escritura del poeta, también conviene tenerla en cuenta.

La nieve y el invierno se convierten así en elementos indispensables de aquellos poemarios migratorios relacionados con su estancia en EEUU. *EM* asume también el principio regenerador de la estación invernal. «Ahora solo me queda esperar la llegada del invierno (el invierno en Missoula es muy hermoso)» (Chirinos 2003a:6). Tal es así, «Cae la nieve en Missoula» permite situar el interés en la distinción estacional entre un espacio, Missoula, donde la nieve es un elemento constante, y los distintos paisajes que sirvieron de experiencia invernal para Chirinos en el pasado,¹²³ como la lluvia de «Viendo caer la lluvia».

La nieve y el invierno se convierten, otra vez, en estación de partida. El poder del frío va incorporado al *estar* del sujeto lírico. Se aprecia claramente en «El día que murieron los árboles», donde la imposibilidad de que la primavera aparezca debido a la resistencia del invierno se acentúa: «Sus ramas no soportaron el peso de la nieve. / Y se fueron sin conocer la primavera en Missoula» (Chirinos 2003a:49). Es decir, prevalece el frío sobre la luz.

Basándonos en el poema de Robert Bly sobre Missoula, «In a train»,¹²⁴ que sirve de intertexto para la obra de Chirinos, la instalación en un nuevo espacio desemboca el

¹²³ Oscar Hahn, poeta chileno migratorio, instala el paisaje nevado de Iowa, donde reside desde hace treinta años, integra, similar a Chirinos, como referente estacionario de su obra: «En el invierno de Iowa / todos los árboles son almendros // hasta que sale el sol / y derrite sus pétalos de nieve // Entonces sueñan con la primavera» (Hahn 2009:228)

¹²⁴ Fly, Robert, <https://silverbirchpress.wordpress.com/2012/10/11/in-a-train-poem-by-robert-bly/> (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015).

tiempo del *ahora* en términos climáticos y estacionales, como mecanismo de incorporación al ritmo vital de la extranjería:

Nosotros llegamos una tarde de verano
en automóvil. Y hacía mucho sol. 15
¿Por qué nos perseguía el frío del poema?

Para llegar a Missoula
era necesario un tren
y una ventana escarchada y algo de nieve.
(Chirinos 2003a:55)

La temperatura y el cambio estacional en este texto, configuran en la migración una mirada al exterior. Es posible su aceptación, su descripción y su valoración, pero también el extrañamiento que produce en su alternancia. El cambio climático en el entorno impulsa un nuevo ritmo temporal, y es reflejo del alejamiento producido en el desplazamiento. Su discurrir se convierte en marca fundamental de la poesía migratoria. Una marca que asumía Ovidio en *Tristes*, al detectar la diferencia temporal que exhibe el expatriado, o *relegado*, con respecto a los nativos de Tomiș «Pasa el tiempo tan lento que piensas que se ha detenido, / y con pausado correr el año marcha a su fin». (Ovidio 2002:157)

El elemento climático de la cronocrítica se aprecia también en *PPM*, de Jorge Boccanera. Hay en esta obra una relación entre el distanciamiento y la tempestad, la tormenta. Las inclemencias climatológicas acentúan la soledad del sujeto lírico. «Oración (para un extranjero)» es transitado por lluvias, tormentas, y otoños inciertos. Junto al paisaje costero, el poeta se apropia del aviso de la tormenta, como anunciación del desastre. Los fragmentos «IV», «V», «VI» y «VII», presentan la expresión de ese tiempo convulso: «Mi corazón aúlla, lee diarios atrasados, pide otra vuelta y sueña vendavales de odio, restos de algún naufragio, inundaciones putas que llegan a saquear» (Boccanera 2006a:130). La tormenta empuja a un proceso de interiorización y a la conciencia de la extranjería. La meteorología, como tiempo exterior, tiempo cronocrítico del *afuera*, es metaforizada, identificada como reflejo de un *estar* y un *ser* indefenso, a expensas del desastre. Veamos el poema «VI»:

infancia aloja un *estar-allí* fundamental para comprender la experiencia del desplazamiento. Los poetas migratorios recurren a la memoria de la niñez formulando su filiación a un tiempo que ha sido desprendido de su nuevo *estar*, en ocasiones fracturado, que no ha permitido tejer su equilibrio temporal con un diseño espacial concreto, adherido al territorio de origen.

Asimismo, entendemos también que el valor del tiempo climático, dentro de un marco comparativo, a través de la lluvia, o de la intensidad de las estaciones, revierte en una mirada desubicada del *ahora*. El poeta migratorio crea ecos de su extranjería dentro del texto a través de la presencia de una nueva temperatura, o de un paisaje distinto, más lluvioso o invernal, con el que toma conciencia de su distanciamiento. La fusión del *estar* físico y el *ser* temporal de las nuevas ciudades o los nuevos países, es asimilado a la evocación poética.

Jorge Boccanera articula el pasado como memoria latente que permanece, que es memoria, no recuerdo, debido a su pervivencia, por la quietud con la que se refleja en la voz poética. La fotografía, imaginario idóneo de un pasado detenido, se convierte en elemento recurrente del *ayer* que resiste a ser borrado. El poeta recurre a él con la intención de no claudicar ante «los gallos ciegos del olvido»: el tiempo de la pérdida. Igualmente, las condiciones climáticas proyectan un imaginario metafórico del *ser-aquí*, que para el poeta argentino se refleja en el idioma de la tormenta. Un suceso climático que queda metaforizado en el desorden de su extranjería.

Eduardo Chirinos conjuga el *ayer* desde el encuentro con el *hoy*, en una perspectiva distinta a la de Boccanera. El tiempo pasado se inscribe en el *ahora*, se revitaliza activamente. El mecanismo cronocrítico activa el recuerdo, que es movimiento. Su función es actualizar la experiencia del pasado, acomodarla a un *ahora* dentro de un entorno extranjero. Se apropia, y se inscribe, en un nuevo espacio, nuevo *estar* que aloja los recuerdos, la historia. No hay herida en Chirinos, como en Jorge Boccanera o en Fabio Morábito, sino implante. Así, la apropiación del clima extranjero y de las estaciones ajenas, se resuelve como herramienta de concreción cronocrítica, inscribiendo al poema en una rítmica estacionaria adoptada desde la normalización de la extranjería.

En el caso de Fabio Morábito, la mirada cronocrítica se acerca a las intenciones integradores de la temporalidad de Eduardo Chirinos, pero persiste en la conciencia de un tiempo del *ayer* que es ajeno al *ahora*. Su niñez se multiplica en dos espacios, aun cuando serían tres, si tenemos en cuenta sus referencias al *estar-allí* de Egipto. Su *estar* se diversifica, su *ser* se hace discontinuo. El sujeto poético se desarrolla interrogando su propia identidad, mostrando la persistencia de la memoria en el recorrido temporal. Cercano a la resistencia de la memoria de Jorge Boccanera, y el uso del recuerdo activo de Eduardo Chirinos, para el poeta italomexicano el pasado no es herida ni implante, es cicatrización lenta que no termina de cerrarse, de concretar una identidad.

8.3. Para la descripción de un cronotopo migratorio

*Si ando muy lejos debe ser
porque el mundo lo decide.*
Heberto Padilla

Estar-allí y *ser-aquí*, o bien, *ser-allí* y *estar-aquí*,¹²⁵ en esta incertidumbre el cronotopo migratorio aloja el movimiento. La dispersión en las balizas del tiempo y del espacio, aquellas que nos arraigan, nos instalan, e integran nuestro *locus* y nuestro *cronos* original, se incorporan a la poesía migratoria a través de herramientas cronopoéticas y geopoéticas, relacionando la experiencia del cambio espaciotemporal con la creación literaria.

La poesía migratoria sostiene el *ayer* en el *ahora*, exhibe continuidad, formula un presente agrietado, y es capaz de concebir el pasado dentro de nuevas experiencias, como cercanía de la infancia y del clima del territorio extranjero. Asimismo, cuando el espacio se multiplica, la poesía anida los nuevos lugares, que son reflejo o interpretación, conformando una estructura de alojamiento.

¹²⁵ Para Susana Bachmann «la imposibilidad de determinar con certeza la posición espacial se manifiesta también a partir de la pareja adverbial «aquí-allá», cuyos términos antagónicos están confundidos para el confinado» (Bachmann 2002:16). Por ello creemos que aportan una mayor significación, combinados con los verbos *estar* y *ser*, para definir el desarraigo.

El espacio/tiempo es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, se lo puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética. (Aínsa 2006:141)

Defiende Guillermo Sucre la existencia de una poesía que expresa el espacio, y otra que es poetización del tiempo: «si es cierto que tiempo y espacio son términos que mutuamente se implican y que operan en toda experiencia poética, lo es también que hay maneras distintas de relacionarse con uno y otro» (Sucre 2001:333). El crítico venezolano distingue una «poesía del tiempo y otra del espacio» (2001:333) en la obra de dos poetas migrantes: Vicente Huidobro y César Vallejo. Aunque también incorpora a estas dos corrientes los versos de Jorge Luis Borges y de Pablo Neruda. En la temporalidad de la obra de Vallejo, «el tiempo es monotonía, vacío, carencia de intensidad y esto, por supuesto, contamina su experiencia del presente» (2001:336). Pero para Vicente Huidobro, poeta que ahonda el espacio, la poesía «es vivida como una experiencia espacial: no en vano la imagen dominante del poeta es siempre la del viajero, una suerte de ser cósmico que se desplaza con el paso de las estaciones y del movimiento solar, tejiendo zonas y ciudades en sus mudanzas» (2001:339). No cuesta recordar dos obras relevantes de ambos autores. *Altazor* (1931), la obra del chileno, denota un vertiginoso viaje de caída, donde el poema «cobra relieve y movimiento» (2001:340), mientras que *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de Vallejo, asume la «trascendencia de la historia mediante un nuevo orden, cósmico y revolucionario, el advenimiento de un mundo regido por la fraternidad y la reconciliación universales». (2001:336)

Visto lo cual, parece oportuno que nos preguntemos si es posible designar a los poetas migratorios de nuestra investigación como poetas del tiempo o, tal vez, como poetas del espacio. En caso de que alguno de los elementos que conforma el cronotopo cobre relevancia. Respondemos con rotundidad de forma negativa, debido a la particularidad de sus marcas espaciotemporales, que parten de las preguntas *dónde*, *cuándo* o *cuánto tiempo...*

La poesía migratoria evoca una conexión indivisible, es siempre tiempo y espacio. El poeta que experimenta una alteración del *ser* y del *estar* de forma voluntaria o involuntaria, reflejo del cambio de *locus* y de *cronos*, exporta estas marcas a su poética. Asume la alternancia, por cuanto incorpora una movilidad viajera, como expresión de una cartografía que interroga su espacio natal y los nuevos lugares, a la vez que transita los tiempos del presente en la reinterpretación o pervivencia del *ayer*, y en la denuncia del *ahora*.

El ser exiliado es un estar sumido en otro lugar infinitamente misterioso en el que se produce una metamorfosis profunda del tiempo y el espacio, y en el que el mundo (la imagen del mundo), devorado por extrañamiento, se vuelve enigmático y desconocido. (Borgna 1996:55)

La migración de Eduardo Chirinos, de apariencia menos dolorosa a la de Jorge Boccanera y de Fabio Morábito, representa en el poema el *estar* y el *ser-aquí*. Un movimiento entre el tiempo y el espacio que transforma su *allí* en visita y en recuerdo. De este modo, apreciamos cómo sitúa el tiempo en la extrañeza de otro ciclo estacional, y en la historia de lugares ajenos, cuya pasado es lectura del *ayer* y del *ahora*. Un mecanismo de apropiación intertextual que se integra a su propia escritura.

Fabio Morábito, migrante adolescente en el tiempo, indaga el lado oculto del espacio en el reverso de las ciudades y en rincones sin lectura, vacíos y periféricos. A la vez, acomoda su tiempo nómada al tiempo del arraigo, sin concretar su *estar* y su *ser-aquí*. Su *aquí* trasciende, se asienta en una mirada en movimiento, se exhibe como reflejo de lo transitorio. En su caso, «la escritura puede funcionar como un dispositivo que repone, restaura, restituye, recupera, reanuda, restablece el vacío dejado por el desplazamiento». (Heffes 2012a:226)

Jorge Boccanera, poeta afincado en el presente, crea su tiempo, que es todos los tiempos, de forma que permanece el *ayer* en su *hoy*. Puesto que encarna al poeta cuya experiencia del desplazamiento conjuga el exilio y la extranjería, evoca una doble posibilidad: *estar-aquí* y *ser-allí*. Su escritura violenta, dramática, a golpes, redundante en el dolor. Los espacios del *ayer* incidiendo en el *ahora*. Las marcas temporales del pasado

regresan, pero no como recuerdo, sino como vivencia. No hay olvido, porque la división entre el pasado y el presente colisiona.

El cronotopo migratorio, incorporada a la poesía de quienes vivieron una experiencia de desplazamiento, adopta multitud de formas, no está fosilizado o limitado, como hemos observado. El espacio se designa, en ocasiones, por un referente real que contrasta el *ayer* y el *ahora*, pero también es interpretado como expresión del estado de satisfacción o insatisfacción del sujeto lírico con el nuevo lugar. El tiempo tiene, asimismo, diversas funciones. Capaz de proyectarse en un futuro que es regreso, instala gradualmente al sujeto en el *ahora*, o conversa con el pasado. Numerosas son las posibilidades que desembocan en el estudio del cronotopo migratorio: concretar una conversación con el nuevo *locus* e interpretar el *cronos*, al mismo tiempo que se refleja un *locus* inalcanzable que pervive como *cronos* intacto en la memoria. De cualquier modo, el cronotopo resuelve una mirada poética en la extranjería, que es expresión de un viaje que se transmite siendo búsqueda permanente, a la vez que enriquecimiento. Podemos afirmar entonces, parafraseando a Mijail Batjin, que la poesía migratoria determina la imagen del hombre como *ser* discontinuo en un *estar* fragmentado.¹²⁶

¹²⁶ Batjin define el cronotopo como «imagen del hombre en la literatura». (1989:238)

Capítulo IX. El tema del desplazamiento

*El desarraigo: pesado como un hacha
o alto como pluma de pájaro*
Enrique Molina

Queremos iniciar este nuevo capítulo con una cita de Paul Valéry: «el *tema* de un poema le es tan extraño y tan importante como lo es a un hombre su *nombre*» (1977:157). Una idea que nos permite inaugurar nuestra investigación temática, donde abordaremos las preguntas que concretan el *qué* de la poesía migratoria, y estudiaremos los factores que inciden en el tema migratorio. Ciertamente, el *tema* puede tener una relación de proximidad con el *nombre*. Para Valéry, dicho *nombre* escapa a nuestra voluntad, y es, paradójicamente, la marca que nos significa. Arbitrariedad dirigida que enlazamos con las teorías de Yuri Lotman, según el cual, la humanización nos la otorga nuestro nombre para los animales, su ausencia es síntoma de deshumanización (Lotman 1999:52).

La propuesta de Valéry situaría el plano temático dentro del marco paratextual. Puesto que éste aloja la temática como puerta de entrada al texto. El título supone un primer indicio del tema, nuestra primera señal. Por ello, sería necesario destacar en un análisis temático la funcionalidad de los marcos paratextuales,¹²⁷ como huellas de una experiencia migratoria que ha atravesado el elemento histórico y biográfico para instalarse en el lenguaje poético. Asimismo, si el texto poético viene enmarcado en una enumeración, el título del poemario se convierte en la herramienta que aporta el rastro, a fin de aclarar y disipar su neblina semántica.¹²⁸

¹²⁷ En relación al marco paratextual no sólo hablamos del título del texto, también nos interesamos por la relación con los epígrafes, sean incluidos en el inicio del texto, o como epígrafes del capítulo o del libro.

¹²⁸ Como herramienta en el análisis, plantea Pere Ballart la posibilidad de interrogar textos que acompañan al poema del que queremos rescatar su temática. (2005:351)

Nuestra intención no es quedarnos en el aspecto externo del texto, en su p^ortico paratextual. El tema exhibe diferentes puertas de acceso dentro del poema. Su propia existencia acarrea un debate para la crítica, sobre todo si orbita alrededor del género poético.¹²⁹ Desde el enfoque tradicional, el hallazgo del *tema* supone identificar el eje fundamental del poema. Objetivo principal a la hora de asimilar la composición. La transmisión del *mensaje* por parte de un *emisor* –poeta– a un *receptor* –lector/oyente–,¹³⁰ se desarrolla a través de una codificación semántica, reflejo de un particular modo de entender el mundo.

En las teorías que defienden el hecho poético como expresión de un código,¹³¹ cuyo propósito radica en descifrar las estructuras textuales, el tema se posiciona como puerta de acceso secundario. Representa exclusivamente su mediación, no la finalidad del poema. Se posiciona un paso por detrás de la expresión. Retomemos la reflexión de Carlos Bousoño sobre ello:

El tema, que de ser, en cierto sentido, un fin hacia cuyo tratamiento el escritor se encamina, se ha transformado en un puro medio para comunicarnos la emoción, se torna así en intercambiable por otro tema cualquiera que pueda cumplir con parecida idoneidad idéntica misión. (Bousoño 1985:353)

En la poesía contemporánea el tema deja de ser prioritario. La mirada temática desarrolla un apoyo más en la transmisión de la carga emotiva que evoca el poema. Expone un reflejo semántico, nunca un fin en sí mismo. Tal discrepancia surge a partir de los románticos alemanes, señala Javier del Prado (1993:14); quienes volcaron el interés por el tema del *yo* en la poesía. Dicho trasvase, de lo exterior a lo interior,

¹²⁹ José Domínguez Caparrós realiza en *Introducción al comentario de textos* (1982) un breve repaso de las diferentes formas de acercamiento al texto: la mirada más tradicional, enfocada en preocupaciones estilístico-pedagógicas de Raúl H. Castagnino, simplificada en el binomio forma-contenido, pasando por la teoría semiótica de Charles Morris, que afronta un estudio de tres niveles: pragmática-sintaxis-semántica, hasta el grupo de Lieja. «Todos coinciden en señalar una estructura formal interior a la obra [...], un contenido también interior [...], y una relación de la obra con lo exterior a ella». (Domínguez 1982:29)

¹³⁰ Tomamos como base de este esquema las teorías de Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, en *La teoría literaria contemporánea* (1987), que se sitúa a las diferentes escuelas de la crítica dentro del esquema comunicativo de Roman Jakobson. Las escuelas de teoría tradicional se enfocan en el aspecto del emisor y del mensaje-obra. (2010:15)

¹³¹ Para Selden, Widdowson y Brooker, el estudio estructuralista y formalista se centran en el código. (2010:16)

terminará por completarse en el momento en el que los poetas contemporáneos centren su interés en la carga metapoética del verso, uno de los ejes de la modernidad.

Consideramos, pues, que el tema se convierte también en mecanismo de acercamiento hacia el texto migratorio. El contenido semántico, al igual que el reflejo sintáctico, fonético o formal del poema, muestra la complejidad de la expresión poética. Esta propuesta se sostiene en la teoría de H. G. Gadamer, que definiéramos en el «capítulo VII», para quien la poesía contemporánea es «poesía semántica». Después de convivir con leyendas y mitos, la palabra poética aloja un significado (Gadamer 2004:148). Sin embargo, la «poesía semántica» no representa obligatoriamente un tema, sino que aborda todos los aspectos del poema, trasladando un especial conocimiento, es decir, emoción, así como contemplación y reflexión. Por la multiplicidad de formas, debemos acceder entonces a los temas que transitan en nuestros tres poetas, a fin de que el estudio del *qué* migratorio nos descubra la relación que se lleva a cabo entre ellos y la extranjería. Nuestra premisa parte de la recurrencia del tema del desplazamiento como contenido temático de la poesía migratoria. Un contenido que viaja a lo largo de las diferentes obras del *corpus*.

Ahora bien, antes de dirigir el estudio de los temas migratorios de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, nos encontramos con la dificultad de establecer una definición definitiva para los conceptos de *tema* y de *motivo*. De modo que sea posible definir a qué nos referimos cuando nos describimos al tema del poema. Para resolver este dilema recurrimos a los estudios de tematología. Una escuela que centra sus investigaciones en el discurso narrativo, y puede ser de utilidad para afrontar la lectura poética, debido a la claridad que aporta.

El concepto actualizado de *tema* viene ligado a otros términos, como *motivo*, *tópico* y *argumento*.¹³² Este último, *argumento*, está restringido para el uso de la narrativa. Según

¹³² Cesare Segre aborda este debate en *Principios de análisis del texto literario* (1985), en el capítulo «Tema/Motivo», páginas 339-366.

el punto de vista del crítico que los trabaje, se adoptará una denominación distinta.¹³³ Señala Elisabeth Frenzel que el *tema* representa el contenido abstracto de la obra, mientras que el *motivo* no va unido a nombres y acontecimientos, como el *argumento*, que sí tiene una identidad más definida (Frenzel 1980:VII-VIII). Siguiendo la línea de Frenzel, Rosa Eugenia Montes Doncel aporta un ejemplo sobre el tema del amor, que puede ser presentado a partir del *motivo*: «el valiente mata al dragón y se casa con la princesa», con el argumento: «la leyenda de san Jorge». (Montes Doncel 2006:18)

Inciendiando en la dispersión léxica de dicha terminología, Raymond Trousson considera que el *tema* individualiza un *motivo* abstracto.¹³⁴ Para Trousson, se invierte el concepto y es el *motivo* el que contiene el *tema*, al contrario que Frenzel. Una confusión terminológica que parte, como indica Cesare Segre, de que la palabra *motivo* tiene una «peligrosa tendencia a colisiones sinonímicas con *tema*». (Segre 1985:347)

El debate léxico-teórico resulta tentador, es cierto, pero nuestra tarea no ha de indagar más de lo estrictamente necesario en la discusión.¹³⁵ Puesto que nuestro objetivo es aplicar una terminología constante para nuestro estudio, adoptar un vocabulario cohesionado, firme, que imponga su utilidad y nos posibilite articular el análisis del tema migratorio con mayor determinación. Visto lo cual, la concreción terminológica expuesta por Miguel A. Márquez en «Tema, motivo y tópico» (2002:251-256) despliega ante nosotros una solución práctica con la que zanjar el debate. El *tema* abarca para Márquez un espacio menos determinado de significación, el *tópico* es un lugar común, un *tema*

¹³³ Aludimos aquí al capítulo anterior de Cesare Segre, y al apartado de Montes Doncel, Rosa Eugenia, «La confusión terminológica. Tema y motivo», en *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia* (2006), páginas 17-22. También *Tematología y comparatismo literario* (2003), obra de divulgación coordinada por Cristina Naupert, donde participan diferentes críticos, contiene «Orientaciones teóricas metodológicas», en páginas 87-181, texto que discute las diferentes propuestas terminológicas

¹³⁴ «Para Trousson el tema constituye la individualización de un motivo abstracto, por ejemplo el motivo de la creación abstracta que se encarna en el tema de Pigmalión; el motivo contiene el tema, al contrario de lo que sucedía en Frenzel». (Montes Doncel 2006: 19)

¹³⁵ Emplazamos esta discusión a la lectura de *Entre lo uno y lo diverso* (1985), de Claudio Guillén en su capítulo «Los temas: tematología», de gran utilidad para seguir con el debate.

compartido, y el *motivo* la repetición rítmica de un *tema* o *tópico* dentro de un *corpus*.¹³⁶ Una teoría que recupera las teorías de Frenzel, según las cuales el *tema* es el contenido más abstracto y general, y el *motivo* su reflejo textual, su exposición, su referente. Idea defendida también por Claudio Guillén:

Entiendo por tema una parte de las experiencias o creencias humanas que en determinado momento histórico cierto escritor convierte en cauce efectivo de su obra, y por ende, en componente del repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores. (Guillén 2007:53)

Señala Guillén que el *tema* surge de experiencias o creencias que toman un cauce literario¹³⁷, forman un trazado desde el interior hasta el exterior. Este cauce se desplaza a través de motivos, donde se concreta y se externaliza. Lo que quiere decir que el *motivo*, o los motivos, el aspecto externo, revela el *tema* de la obra, funcionando como aspecto interno y abstracto de la experiencia. Claudio Guillén defiende la posibilidad de que los temas de la literatura puedan ser reducidos a una simple lista, partiendo del planteamiento de S.S. Praver.¹³⁸ Según Praver, los temas se agrupan en torno a cinco grupos.¹³⁹ Existe la representación de los fenómenos naturales; el folklore; los conflictos familiares; los tipos sociales o morales; y por último, las representaciones mitológicas (Guillén 1985:255). En mayor o menor grado, los temas se repiten, no hay temas originales. Pero el propio Guillén matiza dicha reducción, manteniendo la puerta abierta para se puedan crear temas nuevos, entremezclados con los antiguos, ya que en la historia del ser humano los cambios sociales y culturales «hacen posible un tema nuevo». (Guillén 1985:268). Una evolución que comparte éste con Carlos Bousoño:

Cada tiempo muestra una específica vocación por ciertos asuntos, [...] puesto que se trata de significados a los que en el momento de su creación asiste un trato de favor por parte de la estimación aquiescente. (Bousoño 1970:146)

¹³⁶ Una de las tendencias de la actual tematología es referir el sentido de *motivo* a la recursividad. Dentro del texto poético, se repiten elementos, consideraciones y alusiones, de valor semántico. (Segre 1985:350-351)

¹³⁷ También Cesare Segre expone esta idea. «Es propio de la temática, [...], no separarse nunca claramente de la experiencia vivida». (1985:365)

¹³⁸ La obra de S.S. Praver se titula *Comparative literary Studies* (1973).

¹³⁹ También añadimos aquí la propuesta del crítico Carlos Reis, para quien existen cuatro o cinco temas continuos que los poemas individualizan: amor, muerte, justicia, libertad, felicidad. (Luján 2007:43)

Compartiendo las teorías de Guillén, según la cual el *tema*, nuevo o tradicional, arraiga en la obra, nos parece que éste puede ser recurrente, una vez haya atravesado diferentes textos en una «relación de circulación» entre varios poetas. De hecho, los poetas retoman ciertos temas de la tradición, los asedian una y otra vez. Recordemos la constante representación del tiempo en Antonio Machado, o la identidad y *el otro* en Jorge Luis Borges. De esta forma, el *tema* y el poeta pueden mantener una relación que perdure en el tiempo.

9.1. Tema vital

Mudanzas de uno mismo, de su sombra,
Eugenio Montejo

El poeta español Pedro Salinas defiende la existencia de temas vitales que atraviesan las obras de un autor: «el tema del poeta para proyectarse en poesía se va buscando en los asuntos que, en cada caso, le parecen más afines a su querencia. Por lo general no se acaba ni agota en una obra, en un asunto» (1975:48). Una teoría que comparte también Claudio Guillén, para quien el poeta aloja un tema *vital* que preside «sobre los temas *literarios*» (1985:298). Esta perspectiva reduccionista, en cuanto a una mirada temática unitaria, desemboca en otras denominaciones: «tema central», concebida por Guillermo Sucre para aquellos poetas que regresan una y otra vez al mismo tema (Sucre 2001:359); «tema genérico», derivado de las teorías de Valéry Larbaud, utilizado por Gabriel Ferrater y Pere Ballart como «sentimiento o ideología que está en su trasfondo y que sostiene [la obra]»;¹⁴⁰ «tema arquetípico», que representa la literatura del exilio, en palabras de José Ismael Gutiérrez (2005:45), donde la experiencia del exilio es siempre distinta pero tiene un valor único y compartido, y su

¹⁴⁰ Valéry Larbaud y Gabriel Ferrater comparten la existencia de un tema genérico y un tema específico en la obra, o sea, un tema y un motivo. (Ballart 2005:334-335)

expresión literaria se basa en el mismo tema; y por último, «mito personal», defendido por la psicocrítica adherida a los estudios de Carl Jung.¹⁴¹

Estas propuestas terminológicas exhiben una constante: la existencia de un tema recurrente, desde el cual acude el poeta al cauce literario para expresar una experiencia o una reflexión permanente. El «tema genérico», «vital» o «arquetípico», es estudiado por Angelina Muñiz-Huberman en su trabajo sobre el exilio de los escritores españoles en México, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio* (1999). Para la autora, el tema se resuelve como «exilio matizado» en la obra de los migrantes (1999:162). Se desarrolla como narración de lo cotidiano que va asumiendo el drama del desarraigo. Al igual, Paul Ilie constata la existencia del tema literario referido al exilio:

La naturaleza histórica del exilio, con sus conflictos sociopolíticos, no debe confundirse con la reacción literaria a la experiencia del exilio. La distinción permite al observador hacer caso omiso de los juicios referentes a la injusticia personal a fin de concentrarse en la literatura, y Guillén [Claudio] hace esto precisamente cuando alinea la gama de respuestas literarias posibles entre dos polos, el uno autobiográfico y lírico, el otro, un polo temático de estructuras míticas y novelescas. La dificultad con este eje, es que no solamente gira lejos de la historicidad, sino lejos de cualquier referencialidad realista. En su grado extremo, el exilio se convierte en su propio tema literario, [...] o en una lamentación elegíaca que pierda el enfoque narrativo de su viaje autobiográfico y cambie la continuidad espacial por estructuras emocionales laberínticas. (Ilie 1981:102)

Aceptando la existencia de temas genéricos y relevantes que sobrevuelan las obras de los autores, es lícito preguntarse si existe la posibilidad de que el fenómeno migratorio se plantee como tema literario. Si fuera así, teniendo en cuenta la relevancia del valor de la experiencia biográfica del desplazamiento ¿ésta puede convertirse en «tema vital» o «genérico»? Y por último, ¿la poesía, como género excluido de los estudios de temología, es capaz de actuar como vehículo de expresión del tema migratorio? Para las dos primeras preguntas continuaremos la discusión en el análisis de los temas migratorios. Para esta última, compartimos las palabras de Rafael Núñez:

¹⁴¹ «Hay mitos subconscientes que se recrean en literatura como coordinadas vitales de la imaginación antropológica». (García Berrio; Hernández Fernández 2004:168)

Un tema es una categoría semántica abstracta o una macroproposición de la que las unidades textuales son manifestaciones por analogía, metonimia, concreción, repetición, variación, contraposición, ejemplificación. (1992:164)

Es decir, no asumimos ningún riesgo si identificamos la poesía como género que implica la mayoría de los elementos enumerados por Rafael Núñez. Un poema alberga e interioriza un tema, abstracto o concreto, que es expresado a través de un mecanismo literario. Con lo cual, la posibilidad de que exista un tema migratorio conlleva la presencia de algún elemento que nos pueda descubrir su anclaje textual.

Sostenemos, pues, que la experiencia migratoria se representa como «tema vital» del poeta migrante. Esta experiencia es capaz de amoldarse a la temática de diferentes obras, apareciendo reiteradamente en forma de herramienta literaria, retórica o textual. Un argumento que defiende Pedro Salinas:

en la conciencia del artista [el tema vital] es obsesión apoderada de su ánimo; vive en él, y vive de él. El poeta ha de vivirlo creadoramente, procurándole encarnaciones sucesivas, volviéndolo obras. A lo obsesivo de su presencia en la vida psíquica se ajusta lo reiterado de sus apariciones en la obra creada. Precisamente porque el tema no cesa de hacerse presente acuciando al creador, moviéndole, constante, a su exteriorización en diversas variantes, aparece en los escritos del poeta dicho, redicho, hasta contradicho, a veces, según los tiempos y ocasiones del alma. (1975:48)

El poeta intercambia motivos, mezcla referentes, diluye espacios y tiempos, mientras la experiencia migratoria se va instalando como tema fundamental. Esto supone responder directamente a las preguntas que nos planteamos con anterioridad. «Lo fundamental no es que nos hallemos ante un hecho histórico, sino que una experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura», defiende Claudio Guillén. (2007:59)

Sin ánimo de extendernos, afirmamos que el poema, como expresión de la experiencia del desplazamiento, transmite un tema migratorio. Dicho lo cual, observaremos en el transcurso de las páginas siguientes la forma con la que los tres poetas de nuestro estudio reflejan en su *corpus* una mirada temática de su experiencia migratoria, desde su capacidad sugestiva y evocadora. Un tema migratorio que también

ha intervenido en otros géneros literarios, en artículos y crónicas sobre los viajes y la extranjería.¹⁴² Pero es el poema el interlocutor que aporta el testimonio literario más intenso de la expatriación.

Ello no implica que exista una forma poética específica que exprese esta línea temática migratoria. El tema migratorio se disuelve en infinidad de propuestas. Apuntamos que el significado de la migración no conlleva, obligatoriamente, una alusión directa, como observáramos en el poema de Bertolt Brecht «La emigración de los poetas»,¹⁴³ en el apartado «2.3» de nuestra investigación, sino que se sumerge en distintos motivos, como estudiaremos a continuación.

La expresión del tema no siempre es directa, sino mayoritariamente indirecta. Para Ángel L. Luján, «el tema sería el anclaje referencial, aquello de lo que habla el poema, y no lo que dice» (2007:41).¹⁴⁴ Toda vez que dilucidar de lo «que habla» nos obliga a ser prudentes. Es necesario, entonces, acudir a dos perspectivas de análisis con las que discernir el tema del poema. La primera, expuesta por Isabel Paraíso, consiste en interesarse por palabras claves que recorren la obra. Un catálogo léxico que dispone el entramado de símbolos metafóricos y metonímicos (Luján 2007:57-58), como propusiera también José Ferrater Mora (1983:20-21). Dicho método de análisis podemos relacionarlo con la otra propuesta de estudio, presentada por A.J. Greimas, la «isotopía» (Greimas; Courtés 1982:229-232). La isotopía analiza el tema por medio del análisis de los campos léxico-semánticos que atraviesan la obra.¹⁴⁵ Explora la repetición o «redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo». (Luján 2007:46)

¹⁴² Apuntamos algunas obras. De Jorge Boccanera: *Tierra que anda* (1999); en Fabio Morábito: *El idioma materno* (2014); y en Eduardo Chirinos el artículo «Las ignotas caras del amor. Intertextualidad y exilio en El Botánico de Juan Gelman» (2010).

¹⁴³ *Op. cit.*

¹⁴⁴ Repetimos aquí la frase del mismo crítico que ya incluimos al principio de esta reflexión tematólogica: «porque es precisamente lo que nos dice el poema; y eso no puede ser dicho de manera distinta». (Luján 2007:41)

¹⁴⁵ Nos servimos en el texto de la revisión de la propuesta de Greimas analizada por Cesare Segre. (1985:40-42)

Estos dos enfoques son compatibles en el estudio del tema. Si bien, la propuesta de Greimas orienta una estructuración gradual de los aspectos temáticos del texto, y la intención metodológica de Isabel Paraíso se sitúa en el entramado léxico, en el uso de puntual o repetido de ciertas construcciones. De esta manera, su unión nos revelará la articulación del mundo temático que interactúa con la estructura textual, y la redundancia léxica.

9.2. El bestiario migratorio

*La traición es el drama de la planta
El ala no traiciona
Tomás Segovia*

Una vez delimitada la migración como «tema vital», o como «tema arquetípico» y «genérico», según se prefiera uno u otro concepto, debemos delimitar su utilidad dentro del poema. Advertimos, previamente, que la referencia a la experiencia del desplazamiento no implica la expresión explícita de la misma, su evocación indirecta también conduce a una reflexión de la condición nómada o sedentaria del ser humano. Así, la representación de la migración puede ser adoptada por una escritura que exponga su temática de forma indirecta y connotativa, que no desvele en forma transparente su contenido, o al contrario, en una expresión directa del desplazamiento.

En nuestro caso, el uso del referente animal como reflejo de la migración, denominado aquí «bestiario migratorio», muestra la dispersión del tema, y su complejidad. A través del bestiario el poeta exhibe la movilidad (voluntaria o forzada) de los animales; y el arraigo de los mismos a sus patrias, como proyección de su experiencia migratoria. El animal se traduce en motivo, es eco temático del poeta migrante. De este modo, el viaje de los elefantes o de las aves se identifica como alegoría del viaje del poeta, o como instalación y sedentarismo en un espacio concreto. Como sostiene Michael Hamburger, «Todo verdadero poeta y lector de poesía sabe en el fondo de su corazón que estas divisiones carecen de sentido, que un “poema sobre gatos” puede ser un poema de amor, o un poema sociológico, o un poema metafísico». (1991:321)

A partir de la reflexión de Hamburger, consideramos que en la poesía el animal no funciona exclusivamente como motivo. Ninguno representa específicamente la figura del desplazado. El poeta lo dota de tal sugestión. Así, el tema del traslado puede evocarse a través del desplazamiento forzado de una manada de elefantes, en la dialéctica entre el pasado y el presente de los bisontes, o en una reflexión sobre la denominación de las aves. No obstante, en la zoología la experiencia migratoria puede ser compartida por cangrejos, mariposas, langostas o ñus, entre otros, como apunta Benigno Asensio (1998:14). Asimismo, la movilidad se desarrolla por igual en el medio acuático, en el entorno aéreo y en la espacialidad terrestre. Múltiples especies y espacios que nos obligan a preguntarnos si no se pueden reflejar también en el poema.

Los poetas migratorios mediatizan su traslado a través del mundo animal, como evocación del deseo del viaje, o en el temor del desplazamiento. También acuden a él para mostrar la libertad y expansión en el espacio, y la pérdida de referentes. Pero la integración del bestiario en la poesía no es nueva, debemos reseñar su uso normalizado en otros poetas.¹⁴⁶ Un ejemplo para nuestra investigación, no estudiado dentro del *corpus*, lo presenta Tomás Segovia.

Para Segovia, la apropiación del mundo zoológico de la migración evoca el debate sobre nuestra existencia nómada y errante, a la vez que ejerce de metáfora temporal. Uno de los últimos poemas de su obra: «Migración», incluido en *Noticia natural* (1992), asimila los desplazamientos estacionales de las aves a las fases –etapas– de la existencia humana. Presenta Segovia el tiempo humano asimilado por la primavera de la infancia, el verano juvenil, el otoño de la madurez y el invierno de la vejez. Veamos un fragmento del poema de Tomás Segovia:

El roto panorama de una vida
Que es a vuelo de pájaro unitaria
Un día el incansable corazón desdoblado
Sabrá del todo que es el mismo
Su viaje separado por su propio camino

¹⁴⁶ Son tradicionales los usos de las fábulas desde Esopo, pasando por Tomás de Iriarte, en los que prima la intención moralizadora de los animales.

Un día el aletazo de la verdad subida
Y el paso a ras de suelo que hace huella
Serán el doble golpe de un único latido.
(2003:290-291)

La recurrencia temática del desplazamiento animal es metafóricamente asumida aquí por el sujeto lírico. En un juego de isotopías se equipara la alteración migratoria producida por el cambio de estaciones, y la existencia en tránsito del ser humano. El bestiario se resuelve como evolución vital del sujeto, como tema existencial.

9.2.1. Elefantes, ¿aves o pájaros? y bisontes

*Mi patria es donde se encuentre aquel pájaro luminoso
que vivió hace ya tiempo en mi heredad.
Cuando yo nací ya no le oí cantar en mi huerto...
Y me fui en su busca solo y callado por el mundo.
Donde vuelva a encontrarlo... encontraré mi patria.*
León Felipe

Asumir el mundo animal como reflejo de la migración es siempre una acción deliberada. Aceptamos que ningún animal es consciente de la poeticidad que desprenden sus actos, como señala Paul Valéry: «los animales parecen no percibir nada y no hacer nada útil. Sin duda el ojo de un perro ve los astros, pero el ser del perro no da ningún curso a esa visión» (1990:175-176). De tal modo, su comportamiento es poetizado como reflejo de su evocación migratoria. Se establece un movimiento de captación del pretexto, por medio del cual se asimila una metáfora del *ser* y del *estar* migratorio, para, posteriormente, articular el contenido.

En su primera experiencia migratoria, Jorge Boccanera asigna al tema del exilio un valor fundamental, expresando una particular concreción espacial y la representación de un presente fragmentado, que conjuga un cronotopo migratorio. La temática del desplazamiento se convierte entonces en representación de la experiencia del exilio, eco del distanciamiento. Esta representación la localizamos en uno de los poemas

fundamentales de *PPM*, «Exilio», donde el poeta utiliza el bestiario como expresión de la expulsión y de la desorientación del sujeto lírico:

*Expulsados de la selva del sur de Sumatra
por los hombres que vienen a poblarla, 130
elefantes emprendieron hoy una larga marcha
de 35 días hacia la nueva ciudad que les fue
asignada.*

(AFP. 18/11/82)

No hay sitio para los elefantes,
ayer los expulsaron de la selva en Sumatra,
mañana alguien les impedirá la entrada al Unión Bar.
Yo sigo a la hembra guía,
cargo con la joroba de todas mis valijas 5
sobre las cuatro patas del infierno.

Llegarán a destino –dijo un diario en Yakarta.
Los colmillos embisten telarañas de niebla.
Llegarán a destino,
viejas empalizadas que sucumben bajo mareas de carne. 10
Llegarán –dijo el diario.

La estampida cruza por suelos pantanosos y mi patria
la mía, es sólo esta manada de elefantes que ha
extraviado su rumbo.

¡Guarde celosamente la selva impenetrable a este ulular
de bestias!
Tambores y petardos, acompañan.
Algo de todo el polvo que levantan, es mío. 15
(Boccanera 2006a:176)

Antes de proceder al análisis del texto, destacamos que «Exilio» forma parte de un campo temático que incluiría a aquellos poemas de denuncia política dentro de *Polvo para morder*, junto a «Oración (para un extranjero)», «Desaparecido I», «Desaparecido II», y «Pena de muerte». De este modo, observamos la existencia de un eje temático que aporta cohesión al poemario, vertebración a partir de la experiencia migratoria y del drama que supuso el periodo de la dictadura en Argentina.

Centrándonos en el texto, el poema se compone de quince versos estructurados en cuatro estrofas no homogéneas. Se presenta en verso libre por medio de estructuras

silábicas impares, endecasílabas y heptasílabas, con versos pares octosílabos y alejandrinos. Siguiendo la clasificación de Isabel Paraíso, consideramos la obra como «silva libre impar».¹⁴⁷

En alusión al título del poema, «Exilio», éste viene determinada por el epígrafe. Extraído de una nota de prensa, un cable de la AFP fechado el 18/11/1982,¹⁴⁸ se aborda la expulsión y posterior ubicación de una manada de elefantes que ha sido trasladada durante treinta y cinco días a lo largo de la isla de Sumatra, Indonesia. Boccanera expande, a través del recurso de la doble textualidad, la atención de la palabra «exilio» hacia un significado de expulsión de animales salvajes. No se sitúa a ningún ser humano. Ningún personaje que no forme parte de la manada de elefantes se ve obligado a huir y a sobrevivir fuera del país. Son ciento treinta elefantes los que avanzan en una larga marcha, el éxodo, hacia un nuevo emplazamiento.

El poeta incorpora una localización geográfica concreta, un traslado entre la «selva» y la «ciudad», nombre irónico obviamente del nuevo espacio delimitado en el epígrafe, lo que evidencia la intención metafórica del texto. A través de la escena se ahonda en un plano significativo que es transitado por huellas geopoéticas y el bestiario, desorientando la perspectiva espacial del lector hacia la cartografía universal del espacio recorrido, que realmente retrotrae a una experiencia concreta. Una dispersión que nos confunde, aunque como expresa Ernesto Sabato:

Para bien y para mal el escritor verdadero escribe sobre la realidad que ha sufrido y mamado, es decir sobre la patria; aunque a veces parezca hacerlo sobre historias lejanas en el tiempo y en el espacio. (2004:19)

Nuestra primera mirada del texto, en una visión panorámica, añade a la revisión temática y geopoética, la relación de Jorge Boccanera con el periodismo.¹⁴⁹ Un oficio que instala otro de los ejes isotópicos de «Exilio». La utilización de la nota de prensa condiciona y orienta una realidad informativa incierta. El hecho de que sea una nota

¹⁴⁷ «La forma versolibrista más proteiforme, flexible y subjetiva dentro de las modalidades fónicas, [...]. Llena de matices y con morfología distinta casi en cada poeta». (Paraíso 1985:395)

¹⁴⁸ En este caso el poeta se refiere a la *Agence France Presse*.

¹⁴⁹ Boccanera, Jorge (2008), «Poesía y periodismo. Dos formas de indagar», *Caravelle*, núm. 90, 2008, págs. 199-202.

implica la obligada lectura referencial, que mezcla la existencia híbrida del poema como literatura e información. La referencia, el motivo del texto en torno a un hecho real, multiplica el efecto de la evocación.

Dentro del plano temático, la voz poética comienza la primera estrofa con una negación que es descripción directa de estilo narrativo. Concentra en ella el motivo del poema en la expulsión de los elefantes: «No hay sitio». Su tono referencial, es decir, la supuesta objetividad informativa que relaciona al poema con la nota de prensa del epígrafe, se funde y se entremezcla con una voz polifónica. Desde el verso cuarto de la misma estrofa: «Yo sigo a la hembra guía», se aprecian los dos planos del texto: la objetividad periodística, y su identificación con el *yo* lírico. Ambos planos producen una doble perspectiva en la lectura, exhibe dos isotopías, y esta duplicación lleva a cabo una integración entre «los elefantes» y la voz poética.

En la primera estrofa se contextualiza la noticia por medio del emplazamiento de los animales en la «selva en Sumatra». La voz poética adopta así una perspectiva distante, de simple testigo, hasta que «yo» se incorpora a la marcha detrás de la hembra guía en el verso cuarto. Toda vez, debemos destacar que en el tercer verso la voz introduce: «les impedirán la entrada al Unión Bar». Un referente que nos conduce al lugar emblemático de Buenos Aires donde se bailaba tango, ahora denominado «Bar sur»; desplazando al lector al otro lado del mundo en un movimiento toponímico.¹⁵⁰ De esta manera, los dos espacios, tanto el trayecto de la selva por parte de los elefantes, como el territorio urbano –Argentina–, se superponen. Ya no es solo el espacio descriptivo, relacionado con la fórmula periodística, el terreno que evidencia una geografía expansiva, el poeta alegoriza una experiencia de exilio compartida con el territorio argentino.

La estructura bimembre de la primera estrofa alude entonces a dos territorios y a dos planos semánticos e isotópicos, el traslado animal y la lejanía de Argentina. Lo apreciamos cuando dividimos la estrofa en dos partes. Los tres primeros versos asumen la continuación de la nota de prensa, donde se desarrolla la expulsión de los elefantes: «Ayer los expulsaron de la selva de Sumatra». Los tres últimos, que componen la

¹⁵⁰ La dirección actual de este local es Avenida de Mayo 1370, Buenos Aires.

segunda parte de la estrofa, reflejan la participación de la voz poética en la noticia. La presencia subjetiva del «yo», que se apropia del hecho informativo, identifica al sujeto lírico con un elefante más, «carga con la joroba de todas mis valijas».

La incorporación de dicho sujeto al grupo de los expulsados, la aceptación de los otros en su errancia, tras la «hembra guía», intensifica la dicotomía temática que hemos señalado. Las «valijas», objetos utilizados para el viaje, y las «cuatro patas», señal inequívoca de las extremidades de los cuadrúpedos, encarnan al hombre y al animal, al exiliado y al elefante, al individuo y a la manada.

La primera estrofa concluye con el sustantivo evocador: «infierno», que determina a las «cuatro patas». Dando significado al infierno del camino, donde el exilio se metaforiza como castigo. La espacialidad del infierno, enigmática, incendiaria y dolorosa, nos permite reflexionar sobre una vía de interpretación en cuanto al origen de la salida o a la huida de los exiliados. El infierno desarticula el contexto de la selva (lugar donde vivían los elefantes) alojando su sentido en el sufrimiento del trayecto, despejando la lectura realista. Y se identifica con la violencia que irá impregnando el vocabulario de las siguientes estrofas.

La segunda estrofa está conectada con la noticia del epígrafe y sugiere, al mismo tiempo, un distanciamiento objetivo. Debemos remarcar la movilidad que se maneja con el recurso paratextual de la nota periodística, debido a que, el poeta transporta al lector de un lado a otro del motivo, lo desplaza en las diferentes referencias isotópicas. Aquí, recurre a una construcción anafórica, estructura sintáctica similar en el inicio de tres de los cinco versos, que comienzan por el mismo verbo en futuro imperfecto: «Llegarán». Sin embargo, estos versos se diferencian entre sí por añadir o eliminar elementos, mostrándose parecidos, pero no semejantes. Construidos los tres en estilo directo, el verso 8 y el verso 11 incluyen la voz poética emisora: «dijo un diario de Yakarta», y también «dijo el diario». Pero solo se sitúa la capital de Indonesia en el verso séptimo. De este modo, el sentido zigzaguea, desplazando el origen de la nota más allá de Indonesia, en un territorio indeterminado, que amplifica su poder de significación.

A través del recurso anafórico, la estrofa utiliza una expresión despersonalizada, aportando oralidad y dramatismo. No obstante, pese a que los tres versos se asemejen, evocan un significado diferente. «Llegarán –dijo el diario», es el verso más ecléctico. Su carga semántica es impulsada por su capacidad de sugestión al final de la estrofa. La afirmación en futuro, sin adverbio o preposición añadida, diferente a «Llegarán a destino» de los dos versos anteriores, convierte en incertidumbre el desplazamiento. El final es inseguro por el desconocimiento de la fecha y del lugar de llegada, por participar de la incertidumbre de los que no saben cuándo volverán y de los que quizás ya no puedan continuar. Sin embargo, responde a una pequeña esperanza en la confirmación de que existe un final en el camino. No se sabe su lugar, y a pesar de ello: «llegarán».

El resto de los versos que componen la estrofa, v.8 y v.10, carnalizan a los animales y a los hombres expulsados, a partir de «colmillos» y «mareas de carne». Por medio de un vocabulario de la violencia: «sucumbir», «empalizada» o «embestir», emplazan el campo temático del desplazamiento hacia un acto doloroso. Observamos además la presencia de otro de los recursos más notables de la poesía de Boccanera, el tratamiento de la metáfora surrealista: «telarañas de niebla». En ella, se mezcla elementos reales, «telarañas», con ciertos conceptos abstractos: «niebla», provocando el extrañamiento. Estas «telarañas de niebla» y las «mareas de carne» se contraponen a las empalizadas y a los colmillos, dando protagonismo a la idea de lucha, sufrimiento y batalla, y despejando el terreno informativo de la lectura, direccionándolo hacia el plano literario.

La tercera estrofa comienza con una «estampida» de elefantes, que relacionamos con la imagen de «marea de carne» de la estrofa anterior. Se concreta el movimiento violento que empuja a los elefantes «exiliados» hacia otro territorio. La «estampida» no posibilita una salida ordenada. No es un lugar concreto de arribo, sino huida y caos. En la dicotomía que hemos planteado, entre la noticia y la identificación del sujeto lírico, la estrofa formaría parte esencial del motivo del poema. En ella, la voz relaciona «mi patria» con la «manada de elefantes». Se asume la pertenencia del sujeto lírico al colectivo de seres expulsados forzados al abandono. Su patria ya no es lugar de salida, no es «selva» o «infierno», tampoco un país concreto. La patria es movimiento, es tránsito,

el recorrido de los errantes, el dolor y el sufrimiento compartido con los otros. El trayecto por «suelos pantanosos» y el rumbo hacia «la selva», se convierten en elementos que lo aferran a la vida pasada, presente y futura. Podemos resumirlo en una frase: todos los exiliados son su trayecto y todo su alrededor es el camino.

El verso trece inicia esta última estrofa, con la que concluye también *PPM*,¹⁵¹ con una exclamación que se asemeja a una plegaria: «¡Guardé celosamente!». En la que el subjuntivo actúa aquí como un imperativo proyectado hacia el futuro. La localización de la «selva impenetrable» desacraliza la petición, pues comprendemos que la naturaleza es la interlocutora hacia quien se dirige la voz poética. La naturaleza debe protegerlos como «selva impenetrable», ayudando en ese «ulular». Es origen, camino y destino.¹⁵² Ya no es la ciudad desconocida del epígrafe, sino un territorio libre.

«Exilio» finaliza con dos versos que reflejan el doble espacio temático del que hemos hablado en nuestro análisis. Toda vez, en el penúltimo verso del texto regresa a la descripción objetiva, por medio de la utilización de un vocabulario que, en el uso de los términos «empalizadas», «estampidas» o «embisten», aloja la violencia. «Tambores y petardos, acompañan» resalta los sonidos de la batalla. El éxodo de los elefantes se acompaña de la confrontación entre la expulsión y el uso de artilugios bélicos. El rastro de las dos líneas isotópicas del principio nos enfoca directamente a las huellas de la dictadura que supuso el éxodo y la dispersión de intelectuales argentinos por distintos países del mundo. En cierta manera, el estímulo de los petardos anuncia la partida, evoca el desplazamiento. Recordemos las palabras de Boccanera sobre la salida del país:

Hay que tener en cuenta que al momento de exiliarme yo tenía 23 años, vale decir que estaba en pleno proceso de formación; así que la circunstancia desgraciada del exilio tuvo su contracara. Julio Cortázar, a quien conocí por esos años en Nicaragua, instaba a trocar la diáspora en ágora, y convertir el desarraigo en «una violenta, hermosa fuerza» (*El Bo*)

El último verso de la composición concreta y afina la identificación de la voz poética con la expulsión de los elefantes, haciendo un guiño al título de toda la obra:

¹⁵¹ Recordemos que «Exilio» se sitúa como culminación del libro en todas sus ediciones.

¹⁵² Resulta premonitorio el uso de la selva como espacio de la expresión del exilio, puesto que años después el poeta dedicará su obra *Palma real* (2008) a las selvas de Costa Rica y Nicaragua.

«Algo de todo el polvo que levantan, es mío». El camino, el territorio y la incógnita del rumbo se personalizan. La incertidumbre toma voz: es el exiliado, el expulsado que no se rinde mientras avanza sin dirección fija. Muestra la fusión entre el *ellos* del verbo «levantan» que identifica a sus compañeros de viaje —«los elefantes»—, según la noticia, y sus compañeros de exilio, con la voz poética: el *yo* atormentado y solitario, que se ampara en *los otros*.

De este modo, el poeta articula un movimiento pendular que sostiene dos isotopías dos planos de lectura, las, el de la noticia y el de su propia experiencia. A los cuales añadimos que el final del texto podría relacionarse directamente con el título del poema, «Exilio», donde Boccanera remarca con intencionalidad fonética el sintagma copulativo: «es mío». Reflejo deliberado del concepto: *yo soy exilio*.

Después de nuestro análisis, «Exilio» destaca por la relación directa entre el poeta y el tema del poema. Demostrándonos la riqueza de recursos que maneja Jorge Boccanera, el poeta argentino aborda una denuncia de la fractura que supuso el desplazamiento obligado de toda su generación, arrastrada por la corriente del exilio, a través de la poetización y dramatización del bestiario, donde animales y hombres comparten el camino, la «manada», como seres que estuvieron en el trayecto sin rumbo predeterminado, pero en permanente estado de solidaridad.

En cuanto a la nota de prensa, como hecho verificable en su uso metafórico, nos permite indagar en dos realidades distintas que enmascaran una misma denuncia. Esto es, el desplazamiento por territorios y países alejados traza un movimiento toponímico que otorga universalismo al tema. El hecho de abarcar una geopoética expansiva, no localista, que afinca el motivo en territorios diversos, multiplica su compromiso con el resto de los hombres, sirve como denuncia ante la alteración y expulsión forzada del espacio natal.¹⁵³

¹⁵³ El traslado forzado de los animales continúa en la actualidad. Añadimos aquí, a modo de anécdota, la noticia leída en el transcurso de la redacción de este apartado de la investigación: “Un puente aéreo para salvar a cien rinocerontes a la desesperada”, en *El País*, 18/05/2015, http://elpais.com/elpais/2015/05/18/ciencia/1431964457_321756.html (Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015).

Gracias a este poema, descubrimos distintas claves de la poesía de Boccanera, en cuanto a la utilización de la geopoética como recurso imprescindible del texto, la predominancia de las fórmulas de movimiento, donde llega a crear un ritmo en la repetición de estructuras en los versos, el uso de una temporalidad imprevisible que parte de un presente incierto, la adaptación de las formas métricas clásicas en nuevas variantes, como la silva libre impar, amoldada a la exigencia semántica del poema, la asimilación del motivo de los animales, en el paralelismo entre experiencias no ficcionales que parten del bestiario, y, por último, el rastro de un lenguaje de la violencia. Todas ellas responden a una «dramática boccaneriana»,¹⁵⁴ que sumerge al poema en una tonalidad más intensa y efectista de la lectura. Boccanera lo constata en la entrevista que realizamos para la investigación:

¿Haber residido en un país distinto de donde se crio provoca conflictos de pertenencia o identidad?

La identidad no es algo estático, es algo que se transforma y nos transforma. El ser y el estar adquieren dinamismo y es ese dinamismo el que nos permite una visión ampliada del terruño, su historia y sus múltiples modalidades de expresión. Nunca dejé de ser argentino, aunque como persona se hayan ampliado mis horizontes con las experiencias vividas en los otros países donde residí. Creo que lo mejor que me ha pasado es haberme dejado formar por lo diferente y por el gusto a descubrir, que forma parte de la aventura de toda travesía. (*EI Bo*)

Tras este primer acercamiento a la temática migratoria del exilio, el desplazamiento forzado, tiene cabida su representación como bestiario. Como hemos visto, Jorge Boccanera no indaga en el viaje voluntario y cíclico de las aves migratorias, tal como evoca Tomás Segovia, interroga la experiencia de deslocalización y errancia inducida en elefantes de países lejanos, convirtiéndola en reflexión funcional sobre el desplazamiento. De modo que la experiencia del desarraigo se proyecta en su traslado. Su decir concreto, su animalario, evoca el reflejo de la migración.

¹⁵⁴ el prólogo de la antología *Servicios de insomnio* (2005), Vicente Muleiro acuña este concepto. (Muleiro 2005:14)

A diferencia del poeta argentino, cuya primera experiencia de extranjería vino condicionada por el desplazamiento forzado, Fabio Morábito se integra a la vida mexicana en un proceso de transculturación que implica una adopción paulatina del idioma, representada por la reconversión del lenguaje y la asimilación de una nueva cultura. Este proceso, advierte Tzvetan Todorov (1998:15-26), es lento, progresivo, y el individuo no deja de sentirse extraño y de conservar el sentido de extranjería en su país de adopción.

Sitúa al ser migratorio en una dialéctica entre la ubicación y la desubicación, convirtiendo su fluctuación en un motivo constante del poema. El poeta italomexicano se identifica así en un espacio de indefinición, un centro que no es ubicación, sino intermedio. De ahí que utilice el bestiario como evocación de una experiencia migratoria que no aporta respuestas, sino preguntas.

¿La experiencia del distanciamiento se ha integrado en su escritura? ¿Es un tema recurrente?

Sí, es recurrente, pero no diría que obsesivo. Como tema está lejos de ser el más relevante. Supongo que, más que como tema, el distanciamiento, o como quiera llamársele, se revela en cierta mirada y cierta actitud vital de lo que escribo. (*EI Mo*)

El bestiario Fabio Morábito nos presenta aves y vacas, pero también integra algunos insectos, animales domésticos y dinosaurios. Pero el elemento migratorio que contiene mayor evocación del desplazamiento es la alusión a las aves. Animales que interpretan de un modo particular la experiencia transcultural del poeta. Recordamos aquí una reflexión de Morábito en torno a la importancia de los animales en su poesía:

Los animales son para mí una fuente de constante reflexión, de interrogación. No puedo decir que yo ame a los animales, porque casi no tengo trato con ellos, pero siempre me asombran. Podría mirar una vaca durante horas sin aburrirme. (Cruz 1997:35)

El poema que vamos a analizar no tiene título, y debe ser nombrado a partir del primer verso: «*¿Por qué si digo pájaro...*». Pertenece a la tercera parte de *Alguien de lava*. Un texto que se aleja de la primera fase de la migración del poeta, evocada en *LB*.

¿Por qué si digo pájaro
 me enciendo
 y cuando digo ave me intimido?
 Digo pájaros y pienso
 en vuelos cortos, 5
 no en migraciones,
 en los esfuerzos para hacerse nido;
 digo pájaro y me embosco,
 me enarboló
 y me ensombrezco, 10
 y al decir ave me remonto,
 pierdo la sombra y subo,
 subo,
 y sólo la curvatura de la tierra,
 que no siento, 15
 corrige
 este elevarme sin descanso, traduciendo
 el ave que hay en mí en un pájaro
 que busca, en otro clima, un árbol.
 (Morábito 2006a:145)

Encontramos en él la madurez de una dialéctica que combina el arraigo y el desarraigo. La ubicación y desubicación que cuestiona al ser migrante. El poema repite el esquema del verso libre de *AL*, donde se entremezclan con naturalidad versos de arte mayor con versos de arte menor. Configura un esquema de silva libre impar, compuesto de diecinueve versos, con alternancia de versos trisílabos, pentasílabos y endecasílabos, preferentemente, partiendo a su vez de una estructura monostrófica, común en la poesía posterior a *LB*.

Lo primero que se observa, en comparación con el texto de Jorge Boccanera, es la ausencia del paratexto. El título ha sido sustituido por el primer verso. Tal característica es constante en *AL*, donde el poeta se distancia de los otros dos poemarios publicados hasta esa fecha. En él, únicamente seis poemas son acompañados por un paratexto,¹⁵⁵ revelando una marca enigmática en el marco de los temas. Accedemos entonces al texto sin ninguna huella, sin *nombre* que delimite la lectura.

¹⁵⁵ «Piazza Gimma», «Melanie Klein», «Café», «El mapa de Chile», «En la playa» y «Pierino Sempio».

Estimulados por el acercamiento fallido al título, interrogamos el texto. Debemos afrontar su estructura y observar los motivos del bestiario, que es el punto de anclaje con el que accederemos al tema migratorio. Los primeros tres versos de la composición se abren con una interrogación. A modo de monólogo interior, donde la voz poética se cuestiona a sí misma, se propone una dialéctica terminológica. Interrogación lingüística, a la vez que zoológica, que ahonda en el léxico de las palabras «pájaro» y «ave». Dos términos de apariencia sinonímica,¹⁵⁶ condicionados por la respuesta del sujeto lírico a la pronunciación, a su expresión oral. Si «pájaro» significa encenderse, «ave» supone intimidarse. «Pájaro» es alumbramiento, expansión, brillo, luz. «Ave», por su parte, alude al elemento interior, a la profundidad, a lo sombrío. Las dos palabras se convierten en el motivo que articula el poema, vertebran la obra en un emparejamiento que los intercambia y los alterna.¹⁵⁷

A partir de esta primera parte, que inaugura la interrogación sobre el lenguaje, en la intermediación que éste produce en la voz poética, Fabio Morábito traza su dialéctica desde diferentes puntos de vista, hilvanándose en los versos siguientes. Podemos estructurar el texto en diferentes partes, planteando su estructura a partir de una triple distribución. La primera corresponde a la pregunta de los tres primeros versos. La segunda parte la situamos en la respuesta/reflexión que lleva a cabo el sujeto desde el verso 4 hasta el verso 17. Podríamos decir que el verso 17 funciona como bisagra, y representa el vínculo entre la segunda y la tercera parte. La tercera parte instaura un especial equilibrio del bestiario. Nuestro esquema dibuja así la fórmula de una glosa donde una pregunta conlleva una respuesta/reflexión, que nos conduce hacia una conclusión.

¹⁵⁶ Según el DRAE, «ave» alude a la clase zoológica, además de a la descripción fisiológica del mismo. En cuanto a «pájaro», la definición es más escueta: «Ave, especialmente pequeña», a la vez que se incluyen diferentes interpretaciones metafóricas, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (Fecha de consulta 18 de mayo de 2015)

¹⁵⁷ Recurrimos aquí a la aportación de Samuel R. Levin sobre el concepto de «coupling» o «emparejamiento», en *Estructuras lingüísticas en la poesía* (1983). En dicha obra, la introducción de Fernando Lázaro Carreter resume la importancia de éste concepto: «Los emparejamientos son fuertes llamadas de atención hacia el lenguaje del poema (función poética), y manifestaciones formales de las relaciones que establecen entre sí los elementos del contenido». (Levin 1983:16)

Desde el verso 4, cuando ha sido planteada la pregunta, el poeta no interrumpe el texto. El trazado sinuoso de la respuesta/reflexión se configura a partir de encabalgamientos y breves pausas versales, que inciden en el carácter monológico utilizado por el sujeto lírico. La voz evoca el significado de «pájaro» y «ave». Desde el verso 4 hasta el verso 10, ambos incluidos, Morábito describe la evocación de la palabra «pájaro». Articula el significado desde la visión mental: «pienso / en vuelos cortos», y en la reacción ante la misma palabra, que es identificación con el animal, puesto que asume la necesidad de emboscarse, integrar el bosque, hacerse árbol y ensombrarse, crear sombra. Es decir, el trazado del «vuelo corto» y «los esfuerzos para hacerse nido» dibujan una palabra que representa el arraigo, no las «migraciones». La identidad del pájaro se condiciona por lo terrenal, menos volátil y expansivo. Si bien, es cierto que al comienzo del poema el pájaro mostraba el encendido, la luz, pero ahora es nido, es bosque y hogar.

Dentro de la dialéctica que combina arraigo y desarraigo, la palabra «ave», semejante en el contenido y distinta en la forma a «pájaro», evoca una mirada migratoria del espacio aéreo, del vuelo y de la lejanía. Decir «ave» supone ascender, alejarse de lo firme, desprenderse de lo terrenal, perder la sombra que protege el árbol, donde reposa el «pájaro». Para el sujeto lírico, el *yo* se desarraiga, «al decir ave me remonto», busca el cielo abierto. No obstante, el espacio finito, la necesaria concreción geográfica de la «curvatura de la tierra», que es un límite en el vuelo, reflejando una circunferencia en la que salida y regreso se neutralizan, «corrige» la expansión, convierte la lejanía en interiorización. Los estudios de zoología delatan que «las migraciones de las aves están limitadas no por la capacidad de las aves, sino por las dimensiones del planeta» (Barnett 1983:93); el viaje del ave representa el traslado y también el arraigo.

La tercera sección del poema, entre el verso 17 y el verso 19, conduce a la conjugación de ambos términos. El elemento de la expresión «digo», que recorría el texto como materialización del contexto animal, se convierte en traducción. El sujeto poético indaga en la interpretación de las dos figuras léxicas, cuestionando el posicionamiento jerárquico entre una y otra. Es decir, a pesar de que la palabra «ave» contenga, objetivamente, mayor amplitud y suponga un hiperónimo, el sujeto se siente

partícipe del término «pájaro». Se destaca entonces que toda «ave», siendo viajera y libre, requiere una identidad de «pájaro», un *estar*.

Finalmente, Morábito exhibe la sintonía entre ambos conceptos en el último verso del texto. El «ave» viajera y aérea del sujeto lírico es incorporada al *ser* pájaro, ampliando sus límites, desplazando sus vínculos dentro de un espacio concreto. Por lo tanto, habitar y hacer nido es también expandirse.

La reproducción del bestiario como elemento temático activa una dialéctica de ubicación y desubicación, que es también de arraigo y desarraigo. La migración se asienta en el juego semántico entre dichos términos, que profundizan la posición intermedia del poeta con respecto al desplazamiento migratorio. Volar y arraigar, o crear sombra y expandirse, son las contradicciones que sostienen los motivos del desplazamiento en su poética.

Esta dialéctica sitúa a Morábito en una fase de transculturación, de territorialidad intermedia e identidad híbrida. El uso del vocabulario sobre las aves, representantes del viaje y del arraigo, y el juego dual y lingüístico que supone la reflexión sobre el idioma adoptado, enriquece el proceso de respuesta/reflexión de su situación migratoria.

Llegados a este punto, afirmamos el poder evocador de los animales como motivo que sostiene la temática migratoria, donde nos conducen los poemas analizados de Jorge Boccanera como de Fabio Morábito. Nuestro siguiente paso se dirige a la lectura del bestiario de Eduardo Chirinos.

Decididamente, el caso de Chirinos añade un nuevo valor a la discusión. Estamos ante uno de los poetas latinoamericanos que ha mostrado más interés por el imaginario animal. Es pertinente señalar la publicación en 2008 de *Coloquio de los animales*. Poemario que reúne el bestiario que ha ido incorporando a su obra desde *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) hasta *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006). Señala Fernando Iwasaki:

Eduardo –que se paseaba por los patios de la universidad con la edición mexicana de *Manual de Zoología Fantástica* de Borges– jamás renunció a nuestra infantil

obsesión de escribir sobre los animales, y por eso en sus poemarios hallamos tigres sabihondos, derbies de jirafas, cuervos líricos, y bisontes pisoteando sobre el cielo cremoso de Montana. (Chirinos 2008:8)

La atracción por la zoología de Eduardo Chirinos aludida por Iwasaki en el prólogo a *Coloquio de los animales*, permanece intacta en algunos de sus últimos poemarios publicados: *Mientras el lobo está* (2010); *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (2013); y *Medicina para quebrantamientos del balcón* (2014). La naturaleza proporciona el motivo para desarrollar sus temas más constantes. Como el poeta peruano destaca:

Mi fascinación por los animales explica que desde mi primer libro hasta el último haya siempre esa presencia. Supongo que tiene que ver con el hecho de que nos hemos acercado a los animales como una proyección, es decir, transfiriéndoles nuestros miedos, nuestras virtudes, nuestros defectos, como si fueran objetos culturales. Pero la verdad es que los animales son indiferentes y pasan de eso. [...]. Mi fascinación se debe a que nuestros mundos jamás se tocan. Se trata de universos paralelos: lo que ve un avestruz, un perro, o un gato, está mediatizado por lo que cada uno de ellos requiere para vivir, ni siquiera está unido con el de otros animales. (EI Ch)

Por lo tanto, no sorprende que el poeta mediatice el tema migratorio por medio del bestiario, habida cuenta de la importancia que éste tiene a lo largo de su obra. A diferencia de Jorge Boccanera y de Fabio Morábito, Eduardo Chirinos interroga los animales que encuentra a su paso, como geografía de una literatura ajena a su territorialidad peruana, de un espacio que debe ser leído o releído, e integrado a su bestiario.

Observamos que dentro de nuestro *corpus*, EM absorbe una mayor temática enraizada en el mundo animal, ya que el paisaje de Montana difiere del de los primeros años de migración del poeta en New Brunswick, cerca de Philadelphia. Desplaza el entorno urbano hacia los bosques del norte de EEUU. En su traslado a Missoula los paisajes fríos y el invierno cobran protagonismo y, con ello, el bestiario se amolda a la nueva geografía. En sus páginas encontramos bisontes, osos, alces y ciervos. También animales domésticos: perros, gatos, e incluso insectos. Sus textos se pueblan por una

zoología múltiple, donde exhibe la preferencia por animales salvajes de la nueva región, aquellos que provocan una novedad en la mirada del poeta peruano.

No obstante, los otros dos poemarios del *corpus* de Chirinos estudiados reflejan temáticas secundarias en la representación de la experiencia migratoria a través del imaginario animal. Hablamos del capítulo de *LE* «Canción del cuco», y del texto de *EBS*: «Los mapaches de Johnson park». Pero reivindicamos *EM* como la obra que integra la mirada vehiculizada por los animales que interpretan su nuevo *estar* en Montana.

En *EM*, Chirinos no explora la aparición de elefantes que metaforicen la errancia universal, tampoco encontramos la expresión del *ser* de las palabras, identificando el significado de los pájaros o de las aves. Su poética expone un imaginario del descubrimiento. Su escritura es interrogativa a la vez que descriptiva. Reproduce la búsqueda de vínculos y conexiones del *ayer* que arraigan en el sujeto lírico de *ahora*.

Para entenderlo, hemos seleccionado dos textos de *EM* que dialogan con la temática de nuestra investigación. El primero, el poema «Bisontes», perteneciente a la segunda parte de *EM*, «Para llegar a Missoula», reclama la atención del bestiario a través del simbólico animal del norte de EEUU. Veamos el poema:

Antaño los bisontes manchaban la llanura
de un claro y suave marrón.

Sus pezuñas hollaban sin miedo esta hierba.
Era su casa. Su vasto
dominio que nadie se atrevía a profanar. 5

Los veranos
migraban hacia el norte donde el sol se apaga.
Los inviernos hacia el sur
donde languidecen las estrellas.

Camino a Montana he visto bisontes. 10
Lejanos y míticos bisontes aguardando una
estampida,
un estrépito de pájaros, un canto de guerra.

Si hubo algún Dios en estas tierras
debió tener cara de bisonte.
(Chirinos 2003a:21)

La lectura del texto nos devuelve a la memoria las palabras del prólogo de *EM*: «de ese largo camino (nos tomó cuatro días y medio en automóvil) conservo los ojos de un mapache rebuscando la basura en un motel de Ohio [...], una manada de bisontes junto a la carretera» (Chirinos 2003a:5). Es decir, entre los lugares y los paisajes que encuentra en su recorrido desde Philadelphia hasta Missoula, los bisontes cobran protagonismo.

Al inicio, el poema delimita la temporalidad de la composición: «Antaño los bisontes marchaban». En el texto advertimos el juego entre el pasado y el presente, representado por el valor del bisonte como referencia de la naturaleza estadounidense. Antes de adentrarnos en su temática, destacamos su brevedad, catorce versos estructurados en cinco estrofas polisilábicas que se repiten de forma simétrica. Dos estrofas de dos versos abren y cierran el poema, cuya brevedad es inversamente proporcional al valor de sugestión que poseen.

La segunda y la cuarta estrofa incorporan tres versos, mientras que la estrofa que ocupa el lugar central del texto viene delimitada por cuatro. Nos encontramos con una fórmula personalizada del verso libre que varía entre versos de más de quince sílabas, y versos tetrasílabos. En esta variación describimos la estructura de la silva libre par por su alternancia de versos pares, decasílabos y octosílabos, etc.

El esquema estrófico no condiciona la funcionalidad en las partes que detectamos. Su estructura puede ser fragmentada en tres partes. Aplicamos para ello la mirada cronopoética y verbal, puesto que el poeta crea un esquema que conjuga el tiempo del pasado imperfecto entre el verso 1 y el verso 9. Seguidamente, la voz lírica se funde en un tiempo del ahora, designado por el pretérito perfecto compuesto y el presente, que recorren el poema en la cuarta estrofa. La alteración temporal de la última estrofa asume una nueva diferencia. En estos versos finales, el poema entrega la mirada del pasado a un pretérito indefinido que nos conduce por una temporalidad sagrada, diluida en el imaginario del *ahora*. La estructura de tres partes permite a Chirinos representar el valor

del bisonte dentro del bestiario del paisaje del norte de Estados Unidos, a la vez que dentro de su propia poesía.

Esta estructura, que se sustenta en un esquema cronopoético, tiene su reflejo en la mirada cronocrítica del texto en su primera parte, donde el *ayer*, el «antano», y los reflejos migratorios de los viajes de los «bisontes» en «los veranos» y «los inviernos» nos trasladan a tiempos concretos que regularizan el desplazamiento animal. El *ahora* se integra en la segunda parte que hemos descrito. El viaje del sujeto lírico y la observación «he visto», hacia los animales en la lejanía, reflejan el contraste entre la mirada del pasado normalizado y el presente descriptivo, menos sólidos que la vida del *ayer* de los «bisontes». La tercera parte se aleja de los esquemas temporales anteriores para indagar en un imaginario simbólico que representa el tiempo mítico. Aborda así la representación del bisonte como animal mitológico, «dios» del territorio.

Una vez descrita la atmósfera temporal, Chirinos presenta su interés por la fauna ajena y mítica que recorre, como él, desplazamientos migratorios hacia el norte y hacia el sur, en Canadá y en EEUU. La geografía literaria presentada, Montana, y el viaje del poeta hacia el norte, profundizan en la identificación del sujeto con el animal representativo del nuevo territorio: el «bisonte». La partición temática entre el *ayer* de los bisontes, el *ahora* del sujeto lírico, y la representación mítica, concreta una necesaria transposición del bestiario al nuevo *estar* del sujeto lírico. La realidad ajena es interiorizada, y como tal, la transculturación requiere de la incorporación del tiempo de la extranjería.

El texto concreta otro aspecto que rodea la temática de *EM*: la denuncia de un tiempo que se extingue. El poeta traza el testimonio de una realidad que se pierde, de un *ayer* que se conserva exclusivamente en la memoria y en pequeños destellos del *ahora*. De esta forma, retomamos una de las posturas migratorias de Chirinos dentro de su temática del desplazamiento, asimilar el nuevo *estar* y el nuevo *ser* en EEUU por medio de un enriquecimiento mutuo. Enriquecimiento que aporta al poeta otra realidad, como vínculo a un imaginario extranjero que, paulatinamente, va acomodándose a su poesía. Este enriquecimiento del paisaje americano, del que el poeta migratorio se convierte en

protector, le permite ser testigo de su deterioro. Una mirada hacia los cambios y al paso del tiempo que lleva aparejada a su mirar desde los primeros pasos de su *estar* poético, leyendo la enciclopedia que le regaló su padre: «Me gustaba ver las banderitas de colores, / los mapas de países que la historia ha borrado, / las figuras de plantas y animales» (Chirinos 2003a:66). El poeta peruano se interesa así por la pervivencia de un pasado simbólico que pasa a estar a resguardo en la poesía.

El bestiario migratorio de Chirinos, nueva imagen del *estar* y del *ser* migratorio, no es poética de rechazo o de cuestionamiento, es aceptación, incorporación, adhesión. Su mirada al paisaje normaliza la extranjería, acomoda el extrañamiento, asimila al otro. Más integrador que Fabio Morábito y Jorge Boccanera, en la dialéctica entre arraigo y desubicación, y en el rechazo al exilio forzado, Chirinos dialoga con el bestiario autóctono construyendo una metaforización compartida entre el poeta y EEUU.

Siguiendo este uso del bestiario, presentamos el otro poema que forma parte de la misma sección, «Para llegar a Missoula», donde se localizaba «Bisontes». El texto, «Animales en mi casa», integra dos poemas: «Roedores» y «Ciervos». Destaca en el paratexto «Animales *en mi casa*»,¹⁵⁸ la evocación geopoética y el bestiario. En él se sitúa al *yo* como referente posesivo del espacio a través del determinante, e incorpora el sustantivo «animales» dentro del territorio doméstico por medio de la preposición. Dicha delimitación asume la interpretación de las dos clases de animales como parte integrante de la cotidianidad. Veamos el poema «Ciervos»:

Ayer los ciervos bajaron de los montes
y se detuvieron al pie de mi ventana.

Jamás los había visto tan cerca.
Sus ojos

negros y vivaces, su piel
dorada, sus orejas
grandes y redondas como el amor.
Como la cola que levantan al menor peligro.

5

¹⁵⁸ Los elementos destacados en cursiva, no pertenecen al texto original, han sido resaltados por nosotros para esta investigación.

Dicen que sus lágrimas
aturden al demonio, que su aliento 10
espanta los dragones. Que destrozan
serpientes para comerlas después.

Son hermosos los ciervos.

Jannine y yo los invitamos a cenar.
Pero los niños del barrio gritaban y gritaban 15
hasta que al fin despertaron a sus padres.

Y se fueron para siempre los ciervos.
(Chirinos 2003a:44)

La factura temporal es representativa, como ocurriera en «Bisontes», porque el adverbio «ayer», con el que se inicia el texto, dispone una estructura compartida entre el pasado y el presente. Una mirada que se sitúa en el tiempo finalizado del pretérito indefinido, al que se le añaden los tiempos de *pasado del pasado* del pretérito pluscuamperfecto: «había visto», y el tiempo de presente y de pretérito imperfecto del final de los últimos cinco versos. Una multiplicación temporal que desarrolla una mirada más amplia de la temática migratoria cuyo motivo es visualizar a los ciervos que se acercan a la ciudad.

El poeta adopta una estructura geopoética similar a la de «Bisontes». Diseña una composición de cuatro estrofas, a las que suma dos versos sueltos antes y después de la última de las estrofas. Suponemos que esta fractura, este esquema repartido, permite mayor flexibilidad temporal, una movilidad en la mirada del sujeto lírico hacia *afuera*, hacia «los ciervos que bajaron de los montes / y se detuvieron al pie de mi ventana».

La configuración interna nos proporciona dos partes diferenciadas. Por un lado, encontramos el aspecto externo, visual, la relación entre el sujeto lírico y los animales. Incluimos aquí los primeros dos versos de la composición, además de la última estrofa y el último verso. Se refleja en ellos una realidad poetizada que despeja el encuentro con el sujeto lírico. Un sujeto que muestra al sujeto biográfico, Eduardo Chirinos, puesto que incorpora el nombre de «Jannine», su esposa, en la última estrofa. La otra sección del

poema, la componen las estrofas segunda y tercera, además del verso suelto que las continúa. El poeta no resuelve la expresión descriptiva de lo externo, indaga en la interiorización del significado del animal. Una vez visualizado el ciervo, el poeta repara en su fisonomía y su simbolismo.

Es interesante destacar el valor del verso 3: «Jamás los había visto tan cerca», donde se induce a una experiencia inicial, una primera mirada, sin distancia ni barrera. El sujeto lírico incorpora al ciervo como extrañamiento. No importa si ha visto ciervos en el pasado, la experiencia de contemplar al animal de cerca, tantear su cuerpo y resolver su valor enigmático y escurridizo, convierte al animal en una excelente referencia metapoética, en la tercera estrofa. El poeta asume también el intertexto de una mirada al bestiario. El *ellos*, «Dicen que sus lágrimas», sitúa su mirada hacia la interpretación del valor mítico, al mundo interior. La mitología de la lucha contra dragones y demonios expone dicha mirada intertextual del animal que sobrepasa el mero plano geopoético.

Para Eduardo Chirinos el bestiario rastrea paralelismos, acumula instantes que dialogan con el sentido existencial de los hombres. El tema migratorio adopta, en él, la fusión temporal y espacial del hábitat animal. El nuevo *estar*, Missoula, se convierte en un paisaje transitado por un bestiario familiar que se poetiza, condicionando el intertexto existencial de los ciervos y los bisontes, a través de una realidad ajena a la que el poeta se incorpora. La extranjería de Chirinos transita por un zoológico nuevo y asombroso, evocándose como animal observado, y observante, que debe ir integrándose.

Missoula es una ciudad que sabe dialogar con la naturaleza: allí puedes ver manadas de ciervos cruzando la calle, osos que invaden jardines privados, hace poco vi un castor en la orillas del río. Los animales conviven contigo, pero —como ya te dije— viven en mundos paralelos. En la noche uno puede sentir la presencia de esos animales, su muda cercanía. En Lima eso no ocurre. (*El Ch*)

El poeta señala que vivir en Missoula no le aleja de Perú. Lima permanece presente, aunque sea en términos comparativos, como argumenta aquí. Pero la fascinación por la región de Montana le impulsa a entablar una relación con los habitantes y su bestiario, permitiendo resolver su experiencia migratoria. Vivir la lejanía

de la migración significa apropiarse de ella, tentar la identificación, construir su nuevo *estar*. Crear convergencia entre el *ayer* y el *ahora*, entre el *allí* y el *aquí*.

Los animales son reclamados por la poesía como interlocutores de una experiencia migratoria, actuando como reflejo o como pretexto. Siendo seres desprendidos de un *nombre*, de humanización, exhiben evocación. La poesía migratoria los explora sobre una mirada arquetípica dirigida al desplazamiento, para mostrar la migración de los poetas. El *estar* y el *ser* de los elefantes, de las aves y de los bisontes, se convierte en dialéctica y tránsito, combina ubicación y desubicación, arraigo y desarraigo.

El desarraigo de los elefantes de Boccanera verbaliza la expulsión. La identidad del idioma de Morábito profundiza en una desubicación que es espacialidad expansiva. Y en el caso de Eduardo Chirinos, el *ahora* del mundo animal entra en contacto con el *ayer* y se enriquece, multiplicando su voz e indagando en un simbolismo ajeno que se interioriza.

Todo ello ocurre, debido a que la poesía migratoria expone en el bestiario un decir trascendentalizado, la zoología, donde diferentes grados del desplazamiento, salida forzada o viaje voluntario, multiplican sus posibilidades, se articula como expresión múltiple de un mundo ajeno, pero personificado, reflejado o cuestionado. Sobre ella, la poesía no inscribe una alusión superflua de la experiencia viajera, su tema migratorio viene proyectado como bestiario en movimiento. Dando pie a que su selección, el carácter autóctono y extranjero, o el diferente léxico utilizado para describirlos, permita profundizar en el grado de extrañamiento que resuelve la voz, como en la búsqueda de arraigo, de un centro, y de una territorialización.

9.3. Entre Ovidio y Plutarco

*cuando no nos padecen y no nos compadecen
simplemente nos hacen lugar junto al fuego*
Mario Benedetti

Si recuperamos la reflexión del último párrafo, donde la integración del bestiario articula una temática que es reflejo de la experiencia migratoria, entendemos que la

individualización del animal escogido proyecta y comparte experiencias similares. El bestiaro actúa como reflejo común, revela experiencias compartidas, interpretadas y personificadas por la zoología. Permite integrar el viaje personal dentro del «tema oceánico» del desplazamiento. Como apunta Claudio Guillén, los exilios experimentados por escritores navegan en una misma temática. (Guillén 2007:29)

El «tema vital» se diferencia del «tema oceánico» por su individualización, puesto que el «vital» se restringe a un solo poeta. En cambio, el «tema oceánico» se universaliza, se entrelaza en diferentes espacios, en territorios escondidos o abiertos al oleaje, siempre sujeto a una relación de circulación, a puntos de intersección. El «tema oceánico» circula a través de tiempos distintos, de épocas pasadas y presentes. Porque el océano asiste impasible a las variaciones de cualquier cronotopo.

Claudio Guillén desarrolla este concepto «oceánico» en el tiempo y en el espacio dentro de una investigación fundamental para la literatura migratoria: el estudio del desarraigo de *El sol de los desterrados* (1990). Ensayo que afronta el «destierro» de varios escritores de la literatura universal. El ensayo de Guillén pone énfasis en la catalogación de los escritores alejados de su tierra, de forma voluntaria o forzada. A los cuales agrupa bajo dos parámetros: el *haber sido separados* y el *separarse*, como actividad, pasiva o activa, de un mismo desplazamiento. A partir de este planteamiento recopila una terminología variada con la que definir a aquellos poetas y novelistas que escribieron en la *intemperie* de su espacio natal. Alejados del *útero* de su tierra de nacimiento, los cataloga como desterrados, migrantes o exiliados,¹⁵⁹ corroborando la necesidad de aunarlos bajo el prisma de un solo concepto migratorio.

Para Guillén existen dos modelos de escritores que afrontan el hecho del destierro. Dos respuestas al alejamiento: el rechazo o la aceptación. Es decir, frustración o

¹⁵⁹ A lo largo de este breve texto, el crítico alterna la descripción de los escritores, dependiendo, en parte, del motivo de su partida. Y los define como ya hemos descrito en el apartado «Literatura migratoria» de nuestra investigación como desterrados, exiliados, descentrados, emigrantes y empigrados. Sin embargo, dicha alteración nos resulta demasiado ambigua. Por ello, como ya indicáramos en la primera parte de nuestra investigación, planteamos la definición de escritores migrantes o migratorios, que articula un horizonte léxico más amplio.

acomodamiento. Para exponerlas, recurre a la experiencia migratoria de Ovidio y de Plutarco dentro de la literatura clásica, como paradigmas de las dos vertientes.

Basado en el periplo del destierro del poeta latino «relegado»¹⁶⁰ de Roma por el emperador Augusto en el año 8 d.C., y obligado a vivir en las afueras del imperio, en Tomiș, la actual Constanza –Rumanía–, Guillén encarna en Ovidio el sentimiento de pérdida, la pesadumbre de quien desea regresar al país de origen. Su distanciamiento es evocado como mutilación. El tono de desolación del poeta en *Tristes*, obra que describe su traslado por el Mediterráneo y sus años de destierro, se percibe de forma constante:

cuando el camino acabó y reposó el esfuerzo del viaje,
y la tierra, por fin, de mi destierro alcancé,
sólo llorar me consuela, y de mis ojos no mana
lluvia de menos caudal que el agua nieve invernal.
Pienso en Roma, en mi casa, y en la añoranza de sitios
de cuanto queda de mí en la ciudad que perdí.
(Ovidio 2002:85)

El siguiente modelo presentado por Guillén, lo encarna el filósofo griego Plutarco, para quien el exilio se resuelve oportunidad, descubrimiento del mundo. Para Plutarco, siempre se puede conocer algo nuevo en el alejamiento. Proyecta así la imagen solar de los que iluminan el espacio nuevo, evitando embarcarse en una oscuridad erosiva: «como no te ha sido asignado, sino prohibido, un solo lugar, el veto de una sola ciudad te abre la posibilidad de todas las demás» (Plutarco 2009:254). Ante la polaridad exhibida por Ovidio y Plutarco, quedaría por preguntarnos, como también se pregunta Guillén, si cualquier desplazamiento se resuelve dentro de las dos corrientes, o ambos modelos permiten interpretaciones intermedias.

Para cerciorarnos de que las teorías de Guillén afrontan un enfoque más amplio que el del mero estudio de los textos, señalamos que la psicología de las migraciones, estudiada por León Grinberg y Rebeca Grinberg, también detecta patologías semejantes. Relacionadas con la mirada negativa ante el nuevo espacio, la *ocnofilia*, supone el

¹⁶⁰ Recordemos los versos que explican su condición de «relegado» en referencia al edicto de expulsión: «pues se me nombra allí relegado, mas no exiliado, / y mi fortuna en él tiene un lenguaje especial». (Ovidio 2002:63)

padecimiento de quienes necesitan sentir lo conocido cerca, aferrarse a un espacio y a un tiempo familiar, mientras rechazan lo exterior, lo extraño. El *filobatismo*, al contrario, indaga en la novedad del nuevo espacio, despierta su curiosidad abriéndose al mundo, integrándose en lo extranjero (Grinberg; Grinberg 1984:33-34). Destacamos también en esta senda o rama de la psicología, que los nuevos estudios han definido como «Síndrome de Ulises», al estrés traumático del inmigrante,¹⁶¹ como un nuevo acercamiento a experiencias más contemporáneas de la migración.

Pero nuestra tarea debe concentrarse en la respuesta literaria y temática que manejan los poetas a la hora de resolver su interpretación del traslado, de responder a su nuevo *estar*. Guillén analiza diferentes autores, entre los que destaca Dante, Rilke o Alberti, que van integrándose dentro de cada una de las modalidades propuestas, desde la perspectiva del rechazo, o desde la aceptación. Una doble mirada hacia el arraigo y el desarraigo, que se encuentra asimismo en los acercamientos al tema del exilio realizados por escritores exiliados de Latinoamérica, como Julio Cortázar o Eduardo Galeano, o en la perspectiva del palestino Edward Said, quien comparte también la experiencia del desplazamiento.

Cortázar y Galeano encarnan una experiencia migratoria que, pese a ser distinta en su desplazamiento, confluye en una misma búsqueda de sentido. Si Cortázar fue un migrante convertido en exiliado dentro de su mismo *estar*,¹⁶² Eduardo Galeano es obligado a trasladarse desde Uruguay hasta Argentina y España.¹⁶³ No obstante, en sus «patrias interinas», como llama Benedetti a los espacios de acogida (2002:167), los dos desarrollan una defensa de la polaridad del exilio. En el drama de la expulsión converge

¹⁶¹ El psiquiatra Joseba Achotegui describe el síndrome en el artículo: «Estrés límite y salud mental: el síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises)», *Revista Norte de salud mental de la Sociedad Española de Neuropsiquiatría*, Volumen V, 2005, páginas 39-53.

¹⁶² Julio Cortázar nace en Bruselas en 1914, debido al trabajo de su padre, posteriormente regresa a Argentina, de donde partirá en 1951. Allí vivirá por propia voluntad, para luego convertirse en exiliado forzado con la llegada de la Junta militar a Argetina en 1976. No obstante volverá en 1982 de visita a Argentina. Muere en París en 1984.

¹⁶³ Eduardo Galeano vive en Uruguay desde 1940, año en que nace, hasta 1973, año en que la dictadura uruguaya le obliga a abandonar el país. Después de un periplo entre Chile y Argentina, con la instauración de la Junta militar en Argentina, en 1976, parte rumbo a España, donde vive hasta 1985, cuando se instala definitivamente en Montevideo, hasta su fallecimiento en 2015.

la oportunidad de la experiencia. Ambos identifican el alejamiento forzado como reinención, reinterpretación del *estar*. Cortázar se pregunta: «¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo [el] exilio», respondiendo: «Hay que convertir la negatividad del exilio –que confirma el triunfo del enemigo– en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores» (1994:167). Estas palabras coinciden con la propuesta de Eduardo Galeano sobre la experiencia del desarraigo:

El exilio, que siempre nace de una derrota, no solamente proporciona experiencias dolorosas. Cierra unas puertas, pero abre otras. Es una penitencia y, a la vez, una libertad y una responsabilidad, tiene una cara negra y una cara roja. (Galeano 1989:253)

En el narrador uruguayo la mirada plutárquea se sobrepone a la experiencia dramática del desplazamiento ovidiano. Se determina una transformación: la tendencia a reformar la experiencia dramática como experiencia placentera. La necesidad de encontrar nuevos puntos de anclaje en el *estar* extranjero, en el traslado del *ser*, implica cruzar fronteras no solo físicas, sino de pensamiento, ir más allá de la existencia concreta en la geografía originaria, sentir y vivir la expansión, señala Edward Said (2013:193-194). El exiliado, el escritor migratorio, asume una capacidad «contrapuntística» que le permite habitar con más perspectiva que quien se ve sometido y limitado a un *estar* exclusivo.

En las propuestas de Cortázar, Galeano o Said podríamos vislumbrar la prevalencia de una experiencia de desplazamiento forzado, que conlleva una respuesta positiva, una reacción contraria. Pero, a partir de nuestra investigación, defendemos que cualquier experiencia de traslado se integra dentro del concepto de migración, lo que puede conllevar a que un desplazamiento voluntario desemboque en una reacción de pesadumbre o rechazo, o bien, en el re arraigo, la adaptación o la asimilación. Esto nos impulsa a promover un diálogo con los poetas de nuestra investigación, y con su obra poética. Con lo cual, enfocamos las secciones siguientes partiendo de las entrevistas que realizamos a los autores. De modo que podamos apreciar su mirada positiva o traumática, o también la posición intermedia del desplazamiento. Desde ahí,

desarrollamos una muestra actualizada en la obra poética, de las perspectivas ovidianas o plutárqueas que inaugurara Guillén.

9.3.1. *Los secretos rincones de otras patrias*

La experiencia del desplazamiento desarrolla un *estar* que se multiplica, que se expande. En Eduardo Chirinos, el viaje es instalación voluntaria por motivos académicos. Y su poesía va alojando espacios, integrando tiempos, representando su salida como reinterpretación del desalojo.

¿De qué forma la experiencia de vivir lejos de su país se integra en su poesía?

Voy a responder a tu pregunta en dos niveles. El primero tiene que ver con el modo en el que la literatura en lengua extranjera incide en tu propia escritura, o sea, las lecturas de autores americanos en EEUU así como la de escritores españoles en España. No es lo mismo leer a William Carlos Williams en New Jersey que leerlo en Lima. Ojo, no estoy sugiriendo que uno sea mejor que el otro, digo simplemente que son distintos. El segundo nivel tiene que ver con el necesario cambio de visión que supone vivir en un espacio que no es originalmente el tuyo. Ese cambio de visión determina una escritura distinta, que es lo que me interesa. Ese cambio es vital, me renueva mucho. (*EI Cb*)

Como se observa, el nuevo territorio cobra importancia. Supone situar un mundo nuevo dentro y fuera del poema. De las palabras del poeta peruano interpretamos la aceptación del cambio en el aprovechamiento de otra literatura a la que entra a formar parte, como lector. Dicho interés se resuelve como ventana, o mirador, donde observa otra realidad, donde el mundo se extiende. Ampliación del intertexto convocado por un cambio vital. Si bien, debemos recordar que una de las cualidades de la poesía de Eduardo Chirinos reside en albergar una carga histórica y culturalista. Vislumbramos, entonces, que la experiencia migratoria le permite la interrogación intelectual del *estar-allí* y el *ser-allí*.

Los temas de la poesía de Eduardo Chirinos orbitan en *LE* sobre una realidad extranjera que impulsa un aprendizaje. Interpreta un diálogo entre su pasado reciente, como conocimiento previo, y una vivencia directa. Estos temas asumen en *EBS*, y *EM* elementos para una poética de indagación, de búsqueda, convertida en pasos de la transculturación. El poeta peruano se vale para ello de una escritura alojada en referencias externas, interiorizándolas como partícipes del contenido del texto.

El uso de la recreación histórica, unida a su acercamiento al *otro* y a la utilización del disfraz del *yo*, enmascara una búsqueda identitaria que es *movimiento hacia*, mudanza integradora. Los motivos que encontramos en los tres poemarios: animales, infancia, tiempo, el pasado literario e histórico, metapoesía, el *otro*, e incluso la recreación del viaje, mediatizados a través de la ironía o de la reinterpretación cultural, profundizan en la aceptación de una experiencia externa, ajena, que quiere ser nombrada e incorporada desde el sujeto lírico y desde el poeta. Veamos un extracto de «El bien mayor de nuestros dioses», perteneciente a *LE*, donde se incluye una dedicatoria a Jorge Eslava.¹⁶⁴

¡Ah ingentes emporios de Fenicia a la salida del metro!
 Mercaderes árabes nos ofrecieron sus aromas y perfumes, los hindúes
 sus vihuelas y atabales, los íberos sus toros de piedra y esa sangre
 que aún perturba nuestras venas. 10
 (Guardias romanos merodean las esquinas protegiendo la inútil
 riqueza de los nobles, cadáveres de perros revolviéndose en el fango).
 Alejados de la patria visitamos los secretos rincones de otras patrias,
 escuchamos otras lenguas, admiramos otros sabios, adoramos
 otros dioses.
 ¿Qué nos queda sino volver a Ítaca? 15
 (Chirinos 1988a:43)

Este texto, que inicia el apartado «Libro Segundo. *Sangre de Hispania fecunda*» se apropia del intertexto homérico del viaje de Ulises de regreso a Ítaca. El motivo intertextual, reescritura de la épica griega, acomoda al paseo del sujeto lírico un diálogo

¹⁶⁴ Jorge Eslava (Lima, 1953) realizó estudios universitarios en Madrid al mismo tiempo que Eduardo Chirinos. En esta ciudad tanto Chirinos como Eslava fraguaron la antología *Me gustas tú* (1991), de poesía peruana.

con las vicisitudes, las aventuras y desventuras que experimentó el protagonista de *La Odisea* durante su regreso a Ítaca.

El juego geopoético de referenciar gentilicios como *ciudadanos-mundo*, se interpone en su trayecto junto al metro, o en los alrededores de las zonas turísticas, donde los souvenirs, «los íberos sus toros de piedra», producen un desplazamiento de identidades. Representa Chirinos la transposición de tiempos del *ayer* y del *hoy*, tan común en su poesía. Este escenario intertextual, que es constante en los poemas de la primera parte de su obra, como planteaba Guichard,¹⁶⁵ delimita la experiencia temática del viaje y del descubrimiento, punto vertebral del poema, encerrándolo en un decorado metaliterario.

En cuanto a las referencias ovidianas o plutárqueas, destaca el texto, en su interés por desvelar el enigma de la extranjería, por recorrer y descubrir lo leído, por interrogar lo escrito, por convertirse en paradigma de una visión aperturista: «Alejados de la patria visitamos los secretos rincones de otras patrias, / escuchamos otras lenguas, admiramos otros sabios, adoramos otros dioses». Si el viaje que describía Homero estaba poblado de trampas, peajes y desventuras, aunque también placeres, el recorrido de Chirinos supone un descubrimiento. La aceptación del viaje refleja un enriquecimiento, el horizonte de la extranjería es expandido en la cultura ajena, en nuevos idiomas, nuevos paisajes, y entre ciudades que recorrerá instalado en el continente europeo.

Potenciado por *LE*, este prisma de oportunidades se proyectará también en sus viajes futuros, aun cuando no se refleje con la misma intensidad. La dificultad de su primer traslado a EEUU impone un cambio profundo en su cotidianidad. Recordemos la identidad simbólica que adquiere el «equilibrista» como mediador de una experiencia de riesgo y vértigo en New Brunswick. El aprendizaje pasa a un segundo plano, ahora impera la interrogación sobre el *ayer* y el *hoy*, el doble *estar*, como peruano y como estadounidense de adopción. *EBS* mediatiza la búsqueda de respuestas, la intermitencia y la supervivencia en la lejanía. Reproduce la incertidumbre, la interrogación existencial, donde la asimilación ante el nuevo territorio se tramita como miedo a la caída:

¹⁶⁵ Aludimos a la sección «6.2.1» de nuestro estudio.

decepción. De esta forma, la máscara del equilibrista se convierte en elemento metafórico que concentra la expresión del riesgo.

Siguiendo el diálogo con los intertextos del pasado, con la historia literaria, como acción reinterpretaiva del *boy*, Eduardo Chirinos incluye en *EBS* el poema «El equilibrista y la esfinge». Texto construido en prosa poética, que precede a la serie «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street», y evoca la conversación entre Edipo y la Esfinge, de la obra de Sófocles.¹⁶⁶

Monstruo de piedra garras de piedra ojos de piedra heme aquí otra vez balanceándome cuando hay viento cantando silbando entre dientes agitando las manos para no caer para no dar con mis huesos en el aire para que no me persigan tus perros miro fijamente la cuerda donde gotea la lluvia el suelo de innumerables luces adornado siempre pensando siempre inventando una respuesta para qué responder si tendrás más preguntas para qué preguntar si sabrás mi respuesta ella es tan hermosa cuando duerme me dice entre sueños no se secará tu voz no serás invisible pero la gente se aburre quiere que caiga y diga algo un grito por ejemplo un estampido de ratas por qué escribes versos me pregunta y sonrío como el monstruo de piedra garras de piedra ojos de piedra que te seguirán donde vayas y te mirarán caer te mirarán caer te mirarán caer (Chirinos 2013:37)

Podemos vincular este poema con el texto que cierra *EBS*, «Cuando el equilibrista avanza», que ya estudiamos en nuestro apartado «8.1.2b». A nivel formal, su conexión es evidente, debido a la estructura de poema en bloque y la correlación temática. El sujeto lírico recrea aquí la conversación con la Esfinge, donde el *yo-Edipo* pone en juego su vida. Chirinos reinterpreta el mito como paradigma de las preguntas que asedian al «equilibrista». La tensión entre la caída y la supervivencia. En este caso, el «monstruo de piedra» se convierte en la iglesia que está unida a su casa a través del cable que lo mantiene erguido. Este lugar sería el interlocutor que pregunta, mientras que el propio equilibrista-Chirinos responde: «*siempre pensando siempre inventando una respuesta para qué responder si tendrás más preguntas para qué preguntar si sabrás mi respuesta*». La posibilidad de la caída, la necesidad de avanzar, empujan al equilibrista a sostenerse en el aire, a resistir en su eterna búsqueda.

¹⁶⁶ El pasaje en el que Edipo vence a la Esfinge, viene evocado en la obra *Edipo rey*. (Sófocles 1992:150)

El texto reproduce cierta inquietud metapoética en el destino que espera a la poesía de Chirinos. No solo partir a otro país significa una prueba, también la escritura desde la distancia, las dudas sobre la continuidad de su obra y la supervivencia entre los lectores de *allí* y de *aquí*, produce inseguridad: «*no se secará tu voz no serás invisible pero la gente se aburre quiere que caiga y diga algo un grito por ejemplo un estampido de ratas por qué escribes versos me pregunta*». El poeta peruano es asediado por la incertidumbre de la poesía en la extranjería, el cambio de código idiomático que le rodea, lo indecible.

Ciertamente, en *EBS* transitan distintos temas y «subtemas»,¹⁶⁷ pero la búsqueda de arraigo, la superación de pruebas, su resistencia, impone una conexión de su *estar* y su *ser* en el nuevo espacio. Eduardo Chirinos difiere aquí del mecanismo de aprendizaje evocado en *LE*. En *EBS* entra en pugna, en batalla, su *ayer* y su *hoy*, que resuelven la necesidad de concretar un *mañana*. No caer, y mantenerse erguido, seguir el camino, son respuestas a su desplazamiento. A pesar de la incertidumbre y de las adversidades, el espíritu plutárqueo sobrevive.

Su primer paso por EEUU evoluciona hacia una búsqueda de respuestas: interrogación sobre sí mismo y el entorno. Posteriormente, la condición plutárquea de la poética migratoria de Chirinos accede en *EM* a un nuevo paisaje, Missoula, que lleva aparejado la integración de otro *estar*. La poesía, como ya observamos en el prólogo a esta obra, supone la inclusión geopoética y cronopoética del *estar-aquí*, y del *ayer-aquí*.

La complejidad de *EM* dispersa la temática en tres enfoques delimitados, aunque con una evidente interacción entre ellos. La primera sección de la obra, «La casa del poeta», profundiza en la reflexión metapoética. La segunda, «Para llegar a Missoula», asume el desplazamiento y la integración del nuevo espacio. Por último, «El regalo», entrelaza el pasado familiar y el arraigo al ayer del sujeto lírico, e identifica sus primeros pasos en la escritura y en el aprendizaje intelectual. Si los confrontamos y evitamos seguir

¹⁶⁷ Pedro Salinas denomina «subtemas» a los temas secundarios. (1975:50)

el prólogo de Chirinos, según el cual la escritura del libro vino dada por el viaje,¹⁶⁸ se atisba la necesidad de integrar su escritura poética, como alusión metapoética y *ayer* familiar, dentro del nuevo *estar*. Una combinación que funda territorialidad, y anclaje, transitando la identificación en transculturación.

La sección segunda, «Para llegar a Missoula», responde más fielmente a la temática del desplazamiento y a la interrogación del espacio. Partiendo del componente histórico, y la recreación del intertexto que le asedia en EEUU, el poeta reconstruye diferentes lugares. Películas, imágenes y lecturas sitúan la mirada de Chirinos en una realidad familiarizada. El poema «North by Northest» desarrolla dicha temática:

Eva Marie-Saint. Nombre perfecto
para rubia:
sofisticada y fría, ni un pelo
podría despeinarse ante el revólver
ni una mueca podría delatarla. 5

Imáginala desnuda en un vagón de tren.
O mejor
arrastrada por el río, despetalando flores.
Entonces se llamaría Ofelia. Y Cary Grant
el pobre Mr. Thornhill en la torre abolida. 10

Éste es el páramo que coronan las torres,
éstas las praderas amarillas de Elsinore.
Y hacia el oeste
la gran nariz de Lincoln.
No olvides 15
 la gran nariz de Lincoln,
su abismo de piedra donde caen la rubia
el amante el asesino.

El viento que nubla los ojos
a los que vienen del sur. 20
(Chirinos 2003a:54)

¹⁶⁸ En el prólogo de *EM* describe que son «poemas que le deben más al azar que arrastra y revive caprichosamente nuestro pasado, que al laborioso deseo de resucitar viejos fantasmas». (Chirinos 2003a:5)

La poética de Chirinos traza en el texto una máscara, de modo que el tema del texto quede adherido a una doble lectura, la del motivo intertextual y la del propio tema. El uso de la película de Alfred Hitchcock *North by Northwest*,¹⁶⁹ explora un viaje cinematográfico enmarcado como motivo literario. El uso de este referente visual no resulta gratuito. Supone intercalar escenas en el recorrido que realiza el sujeto hacia Missoula.

Relacionado con el cine y la localización del Monte Rushmore, con la representación de los presidentes de EEUU –Washington, Jefferson, Roosevelt y Lincoln– como esculturas en piedra, el intertexto reproduce la geopoética de este espacio americano, dentro del motivo del traslado.¹⁷⁰ Al igual, el propio Chirinos explica la importancia de dicha película y las conexiones que establece con William Shakespeare, en *Hamlet*.

En un comienzo este libro iba a llamarse *North by Northwest*. El desplazamiento que propone la película de Hitchcock ofrece una reminiscencia de Shakespeare («I am but mad north north-west») que supone —al menos para mí— otro desplazamiento mayor: el de la tradición literaria. Los cuatro siglos que separan a Shakespeare de Hitchcock terminan disolviéndose en las solitarias praderas que se extienden desde Minessota hasta Montana, pasando por Wyoming y las dos Dakotas. En ese desplazamiento nacieron los poemas de este libro. (Chirinos 2003a:5)

La forma en que se gesta la obra nos ayuda a entender el motivo del poema. No solo en la referencia a Eva Marie-Saint, actriz principal de la película de Hitchcock, y a la nariz de piedra de Lincoln, de donde se cuelga Cary Grant perseguido por una equívoco en su identidad,¹⁷¹ asumen el tema. También Hamlet, a través de la ciudad de Elsinor, en Dinamarca,¹⁷² y del personaje de Ofelia, sostiene la relación entre las dos obras. Cine y

¹⁶⁹ La traducción en español: *Con la muerte en los talones* (1959).

¹⁷⁰ *Dcine*, <http://www.dcine.org/localizaciones/localizacion-de-con-la-muerte-en-los-talones-0> (Fecha de consulta: 30 de febrero de 2015)

¹⁷¹ En la película, Cary Grant, que encarna al ejecutivo Roger O. Thornill, es confundido con el agente del gobierno George Kaplan. Para consultar la sinopsis, en *Filmaffinity*, <http://www.filmaffinity.com/es/film351704.html> (Fecha de consulta 30 de febrero de 2015).

¹⁷² *Denmark*, <http://denmark.dk/es/datos-rapidos/mapa-de-dinamarca/elsinore/> (Fecha de consulta 30 de febrero de 2015).

teatro se articulan como motivos de la tradición que vinculan el paso por las praderas que unen Minnessota y Montana; la búsqueda de una identidad que se cuestiona, un sur que se convierte en norte.

El sujeto lírico contiene la dispersión que refleja la identidad equívoca a partir de la importancia del personaje femenino de cada una de las dos obras de cine y de teatro. En su viaje a Missoula, Eduardo Chirinos es acompañado por su esposa, la profesora Jannine Montauban; como Mr. Thornill y Hamlet, quienes se rodean de Eva Marie-Saint y de Ofelia, respectivamente. La aventura del traslado, la búsqueda de la identidad, se hace plural, se duplica, se dispersa. El «tema oceánico» del viaje, integración de un *ser-estar* en un nuevo espacio, se expande en la indagación en una cultura ajena.

La escritura plutárquea de Chirinos transita entonces el espacio literario del *ayer*. La mirada cultural de los referentes que habitan el camino que pisa, reclaman su participación en la aceptación de lo nuevo. Si el poeta peruano es definido como culturalista por el bagaje de lecturas que aporta a su escritura en estos tres textos de *LE*, *EBS* y *EM*, las referencias son reinterpretadas, integradas y asumidas, no solo aludidas. El poeta dota de vitalidad al intertexto, crea la intersección entre *motivo* y *tema*, donde el sujeto lírico es combinatorio por cuanto resuelve una respuesta a su territorialidad expansiva.

En su obra, el tema migratorio adopta una mirada integradora. *LE* desarrolla la experiencia de un aprendizaje que, posteriormente en *EBS* se transforma en interrogación y búsqueda de respuestas sobre sí mismo y su nuevo *estar*, lo que conduce al riesgo de tomar una decisión. En *EM*, se experimenta el paso de esta interrogación hacia afuera, a la búsqueda de referentes que ayuden en su transculturación. Chirinos desarrolla una capacidad de adaptación, como proclama Plutarco: «Para una planta hay cierto tipo de terreno más apropiado que otro, en el que crece y germina mejor, mientras que al hombre ningún lugar priva de felicidad, como tampoco de virtud ni de inteligencia». (Plutarco 2009: 276)

9.3.2. *Regresé del exilio, volví a ninguna parte*

La perspectiva plutárquea de la poesía migratoria de Eduardo Chirinos responde a un *campo temático* que sitúa una integración gradual en un espacio distinto al *estar* de origen y, por consiguiente, el enriquecimiento del *ser*. Ahora bien, el *campo temático* plutárqueo lo definimos a partir de los estudios de Claude Bremond, quien parte, a su vez, de las teorías de Lubomír Doležel (1985:463-472).

La continuidad [del] campo semántico es intuitivamente perceptible, aunque no sea posible sacar de él un núcleo conceptual presente en cada una de las manifestaciones del tema. Existe pues, independientemente de los esfuerzos de conceptualización que ejercemos sobre tal o cual sector del campo temático, un principio de unión que asegura la unidad del conjunto. ¿En qué consiste? En la facultad que nos permite de concebir cualquiera de las manifestaciones del tema como la transformación de otra, y recorrer así, de una en otra, toda la serie de variaciones del tema. (Bremond 2001:174)

A pesar de que Claude Bremond asume la imposibilidad de establecer una conceptualización específica del tema, incorpora dentro de un mismo grupo todos aquellos temas que, por cuestiones «intuitivamente perceptibles», conforman y comparten un mismo espacio de significación. Agrupamiento que condiciona una relación semántica entre las obras. En Eduardo Chirinos, como en Jorge Boccanera y en Fabio Morábito, dicho agrupamiento está basado en una relación de circulación, que se traduce como un desplazamiento migratorio que aloja un reflejo literario.

A partir del exilio, la temática de Jorge Boccanera asume una perspectiva ovidiana. Aun cuando no permanece en un estado permanente de negatividad o rechazo, se detecta en su obra la fractura que supuso desplazar el *estar* del *ser*. Si las obras previas a la partida de Argentina –*Los espantapájaros suicidas* (1974) y *Contraseña* (1976)– profundizan en una poética de denuncia política y de acción social, el exilio se apropia de la denuncia de un *estar* fracturado, es crítica sobre los desaparecidos. De este modo, el campo temático migratorio se describe como pérdida, lejanía y búsqueda.

¿Qué obra/s cree que representa/n de manera más directa esa reflexión sobre el viaje y la pertenencia a un espacio?

Desde ya *Tierra que anda* y las notas, ensayos breves, entrevistas sobre escritores con esa marca, como Juan Gelman, Luis Cardoza y Aragón, Osvaldo Bayer, Augusto Roa Bastos, Pedro Garfias o el poeta iraquí Anwar al-Ghassani. En poesía hay varios textos sobre el tema salpicados en varios libros: “Exilio”, “El extranjero”, “Hablan los ojos de Nazim Hikmet” y otros que fueron reunidos en la antología *Libro del errante* aparecida en México en 2009. Hay títulos de compilaciones de mis textos que aluden a este punto, como *Sombra de dos lugares* y *Jadeo del viaje*. Pero en general el exilio, la otredad, el sentimiento de extranjería está en el aire de mucho de lo que escribo. (*El Bo*)

El poeta argentino es consciente de que el exilio quedó integrado a su escritura, al igual que la temática del viaje, que ha mutado en extranjería. Su expatriación se aproxima a las reflexiones de Ovidio, por la condición traumática del *yo*. El sujeto lírico se aísla, se encierra en sí mismo. En *PPM* el poeta representa de una forma más directa la experiencia de expulsión. La pérdida del espacio, el sufrimiento existencial o el dolor del *ayer*, se acomodan a la representación ovidiana de la *relegación*. Recordemos un fragmento de *Tristes*:

No obstante, si alguien pregunta, de entre vosotros, de dónde
tantos pesares canté, tantos pesares pasé.
No compuse estas cosas con inspiración, no con arte: el tema
su inspiración halla en el mismo dolor.
¿Y qué porción de mi suerte se puede encontrar en mis
versos? ¡Afortunado el que sus penas las puede cantar!
(Ovidio 2002:138)

En la serie «Oración para un extranjero» observamos una «revisión de sí mismo», como designa Julio Cortázar, para quien «el primer deber del exiliado debería ser desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero» (1994:170-171). El bar, el tango y un puerto de un lugar de México, inscritos en los versos de Bocanera, disponen el escenario perfecto para la evocación de la pérdida. Como hiciera Ovidio en su arribo a Tomiş «y aunque a otros, por causa más grave, mandaste al destierro, a nadie diste un lugar más alejado que a mí. / Más lejos que éste

no hay nada, tan solo enemigos y frío y las olas del mar que cuaja el hielo glacial» (Ovidio 2002:65), tampoco Boccanera se identifica con el lugar de llegada. El poeta argentino se resguarda en sí mismo. Se aloja en el *adentro* y en los desaparecidos que perdió por el camino.

PPM maneja la denuncia del desplazamiento anclada a la temática del sufrimiento. No obstante, la existencia dolorosa persigue, como presentara Juan Gelman en *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1980), el paradigma del exilio y del exiliado, que debe convertirse en memoria, en combate, denuncia, autocrítica y dolor. Recordemos un fragmento del texto «V» de Gelman:

de los deberes del exilio:
no olvidar el exilio/
combatir a la lengua que combate al exilio!
no olvidar el exilio/o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/donde niñábamos/
no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar /los errores
(Gelman 2006:16)

Jorge Boccanera carga en su exilio, en su migración, una poesía estimulada por las diferentes temáticas alojadas en estos versos de Gelman, pudiendo resumirse su campo temático en la dialéctica de la pérdida y de la búsqueda. El poeta transita una imposibilidad constante, el regreso a un *ayer* evaporado configurado como suceso traumático, y el diálogo con un *hoy* ajeno.

Los poemas de PPM descubren el rastro de los desaparecidos y el exilio: «Oración para un extranjero», «Desaparecido I», «Desaparecido II», y «Pena de muerte», como anunciáramos en las secciones «8.2.2a» y «9.2.1» de nuestro estudio. Estos textos sitúan al sujeto ante la tragedia de lo no recobrado. Pero, al mismo tiempo descubrimos en esta obra el valor del sufrimiento existencial, con «Fiesta taurina» y «Cuaderno del suicida». Veamos este último poema:

Mis pies parecen palas.
Y mi lengua y mis manos tienen forma de pala.

Si me viese en el espejo vería solo
una pala.

Todo lo que yo haga
tendrá forma de fosa.
(Boccanera 2006a:169)

5

El sujeto, un *yo* anunciado como «suicida» en el paratexto, evoca la tragedia. En él, los «pies», como viaje; la «lengua», como palabra; las «manos», como poesía; y el «espejo», reflejo de la ausencia de identidad, son condenados a un final dramático. Toda vez, la imposibilidad de alterar el futuro, el determinismo con el que la voz funde los versos finales con la palabra «fosa», crean la tensión entre la vida y la muerte, entre la «pala» y la «fosa», resuelta por el empuje conclusivo de la pérdida. Pero advertimos también otro aspecto. El poeta combina en el título la escritura y la determinación de aceptar una condena. «Cuaderno» y «suicida» poseen el rastro de diario, el testimonio de la muerte, de unas notas escritas como argumento para aceptar el final pactado consigo mismo, a modo de excusa. Resume lo trágico de la existencia de quien escapó de la muerte, como exiliado en México, pero que, al mismo tiempo es consciente de la pérdida de los desaparecidos, supone una condena distinta. La vida pasa a tener un rastro de cadáveres en las espaldas, como presenta Boccanera en «Desaparecido I».

Hablan y hablan
de aquellos
todo el tiempo
sigue de boca en boca la palabra
deshecha.

5

Hablan y hablan
de aquellos
porque saben
si callan
que ese silencio
sangra.
(Boccanera 2006a:163)

10

El campo temático se puebla aquí de la voz de los desaparecidos, es testimonio de quienes deben *cargar* con ellos. Para Boccanera, «Aquellos», los desaparecidos, deben permanecer. Son el dolor de quienes sobrevivieron. Los vivos desarrollan la experiencia de la muerte, de la condena; y los desaparecidos se mantienen con vida, existiendo en la palabra. La memoria actualiza el *ayer*, pervive la lejanía en el presente, la distancia temporal revive.

En *PPM*, el poeta argentino aloja a los rechazados, expulsados y aislados. A través de los elefantes del poema «Exilio», que ya estudiamos, pero también por medio de «Fiesta taurina», en torno al toro que sobrevive «negociando con la muerte» (Boccanera 2006a:174). Igualmente, el viejo león de circo, de «Galería de cosas inútiles», o el poeta César Vallejo, de «Corría el año 1917», quien pasa «navegando en el polvo de las demoliciones» (Boccanera 2006a:171), representan la expulsión o el rechazo. Con ellos, *PPM* asume la pérdida, la expulsión o el rechazo, la supervivencia, la muerte, la búsqueda, como trazo ovidiano que implica un estado de indeterminación impulsado por el exilio. Eduardo Galeano reflexiona sobre ello:

El exilio entraña el riesgo del olvido. Pero a veces la memoria, que va cambiando conmigo, me tiende trampas. [...] El presente, que está vivo, se retoba. El pasado, que está quieto, es más dócil, me contradice menos, y en esa bolsa puedo encontrar lo que pongo. A veces ocurre que el olvido se disfraza de homenaje de la memoria. Coartadas del miedo: petrificarme en la nostalgia puede ser una manera de negar no sólo la realidad que me toca vivir en el exilio, no sólo la realidad actual de mi país, sino también la realidad de mi experiencia pasada. (1989:251)

Jorge Boccanera encarna las tareas en el exilio descritas por Galeano. Por medio del presente fracturado, el poeta se ocupa del «no olvidar» gelmaniano, con lo que la posible asimilación en el *estar-allí* se imposibilita y el *ayer* perdura. A la vez, la integración al nuevo espacio no logra concluirse, no hay culminación.

Como sabemos, la poesía migratoria de Jorge Boccanera transita dos experiencias de desplazamiento que pueden diferenciarse. Desde el exilio de su traslado a México, entre 1976 y 1983, accede a la extranjería que funda su residencia en Costa Rica, entre 1989 y 1997. Es en esta nueva identidad migratoria, voluntaria, donde el poeta traslada

los parámetros de la lejanía ovidiana, lo «real espantoso», como definiría Jorge Enrique Adoum (1974:208), a la vivencia de los exilios geográficos. Refleja, además, una cercanía al espacio de la metapoesía, como búsqueda e imposibilidad de asir el verdadero sentido de la escritura. Temática que adquiere un desarrollo que se aproxima al elemento migratorio, con el que comparte experiencia, por cuanto se explora el *estar* de la poesía.

¿De qué forma la experiencia del distanciamiento se ha integrado en su escritura? ¿Es un tema recurrente?

Sí, el tema del exilio es un tema recurrente en lo que escribo, aún más allá del distanciamiento geográfico y la sanción política, que aparece desplegado en una serie de extranjerías: la poesía misma, por ejemplo, que se escribe en los reversos del idioma. (EI Bo)

Sordomuda funda un nuevo camino, abonado por las temáticas orientadas a la metapoesía de sus obras precedentes. Recordemos que dentro de la linealidad y el continuismo de sus publicaciones, como diría José Saramago «no hay espacios vacíos en la poesía de Jorge Boccanera, cada palabra extiende la mano hacia la siguiente» (Boccanera 2001:10), y el intratexto funciona como eco y rememoración. Con ello, *Sordomuda* se desprende, mayoritariamente, del eco del exilio, para concentrar su poética en la creación.

Aparentemente, «los temas del exilio se desgastan», reclama Angelina Muñiz-Huberman (1999:180). Una vez el exiliado ha recuperado, o aceptado, el nuevo estado de lejanía o reintegración, el exilio se disuelve. Pero Boccanera es el ejemplo latente de cómo dicha temática puede sobrevivir, aunque integrada a una nueva percepción de la expulsión.

La recuperación del paisaje infantil de las lecturas de historietas y la máscara de la poesía convertida en la «sordomuda», conviven con referencias a una búsqueda de identidad, una búsqueda de sentido, sobre la poesía y el sujeto lírico. A todo ello se suma el tema explícito del exilio, que se muestra en el poema homónimo «Exilio», analizado por nosotros en la sección «8.2.2a».

Sin embargo, para entender esta relación existente en la experiencia de la migración en *Sordomuda*, por parte del exilio y de la extranjería, debemos analizar el

poema «Reverso», que configura dos motivos, el uso de la escenografía de las historietas, y la permanente interrogación sobre el sentido de la poesía como exponente de una búsqueda.

El reflector barre el agua con una luna falsa, deja su baba
entre los peces quietos.
Hay lanchas asesinas, hay luces de aturdir, hay sirenas
que rugen,
reflectores que arrastran su boca enharinada.

El poeta es apenas una sombra que corre por el fondo,
raspa el hueso del habla, busca una orilla en otro
cuerpo, un pasadizo.

Nadie puede dormir, la vigilia es de piedra. 5
La vigilia de piedra,
la vigilia que piedra, piedra, piedra.
(Boccanera 2006a:79)

«Reverso», al igual que «Aventuras» o «Ejercicio» –de la misma obra–, dibuja la violencia, la persecución, y la aventura. Rodea el texto un ambiente de historieta que conjuga el drama, la desesperación y la búsqueda. La estructura de tres estrofas polisilábicas desarrolla un diálogo con las temáticas que hemos anunciado. En la primera de las estrofas el poema sitúa la ambientación escénica; una luz que vigila el entorno acuático: «peces quietos», «lanchas» nos revelan el espacio. El concepto de encierro y huida se vislumbra en el vocabulario carcelario: «reflector», «lanchas asesinas», «sirenas que rugen». La escena acota el tema en torno a un lugar concreto que, sin definirse, desarrolla su sentido de persecución.

La segunda estrofa, construida a partir de un largo versículo, introduce al sujeto «el poeta», como un *él* del que está desprendida la voz. Como personaje de historieta, el poeta participa en el movimiento isotópico que instala el decorado carcelero, y asfixiante. Es «una sombra que corre», aquel que busca una «orilla», el «pasadizo». De este modo, su inclusión transforma la inicial mirada hacia el vocabulario de la persecución, incluyendo otra mirada que tienta la escritura. No obstante, la imagen de disfraz, o de duplicación del *ser*, troca la huida o la salida, en el intento de acceder a un espacio

acotado. Realmente no se puede saber si el sujeto sale o entra, pero sí detectamos la atmósfera asfixiante y el escenario militar.

La tercera estrofa construye el sentido temático de todo el texto, articulado entre el decorado de la historieta y la búsqueda metapoética. El iniciar la estrofa con el verso «Nadie puede dormir», nos conduce a los versos de Rafael Alberti de «Vida bilingüe de un refugiado español en Francia», escrito entre 1939 y 1940. Incluimos aquí el fragmento que nos interesa:

¡Qué terror, qué terror allá lejos!
La sangre quita el sueño,
hasta a la mar, la sangre quita el sueño.
Nada puede dormir.
Nadie puede dormir.
(Alberti 1990:37)

El uso de dicho verso no es casual, habida cuenta del valor que integra esta referencia intertextual de Alberti. Para el poeta gaditano, en sus primeros años en el exilio, como para Boccanera, la expresividad dramática del insomnio, de la vigilia, se convierte en territorio del dolor, de la resistencia, de la perseverancia. En el poeta argentino la última estrofa constata la complejidad de la escritura de *Sordomuda*, donde al ambiente de tebeo hay que sumar el interés metapoético y el decorado intertextual. Si bien, los tres elementos que intensifican el tono vibrante del texto, implican una temática de búsqueda, de supervivencia, y de lucha contra la imposibilidad.

En *Sordomuda* predomina el rastreo y la interrogación: «El poeta que arroja su anzuelo en la garganta de la Sordomuda ¿qué busca? / ¿La lástima del público?» (Boccanera 2006a:78). Podemos considerar que se indaga aquí, sin lamento o condena, hacia una mirada que es memoria constante, pero también proyección hacia un nuevo espacio. Posee la obra un leve equipaje plutárqueo, en el que el desplazamiento no es únicamente alteración del *topos*. La interrogación temática desprende la idea del exilio, y recrea la ambientación extranjera. El mundo de las historietas, o la visualización de la poesía como personaje discapacitado que se mantiene en una enérgica batalla por

sobrevivir, nos sitúa en una nueva mirada al *hoy*, en una asimilación de un nuevo *yo*. Ya no hay pesadumbre, hay cuestionamiento.

El último de los poemarios de Boccanera incluido en nuestro *corpus*, *BHP*, fue escrito en un clima de pérdida en sus años de Costa Rica, antes de regresar a Buenos Aires en 1997. La publicación tardía del mismo, 2001, no le resta valor temático y migratorio: «*Bestias* es un libro de pérdida, desamparo, mudanzas» (Leyva 2008:382). Así, sus poemas transitan distintos ejes temáticos: el amor fracasado, la extranjería, el sentimiento de lejanía y la metapoesía.

No queremos dejar pasar el valor paratextual de la obra, por cuanto dibuja un sujeto lírico plural animalizado: «bestias», localizado en un espacio de transición: «hotel de paso». La obra transmite movilidad en torno a la estructura temática. La primera parte del libro, «Voces de la cieganoché», dirige la mirada hacia el desengaño y hacia el engaño, tejiéndolos de referencias intertextuales sobre escritoras marcadas por la fatalidad: Silvia Plath, Alejandra Pizarnik o Ana Frank.

«Sangre seca», su segunda parte, representa una visión de crítica y de denuncia al pasado, creando una cercanía entre el dolor sentimental y el dolor del recuerdo de las víctimas de la dictadura. Por último, la sección homónima «Bestias en un hotel de paso» se enfoca en el desengaño, en el encuentro y en el desencuentro sentimental.

Es en la primera sección de *BHP* donde el poeta incluye las referencias más directas a la extranjería –aludimos a «El extranjero (uno)» y «El extranjero (dos)»–, que comparten el campo temático del exilio que inauguráramos en el estudio de *PPM*. Aquí la violencia, el fracaso y la pérdida cobran valor. Analicemos «El extranjero (dos)»:

Ojos de aullar,
mirada de mugido,
y lengua errante en boca del ahogado.
¿A eso vine? (¿a eso?)
Puedo ver animales partidos a cuchillo que duplican
la selva.
Vuelan alrededor cartas de nadie a nunca que te
rompen a boca,
¿A eso vine?

5

Mi reclamo es humilde:
encontrar sed de tigre en boca de la niña y hambre
de halcón en esa sed.

Pero calzo estos días que nunca dejan huella. 10
Y me visto de oscuros animales que se muerden la cola,
y hablo con las preguntas que hacen nido en la asfixia.
Me acercó este deseo:
que ella me regalara jardines para el dónde,
me entregara paciencia para el cuándo.
Pero su simple cifra no se puede decir, 15
apenas el atisbo de nombrarla me deja entre las manos
sombra de dos lugares.
Los espejos vomitan siempre un bocado más de lo que fui.
Regresé del exilio, volví a ninguna parte.
(Boccanera 2006a:25)

La estructuración en dos estrofas presenta una deliberada repartición. En la primera parte advertimos la doble interrogación en el verso 4, «A eso vine (¿a eso?)», y el verso 7 «¿A eso vine?», que funciona como mecanismo de articulación. Si el inicio del poema adopta el tono descriptivo en los tres primeros versos, con una descripción animalizada del *estar*, que comparte con el poema «El extranjero (uno)», al aparecer el interrogante «(¿a eso?)», se refleja la expresión monológica de la obra. El sujeto lírico se funde en la voz, y desemboca una ambientación de la violencia: el «ahogado», «animales partidos a cuchillo», «te rompen a boca».

El cuestionamiento aproxima la incertidumbre y el sentido de la venida «¿A eso vine?», el porqué del *estar*. La búsqueda poética sitúa una superposición de elementos temáticos que interactúan., siempre a partir de la vertebración de la búsqueda. El último verso de la estrofa, verso 9, concibe la imposibilidad de encontrarle sentido a la pregunta: «encontrar sed de tigre en boca de la niña y hambre de halcón en esa sed».

Si la estructura temática de la primera estrofa orbita en un cuestionamiento, en una búsqueda, la segunda adopta una condición adversativa en su existir. La conjunción «pero» se repite en el verso 10 y en el verso 15. El tono del texto revierte la búsqueda de la estrofa anterior, traduciéndose ahora como pesadumbre, o carga. Aun cuando el vocabulario se somete al mismo campo semántico de la estrofa anterior, difieren en su

capacidad de mostrarse como escenario, o como elemento integrado al sujeto lírico. Ahora, el sujeto es un elemento activo: «calzo», «me visto» o «hablo». Y dichos verbos atribuyen en su sentido de cotidianidad el desarrollo de una existencia doliente, de un transcurrir enfermizo y sufriente.

La segunda estrofa destaca por su desengaño existencial y sentimental. A partir del verso 14, delimitado como espejo cronopoético, el poeta sostiene que la situación actual de «dolor», fragua en una decisión, o deseo, que no ha logrado concluir. El «dónde» y el «cuándo», nos remontan a la voluntariedad del desplazamiento. Elementos interrogantes que motivaron cambios y fueron el germen de una situación de pérdida. La cual se describe en el último verso del poema: «Regresé del exilio, volví a ninguna parte». Una vez asumido el final del exilio, y andando a tientas en el desexilio, el poeta toma la decisión de instalarse en las afueras de la territorialidad conocida. Accede desde el exilio a la extranjería.

El paso del exilio a la extranjería se convierte así en un «dónde» que se pregunta, cuya expresión: «ninguna parte», nos permite entrever el valor ovidiano del espacio. Pese a ser conscientes de que el poeta conserva un buen recuerdo de su estancia en Costa Rica,¹⁷³ la intermediación del «dónde» que no arraiga, nos retrotrae a la expresividad del desalojo de *PPM*. Allí donde la pérdida se frecuenta una y otra vez. Al igual, la constancia de una escritura poética que tematiza el desamor, como lejanía vinculada a la extranjería, exhibe una negatividad ante el nuevo *estar*.

Después de este estudio de la escritura migratoria ovidiana del poeta argentino, que es interpretación del *desestar*, observamos como Boccanera no se desprende del *ayer*, que regresa insistentemente al texto. Permanece en el *estar* fracturado, reflejando el cuestionamiento existencial, proyectado en la idea de usurpación de quienes desaparecieron. Un rasgo al que sumamos la reflexión de una búsqueda poética que se interpreta como imposibilidad de llegada, de alcance y posesión.

¹⁷³ Recordamos, siguiendo las palabras del poeta, que es en este país donde comienza la escritura de *Palma real* (2008), y se termina de concebir *Sordomuda* (1990) y *Bestias en un hotel de paso* (2001). A lo cual, sumamos la edición *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense (1970-2004)* (2004).

Es reseñable la reinterpretación de esta expulsión-imposibilidad que Boccanera traza a través de las experiencias de *Sordomuda*, cuyo valor metapoético y de reutilización de las lecturas de la infancia se expresa con intensidad; también en *BHP*, donde la pérdida amorosa empuja a la interrogación y al cuestionamiento existencial. Ciertamente, el poeta esboza su condición de extranjería y fractura en la antología *Libro del errante*, publicada en 2009 por La Cabra Ediciones. Una obra que recupera los poemas del exilio y de la extranjería, partiendo de distintas secciones tituladas: «Cartas del intruso», «Notas del desterrado», «Recados del insomne», y por último, «Cuaderno de ausencias»; donde resume el campo temático migratorio de su poesía.

Para concluir, destacamos la similitud que existe entre el poeta argentino y Ovidio. Boccanera y el poeta latino son forzados a partir, son expulsados, y en el viaje y en el exilio los dos retoman la poesía como expresión de su nuevo *estar*. El desgarró se traduce en verso. La lejanía sedimenta la estrofa, y el contenido se diversifica en una expresión del desplazamiento que no solo sitúa el contexto geográfico, sino que es expresado desde la visión metapoética. El debate irresuelto sobre si fue la propia poesía el motivo del destierro de Ovidio, alienta dicha conexión. Asimismo, la escritura como bálsamo, antídoto en la lejanía, es alentada por el poeta *relegado*. Es decir, aunque Ovidio fue expulsado de Roma, y Boccanera tuvo que huir de Argentina, la poesía los aloja, convirtiendo sus migraciones en tema y en territorio, como evoca el poeta latino:

La Musa me alivia en mis viajes forzados al Ponto: ella es la
única que en mi exilio está junto a mí;
la única a quien ni asechanzas, ni espada de sintió soldado, ni
la barbarie, ni el mar, causan temor.
(Ovidio 2002:112)

9.3.3. Elogio de la desubicación

Retomando *El sol de los desterrados* de Claudio Guillén, se vislumbra la existencia de una transición entre la postura ovidiana y la mirada plutárquea, puesto que son

intercambiables. No hay impedimento en transitarlas en diferentes momentos. Entre una palabra que rechaza la nueva condición de expatriación, que no profundiza en las condiciones del *estar* en la lejanía, y la interpretación enriquecedora de dicho *estar*, su acomodamiento, la poesía puede bascular, puede desplazarse. Los temas pueden viajar de un vértice a otro, e incluso, quedar en un estado de indeterminación. El desgarramiento puede ser trocado en resignación y aceptación, no obligatoriamente en asimilación.

Así puede sin duda acaecer que el auténtico desterrado –muchísimo más que el viajero de paso, y desde luego que el turista, liberados de la necesidad de adherirse a la vida normal y diaria– descubra en las premisas rutinarias y no vistas de los demás, en los cimientos más simples de una comunidad extraña, un mundo nuevo, sorprendente y quizás estimulante, en su contextura detallada o como conjunto global. (Guillén 2007:91)

Fabio Morábito explora una mirada distinta a la de Jorge Boccanera y de Eduardo Chirinos. Es interpretación intermedia que representa el movimiento entre dos extremos. Su temática se sustenta en una dialéctica entre la mudanza y la construcción, como señala Gina Saraceni (2008:131). El poeta italomexicano se instala en un espacio inestable, donde la poesía presenta «dos formas de unidad que coexisten críticamente en una misma identidad: una que se cierra sobre sí misma e insiste en la permanencia y otra que se va afirmando por la progresiva integración de lo nuevo», como señala Fernando Aínsa (2012:113). Se realiza así un movimiento pendular que aloja el *estar* entre el arraigo y el desarraigo, desde donde el poeta no ha accedido a una transculturación completa, sino a una indeterminación identitaria, como explica en una entrevista:

Naciste en Alejandría, fuiste llevado a Italia y posteriormente a México, ¿de qué modo este traslado continuo e involuntario afectó a tu vida y obra?

Afectó a mi vida al provocar un sentimiento persistente, no de desarraigo -es una palabra muy fuerte, trágica-, sí, de extranjería, de sentirme perteneciente a dos mundos diferentes y tener marcas de uno y otro. Esto no ha producido una escisión grave de la personalidad, pero sí el hecho de no ser ni sentirme totalmente italiano o totalmente mexicano, si es que estos términos significan algo. En mi obra, aparte de ser un tema al cual recurro mucho, permitió describirme en una lengua que no es la materna lo cual tiene muchas implicaciones. (Ollín 2002)

Para entender el significado de la dialéctica desarraigo-arraigo, como identificación ovidiana y plutárquea, debemos estudiar sus textos. Sin llegar a integrar elementos intratextuales, como lleva a cabo Jorge Boccanera en su poesía, Morábito crea resonancias dentro del *corpus*. El poeta recupera motivos, reflexiona de forma insistente sobre ciertos símbolos. Delimita elementos a los que el poeta presta mayor atención, creando un entramado de marcas que pueden ser interpretadas con mayor perspectiva.

Destacamos la coincidencia de Felipe Vázquez y Juan Carlos Abril a la hora de definir estas marcas.¹⁷⁴ Ambos críticos señalaban referencias autobiográficas y testimoniales en su poesía, así como la verbalización del nomadismo, la indagación en la realidad cotidiana que se trascendentaliza. Dentro de este campo temático, o campo formal, nos centraremos en los textos que exploran una identidad indeterminada, los poemas instalados en la temática de la desubicación. «Mudanza», poema perteneciente a *DLTA*, es ejemplo preciso de esta doble actitud plutárqueo-ovidiana.

A fuerza de mudarme
 he aprendido a no pegar
 los muebles a los muros,
 a no clavar muy hondo,
 a atornillar sólo lo justo. 5
 He aprendido a respetar las huellas
 de los viejos inquilinos:
 un clavo, una moldura,
 una pequeña ménsula,
 que dejó en su lugar 10
 aunque me estorben.
 Algunas manchas las heredo
 sin limpiarlas,
 entro en la nueva casa
 tratando de entender, 15
 es más,
 viendo por dónde habré de irme.
 Dejo que la mudanza
 se disuelva como una fiebre,
 como una costra que se cae, 20

¹⁷⁴ Hemos explicado la visión de Vázquez y de Abril en la sección «5.2.2» de nuestra investigación.

no quiero hacer ruido.
 Porque los viejos inquilinos
 nunca mueren.
 Cuando nos vamos,
 cuando dejamos otra vez 25
 los muros como los tuvimos,
 siempre queda algún clavo de ellos
 en un rincón
 o un estropicio
 que no supimos resolver. 30
 (Morábito 2006a:68)

«Mudanza» destaca por la confrontación que evocan el *estar* y el *desestar*, y el *ser* y el *no ser*. Si mudarse a un espacio es inaugurar el arraigo, la conciencia de la misma mudanza desarticula la posibilidad de afincarse. Sitúa al inquilino en un estado de indefinición, por cuanto no logra residir, hacer lugar, ni tampoco desplazarse.

Para evocar este paradigma, el poema de Morábito trascendentaliza el entorno, superando la barrera de lo cotidiano y estimulando una reflexión existencial. Parte de una cronopoética del tiempo en movimiento que revela la dinámica adherida al cambio de residencia, a la búsqueda y la toma de conciencia de una dificultad, como falta de concreción, de asimilación o instalación. El uso del pretérito perfecto compuesto confirma el uso del pasado que no se cierra, y permanece en desarrollo. El sujeto lírico, determinado por el *yo*, pero posteriormente amplificado en un plural, «Cuando nos vamos», exhibe el carácter autobiográfico del texto.

La voz poética acepta que en el nuevo *estar* se debe asimilar un pasado propio y un pasado ajeno, determinado por el lugar. El equipaje del *ayer* y del lugar deben ser inscritos en un *ser*. También el tiempo del futuro nos obliga a repensar el presente. La salida de la casa «viendo por dónde habré de irme», conduce al inquilino a una existencia que bascula entre el pasado y el futuro. En el futuro ¿qué quedara de él? Posiblemente, la falta de arraigo. La lucha contra el desarraigo se somete a una deriva existencial en la que espacio y tiempo no conducen a un centro fijo, sino que intensifican la obligación de asumir una transitoriedad. Ni llegada, ni regreso, ni huida, solo tránsito.

Comparte Morábito su reflexión con otro poeta migrante, aunque circunstancial, el venezolano Eugenio Montejo.¹⁷⁵ Quien también transitó la medianía en el poema «Mudanzas», homónimo al del italomexicano: «No ser nunca quien parte ni quien vuelve / sino algo entre los dos, / algo en el medio». (Montejo 2008:22)

El sujeto lírico del texto de Morábito habita sin habitar. Nada es suyo, pese a que puede poseer otro estar durante un tiempo. Una idea de pertenencia inasible que se transmite en otros poemas de *DLTA*: «Dueño de una amplitud» y «No tener casa», donde el poeta se sitúa como propietario sin casa. En ellos, la imaginación, mejor dicho, la ensoñación, le empujan a proyectar su hogar en un espacio sin existencia, instalándose en la nada. De este modo, el poeta forma parte de una comunidad de la que puede aislarse. Esto es, se puede convertir un terreno vacío en una casa, y también tener una casa que no es una casa, sino una *no casa*. Veamos un fragmento de «No tener casa».

Yo sé que cada muro
es el comienzo
de una nueva casa, 20
es el atisbo de una casa
aún posible.
Quiero una casa que no apague
esos vislumbres,
que no se oriente hacia ningún 25
país feliz
y esté empezando siempre,
sin ángulos mortales,
ni muros decisivos
ni esfuerzos muy profundos; 30
quiero una casa
que no se oiga,
que no haga esquina,
que no haga puntas,
que no haga ningún verde 35
previsible;
quiero una casa que regrese
a la primera piedra cada día,

¹⁷⁵ La experiencia migratoria de Montejo se debe a su instalación en Argentina como representante de Monte Ávila Ediciones, entre 1976 y 1978, y a su nombramiento como encargado de asuntos culturales de la Embajada de Venezuela en Lisboa, entre 1988 y 1994. (Sosa Silva 2009:21)

que se despoje de sus muros
en la imaginación de los que duermen 40
y ayude a conciliar su sueño,
que sea una casa abierta
a toda profecía.
(Morábito 2006a:83)

El motivo de la casa, quizás es más prudente definirlo como *no casa*, recupera la dialéctica construcción-mudanza, retomando la mirada del solar vacío de *LB*. Pese a desprender una menor carga de cotidianidad que «Mudanza», pues integra la proyección del deseo, se resuelve la reinención del sentido del hogar como espacio inexistente, pero necesariamente vivo. El sujeto lírico acepta vivir en una búsqueda continua, que debe ser un lugar sin cierres, sin fronteras, sin límites, donde pueda circular libremente, donde pueda expandirse: «quiero una casa que regrese / a la primera piedra cada día». Como observáramos, «Mudanza», «No tener casa», y «Dueño de una amplitud» reflejan la transitoriedad. Una indeterminación donde Fabio Morábito se siente identificado con lo que no se identifica, encontrando su lugar en el *no estar*, o *desestar*, y el *no ser*. Aun cuando el poeta reclama la mirada hacia la búsqueda de una «casa perfecta» en la entrevista que le realizamos, requiriendo «un gran anhelo de habitabilidad, a la búsqueda de la casa perfecta». (*EI Mo*)

Si bien, la poesía de Morábito recurre a motivos cotidianos, como la mudanza o la búsqueda de un espacio habitable, debemos detenernos en la dialéctica que intercede la situación de medianía. Representación temática que refleja el tránsito y la desubicación. El poeta recurre a espacios que basculan entre dos polos, entre extremos, a los cuales no se acude, ni se llega. Un ser de medianías que acumula señales de intersección

Dejando de lado el juego con el pasado y lo baldío de *LB*, la temática de *DLTA* sitúa al autor en su instalación en la Ciudad de México. Reproduce la dialéctica: integración-aislamiento, pertenecer o alejarse, entre el sentimiento individual y el grupal, como reflexión sobre una ciudad que desprende un desarraigo permanente.

¿Siente que su experiencia migratoria le diferencia de otros poetas mexicanos de su generación?

Sí, pero no demasiado, en la medida que hoy día, sobre todo para los que vivimos en ciudades grandes (y resulta que la mayoría de la gente que escribe, vive en ciudades medianas y grandes), el sentimiento de desarraigo y no pertenencia se ha convertido en una condición permanente. (*EI Mo*)

Morábito indica que más de veinte años después de la publicación de *DLTA* (1992), persiste la desubicación con respecto a lo que le rodea. La no pertenencia deriva en pertenencia, mientras la ciudad donde vive, su ciudad de acogida, se desterritorializa, se desprende como extrañamiento. La urbe latinoamericana renueva su extranjería.

Atravesando el *corpus* de Morábito nos detenemos en el poema «Yo vine al mundo», incluido en la sección segunda de *AL*. Un texto que recorre el campo temático de la desubicación, desde la madurez biográfica:

Yo vine al mundo
en la ciudad más prostituida,
más circular,
más envidiada,
todo se deteriora 5
al acercarse a ella,
todo trabaja a su favor
para dejarla inalcanzable.
A lo mejor se nace siempre así,
a lo mejor todos nacimos en Alejandría. 10
Jamás he de volver a verla
porque mi edad, mis versos
(¿no son lo mismo?)
se han hecho
de esta lejanía, 15
no de otra cosa.
Mi verdadero lujo
es este: haber nacido
donde no he de volver jamás,
casi no haber nacido. 20
Cuando me muera,
sí he de morir,
me moriré más lejos que ninguno.
(Morábito 2006a:142)

Antes de analizarlo, observamos cómo el texto recupera el valor de Egipto, como espacio de origen, interrogando su lejanía desde una mirada que evoca la imposibilidad. Conserva el espíritu migratorio de *LB*, con la inclusión del nombre de Alejandría del verso 10. El sujeto *ella* –la ciudad– refuerza el contenido testimonial, otorgando importancia al contexto autobiográfico. Mientras el *yo*, también de matiz autobiográfico, desarrolla la oposición arraigo-desarraigo. El nacer en un lugar que se desconoce y se conoce, en una lejanía que alienta la presencia del destierro, supone nacer en un *no estar* que desemboca en incompletud, y *no ser*. No obstante, el juego dialéctico entrega extrañeza, de apariencia positiva, a este hecho: «mi verdadero lujo / es éste: haber nacido / donde no he de volver jamás».

Desarraigo y desprendimiento confirman un elemento plutárqueo que corrobora su adaptación al estado de desubicación. A su vez, los últimos versos, en los que se sugiere una muerte en la lejanía, sin nada ni nadie cerca, imponen el sentido de soledad y aislamiento dentro de la composición: «Cuando me muera, / si he de morir, / me moriré más lejos que ninguno». Unos versos que nos conducen a la lírica de Ovidio, en la determinación de un final lejano en Tomiş «Voy a morir, así pues, en costas ignotas, / y mi destino lo hará lúgubre el propio lugar». (Ovidio 2002:86)

Aceptar la muerte en la distancia, instala al sujeto en una suerte de desprendimiento existencial. El penúltimo verso, «si he de morir», alienta la indefinición, la falta de concreción. Nacer donde no se va a morir, o incluso, donde no se va a regresar, se acepta una existencia incompleta, un vivir «inalcanzable». Se diluye en el poema la representación plutárquea de la lejanía, donde aflora el rechazo hacia el nuevo territorio encarnado por Ovidio. La patria real no existe, fue perdida al nacer, y si la patria de adopción permanece en un estado de indeterminación, el sujeto está condenado al aislamiento.

La temática de la medianía de Morábito, que presupone la desubicación, el vivir incompleto o la existencia en tránsito, se muestra también en las referencias a la escritura, y a la traducción literaria. El interés por el detalle, por aquellos aspectos de la realidad menos poetizados, se intensifica. No aludimos a que exista una búsqueda

fenomenológica de sentido o de trascendencia, que la hay, ni que el poeta desarrolle una temática concreta sobre la medianía. Significa que las posibilidades de interpretación de la medianía dentro del poder evocador del símbolo elegido, se articulan a través de una mirada dialéctica.

Dentro de los símbolos repetidos a lo largo del *corpus* de Fabio Morábito,¹⁷⁶ incluimos aquí su *oficio* de traductor, que describe «Sin oficio», de *DLTA*. Es conocida la labor de Morábito como traductor, que ya señalamos en su bio-bibliografía, a través de las traducciones de Eugenio Montale y de Torquato Tasso.¹⁷⁷ Las explicaciones que lleva a cabo Morábito sobre la traducción de Montale pueden conectarse con el poema que vamos a estudiar: «quien traduce debe, sin hacerse remilgoso, salvar lo que se pueda, aun al precio de desequilibrios y asperezas que una escritura en primera persona, como es la escritura del poeta, procuraría evitar» (2006c:1025). Para el italomexicano, hay una cercanía entre el poeta y el traductor, pero el traductor trabaja ahondando en el desorden, con menos limitaciones, en virtud de una modulación exacta del texto del poeta.¹⁷⁸ Veamos «Sin oficio»:

Yo que no tengo oficio
excepto traducir,
que más que oficio es una astucia,
miro a los albañiles
que en lo bajo 5
conocen todo o casi todo
del cemento;
trabajan duro,
mezclándose con orden
a la luz del día. 10
Levantán de la nada
una materia audible,
ven cómo el simple lodo
se transforma

¹⁷⁶ Los conceptos: «lote baldío», «ventana», «árbol», «rebaño» y «lava» concentran una gran carga de significados en la poética de Morábito.

¹⁷⁷ Sección «5.1» de nuestro estudio.

¹⁷⁸ Para Morábito, «partiendo de la premisa de que a un traductor no le es dado vertebrar el poema como al poeta, y debe limitarse las más de las veces, como un cazador de patos, a aguardar en la espesura el momento en que los volátiles despeguen hacia lo alto para abatir a uno, quizás a dos, y así salvar su honra venatoria». (Morábito 2006c:1025)

para imprimirse en él	15
la voluntad común.	
Conforme el edificio crece,	
suben de altura,	
pisan su propia obra,	
no tienen dudas,	20
saben que el mundo existe	
y que es difícil,	
que cada piso cuesta	
y cada metro exige	
un sacrificio.	25
Lo saben sin pensarlo,	
con cada músculo que tienen,	
por eso vuelven a sus casas	
tan livianos,	
sin pesadumbre,	30
y mientras unos fuman,	
los otros no desvían los ojos	
de la acera,	
están cansados,	
dejaron todo en los ladrillos,	35
que se enfrían.	
(Morábito 2006a:75-76)	

Lo primero que destacamos en esta obra son los ejes isotópicos que trazan los motivos. La traducción cobra importancia como actividad realizada por el sujeto lírico, puesto que se sitúa al inicio de la obra, aunque curiosamente solo ocupa los tres primeros versos. Posteriormente, el poeta estimula una comparativa con el trabajo de los albañiles, desarrollando el concepto de construcción. Es éste otro eje isotópico, la labor de creación como proyección de un edificio. La voz poética conecta ambos elementos a través de una verbalización sensitiva y visual, «miro a los albañiles», con la que el sujeto intercede por el trabajo de los albañiles. La percepción de la realidad es captada por un sentido exterior, la vista, y digerida por una reflexión. Una distinción particular entre la tarea del traductor y del albañil.

A partir del trabajo de construcción de los albañiles, Morábito desvela una crítica a su oficio, la traducción, descrita como «astucia». Actividad que implica la habilidad de «engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin», según el

DRAE.¹⁷⁹ Contrapone la actividad regular y minuciosa de la construcción de edificios, que comienza y termina, que conlleva origen y conclusión, que revela una obra acabada, con la «astucia, que se sujeta en el tránsito idiomático, que es adaptar y moldear la creación de otros, cuyo origen se funda en lo ajeno. Descubrimos así la mirada de intermediación que descubre el poeta. Es decir, la aceptación, pero también el deseo de un oficio real, donde el esfuerzo obtiene un resultado, conduce a una tematización del sentido de medianía, de indeterminación no conclusiva. Un hacer a medias, traducción y poesía sin final, en un eterno discurrir que no se asienta en arraigo fijo, sino que representa un movimiento permanente.

9.4. Los viajes de Ulises

*la vuelta era realmente la ida
en más de un sentido*
Julio Cortázar

El sol de los desterrados de Claudio Guillén concluye con la elección de dos poetas migrantes que debieron abandonar España, en los años finales de la Guerra Civil. Rafael Alberti, y Juan Ramón Jiménez vivirán la extranjería, debido a su compromiso con la República. Un compromiso político que fuerza la emigración de distintos escritores españoles, que se irán instalando en distintos países: Francia, México, EEUU, Inglaterra, etc.

Alberti y Jiménez construyen en su poesía una respuesta diferente ante la experiencia migratoria. Una propuesta que podría servir de reflejo de la representación del exilio que otros poetas proponen, aludimos a Luis Cernuda, Pedro Garfias, o incluso León Felipe, proponen. Alberti representaría la tendencia ovidiana que hemos estudiado. En su desplazamiento a Argentina no se localiza en el poeta gaditano ninguna referencia al país de adopción. Antes bien, la memoria del *ayer*, la necesidad y la voluntad de regreso al mar perdido, avivan su poesía (Guillén 2007:94). A la imagen

¹⁷⁹ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=hpvB488aJDXX2lKQowup> (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2015)

idílica de Andalucía de Alberti, «Esta ventana me lleva, / la lleve abierta o cerrada, / a Jerez de la Frontera», se suma la evocación de la cultura europea. (Guillén 2007:96).

En la otra vertiente, Juan Ramón Jiménez recalca en EEUU y en Puerto Rico, junto a su mujer Zenobia Camprubí, donde asumirá el desarraigo, la lejanía, desde la visión plutárquea. El poeta de Moguer es definido por Guillén como «poeta del destierro y la vejez, más próximo al sol y a las constelaciones del arquetipo griego, al dinamismo imaginativo de Séneca y de Plutarco» (2007:96). El crítico desarrolla esta teoría apoyándose en una de las obras cumbre de Jiménez, «Espacio». Obra poética escrita entre 1943 y 1954, que supone una renovación a nivel formal y gráfica. Dentro del apartado temático y en la visión de su cronotopo, se articula la condición de integración de espacio y tiempo,¹⁸⁰ de interiorización de lo externo en lo interno. Según Guillén, «El sol y el mar son profundamente suyos. La vocación ontológica de siempre, que el destierro identifica, se vuelve panteísmo íntimo, narcisismo trascendental». (Guillén 2007:96)

Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos se sitúan dentro de este esquema bímembre presentado por Guillén. Sin embargo, ninguno se sitúa en los extremos, no permanecen estáticos. Basculan en el espacio migratorio indagando nuevas maneras de afrontar su experiencia del desplazamiento. Al estudiar la obra de Chirinos, en su poetización del bestiario y en la representación temática a través de los paseos del equilibrista y los viajes por Missoula, apreciamos la evocación del *ayer* y del *hoy*, donde el *estar* del pasado y del presente no entran en conflicto, sino que discurren a la par. El poeta se adentra en la tradición cultural y literaria de los espacios de adopción, integrándolos a su patrimonio, asimilándolos y asimilándose a ellos. Asimismo, el pasado de Perú alimenta la lectura del hoy de EEUU. Por lo tanto, consideramos al poeta nuestro mayor exponente de la tendencia solar de Guillén.

Jorge Boccanera, como Rafael Alberti, evoca la mirada ovidiana del desplazado, del exiliado: el sujeto expulsado. En el tránsito a su nuevo *estar* desprende un poso de

¹⁸⁰ Recordamos la inclusión de Moguer, Sevilla y Madrid, y el *Upper West Side* de Nueva York, en el «Fragmento Segundo» de *Espacio*. (Guillén 2007:96)

incompletud, de pasado permanente en estado de alerta. Sus temas reflejan la experiencia de la *dislocadura* y la errancia. La proyección temática se centra en el tiempo del *ayer*, en la fractura de un presente que no termina de resolverse. Los personajes dramáticos y la imposibilidad de su búsqueda traducen la mirada al dolor de la distancia. Pero el poeta argentino desarrolla también una extranjería menos dolorosa, en su *corpus* el desplazamiento configura un ritmo semántico compartido que tiende hacia la reflexión plutárquea del espacio, como llevará a cabo en *Palma real* (2008), poemario que recorre las selvas de Costa Rica y Nicaragua, y deja la impronta de un verso integrador, un *estar* sin rechazo.

El lugar que ocupa Fabio Morábito es singular. Habiendo reflejado en nuestra investigación el entramado de referencias que tientan una medianía sin centro, una desubicación, consideramos que la polaridad de Guillén no logra catalogarlo. Es decir, la obra del italomexicano transita por igual la búsqueda de una *estar*, que la necesidad de un *desestar*; ofrece la dialéctica de la mudanza y la construcción, el movimiento constante. No admite, entonces, una denominación únicamente ovidiana o plutárquea. Debemos recurrir a una mezcla de las dos. Puesto que resulta insuficiente aplicar en él la mezcla de tendencias.

Para solucionar este debate, observamos que la metaforización de la temática de la medianía de Morábito puede ser reflejada por la representación de un personaje literario rotundamente viajero: Ulises. A través de las diferentes reescrituras que se han creado en la historia literaria, así como la perspectiva que podemos leer en dicha transformación. En el artículo «Ulises, patria, mundo, destierro y carpe diem», Vicente Cristóbal López reúne las referencias históricas y literarias sobre Ulises, creadas por Homero, Ovidio, Dante, Tennyson y Cavafis (López 2009:107-139). En la reescritura del personaje épico de cada obra, advertimos una mirada distinta al viaje, al destierro. Si para Homero y Ovidio el regreso a Ítaca se desarrolla en un ambiente nostálgico; y para Dante y Tennyson expanden el horizonte del viaje más allá del regreso a Ítaca, para Cavafis, la vida se evoca como viaje, en la búsqueda de una Ítaca, de cientos de «Ítacas», lo que realmente da sentido a la existencia (López 2009:128). Las posibilidades de

representación de Ulises del movimiento centrípeto y centrífugo del desplazamiento y la existencia, multiplican su poder evocador de la medianía:

Ulises en su destierro pasa por tres fases histórico-literarias: su intensa nostalgia de Ítaca en la *Odisea* (Ulises centrípeto), su negación de Ítaca como meta final (Ulises centrífugo) y la neutralización o mediación híbrida de estos dos momentos previos (Ulises centrípeto, pero sin prisas y por eso moderadamente centrífugo). [...] El Ulises nostálgico, de mirada fija en la patria ausente (Homero), crece por inyección de la filosofía, hasta hacerse un personaje con sed de universo, que pone más allá de Ítaca los horizontes de su travesía (Dante-Tennyson), y luego se reconcilia consigo mismo para ser mundano e itacense al mismo tiempo, mundano en el ahora y de Ítaca en un futuro muy remoto (Cavafis). (López 2009:129)

Consideramos que esta pluralidad de significados de Ulises, perfila mejor la imagen de desubicación e indeterminación de Morábito. No obstante, la dificultad de decidir entre el término «pájaro» y «ave», o el entramado de referencias a una medianía, que es acercamiento y aislamiento al mismo tiempo, que significa acentuar el mundo en tránsito, tendrían su fundamento en una poética de Ulises: indeterminación del *estar* y del *ser* que, en realidad, es búsqueda y huida.

Esta condición intermedia de Morábito nos permite completar la teoría de Guillén. Partir a la búsqueda de modelos que puedan integrar alguno de estos grupos. De hecho, una simple observación al panorama de la poesía migratoria de generaciones anteriores corrobora esta fórmula. Como punto y final de este capítulo, y relacionado con una mirada doble ovidiana y plutárquea, ulisíaca, incluimos un fragmento del poema «XIII» de Pedro Garfías, perteneciente a *Primavera en Eaton Hastings* (1939). Un texto que refleja la filiación, por igual, al *estar-aquí* y *estar-allí*, evocada por el bestiario:

Yo recorro mi vida como un perro
andando y desandando mi camino.
Me es grato olfatear el aire nuevo
allí donde aún respira el aire antiguo;
a derecha y a izquierda
desperezar los ojos
y luego descansar sobre la cumbre,
diciendo: eso fue todo.
(Garfías 2008:99)

CUARTA PARTE
LA LENGUA MIGRATORIA

Capítulo X. Materiales para una definición

*Ayer
di la vuelta al mundo
y yo
casi sin enterarme*

Omar Lara

La fractura espaciotemporal del *ser* y el *estar* del poeta, el cronotopo del desplazado, y la temática extraterritorial no delimitan el valor migratorio de la poesía. Es decir, el componente extratextual del poeta, *quién*, asume balizas del *desestar* en el cuestionamiento del *dónde* y del *cuándo*, mientras el significado concreta *qué* y *por qué*. Sin embargo, el desplazamiento migratorio nos obliga a revisar nuestra problemática a partir de otra pregunta. Acudimos al modo en el que se realiza la migración, reflejando las posibilidades del *cómo*.¹ Una interrogación modal anclada en el texto, desprendida del contexto migratorio y extratextual.

Para ello, nos concentramos en la interpretación de la experiencia poética que establece Michel Collot sobre tres ejes: *le sujet, le monde, y le langage* (1989:5). Una vez revisado el estudio del sujeto y del mundo migratorio,² nos ocupamos del uso de la «lengua» en las secciones siguientes, cuyo análisis concluirá nuestra investigación de la poesía migratoria interrogando las particularidades del género poético como vehículo de la extranjería.

La relación que establecen los tres términos: *sujet, monde, langage*, defiende un acercamiento menos formalista que algunos estudios de crítica textual, puesto que evita el alejamiento de la visión de poeta. Para Collot, es necesario otorgar al análisis de los poemas una perspectiva crítica menos reduccionista:

¹ Continuamos el esquema teórico esbozado en la sección «2.4».

² Nos referimos a la segunda y a la tercera parte de nuestro estudio.

Cela suppose de dépasser l'hypothèse formaliste; mais la difficulté en serait pas résolue par un retour aux schémas traditionnels de l'expression et de la représentation, qui méconnaissent au contraire, les pouvoirs propres du langage. Pour éviter la régression vers un pur impressionnisme critique, on ressent aujourd'hui le besoin d'une nouvelle théorisation. Celle-ci, à notre sens, devrait tenir compte des acquis des sciences de l'homme et du langage, mais les réinterpréter, à la lumière notamment du témoignage des poètes eux-mêmes, trop souvent négligé par les théoriciens. (Collot 1989:6)

En consecuencia, queremos aprovechar esta sección de nuestra investigación para profundizar más en la propuesta de Collot, como hemos llevado a cabo en apartados anteriores. Desemboca nuestra reflexión en la visión particular que evocan los tres autores sobre el hecho de la escritura poética, como marca metapoética, de forma que podamos esbozar su impresión del género, sobre el que se asienta el entramado migratorio.

Dentro de la lengua migratoria, la selección del género lírico, el tono asumido por el poema, el componente paradigmático del enunciador, el condicionamiento intertextual, la referencialidad metapoética y el reflejo de una retórica migratoria, constituyen elementos determinantes que definen el *cómo*. La riqueza que aportan estos aspectos, activos en sus obras, nos permitirán completar las diferentes marcas migratorias propuestas en la presentación metodológica de nuestra investigación.

La «conciencia lingüística» implica mediatizar toda experiencia a partir de parámetros lingüísticos, y entender la creación poética como una especial construcción del lenguaje, como sostiene Yuri Lotman (1982:20). Ciertamente, esta escritura se acomoda a un uso particular de la lengua, alejándose de las posibilidades cotidianas de la misma. Si bien, para Lotman el arte, la poesía, encarna una representación secundaria del idioma (1982:20), que otorga a sus palabras una especial significación: «todos los elementos del texto son elementos semánticos» (Lotman 1982:34). El lenguaje de la poesía se inserta entonces en el lenguaje natural, con la intención de transformarlo, o bien transgredirlo. Estamos ante un lenguaje que nombra y nos nombra, recíprocamente, como recuerda Octavio Paz:

Por las palabras nos acercamos a las cosas, las llamamos evidencia, prodigios, enigmas, más allá. El lenguaje es un dique contra el caos innominado. El mundo de relaciones que es el universo es un mundo verbal: andamos entre cosas que son nombres. Y nosotros mismos somos nombres. Paisajes de nombres que el tiempo destruye incesantemente. Nombres desgastados que tenemos que inventar de nuevo cada siglo, cada generación, cada mañana al despertar. La poesía es la operación mediante la cual el hombre nombra al mundo y se nombra a sí mismo. (Paz 1997:36)

10.1. ¿Un género para la migración?

*Puede ser el viajero de sí,
el nómada de sí mismo.*
Juan Manuel Roca

La principal cuestión que nos planteamos surge con la elección del género poético como mecanismo literario que acomete la experiencia migratoria, frente a otros mecanismos expresivos, como la narrativa. Ahora bien, compartimos la idea de que dicha experiencia puede ser descrita a través de diferentes vehículos expresivos. Son muchas las estrategias de acercamiento al exilio o a la literatura de viajes, y muchos los géneros que los albergan (Peñate 2004:18). Sin embargo, hemos constatado el continuo, consciente y consistente uso del poema como herramienta de expresión del desplazamiento. Las obras de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos comparten una misma expresión migratoria, pese a que su extraterritorialidad sea distinta. De ahí que podamos cuestionarnos si la poesía actualiza rasgos de la literatura de viaje, e incluso de la temática del exilio, para confrontarlos dentro del verso. Es difícil responder sin evaluar la definición exacta de lo que supone la poesía del desplazamiento, sin recabar datos que compulsen el uso de la lírica como herramienta de intensificación migratoria.

Para esta primera aproximación al problema, nos valemos de la reflexión que los tres poetas aportan sobre nuestro tema. Basándonos en las entrevistas que respondieron a petición nuestra, conjugamos sus respuestas en una imaginaria conversación que se sustenta en respuestas reales.

La poesía, como género, ¿es capaz de responder a las necesidades expresivas relacionadas con la lejanía, el exilio o la extranjería?

Eduardo Chirinos: Depende de cuál sea el género que te ha elegido como escritor. Podría parecer que la novela canaliza mejor la experiencia del desarraigo (debo aclarar que yo nunca me he sentido un desarraigado), ya que invita a la creación de acciones que se entrelazan con las reflexiones, dando lugar a la novela o al diario de viajes. La poesía no obedece a una necesidad de narrar o crear un mundo paralelo. En poesía se trata de estar atentos a una música. *(EI Ch)*

Jorge Boccanera: La poesía trabaja en los entresijos de esas y otras experiencias y quizá, de mejor modo que un ensayo, pueda mostrar sus zonas claras y sus zonas neblinosas. Pero también la narrativa, el teatro, la pintura y la música pueden expresar con hondura un sentimiento de la extranjería. *(EI Bo)*

Fabio Morábito: Tan bien como la prosa. *(EI Mo)*

Podemos observar que la respuesta de Fabio Morábito implica la defensa de la heterogeneidad en cuanto al uso de los géneros. Toda vez, Morábito es considerado como poeta y narrador, a partes iguales. Desde su concisa y concluyente respuesta, podemos entender que, en su caso, la expresión migratoria de la poesía convive con la prosa, y ninguna prevalece sobre la otra. Se afronta la experiencia de la lejanía en igualdad de condiciones. Pero la lectura de la obra del italomexicano no nos permite aceptar una respuesta tan tajante. Si nos sumergimos en las reflexiones que expone el poeta en relación a sus primeros pasos en el idioma de adopción, vislumbramos otra mirada:

Conforme traducía la poesía de mi lengua al nuevo idioma que me rodeaba, recuperaba mi lengua de un modo más maduro y consciente y al mismo tiempo me despedía de ella. Traducir poesía fue una forma de “poner en orden mis asuntos”, para repetir un verso de Eliot, ya que en la poesía como en ningún otro lugar se compendia la imagen de un idioma y del mundo de ese idioma. Quien se despide de un mundo, se despedirá por último de su poesía, porque la poesía es el postrer saludo que puede lanzar una cultura a quien la abandona, su mensaje más audible a la mayor distancia. Y tal vez la poesía surgió así, como un arte del saludo y de la despedida. (Morábito 1993:22)

La traducción poética ejerce de bisagra en la extranjería, es el conector idiomático entre el español y el italiano. Su transculturación viene precedida de una «aclimatación» literaria. Un sendero léxico en la asimilación del nuevo *estar*, primero desde la palabra, luego desde la cotidianidad. Un camino de ubicación poética que no siempre ha sido aceptado por otros escritores migrantes. E.M. Cioran ataca a quienes quieren escribir poesía en otro idioma:

Es difícil, por no decir imposible, ser poeta en una lengua que no sea la propia. [...] El extranjero vive en la superficie del verbo, no puede, en una lengua aprendida tardíamente, traducir esa agonía subterránea de la que emana la poesía. (Cioran 1998:198)

A diferencia de Morábito, Cioran exhibe la imposibilidad para la poesía de traspasar idiomas. La «superficie del verbo» ejerce de frontera infranqueable, de limes que no permite transmitir la «agonía subterránea» de la poesía. Una imposibilidad que Morábito ha mostrado incierta.

La respuesta de Eduardo Chirinos no deja lugar a dudas. Para el peruano, a la poesía le corresponde una música, no una idea. Tal es así, que el poeta busca insistentemente la música de cada país, de cada paisaje, de cada lengua. Poeta integrador, plutárqueo, su lengua destaca por la capacidad que tiene de amoldarse al emplazamiento y a la experiencia de cada instante. Demostrando la capacidad de adaptación del poeta, y del poema.

Jorge Boccanera ejerce de bisagra entre Morábito y Chirinos. Realza las dos posturas anteriores, en tanto comparte con Fabio Morábito el hecho de que el espacio de expresión de la migración no venga delimitado por la poesía, y, al mismo tiempo, destaca el valor de la poesía para interrogar «zonas claras» y «neblinosas» en la indagación en el lenguaje. El poema es asumido así como transmisor, sin sobreponer el lenguaje al registro de la música. Cercano al sentir, a la vivencia, la obra literaria comparte su existencia con la experiencia biográfica del poeta.

Ciertamente, los tres poetas se alejan de cualquier especificidad del género como expresión que se adecúe a la experiencia migratoria. No profundizan en la reducción del verso. Defienden una literatura más amplia que sea capaz de desarrollar dicha experiencia, identificándola con una heterogeneidad que expande los canales dentro de los cuales se aborda el desplazamiento. Proponemos un ejemplo, Fabio Morábito explica que la expresión más certera de la migración y la lejanía la ha logrado transmitir en su cuento: «Los crucigramas» (2006b:77-88). Para él no hay ningún poema que logre condensar el sentido del desarraigo como este cuento. Pero después de analizar el *corpus* estudiado en nuestra investigación, constatamos el uso reiterado del poema como base de reflexión del cronotopo migratorio y de la temática del desplazamiento.

Nos retamos, pues, a perfilar la pregunta que sirve de marco a nuestra sección: ¿aporta la poesía elementos específicos que intensifica la expresión migratoria? Difícilmente podemos responder, puesto que no es fácil concretar una reflexión nítida debido a la ambigüedad de los elementos que la integran. Para ello, nos valemus en las siguientes páginas del horizonte de reflexiones de migrantes como Th. W. Adorno, Emil Cioran, Witold Gombrowicz, Bertolt Brecht o Tomás Segovia, entre otros. Nos apropiamos de una mirada coral que nos permitirá esbozar una respuesta.

10.2. Relevancia de la poesía migratoria

Antes de comenzar, defendemos la postura que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación: la escritura migratoria construye una patria en la extranjería. Es decir, el poema es una «patria interina» (Benedetti 2002:167) que se convierte en expresión de residencia, como sentencia Th. W. Adorno en *Mínima Moralia* (1951).³ Pero quedaría por dilucidar si todos los géneros articulan esta misma expresión. Emil Cioran se cuestiona qué género literario puede ser más proclive a la expresión del desarraigo. A través de su prosa incisiva, discurre el pensador rumano que la respuesta «automática» a

³ Como hemos visto, para Th. W. Adorno el expatriado «halla en el escribir su lugar de residencia». (2006:91)

la experiencia exílica surge en el género poético. La poesía representa la primera vía de expresión, y de escape, del desplazamiento. El automatismo se impone a la lenta digresión de la prosa:

La prosa exige un cierto rigor, un estado social diferenciado y una tradición: es deliberada, construida; la poesía “brota”, es directa, o completamente fabricada; privilegio de los trogloditas y de los refinados, sólo florece más allá o más acá, pero siempre en los márgenes de la civilización. [...]. El desgarramiento, el automatismo de su excepción les impulsa a la escritura lírica. [...]. El exilio es una escuela de vértigo. Y el vértigo no es cosa a la que cualquiera le sea dada la suerte de llegar. Es una situación-límite y algo así como el extremo del estado poético. (Cioran 1973:56)

Extraemos de esta reflexión una primera confrontación para el debate. Para Cioran, la prosa es arte reflexivo cuya lengua se cristaliza, mientras la poesía se exhibe como género bárbaro a través de una lengua irregular, informal y explosiva. Debido al automatismo que ofrece, Cioran minimiza el valor de la poesía de la migración. Es decir, la inercia del desplazamiento y la inmediatez del traslado no permiten la pausa necesaria para el desarrollo de la prosa.

Las palabras de Cioran son rebatidas, indirectamente, por las propuestas de Octavio Paz y de Witold Gombrowicz. Apuntamos la reflexión de Octavio Paz en su alusión a la existencia de pueblos sin prosa, nunca sin poesía (Paz 2008a:68). Siguiendo al poeta mexicano, la poesía es el inicio de la literatura, representa al género que mejor pervive en la memoria, convertida en canto, oración, e incluso invocación o magia. Revoca así las teorías de Cioran. No obstante, dichas teorías resultan interesantes, e incluso diríamos atractivas para un lector menos crítico. Pero no proponen una reflexión profunda del fenómeno, se quedan a las puertas del debate.

Witold Gombrowicz replica al pensador rumano, advirtiendo sus obsesiones. Según Gombrowicz, existen diferentes exilios, y pese al dolor que emana la soledad del desplazamiento, esta experiencia se asemeja a la experiencia artística. El arte «está cargado de soledad y autosuficiencia, [y] encuentra su satisfacción y su ser en sí mismo» (Gombrowicz 2005:69). La producción artística comparte una experiencia similar a la del alejamiento el exilio y de la migración.

A mí más bien me parece que –teóricamente hablando y dejando aparte las dificultades materiales– esta sumersión en el mundo que es la emigración debería constituir un extraordinario estímulo para la literatura. (Gombrowicz 2005:70)

Gombrowicz sostiene que la inercia y la deliberada fuerza creativa que destaca Cioran como «automatismo» poético, se convierten en sinónimos de intensidad artística. No es energía excepcional. El exilio representa un ambiente excelente para la creación, porque la poesía puede encontrar acomodo y expresividad. Gombrowicz localiza en el ámbito social, y no en el género literario, las «trampas» de la migración, a partir de las cuales se debe extraer su valor literario: «No es fácil ser escritor a la medida de la migración, puesto que ello significa permanecer en la casi total soledad». (Gombrowicz 2005:71).

Bertolt Brecht también aporta su poesía al debate teórico y literario. Para entender las propuestas del dramaturgo alemán, Georges Didi-Huberman nos revela el valor de la lírica en la experiencia migratoria de Brecht. Un argumento que contradice la reflexión planteada por Cioran.

Brecht abandona Alemania en 1933, tras el incendio del Reichstag. Su paso por Praga, París, Londres, Moscú, y diferentes ciudades de Europa, hasta alcanzar EEUU, donde vivirá antes de su regreso a Zurich y posteriormente a Alemania en 1948, resumen su itinerancia existencial (Didi-Huberman 2008:13). En palabras de Didi-Huberman, Brecht «consiguió hacer de su *posición* de exilio un trabajo de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación que atravesaba». (2008:13)

En su desplazamiento, Brecht comparte la postura de Th. W. Adorno.⁴ Asume la literatura como residencia. De este modo, «el Brecht del exilio [es] también el Brecht de la madurez».⁵ Una etapa de exilio y de escritura, que destaca sobre toda la producción literaria, donde el alto nivel de concentración poética se multiplica:

⁴ *Op. cit.*

⁵ Algunas de las obras maestras de Brecht fueron escritas en esta etapa de exilio: «*La novela de cuatro cuartos, Terror y miseria del III Reich, La vida de Galileo, La compra del latón, El señor Puntila y su criado Matti, El círculo de tiza caucasiáno*, etc.». (Didi-Huberman 2008:14)

También es sorprendente –aunque inmediatamente comprensible– que, con tal precariedad de vida, el dramaturgo se dedicara duraderamente a la producción de pequeñas formas líricas: “Por el momento”, escribe en su diario el 19 de agosto de 1940 (en Finlandia), “sólo puedo escribir estos pequeños epigramas, octavas y ahora sólo cuartetos”. Posición obligada del escritor en exilio, siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte: no hacer nada que aumente el peso o que inmovilice demasiado, reducir los formatos y los tempos de escritura, aligerar los conjuntos, asumir la posición de desterritorialización de una poesía en la guerra o de una *poesía de guerra*. Poesía abundante, por otra parte, exploratoria y prismática: lejos de replegarse en la elegía, lejos de sacrificar a cualquier nostalgia, el escritor multiplica las elecciones formales y los puntos de vista, sin dejar de convocar toda memoria lírica –de Dante a Shakespeare, Kleist o Schiller–, sin dejar de experimentar nuevos “géneros” que denominará por turnos “crónicas”, “sátiras”, “estudios”, “baladas” o “canciones infantiles”. (Didi-Huberman 2008:14-15)

La poesía de Brecht es sintomática de una expresión acomodada a una identidad transitoria. Como género *tradicionalmente* breve,⁶ «transportable dentro de una maleta de viajes», la poesía permite el trasvase entre países, facilita la creación de un *estar interino*. A pesar de los indicios de precariedad vital de los movimientos migratorios, la resistencia de la escritura poética, su pervivencia como vehículo expresivo en movimiento, nos da pistas de su capacidad de convertirse en equipaje. La brevedad y la inmediatez del poema facilitan la condensación y evocan movilidad. Fabio Morábito nos descubre dicho propósito: «Siempre he escrito poesía como quien comprime lo esencial de sus pertenencias en una valija de poco peso, porque se marcha a un lugar que no conoce y no quiere cargar con un bulto voluminoso». (2014:94)

Visto lo cual, podemos reformular la reflexión planteada hasta aquí, traspasando varios pasos más allá de la propuesta provocadora de Cioran, aun cuando nos apoyemos en la oportuna dicotomía que éste presenta. Por encima de las características del género lírico, la ficción confesional, la subjetividad, la mimesis no mediata, o la no conciencia del receptor, visibilizamos el valor «migratorio» y «errante» de la poesía por la

⁶ Compartimos la posibilidad de que el poema sea extenso y no breve, como se desprende de las reflexiones actuales en Francia a partir del coloquio *Le souffle long*, en 2013, organizado por la Université Toulouse-Jean Jaurès: <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/recherche/le-souffle-long-206195.kjsp>. Por ello remarcamos e incorporamos el concepto de tradición.

posibilidad de erigirse ante las inclemencias de la experiencia histórica, amoldándose a las infraestructuras del *estar* transitorio. Una capacidad de adaptación que también se erige como característica balsámica del texto poético, otorgada por la brevedad y la inmediatez de su decir.

La condena de Ovidio en su *relegación* a la actual Rumanía muestra una sutil paradoja. El motivo del exilio o del desarraigo viene determinados por su obra (Ovidio 2002:11). En *Tristes* la propia poesía se convierte, paulatinamente, en canto a la lejanía, condicionado por el cambio de residencia, la supervivencia y el lugar.

Yo aquí, aunque esté rodeado del son de las armas vecinas,
con el poema que puedo calmo mi sino infeliz.
Pues aunque no hay nadie aquí para cuyos ojos lo diga,
paso mis días así y los consigo engañar.
Así que, puesto que vivo y me enfrento a los duros trabajos,
y no me embarga el hastío de la solícita luz,
gracias, mi Musa, te doy: pues tú me traes descanso,
como remedio y solaz de penas vienes a mí.
(Ovidio 2002:135)

La poesía resuelve el destino extranjero del poeta. El texto lírico se convierte en juez y parte, en acción y respuesta, «calmando» el distanciamiento y la infelicidad. Ovidio recurre a la escritura como entretenimiento, como sustento o soporte que le permite resistir su exilio. La «Musa» tiene un efecto balsámico ante una existencia que ha dejado de ser luminosa, ante un reverso del porvenir que muestra su dureza existencial.

Capítulo XI. Lengua errante y desplazamiento

*No está en la mar mi casa/ ni en el aire/
en la gracia de tus palabras vivo*
Juan Gelman

Además de la distinción entre poesía y prosa, queremos centrarnos en la afinidad entre la migración y la poesía. Dos experiencias que estimulan la movilidad. Para este fin recurrimos a la reflexión de Tomás Segovia que esbozamos en los inicios de nuestra investigación.⁷ Considera el hispanomexicano, que el lenguaje del poeta es «lenguaje errante e inobediente, porque a la poesía, aunque use otros niveles de lenguajes controlados e intuitivos (y es claro que los usa), le bastaría con ese nivel para ser poesía». (Segovia 2005:69)

El simbolismo y la sugestión que produce la imagen de errancia de Segovia, se localiza también en los versos de Jorge Boccanera «Ojos de aullar, / mirada de mugido, / y lengua errante en boca del ahogado» (2006a:25). Versos que comparten la definición de la poesía como «lengua errante». Voz en movimiento que se desprende del decir de la superficie, «en boca del ahogado». Una representación de la poesía que, en el caso de la lírica migratoria, se convierte en errancia, donde la palabra es también errante, y el lenguaje designa, como señala Blanchot,

el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra. Se parece al eco [...], se confunde con la inmensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra. Sólo que, aquí, el afuera es vacío, y el eco se repite por anticipado, «profético en la ausencia del tiempo». (1992:45)

Blanchot presenta una mirada evocadora. En él podemos extraer que la descripción difusa del *qué* impulsa un lenguaje del «afuera», un idioma errante. Lenguaje

⁷ En sección «2.1».

que es movimiento centrífugo y centrípeto, es dispersión e intimidad, traspasando la individualidad para incentivar la creación de arquetipos.⁸ No obstante, la poesía no cuenta ni impone una interpretación lineal o argumental de una historia, es alusión, como entendía Borges (2012:140), sugestión, evocación. Un «desarraigo de las palabras», apunta Octavio Paz (2008a:36-37), que nos incapacita en la descripción de una finalidad.

El lenguaje que dibuja la sintaxis y el vocabulario de la poesía no expone una información, no es unidireccional. Su expresión se aleja del estatismo. El poema reta a la lengua común a confrontar la connotación, como sugiere Jean Cohen (1974:206-210). Desplaza sus palabras de un reflejo fijo. Articula un tránsito que ahonda en las posibilidades policromáticas del idioma. El poeta «no escucha una voz extraña, su voz y sus palabras son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da un nuevo sentido» (Paz 2008a:178). De este modo, el tratamiento del lenguaje migratorio del poeta enmarca el desarraigo en un doble desplazamiento, del hombre y de la palabra. Una perspectiva dual sobre la que reflexiona Alicia Genovese:

[la poesía] migra desde la estación terminal del lenguaje reducido a una serie finita de opciones, para llevarlo a lo yermo; la poesía se transforma así en migrante de lo alcanzado por el lenguaje, al mismo tiempo que establece en él su casa y su pertenencia. (Genovese 2015:129)

Partiendo de las palabras de Genovese, introducimos una definición de la expresión poética. Asediamos una explicación de lo que es y no es. Pero no es este nuestro objeto de estudio, ni nuestro objetivo. Nuestra discusión debe dirigirse hacia debates teóricos menos interminables. Para ello, recordamos aquí que una de las funciones de la poesía es la representación de arquetipos, como expone Octavio Paz. Contenido anímico que se comunica en el poema, individualizado, se «expande», se dispersa hacia el lector, matiza Carlos Bousoño (1970:47-55). La alusión y la evocación trazan un puente entre individualidad y comunidad, entre el *yo poético* y el *nosotros*

⁸ Según Octavio Paz, «la función más inmediata de la poesía, lo que podría llamarse su función histórica, consiste en la consagración o transmutación de un instante, personal o colectivo, en arquetipo». (2008a:224)

lector, vertebrando un viaje dentro del lenguaje. Imagen de movimiento que encaja con las teorías de Paul Valéry, para quien la poesía,

es el intento de representar, o de restituir, por los medios del lenguaje articulado, *estas cosas* o *esta cosa*, que oscuramente tratan de expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc., y que *parecen querer expresar los objetos*, en lo que tienen de apariencia de vida, o de supuesto designio.

Tal cosa no puede definirse de otra manera. Es de la naturaleza de esta energía que se derrocha para responder a lo que es... (Valéry 1977:156)

A pesar de que Valéry se centra en el lenguaje poético como «intento» de representación, o restitución, que parte de objetos o «sentimientos», también defiende la forma en la que una experiencia, o la expresión de una «apariencia», es reflejada y pluralizada por el lector. Compartimos en ellos los gritos, las lágrimas, las caricias o los besos. Para Valéry, el poeta es un creador de sensaciones (1990:79) que viaja y somete su errancia en el *otro*, hasta el lector.

Arte lingüístico, modelización secundaria, para expresar su movilidad el lenguaje poético recurre a mecanismos formales en la materialización del texto, en su estructura, como la vinculación del significante y del significado, el tono, el enmascaramiento paradigmático de la voz poética, el diálogo intertextual y la representación retórica.

En el proceso de decir, la poesía viaja y convoca a lugares introspectivos, convierte a quien escribe en migrante de las zonas repetitivas [...] que evapora cualquier rasgo personalizado de escritura. (Genovese 2015:129)

En su naturaleza, el poema asume un decir migratorio, errante, a partir de su desplazamiento de la lengua cotidiana. Si «el lenguaje estándar sirve de fondo al poético» (Ballart; Julià 2010:68), la errancia y la dispersión no activan únicamente la lejanía, como supondríamos, ni hay condicionante de aislamiento. Es movimiento e intensificación de una voz latente.

Para destacar el valor interno de errancia y de migración que evoca la poesía, nos interesamos por una revisión de las teorías de Valéry sobre la oposición poesía-prosa (1990:147-152). Ambas expresiones, transmisoras de literatura, asiladas dentro del

lenguaje estándar configuran un desplazamiento distinto. La prosa crea discursividad lineal, horizontal, donde el lenguaje se desvanece conforme atraviesa etapas de escritura-lectura. El distanciamiento ejerce de olvido que borra el antes. Es avanzar, es camino que no aleja porque no está sometido a ningún centro irradiador. La poesía, por el contrario, puede ser representada por el movimiento de la danza.⁹ El poema es siempre un baile de dispersión y arraigo, es movimiento centrífugo y centrípeto, renace constantemente, desde su espejo de resonancia¹⁰. El verso se desarrolla en una totalidad que se mueve unida, y no se disgrega, va creando centro y lejanía. Como el poema, el baile, es movimiento medido, ajustado. Nunca quietud, sino insistencia de un *desestar*, mestizaje de expansión y recuerdo.

Relacionando la poesía con la danza, a partir de la imagen que tomamos de Valéry, podríamos ligar ésta con los trazos que deja el escritor viajero en la literatura de viajes, utilizando la perspectiva de Ottmar Ette sobre el *quién* migrante. Observamos que Jorge Boccanera evoca al viajero exiliado y asimilado que configura un trayecto en «estrella». El regreso al centro se establece casi simétricamente a la partida. Asimismo, Fabio Morábito representa al viajero asimilado, que dibuja un viaje «lineal», sin regreso a la vista. Y, por último Eduardo Chirinos encarna al viajero «circunstancial» que traza un movimiento de «vaivén», cuya libertad entre el espacio original y el de residencia permite mantener un *estar* duplicado. De este modo, la mirada geométrica de Ette, en la danza, refleja una movilidad dentro de la poesía migratoria, en el viaje y en el verso.

El lenguaje poético de la migración desemboca todos estos trazos migratorios, los traslados en estrella, lineales o en vaivén, en un dibujo en espiral. Los agrupa a partir de un centro irradiador que permanece siempre estático, mientras traza una movilidad expansiva. Un movimiento entre el *yo* y el *nosotros*, entre la individualización y la pluralidad, entre la lengua estándar y la lengua errante de la poesía, que es tono y

⁹ Apoyándonos en la visión metafórica de este tipo de escritura, destacamos aquí el artículo «Animales en verso y prosa», donde Fabio Morábito identifica la escritura poética a partir del movimiento de los elefantes, por su estado letárgico, su duda vital, así como en el lento tránsito que evoca el arraigo en una tradición. En cambio, la prosa se asemeja a la flexibilidad de los monos, porque permanecen suspendidos en un territorio inestable, incierto, jugando con bifurcaciones y sobresaltos. (Morábito 2008b:32-35)

¹⁰ Como afirma Gaston Bachelard, basándose en las teorías de Minkowsky, la poesía emite una resonancia hacia un pasado compartido, lejano aunque reconocible. Una resonancia que le otorga «sonoridad de ser». (Bachelard 1975:8)

evocación. De él se desprende una imagen dialéctica, de arraigo y de desarraigo, de viaje y de anclaje, que es concreta y, a la vez, se puebla de enigmas.

La poesía migratoria articula un sentido de dispersión y de errancia en el espejo opacado de una experiencia histórica y en la selección de temas. Si acomoda la temática y el cronotopo a la evocación del desplazamiento, el uso del género lírico multiplica la sugestión en el extrañamiento del viaje. El poeta migratorio permite que el lenguaje poético absorba el *qué* dentro del *cómo*, de manera que su expresividad realce el condicionante de su desplazamiento. Transmite una migración en la palabra y en la experiencia histórica, como señala Johannes Pfeiffer.¹¹

El «qué», el contenido objetivo, con todo lo que tiene de materialidad y exterioridad, se ve absorbido por el «cómo», por la manera como está configurado, por la zona verbal templada por el estado de ánimo, en una palabra, por el estilo. (Pfeiffer 1979:42)

Antes de dar paso a la lectura del «estilo» al que alude Pfeiffer en este fragmento, donde estudiaremos el concepto del «tono migratorio», en el uso de expresiones y fórmulas que evocan la migración, retomamos la conversación con los tres poetas que iniciáramos en este apartado. Indagamos, sobre la existencia de una poesía migratoria en Latinoamérica, a la que hemos denominado extraterritorial, basada en la definición de George Steiner,¹² para facilitar la comprensión de nuestra propuesta:

*¿Existe una corriente de poesía extraterritorial o migratoria en Latinoamérica?*¹³

Eduardo Chirinos: Creo que toda la poesía, incluso la que ha sido escrita por alguien que nunca salió de su país o, incluso, de su casa puede ser extraterritorial. Porque la verdadera poesía se compone de palabras que se desplazan constantemente. Recuerdo una frase de la poeta uruguaya Ida Vitale que decía algo así las palabras del poema son siempre nómadas, los malos poemas las hacen sedentarias. Entonces,

¹¹ También para Joan Ferraté, «el qué de la obra consiste en ese cómo de su operación. Y ese cómo se reduce al proceso de dinamización íntima que se verifica en el ánimo del receptor: lector, contemplador, auditor». (1982:17)

¹² *Op. cit.*

¹³ Esta pregunta ha sido adaptada con respecto a las cuestiones relacionadas con la poesía y la extraterritorialidad realizadas a los poetas. A pesar de los cambios se ha respetado su sentido.

depende más de los poemas que de los autores, y esa trashumancia, esa migración, se da en los grandes poemas que hemos leído en todos los lugares y todas las épocas. Incluso alguien que se ha desplazado y expuesto a multitud de tonos, de lenguas, de espacios extranjeros, si sus palabras son sedentarias, de nada le servirán. Moverse no es garantía de extraterritorialidad. (*EI Ch*)

Jorge Boccanera: Coincido con Steiner porque la poesía va más allá de una geografía. Aun cuando haya textos con color local y motivos típicos y recurrentes de una región; aun cuando se repitan los ejes de vida y muerte, pasión y temporalidad, la poesía nunca habla desde lugares fijos. Sin necesidad de darle un nombre la poesía siempre viaja, sobre todo en la lectura de quien la recibe y la hace otra. Un día me enteré por una poeta húngara, Eva Toth, que un texto mío dedicado al poeta Attila József se leía en Budapest y una vez traducido se había convertido en canción rodando por aquí y allá. Éste podría ser un ejemplo. (*EI Bo*)

Fabio Morábito: Para mí, el poeta y el escritor en general siempre será un ser extraterritorial. Lo fue Cavafis, que casi nunca salió de su Alejandría natal. ¿Hay más extraterritorialidad y extratemporalidad que en sus poemas? (*EI Mo*)

Las tres reflexiones contextualizan las conclusiones que hemos arrojado en nuestro estudio teórico. La poesía migratoria o extraterritorial no es aceptada de manera unilateral. Pero sus referencias alojan una comprensión certera de la cuestión. Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos defienden una imagen de movilidad dentro del poema.

La capacidad de evocar la intensidad migratoria desde la poesía, de expresar distanciamiento de la lengua corriente, es defendida por Eduardo Chirinos: «la verdadera poesía se compone de palabras que se desplazan constantemente». El poeta peruano se aproxima así a la idea de la migración de las palabras, a la errancia del lenguaje propuesta por Tomás Segovia anteriormente.

Desarrollando su perspectiva hacia la teoría de la recepción, Jorge Boccanera orienta su respuesta en torno a la multiplicidad de lectores de los escritores migrantes, en la capacidad que tiene la obra poética del argentino, de recrearse y ser adoptada por la música húngara. El viaje desde la individualidad hasta la comunidad, y la extranjería, traza una nueva geografía. La escritura poética sobrepasa la identidad nacional.

Fabio Morábito defiende la identidad poética como extraterritorialidad en un desplazamiento desde «lugares fijos». El poeta italomexicano alude así a su coterráneo Cavafis, poeta coterráneo, quien sin salir prácticamente de Alejandría compuso una obra «extratemporal» y «extraterritorial». De tal modo, expone de forma indirecta que la poesía conlleva una marca viajera y atemporal.

Los tres poetas apuntalan una identidad lírica que intensifica la migración y la errancia desde la interpretación y la creación de un mundo propio, sostenido en temáticas no delimitadas, y la recepción de obras de distintas latitudes e idiomas, cuyo desplazamiento las convierte en ilimitadas.

No sería aventurado afirmar entonces que la poesía configura el vehículo «migratorio» por excelencia, puesto que este género no representa de manera excluyente el acomodamiento formal de una temática o una estructura, ni prescinde de la brevedad que permite instalar la expresión de la experiencia viajera hacia el extrañamiento y la extranjería. Funciona como pervivencia de una movilidad, estimulando un desarraigo del decir. El poema impone una errancia, como percepción y como lectura; la trascendencia de su lengua adquiere evocación de una migración constante.

11.1. El tono migratorio y el otro idioma

Alguien trae a este lugar las palabras bien atadas
Mario Campaña

La errancia de la lengua poética no presupone la existencia de una lengua distinta a la natural. Para convertir la lengua natural en instrumento poético, es preciso llevar a cabo distintas transformaciones, «sustituciones», como explica Carlos Bousoño (1985:103). El lenguaje sin transformación, o alteración, no es poesía. Ovidio lo expresa en el «Libro V» de *Tristes*, donde desvela las alteraciones de una escritura condicionada por la migración:

Cual lamentable es mi estado, tal es lamentable el poema,
pues su escritura buscó con la materia cuadrar.
Cosas joviales y alegres compuse alegre y a salvo;
pero me embarga el pesar hoy, porque las escribí.
(Ovidio 2002:137)

Estos versos de Ovidio enmarcan nuestra lectura de la poesía migratoria en la representación de un sujeto reconocible, «mi estado», que redundante en «el poema», y también implican la interpretación de un cronotopo y de una temática relacionada con la pérdida. No obstante, el verso: «su escritura buscó con la materia cuadrar» confirma la importancia del texto y el tono; refleja la transición emotiva de la experiencia poética en el lenguaje, configurando el valor comunicativo del lenguaje directo como difusor de la experiencia histórica. Una idea que se conecta con las reflexiones de Pere Ballart:

otro rasgo directamente ligado a la credibilidad de la composición [es] la regulación de su dicción y tono expresivos. Si el poeta pretende implicar en su discurso al receptor ofreciéndole una experiencia compartible, en términos analíticos y recuperables, no puede perder jamás de vista las condiciones de su comunicabilidad. Ello supone que todos sus esfuerzos deben encaminarse a preservar un tono que resulte apropiado a la experiencia narrada. Es este tema, la justeza del tono, uno de los más delicados y de mayor importe en la poesía moderna, y se comprende perfectamente: el hecho de que un poema esté escrito en un registro y un tono de voz idóneos, y con unas inflexiones adecuadas al personaje que las enuncia [...], determinará que sea creíble y, en consecuencia, comunicable, la experiencia de unos poemas que no son sino la asunción individual de un juicio o vivencia que en rigor podrían ser los de muchas otras personas. (Ballart 1994:385-386)

Partiendo de la explicación de Ballart, identificamos la expresividad de la palabra y de los sintagmas en que se integra el entramado léxico-sintáctico del verso, como foco lingüístico del que se apropia el poeta para crear el efecto del tono. Un fundamento estético y expresivo que aloja la credibilidad del texto.

Ciertamente, si el concepto migratorio que hemos ido analizando a lo largo de nuestra investigación puede ser reclamado como transformador de una visión del contenido del desplazamiento, los poemas migratorios reclaman una visión duplicada dirigida al tema y al tono, tientan parcelas integradas al cuestionamiento del *estar*, desde

su eco semántico y su expresión. El exilio da tensión a las palabras, defiende Octavio Paz (2008a:44), que redundando en una mirada afinada de la expresión migratoria.

«El tono de un autor es algo capital», señala Valéry (1977:126). Registra la actitud que adopta el hablante (el poeta) con respecto al oyente (el lector), en previsión al efecto que quiere suscitar. Una formulación que podemos relacionar con el *decoro*. Concepto vetusto utilizado por la crítica literaria en el pasado, que significaba «adecuación entre la identidad del hablante y el signo general de lo que expresa» (Ballart 2005:260). El tono construye un puente entre el sentido de lo expresado y la lengua adoptada, implicándose en un uso del vocabulario que se asocia con ejes psicológico-sociales. El poeta asume la confluencia de una representación diatópica, diacrónica, diastrática y diafásica (Luján 2007:105-108). Siendo esta última, la representación diafásica, la que expresa un especial uso del lenguaje. Aceptando siempre, obviamente, que el tono de la poesía no debe rebasar el tema, sino presentarlo de forma ajustada, como expresión y sugestión del mismo.¹⁴

Como hemos leído con anterioridad, Ovidio acomoda la expresión a su desplazamiento. Establece un vínculo entre el contenido de la experiencia y el modo de la expresión, aportando credibilidad al texto. Las migraciones de los tres poetas descritas hasta ahora –es decir, la fractura del exilio y la extranjería de Jorge Boccanera, la desubicación expresada por Fabio Morábito, y la capacidad integradora e incluyente de Eduardo Chirinos– acomodan un desarrollo semántico y verbal cercano a la experiencia histórica. Actualizan su expresión poética a través de diferentes mecanismos, como el léxico ligado a la violencia, la ruptura de la sintaxis, el uso de sintagmas dubitativos, o la descripción interrogativa. Una intercesión de la palabra dentro del viaje semántico que la experiencia evoca.

Atendiendo a las distintas expresiones poéticas de los autores, podríamos describir el tono de cada uno: como descriptivo-inclusivo, en el caso de Chirinos, dubitativo, para Morábito, y de dramatismo, en Boccanera. Al profundizar en el sintagma identificador inscrito en la indagación del testimonio y de la crónica, que asume

¹⁴ Jean Cohen defiende la equiparación entre el estilo y el tono. (1982:218)

la mirada descriptiva al alrededor, en el valor de la expresión dubitativa, desde su carga de indeterminación, o en los recursos que acciona el registro de la violencia, detectamos una expresividad estable con la que catalogar el tono del poema migratorio.

Proponemos una reflexión sobre ello, en las siguientes páginas de nuestro estudio. Con el objetivo de descifrar la expresión de dramatismo y violencia, de desubicación, y de integración que evocan los textos de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, respectivamente. Porque todo entramado temático incorpora siempre un soporte expresivo que adecúa el verso y el decir, y construye una mirada verosímil ante lo poetizado. Debemos indagar así en la «sugerencia de significado», como sostiene Marcello Pagnini (1978:50), que evoca el tono migratorio del poema.

11.1.1. Tonalidades del exilio, de la extranjería y la lengua

Polvo para morder, la obra de exilio de Jorge Boccanera, recorre su expatriación en México, y desarrolla una tonalidad «dictada por la conciencia dramática», defiende Joaquín Gianuzzi (Boccanera 2001:9). La voz poética dibuja la violencia, y se puebla de interrogantes, resolviendo un vocabulario atravesado por la lejanía. Si la poesía es «una violencia hecha al lenguaje», señala Joan Ferraté (1982:92), el poeta argentino duplica su dramatismo creando intersecciones entre el *qué* y el *cómo* migratorio.

¿Los años en el extranjero han variado o alterado su lengua de escritura?

Dudo si al momento de salir de Argentina yo tenía una escritura, un estilo reconocible –aún dudo de tenerlo–, de modo que creo que mi «lengua de escritura», como decís, se arma en los viajes. Ahora, esas variaciones son un tema para la crítica.
(EI Bo)

Como podemos observar, Boccanera corrobora la existencia de una «lengua de escritura», que hemos querido distinguir de la lengua de comunicación oral. El poeta asume la plasticidad de una lengua que se construye y se compone en los viajes. Nos sugiere que su lengua se halla impregnada por un *estar*, que traduce una experiencia

dramática: la migración forzada se convierte en poesía. El poema «VII», de «Oración para un extranjero» muestra la conjugación de ambos elementos:

El bar está vacío –ver la fotografía.
El país está lejano y como Brecht dijera
hay que tener cojones para aceptar verdades
sobre nosotros mismos, los vencidos.

(el extranjero se rearma, 5
regresa a lo insalubre de la palabra «quiero»,
saca un «puedo» que estaba perdido en los escombros
y analiza de nuevo la partida.

Muy cerca están los ciegos y el olvido,
los escucho jadear. 10

La moneda de plata que brillaba en el cielo fue a
las arcas del tiempo.

Seguro que en la playa donde sueña Paola
el mar construye rostros que levanta y que quiebra.

La sombra de un pelicano se dirige al oeste,
quiere alimento y paz. 15
(Boccanera 2006a:132)

Joaquín Gianuzzi identifica en Boccanera «un lenguaje combatiente, abrasador, que se lanza erguido al asunto unas veces y tambaleando otras, a veces hiriéndose a sí mismo» (Boccanera 2001:9). Confrontando la opinión de Gianuzzi con el texto detectamos un tono de impotencia, de indignación, pero también de pérdida e incluso de violencia. El vocabulario que rodea al bar «vacío», y el país «lejano», actúa sobre el motivo de la derrota, que los versos 3 y 4 resuelven en la alusión a los «vencidos». Aquellos que deben «tener cojones para aceptar verdades». El inicio del poema, teñido de soledad y de distanciamiento, transmite la pérdida y la humillación, en la descripción del *estar* –el «bar», el «país»–, y del *ser*: «nosotros mismos, los vencidos».

Además del lenguaje de la derrota y de la lejanía, la segunda estrofa ahonda en la desesperación. Una expresión que se encierra en un paréntesis inacabado.¹⁵ Dicho paréntesis resalta la fractura que quiebra el fluir sintáctico y rítmico, situando así un valor incidental en el texto. Esta ruptura desplaza la lectura hacia la digresión de lo contado anteriormente, repercutiendo en la reflexión.

La aparición del personaje, el «extranjero», personaliza los versos y resuelve la implicación léxica de la extranjería. El sujeto, *él*, se sitúa en el centro del texto, se instala en un tiempo de presente por medio de los verbos: «se rearma», «regresa», «saca» y «analiza». Boccanera acciona entonces el extrañamiento de la lucha y de la escritura, *rearmarse*. Pese a que el poema señale al sujeto lírico desde una aparente descripción en la distancia, los versos 6 y 7 trazan una figura del *yo* en primera persona: «quiero» y «puedo». Verbos que han sido sustantivados y juegan un rol fundamental en el trazado de la composición, pues actualizan el sintagma *querer es poder*, en una versión fracturada de la frase. Dividen el contenido de ánimo, el aliento que evoca. Y además, inciden sobre la recuperación, y la búsqueda de fuerzas, el traspasar la barrera de los «escombros».

A pesar del tono de la pérdida y de la desesperanza, el poeta no pierde la esperanza. Como señala Vicente Muleiro, Boccanera exhibe «la lucha de contrarios y, apoyado en esa conciencia de contradicciones y paradojas, busca en las palabras la restitución de las armonías posibles». (Muleiro 2005:14)

En el verso 8, del segundo cuarteto, «y analiza de nuevo la partida», la paradoja de la lucha de contrarios a la que alude Muleiro, desemboca en la polisemia el concepto de «partida». El participio del verbo *partir* integra el significado de *irse* y de «dejar hecho pedazos algo». Pero la duda también nos asalta en caso de que sea un sustantivo: ¿se relaciona con lo lúdico, con el juego: la «partida»? Ninguna de las posibilidades puede separarse, unidas evocan el riesgo de la ruptura, la esperanza y la grieta. El verso, posicionado al final del paréntesis, muestra las paradojas del lenguaje boccaneriano, alimentando el tono de fractura del desplazamiento, la pérdida, desde el desgarramiento de la

¹⁵ Esta construcción de apariencia anómala, se conserva así en las distintas versiones del poema consultadas.

palabra. A través de la movilidad y la indeterminación del lenguaje, el poeta argentino « nombra la realidad más inmediata, caóticamente sustantivada », reclama Fernando Alegría. (Boccanera 2001:12)

Desde el punto de vista estructural, el poema, compuesto por dos cuartetos, tres pareados y un versículo, representa la desarticulación de un soneto: un deshacerse. La voz cobra un « jadeo » de lejanía y de ruptura, mientras el tiempo presente de la extranjería traslada su mirada hacia el pasado, hacia el « olvido », alterando el tono, que nuevamente recupera la mirada descriptiva del primer cuarteto.

Los versos posteriores a la « partida », del 9 al 16, articulan verbos de localización, también de construcción y de movimiento: « están los ciegos », « fue a las arcas del tiempo », « el mar construye rostros » o « se dirige al oeste ». Expresiones espaciotemporales donde el dolor del pasado se instala en el presente, sugiriendo un alejamiento. Del mismo modo, la presencia de « Paola », unida a la del sujeto lírico, « extranjero », condiciona el plural hacia la lectura de un *nosotros*.

El final del poema explora la idea de contradicción, que señalamos al principio del análisis. La pérdida, la lejanía y la soledad se articulan como impulso de cambio. Hay una necesidad de traducir su *ahora* en un futuro de « alimento y paz », de trocar en bienestar un regreso lejano. La extranjería enseña a resistir y a esperar el regreso, como explica Pedro Orgambide, compañero de exilio de Boccanera:

[En el exilio] se aprende la humildad, la lengua franca de los otros exiliados y las entonaciones del país de adopción. Se aprende a convivir, a tener paciencia, a soñar con un paisaje o un rostro que quedó lejos, y a despertar con la certeza de volver. (Boccanera 1999c:158)

En « Oración (para un extranjero) » el tono transmite una mirada violenta, fracturada y contradictoria del *estar*. Incorpora en el poema « XX » una temática policial, un sentido de denuncia y de huida: « La sentencia fue dada, silenciada / dicha con disimulo, negociada en los bares del puerto. / Enviada por escrito » (Boccanera 2006a:140). El poeta exhibe su lejanía forzada, su encierro en la distancia. El desplazamiento es declarado como expulsión que puede convertirse en errancia, como afirma en los últimos versos de dicho poema:

seremos extranjeros de por vida.
¿Seremos extranjeros de por muerte?

Estos dos versos articulan un sentido trágico de indeterminación y final imprevisto. El uso de la reinterpretación, la reconstrucción del modismo «de por vida», que resulta siempre eternización, incrementa el dramatismo de la escena. Asimismo, la pregunta no busca respuestas, se configura un aviso ante un futuro condenatorio. No contiene una pregunta, ni se alimenta el uso de la pregunta retórica. Se transmite una realidad que se fragua en la impotencia. Rosa Sarabia explora el mecanismo de la pregunta de Boccanera:

Tradicionalmente, en el género lírico, se llaman “retóricas” a las preguntas porque se saben las respuestas o porque no necesitan que se las conteste. En la poesía de Jorge Boccanera no existe la pregunta retórica. Estamos, en cambio, ante un procedimiento de múltiples funciones. [...], está estrechamente relacionada con la realidad social y política y al mismo tiempo, responde a la línea dialógica de la poesía como comunicación. En esta necesidad de dialogar con el receptor se busca la complicidad, la solidaridad.

Hay una búsqueda incesante de una respuesta satisfactoria y efectiva, pero ésta casi siempre está ausente. Es entonces que la pregunta adquiere un tono de desesperación y de impotencia. (Sarabia 1989:47)

Dentro del registro tonal de la poesía migratoria, el valor de la pregunta de Boccanera expone la impotencia.¹⁶ No obstante, realza una condición comunicativa, a la vez que delata la expresión de la soledad, puesto que la búsqueda de interlocutor incentiva la impotencia del *estar*. El poeta de Ingeniero White nos ayuda a entender su expresión:

¿La pregunta y la cuestión, son herramientas poéticas?

«Pregunta» me remite a búsqueda, a experimentación, y la palabra «cuestión» me remite a asunto a dilucidar, pero también a interpelación, a cuestionario. En ese sentido sí, podría considerarse una herramienta. Se me ocurre a propósito de esto un

¹⁶ Cortázar define el sentido de la literatura con rotundidad: «La literatura no nació para dar respuestas [...] sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad». (1994:230)

símil gastronómico: la tortilla de maíz que se come en México, es a la vez plato, cubierto y comida. Bueno, eso le cabe a la pregunta. (Pineda 2009)

La distancia que promueve el poeta argentino, entre la pregunta y la cuestión, en tanto que búsqueda y asunto a dilucidar, nos sitúa en el final del fragmento «XX», anteriormente analizado. Se expresa allí el *desestar*, es decir: «¿Seremos extranjeros de por muerte». Un desplazamiento con un fin que es resignación.

En Boccanera, la pregunta es búsqueda, pero también implica ir a tientas, andar y desandar, indagación e imposibilidad, partida y ruptura. Los poemas de *PPM* sugieren la búsqueda imposible de respuestas, la interpelación dialógica que desemboca en la soledad del cuestionario ante la ausencia. El fragmento «XVIII» de «Oración (para un extranjero)» rebusca en el diálogo vacío la necesidad de un *tú*:

Qué cazador derribó las cartas que nunca
me mandaste.
Qué fuego las quemó.
En qué río se ahogaron.
Quién convenció a tus manos de que no.
Quién a tu corazón. 5
Quién a tu boca.
Mejor es que se vayan aves negras.
Mejor me dejan solo.
Que estoy enamorado de otra muerte.

(De esto ni una palabra a los carteros) 10
(Boccanera 2006a:138)

Desde el verso 1 hasta el verso 6, una serie de preguntas configura el poema. Los versos siguientes no son interrogativos, al igual que el último verso, delimitado por una separación versal y enmarcado en un paréntesis. En el poema, Boccanera impulsa una rítmica conversacional, pero de estructura monológica. La representación apostrófica dirigida al *tú*, que prende desde la forma verbal «me mandaste» del primer verso, activa el interrogatorio, donde se advierte el silencio y la incomunicación hacia «los carteros».

Una figura que se traduce como sujeto que espía y puede interceptar las palabras que se transmiten.

La singularidad del texto no solo radica en el tema, sino en el asedio a una respuesta inexistente. Preguntar por una carta que «nunca» se mandó, posiciona al sujeto ante una espera infinita, representa la eternización. Pero la pregunta de Boccanera parece estar dirigida hacia uno mismo, pues el sujeto sabe que las cartas no fueron mandadas. Con lo cual, además del valor de búsqueda que contiene, se aloja un sentido de resignación.

Boccanera no insiste exclusivamente en el interrogatorio. En el poema, expulsa a las «aves negras» que lo rodean, resaltando la violencia: «Mejor me dejan solo / Que estoy enamorado de otra muerte», exhibiendo una paradoja de esta imagen: la afinidad con la muerte, que nos envía directamente al intertexto del romance «El enamorado y la muerte». Un indicio que profundiza en la expresión máxima de la soledad: el vacío. Una de las marcas del exilio, advierte Ha Jin: «el exilio es una experiencia personal individual, tan personal que su única condición ética es la soledad». (Jin 2012:85)

Si el tono del interrogatorio acumula tensión en el texto, la representación de la violencia y de la soledad, que contiene el final del poema, lo certifica. Para Angelina Muñiz-Huberman se puede comprender el exilio del poeta como «vaciamiento de significados, la búsqueda poética se trasciende a sí y es ella, exilio. Más que en ningún caso, el poeta es el que debe crear un lenguaje de la nada» (1999:89). Queremos decir con esto que la posibilidad de evocar un interrogatorio por medio de la reiteración de los elementos interrogativos «quién», «qué», «en qué», aporta ansiedad a la composición, y expira dramatismo. En esta obra se dibuja la espera y la incompreensión, el vaciamiento y la soledad del olvidado, del ajeno, del lejano.

La evocación de la insistencia, la ansiedad, y la impotencia de la pregunta, como expresión migratoria de la lejanía, aparecen también en «Funeral» (2006a:152), estudiado en la sección «8.1.1d». Allí, dos preguntas existenciales «¿a esto hemos llegado?», y «¿a esto?», funcionan como vertebración del texto. El poema «Lumbre», utiliza el sintagma: «Así el poeta» o «¿Así el poeta?» (2006a:165). Reiteración de una

incertidumbre. Con él se transmite paralización y retroceso, indagación y avance, en una fórmula modal que evoca las dialécticas del caminar y la quietud, el dialogar y el monólogo. Un esquema que se relaciona con «El extranjero (dos)» (2006a:25) y su repetición del verso «¿A eso vine?», observado en el análisis que realizamos en nuestra investigación.¹⁷

En *PPM*, expone Boccanera el compendio de contradicciones que desprende el exilio, su dramatismo y su desequilibrio existencial. Se transmite en él la violencia verbal a través de la «poesía del desgarró» (Calderón 2009). El tono de interrogatorio refleja un camino quebrado y una lentitud. Su palabra se adecúa a una temática que linda lo apocalíptico, se amolda a un decir fracturado, constantemente cuestionado.

Se enmarca *PPM* en el ritmo entrecortado y caudaloso, al que alude Wolfgang Kayser en sus estudios sobre el ritmo (Kayser 1970:315-353). La fluidez del verso de Boccanera es quebrado por las sucesivas preguntas, por los interrogatorios y las estrofas que comienzan en enumeraciones o estructuras sin artículo. Boccanera desarrolla una lengua que se mueve con dificultad, sobre un tono sufriente, arrastrado, que se demora en una repetición jadeante, desplazando el movimiento sutil hacia el drama de la torcedura, del giro doloroso. Por lo tanto, podemos aducir que *PPM* configura su dramatismo en la alusión a la violencia, los desaparecidos y el exilio, y en el uso insistente de preguntas, así como las referencias a la extranjería. Veamos el texto «Pesadilla»:

Sueño:

hilachas de mi cuerpo sobre el dibujo de tu cuerpo.

No significa nada si no apunto otro sueño de redes

inservibles, cuchillos de cocina debajo

de una almohada, besos en ese cuarto de la calle

durango, que poco o nada dicen si no escribo

humedades que me entibian un habla que ruge

ferozmente.

Porque la realidad es:

mariposas se estrellan contra el vidrio

5

¹⁷ Ya hemos estudiado este texto en la sección «9.3.2».

y al final del camino queda un bosque dañado
por el fuego de tu adolescencia,
esa geografía arrasada
donde mi sombra grita un nombre espléndido.
(Boccanera 2006a:171)

Nos interesa destacar el tono de dramatismo que se refleja en este poema, por medio de los sintagmas de la primera estrofa en el versículo de largo aliento: «hilachas de mi cuerpo», «redes inservibles», «cuchillos de cocina debajo de una almohada», «un habla que ruge ferozmente». Desde una descripción que tienta la mirada de pesadilla, más que de sueño placentero, ligada a la expresión del paratexto, esta primera estrofa exhibe el desgarramiento. Dentro de la dupla «sueño-realidad» de las dos estrofas, la segunda, que expresa el espacio de la realidad, indaga el imaginario de la violencia: «mariposas se estrellan contra el vidrio», «un bosque dañado por el fuego», «geografía arrasada», «mi sombra grita». Es decir, la realidad y el sueño van encadenados a la confrontación, a la agresión, al drama. Así, las dos estrofas nos conducen directamente al concepto de la existencia consciente y subconsciente de un dolor permanente, compartido por la realidad y su reflejo onírico.

Bestias en un hotel de paso se desarrolla en una etapa inestable de extranjería voluntaria, no de exilio, y la lengua migratoria no se expresa desde la fractura. En esta obra, identificamos diversos neologismos que el poeta inventa. Elementos que dibujan intersecciones entre el desarraigo y la pérdida:

Dijiste una vez que Bestias en un hotel de paso es un libro de pérdida, desamparo, mudanzas. ¿Tu poesía por estos días se sigue alimentando de los mismos tópicos?

La circunstancia personal por ese tiempo tenía que ver con eso que, aunque mucha gente no lo vio así, a mí me parecía un libro marcado por las pérdidas. Quizá leyéndolo ahora no lo sienta así, pero en esos años me era doloroso mirar a esos poemas a la cara. Claro que es el lector quien posteriormente guarda un sentido, el de su lectura particular. Respecto a lo de las “mudanzas” hay un tema de exilio -y de nuevo los viajes- como parte constitutiva que va mucho más allá de lo coyuntural y una temática, para afectar, en el caso preciso de la literatura, variables de lenguaje y sentido. (Bustos 2013)

Boccanera explora la deformación y la reinención del vocabulario como intensificación expresiva. Ciertamente, esta herramienta compositiva se encuentra en algunos versos de *PPM*, y también de *Sordomuda*, donde el poeta unifica elementos gramaticales: sustantivos, adjetivos, adverbios o conjunciones, para apuntalar nuevas expresiones: «Atangados», «malasangre», «tantitantos». En *BHP* la creación de neologismos adquiere relevancia al situarse en los espacios paratextuales.

La transformación, o creación léxica, viene determinada por las reglas básicas de derivación y formación de palabras compuestas. La selección de las palabras, y su interpretación semántica, contrasta por el carácter lúdico, nos referimos al término «tantitantos», y por la intensidad expresiva de «malasangre». Esta última composición nos dirige hacia un significante nuevo, donde el poeta extrae el valor meramente denotativo de sus componentes, realzando una dispersión connotativa. Una técnica estudiada por Michel Collot:

Comment le poète peut-il ainsi faire du langage à la fois le miroir de sa subjectivité dans ce qu'elle a de plus ténu, et celui des objets dans ce qu'ils ont de plus matériel ? En prêtant toute son attention à la matérialité de mots eux-mêmes, et aux multiples suggestions sensorielles et résonances affectives que leurs caractéristiques phoniques ou graphiques engendrent en lui. Le travail sur le *signifiant* [...], il permet d'ajouter à la signification logique et dénotative du mot, toutes sortes de *connotations*, produites par l'affinité de ses signifiants avec ceux d'autres mots. (1989:177)

En *BHP*, el texto poético viene determinado por el valor de marco paratextual de los neologismos. Boccanera los utiliza para denominar dos secciones de la obra: «Voces de la cieganoché», y «Sangre seca». La «cieganoché» está relacionada con la cita de Francisco de Quevedo que inicia el poemario: «Dudosos pies por ciega noche llevo». Es decir, estamos ante un neologismo que combina la raíz intertextual del epígrafe y la recreación lingüística.

Perteneciente al «Salmo XIII»,¹⁸ el verso de Quevedo, deja entrever el marco de lectura. La incertidumbre del paso, el camino desconocido y la huella perdida se evocan

¹⁸ Utilizamos para la consulta la obra *Sonetos de Quevedo*, aparecido en 2003, en la edición de Ramón García, http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_delibes/obra/sonetos-de-quevedo--0/ (Fecha de consulta: 7 de agosto de 2016).

en él. Por ello, los poemas de esta sección aluden a la pérdida, al encierro y a la violencia, incluso a la muerte. Un contexto que explora la vida de escritoras con un fin trágico Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik o Ana Frank, cuya existencia supone un final quebrado. Así también, introduce el poeta la figura del perseguido, del torturado de «El callado», estudiado en nuestra investigación,¹⁹ aparece en la misma sección. Posteriormente, la sección se concreta en una oscuridad vital, una doble versión de la ceguera, como noche y ausencia de vista, de mirada *hacia*.

El tiempo, la noche y la ceguera, unidos al concepto de «Voces», recrean un contexto de delirio psíquico. De subconsciencia y extrañeza, que puede ser interpretado desde la metapoésía, como veremos a continuación. El poema que recorre ambas lecturas aloja una sensación de oscuridad vital, «cieganoche», y extrañeza de la escritura. El título ayuda a entenderlo, «El escritor fracasado (diario)»:

Pruebas al canto,
 sarna del trabalenguas que da palabras rotas y tacones
 torcidos.
 Cada paso un traspíe, borrón y cuenta vieja.
 La frente muy en alto. La tonada es la misma:
 “Fui gazapo en la tienda de orondo,
 fui deslíz en el reino de ufano”. 5
 También el ser supremo se equivoca.
 Pero él, corrige con milagros.

Hay sueños que no ofrecen ni una gota de jugo.
 Bancarrota con luces y guirnaldas. 10
 Y siempre la tonada:
 “Fui gazapo en la tienda de orondo,
 inclemencia y mal tiempo”.
 Mal de muchos consuelo del que escribe:
 “¡Yo, que tengo la mano lejos del corazón!”. 15

La boca es un paraguas dado vuelta que reza su desgracia.
 Porque errar, es humano.
 Porque hasta el más pintado se equivoca.
 (Boccanera 2006a:22)

¹⁹ En la sección «8.1.1d».

«El escritor fracasado (diario)» se estructura en tres estrofas, las dos primeras de ocho y siete versos (con dos estribillos), y la última, tres versos. *BHP* no está construido en torno a poemas fragmentados, como *PPM*; abundan en él composiciones de dos estrofas paralelas, y una última, más breve, a modo de conclusión, situada como epílogo. Dicha conclusión confirma el carácter reflexivo de los poemas de la obra.

A diferencia de *PPM*, donde la estructura paralelística de «Pesadilla» quedaba determinada por dos estrofas, en «El escritor fracasado (diario)» Boccanera acude a una simetría que desemboca en asimetría (Luján 2007:71-74). La ruptura se resuelve con una fórmula explicativa o conclusiva.

El tono del poema envuelve la violencia y la fractura de «Oración para un extranjero». La «sarna del trabalenguas», las «palabras rotas», «los tacones torcidos», el «traspíe» de la primera estrofa, se equiparan a «ni una gota de jugo», «bancarrota», «mal de muchos», de la siguiente. Supone una descripción pausada, trazada por una puntuación que ralentiza, que fractura la lectura. El poema anda a rastras, «cada paso un traspíe», camina desorientado; e incluso el estribillo se dispersa en esa lenta progresión.

Destacamos el valor de la última estrofa, por la polisemia que evoca, y el juego de significados que se relaciona con el tono migratorio de *BHP*. «Porque errar, es humano» no está supeditado a una interpretación. Su lectura nos rodea con un vocabulario de pérdida, ruptura, y ciertamente en el error de repetir una y otra vez los fracasos. Asimismo, es posible establecer otro significado en «errar», pudiendo relacionarlo con la errancia. Una versión renovada de la paradoja de «la partida», estudiada en páginas precedentes.

El verso que finaliza *BHP* incrementa la polisemia: «Porque hasta el más pintado, se equivoca». El tono en el que estos dos últimos versos finalizan el poema, plantea la misma posibilidad de asemejar a ese fracaso, a esa fractura, del escritor «fracasado». Un ser sin orientación, perdido, frustrado, y consciente de sus limitaciones. «Errar», como errancia, y «errar», como error, se equiparan en Boccanera, se funden y se modulan. Muestran la plástica de su verso, la disposición léxica, la fractura del idioma, y del sentido. Una desarticulación que también revela las expresiones «borrón y cuenta vieja» en el verso 3, y «Mal de muchos consuelo del que escribe», cuyas estructuras desbordan

el sentido estático tradicionalmente aceptado por el lector. Rompiendo así los moldes de su *estar*.

La sección «Sangreseca», segundo marco paratextual de *BHP*, al que hemos aludido, ahonda en la recuperación de la memoria, como anunciamos en el acercamiento al poema homónimo: «Sangreseca» (2006a:33). Boccanera refleja la denuncia por los desaparecidos a través de la capacidad expresiva del neologismo, la sangre detenida, como vida que no fluye y tránsito inerte, que remite al sentido de sufrimiento de lo no olvidado, al pasado que permanece en el presente. Una permanencia temporal que comparte «Servicios del insomnio»:

Apilo noches cada noche.
Paredones de sombra donde mi sombra reza, traga
un bocado, un ruido de hojas secas.
Es a destajo y es de mala gana.
Yo tuve otros trabajos. Eso está en otra historia.
Ahora dedicación, la vista baja. 5
Castigo de las manos, pena. Una sobre la otra, apilo
noches, de barro son, cuadradas.
Ahora dedicación, la paga escasa
Reseca es esta noche, hosca, de madres muertas.
Yo tuve otros empleos. Eso está en otro cuerpo.
Ahora dedicación, la lengua muda. 10
Soy el que apila noches toda la santa noche.
El que traslada escombros de una carta a la otra.
(Boccanera 2006a:37)

La estructura del poema está trenzada en torno a una forma de soneto, de doce versos, más la fractura de los versículos 2 y 6. Asimismo, vertebrada la estructura la repetición de los versos «Apilo noches» y «Ahora dedicación». Vértebras que se intercalan aportando un ritmo paralelístico, a la vez que frenando la lectura. El insomnio, como eje temático, transmite un jadeo y una repetición: induce a la lentitud y a la apatía. El léxico articula también el eco de la violencia y la resignación: «Paredones», «mala gana», «la paga escasa», «madres muertos», «lengua muda» o «escombros». La condición rutinaria de la existencia, como forma de desecho, o de escombros, desemboca

en la expresión de la impotencia y la resignación, para el *yo*. Los versos finales, con los que el poeta aloja la identificación mortuoria de la noche: «toda la santa noche», así como el elemento ya estudiado en «Oración para un extranjero» de la correspondencia: «El que traslada escombros de una carta a otra». Reproducción bajo una tonalidad de ruina, el decaimiento, la «errancia». La carga de una existencia sufriente, «soy el que apila noches», cuyo dramatismo es permanente.

Resumiendo brevemente lo analizado hasta aquí, resaltamos en Jorge Boccanera un tono que infunde dramatismo en el desplazamiento. La expresión del *cómo* migratorio viene moldeado por una voz interrogativa, a la vez que fracturada, que aloja la violencia. En ella, el poeta da credibilidad al sentimiento de pérdida, evoca el eco de un rechazo. Sus obras, *PPM* y *BHP*, reclaman situaciones históricas distintas, que son vehiculizadas por la intensidad de la expresión. Una situación afectiva que transita entre experiencias vecinas, distintas, pero cercanas, que desembocan en una tonalidad fracturada. Como apunta Joan Ferraté, «el testimonio social de la poesía es un valor del tono, no del asunto; y el tono no se adopta, sino que se asume, no se elige, sino que se acepta y se da tal como lo dicte la propia situación efectiva». (1982:362)

11.1.2. Tono de la desubicación

La poesía de Fabio Morábito está atravesada por un tono narrativo en sus versos, y la alusión poética de ciertos pasajes de sus cuentos: «Yo me siento sobre todo poeta y cuentista. [...] Entre la poesía y el cuento veo más relación porque el cuento está más cerca de la poesía que la novela». (Garralón 2014:9)

Ciertamente, el tono de su poesía sufre pocas alteraciones a lo largo de su obra. Su voz se presenta sosegada, atenta a los perfiles de las cosas y a sus márgenes, siempre normalizando la existencia de lo periférico, desde la observación. El poeta italomexicano desarrolla un lenguaje alejado de la violencia y de la pérdida, instalándose en la duda, en la incertidumbre y en la inseguridad. Su registro resuelve los tropiezos y los interrogantes

del afuera a través de una respuesta que jamás pierde de vista la pregunta. Podemos decir que transita un tono dubitativo en su *corpus*.

Recuperando la reflexión de Juan Malpartida: «Morábito tiene mundo y tono»,²⁰ la lengua del poeta explora una forma de entender el mundo y una manera de ser mundo. El tono entrelaza su voz, *ser* y *estar* de medianía, con la experiencia histórica. Construye puentes entre la experiencia y la expresión, puesto que se conjugan mutuamente. Su verso se adhiere a una de las seis propuestas que Italo Calvino defendiera para el nuevo milenio: la «exactitud» (Calvino 1993:95-129), que permite dotar de complejidad a la sencillez. Una sencillez que el poeta alcanza desde la complejidad de su bilingüismo. El lenguaje debe localizar la palabra justa. Como dice el poeta italomexicano:

las palabras aparentemente sencillas que uso para expresarme, para mí no lo son tanto. Existe siempre un resquemor, una cautela y un irse a tientas. Esto desde luego puede traer ventajas notables, por ejemplo una mayor lucidez y una mayor sensibilidad para atisbar relaciones nuevas e imprevistas, pero también puede ocultar un fracaso de fondo irremediable. (Cruz 1997:36)

En este viaje a la exactitud, su poesía desarrolla una intensa capacidad evocadora, En efecto, el poeta aborda su escritura desde la interrogación del lenguaje de las cosas, desde la interpretación de todo lo que le rodea. Sin hermetismo u ornamentación, experimenta, delimita, afina. Es poesía que profundiza en lo certero, sin situar su palabra en la representación pura o aislada, sin tener como objetivo la verificación. Antes bien, el poeta localiza su verso en la dubitación, a medio camino de la hipótesis y de la probabilidad. Es decir, la exactitud se diluye en la visibilidad de cuestiones anexas, al tiempo que establece vínculos cargados de extrañeza, acomodando una mirada cercana.

Para entender esto último, podemos utilizar la definición que hace Italo Calvino sobre la obra de Francis Ponge, poeta que nos permite visualizar, a partir de la lectura de su obra, algunas facetas del estilo de escritura de Morábito.

Chez Ponge, le monde prend la forme des choses les plus humbles, les plus contingentes, les plus asymétriques, et la parole est ce qui sert à rendre compte de l'infinie variété de ces formes irrégulières, si minutieusement compliquées. [...].

²⁰ *Op. cit.*

L'usage de la parole est une incessante poursuite des choses, une approche non pas de leur substance, mais de leur infinie variété, un effleurement de leur surface multiforme et inépuisable. (Calvino 2001:121)

Próxima a la exactitud *inexacta*, lindando con los rastros objetuales de la poesía de Ponge, en su mirada fenomenológica, la obra de Morábito aloja sencillez en la descripción, o en la indagación en los objetos y la experiencia, mientras tienta, tantea e interroga, las posibilidades del lenguaje. Somete una búsqueda en la inseguridad de lo encontrado, en la incertidumbre de la expresión. Como defiende Felipe Vázquez, «la poesía de Morábito tiene el tono reposado, íntimo y familiar de una plática de sobremesa al aire libre». (2011:128)

Para resolver el tono de la obra migratoria de Morábito en el aspecto de búsqueda y de temblor evocado, observamos una representación de la incertidumbre que se transmite de forma distinta en su *corpus*. De las tres obras nos concentraremos en *DLTA* y en *AL*, debido a la libertad de registros que contiene. A pesar de tal selección, es posible afirmar que en *LB* su voz huye también de la certeza, evitando dibujar una poética de la sentencia y de la confirmación. Es decir, *LB*, instala su decir en una tonalidad que entremezcla el tono confesional y la épica, como fundación del nuevo *estar*. En esta obra, reconocemos un sujeto lírico que actúa de canalización, de trasvase de espacio y de tiempo, donde el *yo* y la autobiografía condicionan el marco épico. Pero *LB* está más constreñido y encorsetado en su estructura que *DLTA* y *AL*, y su tono se disuelve en la búsqueda de la exactitud.

El lenguaje poético de Morábito integra en ellos otros dos elementos fundamentales unidos al equipaje dubitativo. Bajo una perspectiva formal, desarrolla el uso del encabalgamiento a través de un verso corto que se desplaza en una disolución constante y vertical en el siguiente; y articula también un vocabulario conversacional, no ornamental. Morábito lo asume:

Cada uno [de mis versos] renuncia, si así puede decirse, a brillar en exceso. Cuando un verso brilla demasiado, creo que ha sido mal oído. Un verso bien oído, extraído

sin forzaduras, debe tener algo de surco en la maleza: por momentos visible y por momentos no. El encabalgamiento es inmejorable para amortiguar el brillo de los versos, porque inyecta una saludable ración de prosa que impide que el poema se convierta en música vacía. Pero desde luego es solo una técnica. Lo importante es oír en profundidad, y oír en profundidad es lograr una adhesión tan vívida a las palabras del poema. Que cada verso parezca fatalmente derivado de los anteriores. Un buen poema es siempre fruto de una escucha atenta, y escribir poesía es ponerse a oír atentamente. (Cruz 1997:37)

Amortiguar el brillo, dotar de una «ración de prosa» y evitar a toda costa «la música vacía», implica perfilar el verso y reflejar cierto conversacionalismo. El poeta «prosifica al verso y hace que resuene en sordina, pero no descuida la andadura rítmica» (Vázquez 2011:130). Observamos entonces una estructura transmitida en un juego visual y oral, entrecortado desde el encabalgamiento: elemento constructivo que garantiza el valor del movimiento. Se acciona una palabra justa que tiembla y se desprende de su espacio. Con lo cual, su poesía es reflejo de anti-estatismo y anti-esteticismo.

A esta forma específica, que afila el verso y lo vacía de ornamento, podríamos añadir el desprecio por la poesía recargada, agotada por las imágenes. Para Paul Valéry «el abuso, la multiplicidad de las imágenes produce para los ojos mentales un desorden, un caos, incompatible con el tono» (1977:162). El poeta mexicano defiende entonces una lírica de lo específico, de lo esencial. No en el horizonte de la pureza, sino desde el testimonio de lo percibido, lo que es absorbido fenomenológicamente por quien observa.

Fundamentadas en algunas de las temáticas inauguradas en los poemarios *LB*, *DLTA* y *AL* ahondan también en registros confesionales. Presentan un encabalgamiento continuado y una distribución de versos breves. «Los versos de la poesía, que se resisten a convertirse en renglones, alientan nuestra respiración perdida», señala Morábito (2014:110). Aun cuando el texto viene amoldado visualmente a una potencial mirada a la forma clásica del romance, el poeta desacraliza la posibilidad de describir acciones o experiencias, dotando su voz de indeterminación, de duda permanente. Se asegura de que la expresión realce la desubicación migratoria a través del registro dubitativo. Un registro que construye a partir de enunciados que emplazan ciertas figuras retóricas, como la «dubitación» y la «aporía». (Mayoral 1994:288-289)

DLTA se va poblando de locuciones adverbiales, principalmente «tal vez» y «a veces». Dos elementos que articulan distintos poemas de la obra. La señal que connota el marcador «a veces» es limitación y falta de constancia; mientras que la reiteración continuada del adverbio «tal vez» somete a lo dicho un desprendimiento de la certeza, posibilitando que el poeta tantee, rodee, asedie, sin llegar a declamar con contundencia. Veamos el uso de esta doble estructura en el poema «Parvadas»:

Hay todavía parvadas; tal vez para los pájaros juntarse muchos es descansar del vuelo, como sentarse,	5
como cruzar la pierna. A veces, aquí y allá, se forman largos corredores en el cielo tosco;	10
hechos de un cielo más benigno, volar por ellos es recobrar el vuelo como es, como	15
se siente sólo el primer día, como se vuela sin objeto, solo para vivir, para acabar de ser un pájaro. Apenas se abre uno	20
los pájaros acuden de las cercanías, se forma la parvada. Pero tal vez no es cierto que les gusten;	25
endurecidos por los años, tal vez los sientan como grietas, como unas fallas que corren a tapiar.	30
(Morábito 2006a:79)	

Partiendo de la visión de una bandada de pájaros, «parvada», que sobrevuela al sujeto lírico, el poeta instala la duda. El «tal vez» interroga e interpreta los signos, trascendiendo a la propia «parvada». Su mirada al afuera desemboca en la imposibilidad de una verificación. Se reclama así una hipótesis de la existencia, relacionada con el transcurrir temporal. Pese a asomarnos a la realidad directa, la poesía de Morábito no redacta la verdad, sino la incertidumbre. Nunca es respuesta. La duda reclama la suposición.

El poeta traza una lectura de la vida de los pájaros, del grupo. Se lanza a describir sus necesidades como «voyeur», que es testigo del *afuera*. Es el observador externo que revela la vida de otros, buscando respuestas. A través del verso de arte menor y de la sintaxis del habla, el esquema oralizado atiende al encabalgamiento: «A veces, aquí / y allá, se forman / largos corredores», dotando de un tono de cotidianidad al poema. Se aloja así una mirada exteriorizante, hacia lo que es de todos, pero que no es suyo.

Podemos afirmar que la voz de Morábito no atraviesa el decir, lo rodea. Su discurrir es prudente, incierto. Maneja su palabra como si fuera «lava», símbolo perteneciente a su poesía. No por la fuerza del magma proyectado, o por el poder destructor, sino por la fluidez y la flexibilidad que evoca. La capacidad para amoldarse a lo que encuentra a su paso. El lenguaje poético de Morábito es así, no se destruye una vez utilizado, se funde con lo dicho. Su poesía es envolvente.

Encontramos en su *corpus* distintas referencias a la «lava», como materia intermedia que no representa al fuego ni a la tierra: elemento que está por hacerse, carente de la solidez de lo ya determinado. La «lava» es siempre el temblor de un recorrido que puede detenerse o continuar, impregna el poema de incertidumbre.

La palabra poética se va diluyendo en versos breves, como verticalidad sinuosa de dicha materia, que tienta, pero no apresa, una distancia. Reflexionando sobre la «lava», destacamos el planteamiento de Karl Kohut en torno a los cambios de residencia, exilio o migración. Para Kohut, estos desplazamientos empujan a «resemantizar el vocabulario que ellos [los exiliados] usaron y gastaron; encontrar descubrir o inventar nuevos sentidos a las palabras de su lengua». (Kohut; Pagni 1993:140)

Las primeras referencias a la «lava» aparecen en *LB*, en «El cuarto de Pompeya» (Morábito 2006a:51), donde el poeta explora el sentido de perpetuación de la escena amorosa. En *DLTA*, figura como elemento formante de «Espacio escultórico» (Morábito 2006a:76), transmitiendo una visión del mundo, distinta a la real. Pero en *Alguien de lava*, cobra relevancia. Se exhibe en el título de la composición, donde el sustantivo explora una humanización, una representación que desarrolla todas las posibilidades polisémicas y estructurales de la materia. Esta obra reclama el valor de la piedra encendida, del fuego sólido, como dubitación; y su representación aparece en «*Sentado sobre el borde...*». Poema del cual incluimos el fragmento inicial:

Sentado sobre el borde de una especie de pirámide, los pies colgando como un niño, miro la turbulencia de la lava que han cerrado en este círculo	5
y oigo a lo lejos el ruido de unos autos. Me arrulla ese sonido y ver las rocas me hipnotiza.	
La gente habla en voz baja como si entrara a un templo y los que quieren caminar sobre la lava	10
se paran en el borde y estudian la conformación rocosa que tiene un sinsabor de océano dividido y un aire de ser piedra sólo en las orillas, aunque tal vez todas las piedras son de lava	15 20
y no han dejado de enfriarse, e imperceptibles círculos y rasgos interiores, si conociéramos el arte de abrir piedras,	25
nos mostrarían la lentitud de su convalecencia, como sucede con los árboles; pero ¿quién puede abrir,	

que no es lo mismo que partir
en dos, o en tres, o en mil,
lo que se dice abrir, las piedras?
(Morábito 2006a:150)

30

En su medida completa, el texto duplica el tamaño de este fragmento. Pero los versos presentados ya denotan la singularidad de la lengua poética, de la «lava». Desde una escena sencillase recrea una fenomenología del *estar*, donde el sujeto observa, escucha y siente lo que ocurre a su alrededor. La voz escruta los signos y la profundidad de los elementos que tiene ante sí. Los verbos «miro» y «oigo» alientan el confesionalismo, certifican una realidad percibida; sumados a la pregunta de los versos 29 y 32, y al verso 20: «tal vez todas las piedras», asumen un decir que no es certeza o sentir, sino inquietud ante lo que rodea. Indagación de quien forma parte de un mundo ajeno, como representación de un *nosotros* de valor metapoético, en el verso 25: «si conociéramos el arte».

Desde el punto de vista estructural, referido al *cómo*, el poeta mantiene el uso del verso de arte menor y el encabalgamiento. Con ello, otorga fluidez verbal al texto. Podemos describir un ritmo «fluido», siguiendo la clasificación de Wolfgang Kayser.²¹ Dicho ritmo se estructura, preferentemente, en versos cortos y en continuos encabalgamientos. Versos de cuatro sílabas conviven con endecasílabos, dejando entrever la plasticidad expresiva del contenido. Un ejemplo lo observamos en los versos 13 y 21, donde Morábito desarrolla el poder de condensación de tal versificación, permitiendo que la voz se intensifique en espacios concretos: «sobre la lava» y «son de lava». Una forma de aislar los conceptos y exhibirlos con intensidad, que realza su figura vertebral. Se erige en fundamento articulatorio del texto.

Ahora bien, la imagen del sujeto en lo alto de la pirámide, contemplando la distancia y la cercanía, estudiando el espacio, interpretando el valor de la «lava» que quedó petrificada, nos muestra una duplicidad en la significación. El valor metapoético de este elemento lo adecuaba como materia evocadora y flexible. La palabra, una vez solidificada por fuera, mantiene su magma en el interior: «si conociéramos el arte / de

²¹ *Op. cit.*

abrir piedras, / nos mostrarían la lentitud / de su convalecencia». En su otro perfil significativo, la lava introduce una realidad enigmática, indeterminada. «Turbulencia» que repercute en la hipnosis de su contemplación: por su capacidad de ser piedra en el exterior y latido en el interior. Una cualidad que redundante en la descripción de la escena, desde una mirada trascendental hacia un *estar* contemplativo y expectante, que debe ser apresado por la incertidumbre. Una idea que representa la poesía migratoria de Morábito como elemento crítico que cuestiona una existencia que accede a lo real desde la incertidumbre.

¿No es la poesía la prueba más clara, y el recordatorio más lúcido, de la fundamental unidad de nuestra conciencia y de cómo ésta se rehúsa a encasillarse en tareas perfectamente deslindadas, y no consiste en esto el componente crítico, y aun rebelde, de la poesía y en general de toda arte? (Morábito 2006c:1029)

En este caso, si Morábito atiende en su poesía al lugar intermedio de las cosas, es porque habla de un mundo duplicado: el real y el reflejado por su trascendencia. El verso del poeta italomexicano asume, entre ambos, un fluir íntimo, leve, no contundente ni expansivo. Como «lava» en su ejercicio de viscosidad sin molde, y su capacidad de adherirse a cualquier territorio. La palabra poética no se muestra asertiva o contundente. El poeta perfila lo que observa, lo traza con la inseguridad de quien maneja un idioma que no es propio; quien desarrolla un lenguaje adoptado, una voz que, en origen no le pertenece.

Apuntamos otro elemento perteneciente a la lengua poética de Fabio Morábito y al *cómo* migratorio. Un elemento no incluido expresamente en el tono, pero representativo de su lengua. Marca de dispersión identitaria debido a su condición de escritor en lengua extranjera. El hecho de que Fabio Morábito tenga al italiano como lengua materna y escriba en español, nos obliga a reflexionar sobre el cambio de código idiomático, así como el uso prioritario del español en la creación:

*¿A qué se debe el haber utilizado el español como lengua de creación literario?
¿Alguna vez pensó utilizar su idioma materno para la poesía o la narrativa?*

El que haya llegado muy joven a mi país de adopción facilitó mucho las cosas en términos lingüísticos. No me quedaba más remedio que expresarme en español. Quizá, si hubiera llegado cinco o seis años más tarde, eso habría representado un problema mayor, sobre todo en poesía. Como sea, el idioma materno no se olvida nunca, está siempre presente en lo que uno escribe, interfiriendo, deformando, minando seguridades no sólo lingüísticas sino de contenido, pero también, quiero creer, aportando cosas inéditas y destrabando con más facilidad ciertos nudos que padecen todos los que escriben. (*EI Mo*)

La edad de arribo a México del poeta propicia la asimilación del nuevo idioma. El poeta italomexicano maneja dos códigos distintos que pueden interrogarse en el transcurrir de la escritura. Doble convivencia poética, que es suma de la temprana inquietud por la literatura antes de su instalación definitiva en México, puesto que se había entregado a la literatura en italiano, y la asimilación al español que irá instalándolo en el país de acogida. Observando esta duplicidad, nos preguntamos si la presencia del italiano, su idioma materno, forma parte activa de su poesía migratoria. Es decir, ¿el bilingüismo integra el tono migratorio de Morábito?

La experiencia de *dépaysement*, como defiende Tzvetan Todorov,²² implica que las dos lenguas ocupen espacios diferenciados. Una de ellas es asumida como canal de expresión en el ámbito cotidiano, mientras la otra desarrolla el literario. Julia Kristeva, por su parte, considera que la adopción de la lengua extranjera siempre supone artificialidad, rezuma tentativa. Solo los «artistas» o «genios» logran dominar este código: «la lengua extranjera sigue siendo una lengua artificial –un álgebra, un solfeo-, y es preciso la autoridad de un artista o de un genio para crear con ella algo que no sean redundancias artificiales». (Kristeva 1991:42)

Morábito encarna la figura del artista, rebasando con creces los laberintos y entresijos del español, su nuevo idioma. Por medio de la traducción crea puentes entre lenguajes, entre literaturas. La extranjería de Morábito no exporta extrañeza ante el nuevo idioma, no se detectan errores o marcas que denoten su origen italiano. Si bien, comparte, según el poeta, errores comunes de los propios hablantes nativos del español. Recordemos los versos de Morábito:

²² *Op. cit.* 1996.

Y si al hablar cometo
los errores de todos,
me digo: soy de aquí,
no me ensuciaste en vano.
(Morábito 2006a:24)

Sin embargo, su capacidad expresiva perfila la palabra de adopción desde la exactitud. No hay margen para el fallo, a pesar de que toma conciencia de la palabra ajena que va modelando. Para Morábito, como para Jorge Semprún, la «patria no es ni siquiera la lengua, como para la mayor parte de los escritores, sino el lenguaje» (Guillén 2007:76). El poeta italomexicano revela un aumento de la conciencia lingüística, como destaca George Steiner en los autores extraterritoriales:

Aprender una lengua extranjera, comprender a fondo su sintaxis, equivale a abrir una segunda ventana al paisaje del ser. A escapar, aunque sea por un momento, de la cárcel de lo obvio, de la pobreza de una lente monocromática. (Steiner 2002:94)

En la lengua de adopción, la palabra de Morábito se configura como lengua nueva, idioma particular. La escritura se convierte en hogar, donde el español y el italiano interactúan. Pero el italiano, su lengua materna, asume el rol secundario cuestionando permanentemente la palabra adoptada. Fabio Morábito evoca así la fortaleza y la precariedad de su bilingüismo:

Creo que nunca saldré de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro. (Morábito 1993:23)

La búsqueda de la policromía, que es desestimación de la monocromía, alienta su voz. Pero la participación de la lengua italiana no representa una nueva expresión lingüística en la obra de Morábito. El idioma materno solo se convierte en referencia temática, que el poeta transita para confrontar su *ayer*. Ahonda en los mundos que lo componen, el real y el trascendido. Remitimos a dos poemas que llevan por título:

«*Ahora...*», perteneciente a *DLTA*, y «*Puesto que escribo en una lengua...*», incluido en *AL*. Veamos el fragmento inicial del primero de ellos:

Ahora,
después de casi veinte años
lo voy sintiendo:
como un músculo que se atrofia
por falta de ejercicio 5
o que ya tarda
en responder,
el italiano
en que nací, lloré,
crecí dentro del mundo 10
–pero en el que no he amado
aún–,
se evade de mis manos,
ya no se adhiere
a las paredes como antes, 15
deserta de mis sueños
y de mis gestos,
se enfría,
se suelta a gajos.
(Morábito 2006a:100)

Este fragmento realza el aspecto metalingüístico que queremos analizar. Se construye sobre el ritmo fluido de anteriores composiciones, y comparte la expresión narrativa a la que nos tiene acostumbrados. El poema se estructura en versos cortos, en ocasiones bisílabo, y trisílabos, dejando entrever la existencia de endecasílabos que se encadenan sinuosamente a partir de encabalgamientos: «el italiano / en que nací, lloré». Asimismo, el tiempo presente del poema, y la relación biográfica del texto con el sujeto lírico, exponen un tono confesional. Voz testimonial sobre la que Morábito afronta la presencia del otro idioma.

El idioma italiano resalta la condición del sujeto autobiográfico. Es representado como músculo, como órgano vital. Morábito materializa esta lengua apartándola del sentido de cotidianidad que tenía en el pasado. La aleja entonces de la comunicación diaria. Arraiga así la voz al *ayer* y a los sueños, al mundo paralelo. Interioridad que compromete su extinción, pero articula su deterioro, su imposibilidad.

Como vemos, el trasvase idiomático de Morábito no es equilibrado. Una lengua se impone sobre la otra. Se pierde tránsito. Ahora bien, el poeta destaca la imposibilidad de vivir en dos lenguas, de experimentar sensaciones en italiano, la lengua materna, como enamorarse o vivir su juventud. Los últimos versos de «*Ahora...*», que incluimos a continuación, se apresuran a la necesaria supervivencia de su tiempo pasado, para que su *yo* siga siendo nombrado.

Así, si tú te vas,
idioma de mi lengua,
razón profunda
de mis torpezas
y mis hallazgos, 50
¿con qué me quedo?,
¿con qué palabras
recordaré mi infancia,
con qué reconstruiré
el camino y sus enigmas? 55
¿Cómo completaré mi edad?
(Morábito 2006a:102)

Debido a la temática relacionada con el bilingüismo, e impulsados por la credibilidad del tono, la expresividad interrogante o dubitativa, se hace necesaria. Refleja el futuro incierto en las últimas preguntas que clausuran el texto. Si el poema adopta una fórmula confesional referente al idioma materno en el inicio, luego deja de ser concluyente, para desplazarse hacia un sentido circunstancial. El poeta nos transmite que en la batalla entre las dos lenguas perderá el italiano. El español, «la meta: la otra lengua» (Morábito 2006a:23), desbanca el poder de la experiencia y de la existencia del poeta. Consecuentemente, se reclama una división temporal para los idiomas. El italiano reclama el *ayer*, mientras el español acude a vivir el *hoy* y a proyectarse en el futuro. Su palabra está duplicada entre el tiempo y la identidad.

En Morábito su extranjería desplaza el idioma materno. Un sacrificio que supone «inseguridad por un lado y alivio por otro» (Morábito 1993:22). La toma de conciencia lingüística se expande, se duplica. Separar la lengua propia de la ajena invita a un juego

de dos voces, a una custodia compartida. En esta duplicidad, el lenguaje poético se resuelve como elemento unificador. «Porque todo escritor [...] se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua extranjera que no es la propia, una lengua extranjera» (Morábito 2014:182). Fabio Morábito acude a la poesía para poner en orden su voz de *ayer*. El otro texto anunciado en esta sección, «*Puesto que escribo en una lengua...*», perteneciente a *AL*, profundiza en un proceso de creación literaria a través de una herramienta que no le es propia, el idioma ajeno. Veamos el texto:

Puesto que escribo en una lengua que aprendí, tengo que despertar cuando los otros duermen.	
Escribo como quien recoge agua de los muros, me inspira el primer sol de las paredes.	5
Despierto antes que todos, pero en alto.	10
Escribo antes que amanezca, cuando soy casi el único despierto y puedo equivocarme en una lengua que aprendí.	
Verso tras verso busco la prosa de este idioma que no es mío.	15
No busco su poesía, sino bajar del piso alto en que amanezco.	20
Verso tras verso busco, mientras los otros duermen, adelantarme a la lección del día.	
Oigo el ruido de la bomba que sube el agua a los tinacos y mientras sube el agua y el edificio se humedece desconecto el otro idioma que en el sueño	25
entró en mis sueños, y mientras el agua sube, desciendo verso a verso como quien	30

recoge idioma de los muros
y llevo tan abajo a veces,
tan hermoso, 35
que puedo permitirme,
como un lujo,
algún recuerdo.
(Morábito 2006a:130)

Al contrario de las referencias explícitas al italiano, que incluyera el poeta en «*Ahora...*», la lengua «que aprendí», es decir, el «idioma que no es mío», no viene determinada por un nombre. A pesar de ello, suponemos que se trata del español. El poeta exhibe en el texto un tono descriptivo que refleja su «arte poética». Sitúa la escena diaria de la creación, desvelando su proceso de escritura, «antes que amanezca», como nos explica igualmente en *También Berlín se olvida* (2004).²³

El poema dispone de un *yo* autobiográfico que proyecta la escritura en una lucha por adecuar su palabra extranjera al idioma ajeno. Denota la necesidad de ajustarse al nuevo código, y ser minucioso en su manipulación. Para ello, la mañana figura como el instante en el que el error es individual. No expone ante los otros, no debilita ni muestra vulnerable. El tiempo del desvelo fragua una actividad de intermediación, de recomposición de un lenguaje adoptado, de desactivación del idioma del sueño.

Desconectar un idioma y conectar el otro es una tarea de somnolencia, de medianía. Requiere un silencio que vaya articulando la palabra. Fluidéz de incertidumbre que corrija y oriente. Así, el poeta visualiza una búsqueda constante, resaltada en la repetición del verbo *buscar*, que aparece tres veces en el centro del poema –versos 16, 18 y 21–. De este modo, la extranjería y la palabra confieren un espíritu de indagación. La palabra poética adquiere el sentido de una huella que se persigue, a la vez que muestra el

²³ Señalamos un párrafo de la obra: «Me producía un intenso placer caminar en medio de ese silencio, mientras la inmensa mayoría de la gente seguía metida en su cama. Ahora veo que esas caminatas eran una forma de despertar a fondo, o sea de empezar a escribir, de calentar pluma. Quien escribe avanza por una delgada línea entre cientos de equivocaciones posibles y caminar a esa hora por la ciudad dormida era como abrir un surco, dejar que se evaporara el resto del ayer que había en mí y estirar el papel para las palabras del hoy que comenzaba, pues la verdadera dificultad de escribir se reduce en el fondo a encontrar las palabras del día, las que nunca fueron dichas hasta hoy y que mañana ya serán inapropiadas e irrepetibles». (Morábito 2004a:70)

camino recorrido donde converge la lengua materna, el sueño, y la lengua adoptada y aprendida, diaria.

Resulta singular que el poeta haya esperado hasta la publicación de *AL*, más de treinta años después de su instalación en México, para desvelar el factor de interferencia de su doble lenguaje. Lejos de la alusión a un idioma que se extingue, o un lenguaje olvidado, las palabras del idioma materno y del idioma aprendido comparten un mismo vehículo de conexión: la intermediación de la palabra poética. Por ello, tal vez la metapoesía resuelve en este último texto, y en buena parte de las alusiones temáticas de *AL*, una combinatoria de confesión, dubitación y búsqueda. Arroja una puerta distinta al propio sentido comunicativo del idioma, desde la revisión de su función poética, desde la matización de conceptos y el perfil del tono de reflexión identitaria.

Como lengua trasplantada, la poesía de Fabio Morábito asume el temblor de una voz que sitúa el decir entre suposiciones, en un juego de incertidumbres de lo real. El tono perfila la ambigüedad y el vacío, como cristalización de una extranjería que permanece en las interferencias al bilingüismo, y en la mirada viajera y descriptiva, casi confesional, que va componiendo el mundo desde una ventana hacia el *afuera*. Hacia una exterioridad que tienta, levemente, el trascendentalismo que refleja la impresión interior.

11.1.3. Tono descriptivo-inclusivo

La lengua trasplantada de Fabio Morábito contrasta con lengua nómada de Eduardo Chirinos. A diferencia del italomexicano, el poeta peruano no altera su idioma materno a su llegada a EEUU. Sus acercamientos a la lengua inglesa vienen condicionados exclusivamente por la traducción de Mark Strand, de Louise Glück²⁴ y,

²⁴ Señalamos aquí las dos obras editadas con dichas traducciones. Strand, Mark, *Sólo una canción*. Selección, traducción y prólogo de Eduardo Chirinos, Valencia, Pre-Textos, 2004. Glück, Louise, *El iris salvaje*. Traducción de Eduardo Chirinos, Valencia, Pre-Textos, 2006.

junto a su esposa, Jannine Montauban, del filipinoestadounidense José García Villa²⁵. Un ejercicio de otredad, la traducción, que inaugura en su instalación en EEUU. Esta tarea le permite ahondar en la recreación de un lenguaje extranjero que va siendo asumido, de forma paulatina, como propio: «si escribir poemas es un acto de otredad, traducir es una actividad aún más radical: atreverse a ser otros y usurpar su tono haciéndolo tuyo». (Otero 2010:92)

Para la creación poética, el poeta peruano conserva el idioma español. El código de origen resiste el desplazamiento. No se altera en el *estar* extranjero. Su lengua poética es lengua nómada. Una lengua que conserva el idioma materno en la extranjería, como describiera Norman Manea (2008:24). Mantiene una lengua caracol que sirve de lugar de conversación con su espacio del *ayer*, y es utilizada como hogar: lengua equipaje.

No detectamos en ella aportaciones relevantes de la lengua inglesa. En relación a los extranjerismos, se incrementa la toponimia estadounidense y los nombres propios sin traducción, referidos a edificios o películas, como Fort Missoula o *North by Northwest*.²⁶ Preguntamos al poeta acerca de ello:

¿Y el inglés, como idioma con el que convive diariamente, le ha empujado a escribir en esa lengua?

Aprendí el inglés tardíamente, por eso no se ha incorporado a mi sistema de escritura, aunque sí que me invita a pensar en español el tono de lo que leo en inglés. Por eso me he animado a traducir: la poesía se huele, se toca, puedes hojear un libro de poemas y sentir inmediatamente si ese tono te gusta o no. De ese modo la traducción se convierte, más que un oficio, en una necesidad. (*EI Ch*)

En *LE*, Eduardo Chirinos no desvela la fractura de un viaje forzado o de una experiencia de desubicación, como en el primer desplazamiento de Jorge Boccanera y de Fabio Morábito. Somos testigos de una obra que asume el tono historicista, de indagación e interpretación de los espacios de una tradición conocida. Como curiosidad de un mundo leído previamente. Eduardo Chirinos no varía el tono policromado de sus publicaciones anteriores. Dota a su obra de una atmósfera intertextual ligada a la

²⁵ García Villa, José, *Un monje azul come pasas rosas*. Traducción de Eduardo Chirinos y Jannine Montauban, Madrid, Visor Libros, 2012.

²⁶ Hemos aludido a ellos en la sección «8.1.1b» y «9.3.1», respectivamente.

literatura del *ayer*, construyéndose como escritura incluyente e integradora. Este diálogo con el pasado desemboca en el valor de la experiencia real de la extranjería a partir de su efecto de bisagra entre el *ayer* histórico y el *hoy* real.

La estructura de tiempos de *LE*, su plasticidad verbal, recorre un *ahora* polisémico, como estudiamos en «Templo de Debod».²⁷ La voz enmascara al sujeto, transportando la lengua a la poesía de Virgilio, a Egipto, o a las guerras púnicas. La integración del registro clásico permite desvelarnos los elementos de aprendizaje necesarios para asumir la nueva residencia. La recreación supone interacción. El tono de reconocimiento del espacio del *ayer*, de descripción escénica, donde interviene la recreación de diálogos históricos, se desvela.

No obstante, a pesar de que muchos de los textos de esta obra dirigen su interés hacia la historia –de ahí el tono de recreación historicista–, otros encauzan una lectura de aprendizaje de la nueva experiencia migratoria. En ellos, el poeta peruano explora también una voz descriptiva. El tono es inventario del *ahora* del nuevo lugar. El poeta dibuja la fragmentación de escenas que convocan la búsqueda exterior en una reflexión interior. Establece un puente que alberga la experiencia de la extranjería en términos de *afuera* y *adentro*. Leamos un fragmento de «Invierno de noche»:

Gruesas frazadas arropan tu cuerpo,
la novela a medio leer resbala de tus manos y cae sin hacer ruido.
Sobre la mesa
un vaso de leche, algunas fotos, el último poema que ahora corriges. 5
Tienes sueño.
Apagas la luz y piensas que no ha sido un mal día,
los pies duelen un poco es cierto
pero has fatigado las calles y has conocido mejor esta ciudad.
Ahora duermes. 10
Manchas de tinta sobre un papel purísimo,
columnas de tierra y altas torres sumergidas.
¿Dónde estás?
«El viento golpea mi frente y azota mi cuerpo, el viento
es cruel y da vueltas incesantes sobre mí.
Estoy ahogado, 15
mis piernas se arrastran penosamente sobre lodo y nada escucho,

²⁷ Poema analizado en fragmentos para las secciones «8.1.1» y «8.1.2b» de la investigación.

sólo el canto lejano de algún ave, el eco silencioso de las olas
el ritmo lento y apagado del mar».
(Chirinos 1988a:29)

Esta primera estrofa del poema, dispone una mirada sobre un sujeto lírico que recorre dos espacios, dos realidades: la experiencia histórica y el mundo onírico. Movimiento conjugado por una referencia apostrófica hacia un *tú*, en los doce primeros versos, y delimitación construida a partir de las comillas angulares del *yo*. De este modo, se articula un movimiento entre la vigilia y el sueño. Una mirada externa, desde la distancia, donde el poeta se ve como *otro*, o sea *tú*, para luego convertirse en *yo*.

En cuanto al tono, el poeta construye la descripción a partir de versos que contienen musicalidad, en versos largos, y ritmo en hemistiquios de tres versos menores, «un vaso de leche, algunas fotos, el último poema que ahora corriges». Concibe estos doce versos desde una voz entrecortada, fatigada. En reposo, después de deambular por «esta ciudad» desconocida. Formula los pasos lentos del acomodamiento, la estancia pausada de quien es invadido por el sueño y el cansancio, de quien ha terminado su tarea. Toda vez, el verso 12: «¿Dónde estás?», cobra el valor de transición entre el espacio real y el territorio onírico. La pregunta concebida alrededor del verbo *estar*, de valor migratorio, resume el lugar en el que el poema altera su voz. Donde la realidad de la extranjería del viajero evoca la experiencia reconocible del sueño: hogar sin lugar, espacio extranjero, a la vez que familiar. Estamos ante el proceso de acomodamiento al lugar reconocido. La vuelta al territorio onírico, un espacio incierto y cotidiano, tantea el paisaje exterior, profundizando, o claudicando, en un viaje al interior.

La tonalidad migratoria de *LE* pertenece a la etapa clásica de la obra del poeta peruano, donde se dialoga con el *ayer* y con el *hoy*. Su poesía se resuelve horizontal e integradora; evoca la realidad de la experiencia y de la intertextualidad como espacios transitables. Evita «la distinción entre una manera de poetizar que privilegia lo trascendente y metafísico, frente a lo cotidiano y familiar. [Para el poeta] la reflexión no tiene por qué reñir necesariamente con la conversación, ni la extrañeza con los ruidos del mundo» (Goyes 2014), y rechaza la voz restrictiva del lenguaje encapsulado y excluyente.

Sin alejarnos del estudio de Eduardo Chirinos, destacamos que su poesía recurre a una tonalidad múltiple. Para el poeta, cada libro suyo tiene un tono particular que obedece a un hablante específico (Sotomayor 2013). Sus poemarios evocan territorios independientes, planetas distintos que se rigen por un mismo sistema que los abarca. En *Anuario mínimo (1960-2010)* lo desvela:

Después de treinta años de escribir poemas percibo, sin ninguna aprensión, que mis libros son como planetas solitarios que se rigen por las mismas leyes de movimiento. Tal vez por esa razón nunca me he sentido amenazado por los fantasmas de la esterilidad. Tampoco por los de la repetición.
(Chirinos 2012a:107)

Este tono no unitario al que hace referencia, se refleja en la tonalidad específica y particular de cada texto. Plasticidad de voces, que intensifica la convivencia entre el uso de máscaras y la experiencia confesional, pero también en que el tema amoroso y erótico pueda ir delimitado por una representación intertextual. En Chirinos, la lengua se extiende o se entrecorta, según lo acomode el texto. Se hace diálogo o monólogo atendiendo a las necesidades expresivas.

Su tono migratorio se desplaza. Asume una mirada cronística, atravesada por la nostalgia y la identificación, en las obras creadas tras su instalación en New Brunswick y Missoula: *EBS* y *EM*. El poeta identifica en una entrevista realizada por Miguel Ildefonso las alteraciones en su obra:

Hay en sus últimos libros una fuerte carga melancólica («que no puedo volver, aunque quisiera» en Escrito en Missoula), una melancolía y una nostalgia con menos ironía que su poesía anterior (que utilizaba la historia, los mitos, los personajes, tal vez para no evidenciarlas). También encuentro en estos poemas recientes un presente real, donde la contemplación va captando el acontecer humano, cotidiano, en los diversos lugares que recorre el poeta, en especial de los Estados Unidos. [...] ¿De qué manera América del Norte ha influenciado en su poesía?

Esa melancolía que observas es cierta y no me corresponde discutirla. Sólo puedo recordar y estar de acuerdo con Gide, quien definió la melancolía como «fervor caído», de allí esa sensación de nostalgia que percibes. Y recordar que la historia, los

mitos y los personajes —aunque de manera menos obvia— están allí, aunque con otros nombres y otros ropajes: el mito americano, la historia mínima y los personajes que la conforman y fabulan, comenzando por el *Equilibrista de Bayard Street*, un personaje admirable e irrisorio al mismo tiempo. ¿Que si la estadía en los Estados Unidos ha influido en mi poesía (¿por qué cada vez que uso el posesivo tengo que apretar los dientes?...)? Sí, en la medida en que este país se ha convertido en el escenario donde escribo. Pero se trata de un escenario muy vasto, cuya cartografía la he diseñado conforme volvía a leer a sus poetas. (Ildefonso 2004)

A partir de los desplazamientos por el territorio norteamericano, la realidad del poeta impone una voz que dialoga con la experiencia histórica. Se nutre de un sentido de extranjería que interpreta la condición de búsqueda y la necesidad de arraigo, entremezclando el vértigo de quien es capaz certificar una pérdida y de constatar una ubicación, a partes iguales. De este modo, la pluralidad del sujeto expone el *estar* desde un *nosotros* testimonial, aproximándose con más intensidad a la experiencia real, en comparación a *LE*.

La melancolía y la nostalgia, que es aliento del «fervor caído», denotan una confluencia entre la migración y la escritura poética. En EEUU, la interrogación sobre el *estar*, el vértigo del distanciamiento, y la incertidumbre, subrayan una marca migratoria. Promueven la credibilidad del poema como eco del distanciamiento. Recordemos las palabras de Joan Ferraté en alusión al tono.

El tono justo será, desde el punto de vista, el tono de la experiencia real, el de las relaciones humanas reales, el de las actitudes del hombre viviente realmente en un mundo que él conoce y que se conoce, aunque no se lo formule, por todos; que se conoce aunque sólo sea por la soledad de todos. No es preciso, pues, que el mundo de la consideración del poeta sea un mundo público o de experiencias y sentimientos comunes y compartidos; más bien, a lo que parece, será todo lo contrario: será el mundo de las experiencias de cada uno dentro de la realidad de todos. La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz efectiva en el mundo, como voz de la experiencia del mundo. (Ferraté 1982:364)

Si para Ferraté la «justeza del tono» es adaptación de la voz poética a una «experiencia» compartida por todos, esto no quiere decir que requiera de una relación biográfica, en sentido estricto. Propone efectividad, puesto que justeza y efectividad son

la adecuación y la representatividad que la lengua poética asume en la expresión del mensaje. El sujeto comunica un instante, a una imagen o a un significado, dentro de un determinado tono.

Para Chirinos, la «experiencia» de realidad de la que reflexiona Ferraté, articula en su voz el cuestionamiento hacia el exterior, hacia el cambio de espacio; tanto en el descubrimiento, como en la búsqueda del nuevo arraigo. Veamos la reflexión del poeta peruano en torno al sentido de veracidad de la poesía:

Un poema nos conmueve porque nos recuerda o nos devuelve algo. [...] ¿Qué valor tiene la biografía, entonces? Ninguno, si nos atenemos a los laberintos civiles o psicológicos que determinaron tal o cual poema; mucho, si reparamos en ese momento de encuentro entre el lector y el poema, ese momento privilegiado en que el lector hace suyo el poema y puede continuar más felizmente (o más infelizmente) su vida. Nunca entendí la separación entre poesía y vida. Creo que hay una trampa implícita en quienes la formulan: la de considerar *a priori* que la poesía supone una actividad tan excluyente y exclusiva que aparta a sus hacedores de las demandas de la vida social, como si los poemas no se nutrieran continuamente de la vida social y le dieran sentido. (Ildefonso 2004)

En esta reflexión, Chirinos otorga un valor confesional de la poesía, por la transición de un decir específico que se proyecta en un significado social. Su poética conversa con la existencia. Ahora bien, el poeta encuentra en la experiencia el elemento evocador y multiplicador de una voz que trasciende. La vida y la obra no se distancian, se entrelazan, travistiéndose e intercediendo la una por la otra, incluso rechazándose. Porque en el rechazo de la mirada referencial el lenguaje cobra vida.

Lo que termina ocurriendo es que el guion creado a partir del tono constructor de los poemas es finalmente el que queda. Y ese tono o la persona que el lector puede construir detrás de ese tono termina usurpando y desapareciendo el personaje civil que queda relegado a la inexistencia. (Sotomayor 2013)

A diferencia de la expresión de aprendizaje y de la reinterpretación de la tradición de *LE*, *EBS* establece una poética existencial. Una voz expectante asumida por un *yo* duplicado. Máscara y poeta, representados en la prudencia del equilibrista que teme la caída, se funden para lograr superar los miedos.

Chirinos disloca al sujeto creando un entramado de voces, el *nosotros*, el *ellos*, el *yo* y el *tú*. Sujetos que interpretan un lenguaje inclusivo y expansivo, que integra distintas posibilidades de comunicación, a través del apóstrofe, de la conversación y de la descripción. En esta variedad de voces se incorpora también el poema en prosa, produciendo flexibilidad y movimiento en la lectura. Un tipo de poesía que traspasa el tono de las otras composiciones. La lengua del texto tiende a ajustarse a una indagación en el entorno, al recorrido descriptivo, la formulación incluyente de la experiencia viajera de los distintos sujetos.

En *EBS*, convergen dos estructuras que se funden: el poema en prosa de la sección «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street», compuesto por seis fragmentos que trazan un recorrido por distintas geografías; y el poema estrófico, en verso libre. Ambos comparte una temática global, pero en el tono de «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street», el poeta aloja el ritmo quebrado del desplazamiento, a través de una linealidad entrecortada. Integra pausas que, sumergidas en una puntuación permanente, desarrolla un jadeo viajero. El supuesto viaje del «equilibrista», y de su esposa, aparece trenzado de lecturas intertextuales y de experiencias reales. El verso zigzaguea en un movimiento que avanza y se detiene, creando un sentimiento de desconcierto, de curiosidad y de velocidad, que se evoca como la visita a un país extranjero. Analizamos el fragmento «2» del poema:

Nunca habías visto. Plantas raquílicas brotando de la arena. Arena blanca y dunas artificiales. En Haarlem visitamos la estatua del niño héroe. TEMA LA MUERTE POR AGUA. Y cisnes. Cientos de cisnes celebrando el gran coito celeste, la gran arquitectura. Todos estuvimos contentos. Tetas grandes, callecitas de colores, casas puntiagudas. Quítate el sostén. No. Quítatelo. No. Zandvoort es nombre de doncella, de hotel blanco con ventiladores en el techo y desayuno a las nueve. No más iglesias, ¿OK? Tu cuerpo es una iglesia. Un puente levadizo. Anoche me rompí la cabeza con la hélice del ventilador.
(Chirinos 2013:42)

El uso del tono descriptivo del diario de viajes se desvela por medio de diapositivas de distintas escenas. El poeta otorga movilidad al verso. Frases cortas, sintagmas partidos y aislados por la puntuación, «Y cisnes», resumen la visión fragmentada de una geografía

extraña, ajena: «Haarlem». Su lectura nos traslada a un viaje a través de planos de realidad visual, de descubrimiento del exterior, donde confluyen espacios de intimidad. Como el encuentro amoroso entre los sujetos líricos, que recorre el texto. El poeta altera así la posición de los sujetos en un juego entre el *tú* y el *nosotros*, añadiendo fórmulas de encuentro y desencuentro, a la casuística del traslado.

En el fragmento presentado, el poeta exhibe una referencia apostrófica dirigida al *tú*, «Nunca habías visto». La ausencia de un complemento directo, sustituido por el punto y aparte, nos ofrece una enigmática visión de espacios y situaciones. La pregunta nos ronda, ¿qué ver?, a la vez que la fractura semántica, el quiebre en la continuidad de la sintaxis, agrieta el tono. Asume una incertidumbre

Posteriormente, el poema desvela la pluralidad del sujeto, el *nosotros*: «En Haarlem visitamos», donde se condiciona la presencia del *otro*. Esta fórmula plural nos permite descubrir el tono que permanece en las distintas secciones del poema. Las etapas del viaje, convocadas como diapositivas a través de distintos espacios de la geografía europea,²⁸ no se conciben unitariamente. El poema está vertebrado por el viaje y por la interacción erótica de los sujetos. Una exploración corporal que incrementa la movilidad del poema y articula el *estar*. El clima de sexualidad y las referencias al acto amoroso exaltan el valor humano del desplazamiento, acomodando el tono de un jadeo. De este modo, se aloja una mirada menos exteriorizante, que la evocada por el diario de viajes. Es decir, el equilibrista y su mujer no descubren Europa, se exploran el uno al otro, se transitan: «No más iglesias, ¿OK? Tu cuerpo es una iglesia».

El texto completo muestra las etapas de este erotismo. En la sección «1», de «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street» se indaga en el registro externo de la pornografía: «Tienda / de revistas pornográficas donde me detuve a contemplar una turista / holandesa de pechos lácteos» (2013:41). Una visión que traslada un encuentro sexual aparentemente violento en la sección «2»: «Tetas grandes, callecitas de colores, casas puntiagudas. / Quítate el sostén. No. Quítatelo. No» (2013:42). La sección «3» refiere el punto de vista del acto consumado:

²⁸ El viaje se inicia en Londres, «Baker Street», y recorre también Haarlem, Berlín, Salzburgo, París, y nuevamente Londres.

«Fue asombroso amarse entre colchas de flores / desvencijadas, mirando de reojo el piano» (2013:43). Presenta la etapa concluida que parece volver a iniciarse en la lectura exterior de los signos de la sexualidad que entrevé el *yo* en el fragmento «4» con el uso de un verbo visual, *ver*, tan parecido al del primer fragmento: *contemplar*. En esta sección «4», que recorre la geografía austriaca del *nosotros* y el juego intertextual, desde la presencia de Mozart, el Capitán von Trapp y los nazis de la película *Sonrisas y lágrimas* (1965), Chirinos aprovecha el bucolismo como marco del erotismo: «Vi penes marrones y valquirias retozando / desnudas entre los árboles frutales» (2013:44). Un imaginario bucólico, a la vez que fílmico, localiza la escena erótica de la sección «5»: «Comparamos postales y nos besamos / tres veces en el Pont Neuf. Aquella noche hicimos el amor como en las / películas» (2013:45) en un éxtasis amoroso. Finalmente, se consuma el encuentro amoroso en la última sección, «6», donde el viaje por Inglaterra, Holanda y Francia se completa. Aquí la visión del viaje no solo se extiende hacia *afuera*, a las diapositivas del paisaje, los sujetos acceden al viaje hacia adentro, al reconocimiento del otro. Al tacto de un *nosotros* que se ha embarcado en un desplazamiento permanente:

Antes de emprender el regreso háblame de las cavernas de París. Más oscuras que las cavernas de Londres. Tenebrosas. Pero también del amor en un cuartucho de la rue Beaune con un afiche en blanco y negro de Montgomery Clift.
(Chirinos 2013:46)

El poeta interpreta el texto desde un juego de voces que desvela piezas sueltas, instantes, paisajes y lecturas. Tránsitos y escenarios desde los cuales la lengua deambula, sin asumir el ritmo del monólogo interior, como viéramos en Jorge Boccanera.²⁹ En la obra de Chirinos, los fragmentos se entremezclan, las instantáneas quebradas crean una mixtura en la geografía, jugando con distintas temporalidades, enmarcando una expresión que evoca la inclusión, el placer y el desorden.

Debido al ritmo jadeante y al puzle versal, «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street» difiere del resto del poemario. No obstante,

²⁹ Aludimos al poema «Durango 108, departamento 303, colonia Roma». (Boccanera 2006a:162)

también otros poemas de *EBS* complementan la exploración viajera. Si los poemas en prosa combinan la rítmica, y el juego entre el plano externo del viaje y la intimidad erótica, los poemas de estructura más clásica asumen una mirada descriptiva del afuera. Proponemos la lectura de «Thanksgiving», poema integrado en la sección «Raritan Blues», para entenderlo. Un texto que destaca por la reivindicación de una tradición cultural estadounidense, y por la interculturalidad que representa para el sujeto migratorio.

«Thanksgiving», conocido como «Día de acción de gracias», se celebra el cuarto jueves del mes de noviembre. Representa una tradición en EEUU y en Canadá. Día para el que el mundo latinoamericano, que integra Eduardo Chirinos, es ajeno. Veamos el texto:

Guanajo, guajolote o pavo
 igual da.
 El lago Cayuga está vacío.
 En la superficie flotan témpanos de hielo,
 árboles negros y profundos que enraízan en el agua, 5
 en el amplio cielo que alimenta todas las raíces.
 Las buenas familias han venido a visitar el lago.
 Juntas rezan y bendicen los alimentos recibidos,
 los ahorros consagrados por el sudor de sus frentes.

(Los vi llegar de lejos. 10
 Son blancos como los zorros del norte
 y calzan zapatos puntiagudos con la hebilla rota;
 parecen inofensivos en verdad,
 adoran dos leños amarrados y hablan una lengua extraña,
 pero he visto en sus rostros el hambre de siglos, la codicia 15
 de los que nada tuvieron y anhelan conquistarlo todo)

Guanajo, guajolote o pavo
 igual da.
 A Dios gracias no hay canoas en el lago.
 Las aguas del Cayuga se han teñido de sangre. 20
 (Chirinos 2013:19)

El poeta asoma al sujeto lírico a una tradición a la que no pertenece. Sitúa la escena en la geografía del «Lago Cayuga», no demasiado lejos de New Brunswick. Lo que demuestra el valor biográfico de la composición. El lago es evocado en un tono descriptivo, casi informativo, presentando los distintos elementos que lo rodean: sus «témpanos de hielo», «los árboles», «las familias». Chirinos revela, además, las actividades que se llevan a cabo, los rezos y las bendiciones por los alimentos. Todo ello fluye desde una mirada exteriorizante.

Ahora bien, no debemos obviar los dos primeros versos del poema, porque sostienen un importante poder de sugestión para nuestra reflexión. Chirinos localiza en ellos tres sinónimos de «pavo», animal que sirve de alimento en la conmemoración del día de acción de gracias. «Pavo» podría ser su nombre más común, pero la inclusión del término utilizado en Centroamérica y en México, «guajalote», y el usado en las Antillas, «guanajo»,³⁰ otorgan una mirada intercultural a la tradición de EEUU. Alojan una conversación con otras tradiciones culturales y lingüísticas, adecuando la terminología a la población latinoamericana, relevante dentro del paisaje estadounidense.

En el segundo verso, se observa un desplazamiento espacial del sintagma «igual da», cuyo distanciamiento de la posición versal resalta el valor igualitario de las distintas expresiones, equiparando, y a la vez devaluando, el carácter ritual de la escena. «Igual da» relativiza, refleja la idea: *no importa*. Expone la pérdida de valor. La conmemoración del «Thanksgiving», pierde importancia, dejando de tener un sentido de pertenencia a EEUU en su variación léxica.

El tono descriptivo de la estrofa primera se complementa con el uso de la digresión de la segunda. El uso del paréntesis reivindica la anotación subjetiva a la visión objetiva de los versos anteriores. Se transforma la mirada al exterior, la visión del afuera, hacia el *ellos*, en reflexión de quien permanece observando: «(Los vi llegar de lejos». El texto contiene en esta estrofa comparaciones: «Son blancos como los zorros del norte», y

³⁰ El *DRAE* define «guanajo» en su segunda acepción como «pavo». Este concepto se utiliza en las Antillas, <http://dle.rae.es/?id=Jf5HcRQ> (Fecha de consulta: 13 de marzo de 2016). «Guajolote» se utiliza como «pavo» en Honduras, El Salvador y México, <http://dle.rae.es/?id=Je6Aekc> (Fecha de consulta 13 de marzo de 2016).

opiniones «parecen inofensivos» que se traducen en una crítica hacia el *ellos*, al tradicional espíritu de conquista, codicia y violencia de los «blancos». De este modo, el sujeto converge con la voz lírica. Primero observa, luego juzga. El poeta peruano dispone entonces de una mirada incluyente, en la interacción con las tradiciones del nuevo país, dejando entrever una crítica hacia ellas. El tono migratorio del poema absorbe el valor cultural de la experiencia real como interpretación personal del entorno.

Tras la digresión de la segunda estrofa, el poeta cierra la obra recuperando la denuncia de una tradición ajena. En una estrofa breve de cuatro versos, el texto perfila una representación irónica de la tradición norteamericana. Incide en la sintaxis y en el juego léxico del sintagma «A dios gracias», en el verso 19, que no se relaciona con el agradecimiento sino con la advertencia, como expresión que significa: *menos mal*. Este verso, continuado por la referencia a las «canoas», que implica al componente indio, nos traslada a la lucha por el territorio, representado por las referencias centroamericanas y antillanas de las palabras «guanajo» y «guajolote».

El tono migratorio no se apropia aquí de la experiencia exterior. Eduardo Chirinos nos conduce a la comprensión e interpretación de los elementos culturales de la sociedad meta, desde la comparación y la ironía, dejando entrever el espíritu crítico. El desplazamiento asume un valor inclusivo del *estar*, sin obviar los fundamentos que suponen la exclusión. O sea, distanciamiento interpretativo de la otra realidad.

La lengua poética de Chirinos reproduce la realidad de la extranjería desde la percepción del *aquí* y del *allí*, de las realidades del *ayer* y del *hoy*. Su lengua interactúa revelando el diálogo del sujeto con la historia. Advierte Víctor Vich que la poesía de Chirinos,

enfrenta al lenguaje en una doble dimensión: como el fenómeno más social de la vida humana, pero también como el más privado y personal. Es a partir del conflicto con estos extremos que surge uno de los significados fundamentales de la poética de Chirinos. Este consiste en un diálogo del sujeto con su historia -vía el canon- y en un diálogo del lenguaje consigo mismo. El procedimiento es complejo pues si por un lado el lenguaje se carga de historia literaria, por el otro, la opción lírica nunca deja de incorporar elementos que desestabilizan todo intento de idealización [...]. El esfuerzo de esta poesía consiste en intentar articular al hombre con su historia, al

momento en que se pretende rearticular, igualar al sujeto con su palabra. (Vich 2013:183)

Los elementos que configuran la descripción y el cuestionamiento de *EBS*, son frecuentes. Basándonos en esta perspectiva, la obra se enlaza con la mirada de aprendizaje y de curiosidad sobre la extranjería de *LE*: voluntad de comprensión del mundo nuevo y externo. Los dos poemarios comparten también el componente amoroso y erótico.³¹ Se abre así la puerta a una realidad melancólica del *estar*, que implica mirar el *afuera* para indagar en el *adentro*, experimentar extranjería y reconocimiento.

En su instalación en Missoula, el poeta posiciona un sujeto lírico desprovisto de disfraces, representado en la experiencia biográfica. *EM* evoca un traslado, un viaje, comparte estampas del paisaje, que son descripción y digresión, similar al formato representado en «Thanksgiving». Pero la relación entre *EBS* y *EM* no se establece únicamente en la mirada exploratoria. La representación intertextual y la identificación vitalista se aproximan. Si en *EBS* se representaba el viaje como diálogo entre el *estar* y la intertextualidad, *EM* asume dicha vertiente intertextual y metapoética en la sección «La casa del poeta», así como la temática migratoria, en «Para llegar a Missoula», y el elemento cronopoético, en la sección «El regalo». Constituye una triple mirada que va creando hogar, residencia en el nuevo *estar*, entregándose a la poesía, al desplazamiento y a la temporalidad. La expresión descriptiva funde la melancolía con la integración y la inclusión de la extranjería en el nuevo espacio.

En esta obra, Eduardo Chirinos evoca el tono de negación de lo elegido, de una realidad no seleccionada. Lo nuevo surge como desconocimiento, desemboca en la palabra «nunca». Los poemas orbitan alrededor del adverbio de negación, que expresa frustración e incompletud, pero transmite también la idea del inicio de una nueva experiencia. El poeta se sitúa ante una elección, que nos recuerda uno de los poemas más conocidos de la literatura contemporánea de EEUU, «The road not taken», de Robert

³¹ Estudiamos en páginas precedentes el valor del erotismo en la sección «Algunos fragmentos de las memorias de viaje del equilibrista de Bayard Street». En *LE* encontramos también el contenido erótico en la sección «Poemas para Baubo».

Frost. Un texto con el que comparte sentido el poema «El bosque del poeta», de Eduardo Chirinos:

Fue el primer verano del milenio.
Los pájaros estrenaban sus canciones
y el bosque como siempre era el mismo:
verde y amable
con lagunas flanqueadas por los juncos 5
e insectos zumbones (y amables también).

Clara se detuvo a contemplar una oruga.
La recogió con una ramita de pino
y la dejó amorosamente sobre el pasto.

Dos senderos divergen en el bosque. 10
No sé cuál de ellos tomar.
Interrogo en silencio los árboles
los pájaros salvajes
la oruga
entre los dedos de Clara 15
y pienso que mañana será otro día.
Que nunca sabré cuál de ellos elegí.
(Chirinos 2013:13)

Este texto dialoga con la obra de Frost en la tercera estrofa. Unos versos que nos dirigen a la experiencia migratoria desde una escena bucólica: un paseo por la naturaleza de dos sujetos, *yo* y «Clara», de quien desconocemos su origen.³² Chirinos nos muestra así la reinterpretación de «The road not taken». El hecho de que existan dos sujetos, no uno, como en el texto de Frost, acentúa la diferencia entre ambos.

Pero lo que nos interesa para este estudio del tono y de la lengua se aloja en la estrofa final, donde profundiza en el sentido de elección. Podemos apreciar que las dos primeras estrofas contienen una descripción. La voz sitúa el espacio poético y evoca una estampa bucólica, de naturaleza viva. Sin embargo, en la escena observamos que el verso 3 acentúa un tono diferente: «y el bosque como siempre era el mismo». Su constricción

³² La relación de Chirinos con el personaje de la composición nos fue explicado en una conversación con el poeta. Según el cual, Clara alude a una niña, hija de una pareja de amigos, que compartió con el poeta peruano y sus padres un paseo por el «bosque» de Frost. (Conversación vía mail de 19/10/2015)

desenclava la mirada de la naturaleza, dirigiéndonos a una propuesta más existencialista. La temporalidad: «como siempre», y la identificación: «el mismo», asumen la familiaridad, que provoca el efecto contrario a la visión paisajística. Se produce así un rechazo, la regularidad y la constancia desahucian el simple paseo placentero.

En la última estrofa del texto Chirinos asume el diálogo con el hipotexto de Frost al que aludimos anteriormente,³³ a propósito de una de las estrofas de la obra del poeta estadounidense:

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.³⁴
(Frost 1984:77)

La bifurcación, la indeterminación y la obligación de escoger provocan una reacción existencial en los versos de Frost. Chirinos reclama la idea de asumir decisiones del poeta estadounidense, la obligación de enfrentarnos a nuestro destino. Expone la incertidumbre de la existencia, el cambio a lo desconocido, que conlleva aceptar lo perdido.

Destacamos el último verso del poeta peruano: «Que nunca sabré cuál de ellos elegí», que alberga el sentido de negación renovadora, de inicio desde la incompletud, por medio del adverbio «nunca». El poeta transmite la imposibilidad de responder por el lugar que ocupa, por el espacio seleccionado. Se asume una condena. El adverbio sitúa al ser que se mueve en una inercia. El camino se convierte en elección involuntaria. La existencia es movimiento, elección y pérdida. Así, el *estar* se convierte en novedad que desaloja lo anterior, se desestabiliza en dirección al porvenir.

³³ Relacionamos «hipertexto» e «hipotexto» con las teorías de Gerard Genette sobre la dependencia de un texto, hipertexto, sobre uno matriz: hipotexto (Genette 1989:14). En este caso, funciona como hipotexto el poema de Frost.

³⁴ Incluimos aquí la traducción de la estrofa, publicada en *Historia de la literatura norteamericana*, (Ed. Emory Elliot), Madrid: Editorial Cátedra, 1991, pág. 850.

Diré esto con un suspiro
Dentro de años y años:
Dos caminos divergían en un bosque y Yo-
Yo tomé el menos transitado,
Y eso ha sido toda la diferencia.

Poética del «nunca», tono de negación y de deslumbramiento, se refleja en la expresión del tiempo imposible y del tiempo por venir. El adverbio crea un efecto bisagra evocando lo que queda detrás, lo que «nunca» se ha vivido, se ha visto o se ha hecho. Y desde él parte hacia adelante libremente, sin ser elegido.

Señalamos distintos versos de *EM* como ejemplo. En la primera sección encontramos «El cuarto del poeta», cuyos versos «Nunca estuve en Alejandría / pero si volviera a elegir diría que no. / Y ese sería mi rechazo» (2013:16) desarrollan la imposibilidad de *estar*, el «nunca» territorial. En la segunda sección, titulada «Para llegar a Missoula», el texto «Pájaros» introduce el adverbio como referente testimonial: «Nunca los había visto. / Tal vez vinieron aquí como hace siglos» (2013:22). La ausencia de percepción visual expresa un nunca existencial. En «Mapamundi», dentro de la misma sección de «Pájaros», contabilizamos tres apariciones relacionadas con este uso testimonial: «Nunca volví a verlo. / (En Madrás las calles son oscuras)» (2013:39), «Aunque sepa los caminos / yo nunca llegaré a Katmandú» (2013:40), y «sabrás que nunca estuviste en Bulawayo» (2013:41). También encontramos la incorporación del reflejo adverbial «jamás» en «Ciervos»: «Jamás los había visto tan cerca» (2013:44). «Iguanas» recupera la reflexión confesional que transforma el ayer imposible en el hoy deslumbrado: «Nunca volvimos a verlas. Pero ellas / vuelven noche tras noche a nuestro sueño» (2013:48), y «Pérdidas»: «He perdido un perro pastor / (que nunca tuve)» (2013:452). Finalmente, en «El maestro de esgrima», cuyos versos forman parte de la última sección del poemario, se reitera el uso del adverbio: «Yo no fui nada de eso. // (Nunca pude mantener erguido el cuerpo / ni manejar bien el otro brazo)» (2013:64).

Los versos que incorporan el adverbio «nunca» confluyen en un tono de negación, de fractura, entre el tiempo de la imposibilidad y la capacidad de ser deslumbrado por lo nuevo. Pero este tono no se relaciona exclusivamente con la presentación aleatoria de un viaje de instalación por el paisaje del norte de EEUU. El poeta incorpora textos de contenido descriptivo desde lo negado y entregado. Congrega en ellos la resignación por lo que está por llegar. Una espera que intensifica el deslumbramiento. El «nunca» se articula en situaciones testimoniales, traza una escritura conversacional y confesional que

acerca el espacio real a la palabra, para que una vez certificada la inercia del cambio, el sujeto lírico se proyecte. *Nunca vi y nunca he estado*, resuelven el deslumbramiento y la revelación. La inauguración de un «camino» no elegido voluntariamente, que es el proyecto poético y personal iniciado en Missoula.

Podríamos identificar el tono de resignación, el «nunca», como negación y revelación por el traslado vivido por el poeta y su mujer. La mudanza a uno de los territorios más fríos de EEUU se traduce en reparo ante lo que esté por llegar. En todo caso, en *EM* apreciamos la forma en que Eduardo Chirinos articula una frustración que se revela en el intertexto: «El bosque del poeta». Miedo que se convierte en inercia del *estar* en los nuevos pasos del *ser*. El poeta dispone de la revelación ante lo desconocido, completando el diseño migratorio de la obra a través de una voz en aprendizaje, una descripción identificadora, y una inclusión.

Tras el análisis del tono y de la lengua del poeta peruano, comprendemos que Chirinos exhibe un tono variado debido a su planteamiento policromático. Su expresión compromete una definición específica, diferente a la que ya estableciéramos con Boccanera y con Morábito, siguiendo las teorías de Kayser. No expone un tono fluido ni caudaloso, sino inclusivo –bajo nuestra propia denominación–. Un tono que se amolda al viaje como un equipaje dispuesto a asumir el nuevo *ahora*. Voz que interroga e interpreta, dialoga y critica. Poesía de cercanías que, a pesar de los reparos ante el futuro, acumula un valor de instalación.

11.1.4. Notas sobre el tono y la lengua migratoria

Los diferentes tonos migratorios de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, nos reafirman en la idea de que los poetas transmiten efectividad, veracidad y sentido del desplazamiento en su lengua. El tono trasciende el contorno de la palabra, también el sentido connotativo. No obstante, como defiende Gadamer, que «los versos tengan un tono, ése es el verdadero rasgo, el incomparable, el que define al auténtico

poema» (2004:145). Siguiendo esta reflexión, consideramos que el tono trasciende el contorno de la palabra. Por lo cual, su análisis debe complementar, o acompañar, a cualquier estudio de poesía migratoria.

La poesía de Eduardo Chirinos adquiere tonos diversos, pero existe siempre un punto de unión. El tono migratorio que parte del sujeto viajero de *LE* y la máscara que representa el «equilibrista», junto al *yo* biográfico de *EM*, van adecuando un proceso de instalación a una justeza de la experiencia del conocimiento del *estar*. Es aprendizaje, como interrogación y curiosidad, primero, y descripción de lo externo, para reproducir el vértigo y la incertidumbre ante lo nuevo, a través del diálogo entre el *afuera* y el *adentro*, equilibrando así la mirada crítica e intercultural con el nuevo espacio. El tono migratorio del poeta se puede traducir por negación e inercia: imposibilidad y deslumbramiento, para ir desembocando en un tono inclusivo, gradual, en cada fase.

La mezcla de la experiencia migratoria voluntaria e involuntaria de Fabio Morábito, así como su extranjería idiomática, confieren a su poesía una expresión migratoria diferente a la de Eduardo Chirinos. El poeta italomexicano, atraviesa su decir entre hipótesis y probabilidades, desde una interrogación constante que evoca un viaje a la incertidumbre. Morábito no regresa con insistencia al sonido del *ayer*, no resuelve su instalación. Permanece en movimiento en el nuevo territorio, se mueve en círculos sin arribar al destino. Su tono aloja la desubicación. Asimismo, la sencillez con la que traza su voz en el idioma aprendido no refleja un lenguaje transparente, habita en él un idioma trascendente que tienta una nueva interpretación de la experiencia, que se asoma al *estar* desde la inquietud del *ser*.

En el tono de Jorge Boccanera, el dramatismo migratorio transmite efectismo en el lector. No por el juego léxico que incorpora al verso, ni por el hermetismo de ciertas imágenes, sino por la veracidad de su palabra y la insistencia en transitar su poética migratoria desde la violencia. Boccanera se instala en el decir del interrogatorio. Formula una poética que asedia y se fractura, sin dibujar una expresión descriptiva o desubicada, sino una tonalidad quebrada, jadeante y rasgada. Afirma una dramática que especula el sentido de la pérdida y la memoria junto al elemento metapoético, al cual recurre constantemente.

Si «la labor del escritor es encontrar, a partir de un lenguaje anterior, una nueva relación, una nueva entonación», como defiende Guillermo Sucre (2001:246), observamos que cada poeta transmite un tono migratorio distinto, a la vez que complementario. Como distintos grados de un desplazamiento y su posterior instalación. Este tríptico reordena así el lenguaje del desplazamiento en la relación que establece con el lenguaje de *ahora* y las condiciones del *estar*, a partir de las posibilidades que contiene la palabra para evocar credibilidad y transmitir el traslado.

11.2. Sujeto intertextual migratorio

Je est un autre
Arthur Rimbaud

Dentro de la lengua migratoria las palabras que interpretan el *cómo*, también tientan al *quién* y al *quiénes*. Elementos estudiados por la intertextualidad y la pragmática. Próximos, aunque alejados, del *quién* extratextual del que nos ocupamos en la segunda parte de nuestra investigación, invitando al estudio bio-bibliográfico de los poetas. Ahora bien, consideramos que la reflexión interdisciplinar, el *cómo* de la lengua migratoria, debe alojar perspectivas de análisis adheridas a los estudios de poesía actual.

La referencia hacia textos externos y anteriores, que participan en el poema a través de la intertextualidad, condiciona una lectura en dispersión, asumida por interferencias e intersecciones desde la otredad. Un compendio de voces ajenas que dialogan con la tradición. Confluencias y suplantaciones que otorgan expresividad en la lectura de los poetas desplazados. Como apunta Julia Kristeva,

por no pertenecer a nada, el extranjero puede sentirse afiliado a todo, a toda la tradición, y esa ingravidez en el infinito de las culturas y de las herencias le procura la insensata facilidad de innovar. (1991:43)

El *quién* dirige su mirada a los sujetos que participan en la comunicación literaria. Eco de los *otros*. Una pragmática que puede tantear el rastro intertextual que orienta un

diálogo con la extranjería del pasado (Culler 2014:99), multiplicando ficcionalidad y escenografía de la migración.

La relación entre el sujeto enunciator y el sujeto lírico, dos miradas que orbitan alrededor del poeta, desarrolla un reflejo migratorio, una conciencia del desplazamiento, que en ciertos casos es traducida desde la confrontación con el *otro*. En la poesía migratoria hallamos el alrededor del extranjero, del sujeto, quien promociona la soledad, y el encuentro de quien surca el desencuentro. Julia Kristeva nos permite perfilar la reflexión:

El «Yo es otro» (*Je est un autre*) de Rimbaud, no era solo la confesión del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra anunciaba el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser extranjero y de vivir en el extranjero, lo que prefiguraba el arte de vivir de la era moderna, el cosmopolitismo de los desollados. (1991:22)

Kristeva consigna por igual la poesía y la extranjería, esquivando el «fantasma psicótico». El poeta aloja un «caleidoscopio de identidades» (Kristeva 1991:23). Se embarca en el tránsito entre el sujeto que evoca el poema, identificado por la pragmática, y la tradición que emite el eco intertextual, que impulsa la palabra desde la distancia, dirigiéndola hacia uno mismo.

La fractura del *ser* y del *estar*, la alteración de los anclajes que sostienen la identidad del poeta migratorio hacia un espacio concreto, transportan su escritura, transfieren su geografía y desplazan el tiempo. Sobre estas marcas migratorias, el poeta atraviesa una temática recurrente, mientras dirige la mirada intertextual hacia tradiciones específicas, expresando una forma de entender al *otro* en una búsqueda sobre sí mismo. Se evoca un proceso de introspección: descubrir es descubrirse, transitar es transitarse:

Au centre du voyage, on ne repère rien d'autre que le moi. [...] Loin d'être une thérapie, le voyage définit une ontologie, un art de l'être, une poétique de soi. Partir pour se perdre augmente les risques, devenus considérables, de se retrouver face à soi, pire : face au plus redoutable en soi. (Onfray 2007:84-85)

Siguiendo esta reflexión de Michel Onfray, consideramos que la migración confronta al viajero con el *yo mismo*. Un planteamiento similar al de María Zambrano, que dibuja la descripción del exiliado: «anda fuera de sí al andar sin patria ni casa [...], proponiendo el ver para verse» (2014b:37). De este modo, presentamos la intensidad del proceso identificador del sujeto, donde los otros y el espacio se articulan en torno a un centro que vehiculiza todas las alteraciones, todas las variantes, poniendo en duda la afirmación del individuo.

Entendemos entonces que la identidad del viajero no es fija. Nunca permanece estática en un estado anterior al viaje. La extranjería reconfigura su perfil. La variedad de viajes, sean circulares, lineales o en saltos, incide en él. No obstante, para Claudio Magris, los desplazamientos circulares conservan la identidad con leves variaciones, mientras que en los viajes lineales el sujeto viajero «no se lleva a sí mismo, totalmente a sí mismo, sino que todas las veces aniquila su identidad anterior y se desprende de sí». (Magris 2008:14)

Ahora bien, ocupándonos del elemento intratextual, sin llegar a desprendernos de la perspectiva extratextual, además de la marca pragmática del sujeto, identificamos también las posibilidades migratorias de los intertextos. Atendiendo a las cinco categorías compartidas por el texto literario, Gerard Genette según, la intertextualidad, supone un diálogo con la tradición, o los otros (1989:9-19). Al igual, los estudios del sujeto por parte de la pragmática, exploran el interés por el sujeto, o sujetos, que intervienen en el texto. Es decir, detectamos una conexión entre las dos formas de expandir al sujeto, de despersonalizarse, o repersonalizarse. Ambas escuelas literarias elementos pueden relacionarse en espacios de expresión migratoria, como podemos observar en cada uno de los poetas del *corpus*.

Justificamos la selección de estas dos teorías, la visión intertextual y pragmática de la migración, apoyándonos en el estudio de Pedro Lastra, «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual» (Lastra 1985:131-138). En el análisis de las principales expresiones poéticas del continente. Lastra profundiza aquí en el juego de máscaras e identidades que contiene las alteraciones de la voz poética, y entronca directamente con

la intertextualidad, asumiendo el espacio de encuentro para citas, alusiones o epígrafes. Desde donde sugiere, creemos nosotros, que la reescritura es espacialidad de itinerancia. También revela Lastra la característica metapoética de dicha poesía.

La lírica latinoamericana que parte de los años cincuenta hasta la fecha explora la mirada pragmática, el intertexto y la metapoética. Tal es así, que acercarnos a la marca intertextual y al enmascaramiento de la voz migratoria, aunque sea desde un prisma menos teórico, habida cuenta de la envergadura que ha adquirido nuestra investigación, resulta necesario. No obstante, apuntamos que no exploraremos dichas marcas por la recurrencia de la poesía esbozada por Pedro Lastra, sino en virtud de la relación que plantean éstas con la migración. Por el cuestionamiento que redundante en la identidad del sujeto en el viaje, y el negociado con la tradición que establece, como mirada al ayer literaria y extraliterario. La búsqueda de tradiciones que conlleva desprenderse del territorio de origen.

11.2.1 Restricciones del *yo-intertextual*

Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista.

Rafael Cadenas

El título del apartado con el que iniciamos la reflexión anterior, «Sujeto intertextual migratorio», adelanta las marcas que ligan al sujeto lírico y a los diferentes intertextos con el *corpus* migratorio. Un título que deriva del concepto de Víctor Vich: *yo-intertextual*,³⁵ con el que éste interroga las máscaras intertextuales utilizadas por Eduardo Chirinos a lo largo de su obra. Antes bien, esquivamos la identificación exclusiva del sujeto con el *yo*, proyectando nuestro análisis de la poesía del desplazamiento sobre una lectura de voces plurales, atendiendo al eco de segundas y terceras personas, en virtud de la existencia de sujetos heterogéneos.

³⁵ Sostiene Víctor Vich que Eduardo Chirinos ritualiza el conocimiento sobre la base de imágenes heredadas. En tales imágenes, «el sujeto poético opta por disolverse en innumerables voces que, a su vez, congregan espacios infinitos». (Vich 2013:183)

y de improviso, es cierto, lo estoy viendo
pero en otro lugar. Y ¿por qué en otro? 10
más bien todo en un sitio sin lugares
ni estables perspectivas ni, en fin, nada.
(Lihn 2014:153)

Para descifrar el texto, debemos acudir al intertexto de la mitología, y al encuentro geográfico del sujeto con la capital española. La inclusión de Madrid en el paratexto, y las alusiones al laberinto: «memoria laberíntica», así como el verso «hecho de telarañas hilachentas», nos confirma que «Ariadna» no es un simple personaje. Se recrea la leyenda del Minotauro. Es obligatorio hacer la lectura del poema como interpretación del hipotexto, o texto matriz de la leyenda, si utilizamos las herramientas de lectura de Genette (1989:14). Presenciamos entonces a Teseo encarnado por el *yo*, que deambula en un *estar* laberíntico y repetido, del que solo puede huir a través de las señales de «Ariadna», su anclaje a un lugar estable. El sujeto poético desaloja el referente testimonial para configurar un *yo-intertextual*, quien, descontextualiza y recontextualiza el espacio interpretativo de la leyenda, creando un vínculo que actualiza la realidad del intertexto. El verso «todo en un sitio sin lugares», que incorpora la indeterminación, es revelación de un *yo* que se expande, se dispersa, y aloja multitud de formas del texto del pasado y del presente. Tanto es así, que el laberinto es un Madrid que se repite, ajeno y familiar, reconocido y anónimo, como espacio sin espacio, *estar* sin *ser*.

La leyenda del laberinto es recuperada también por Chirinos. En *LE*, «Biografía de una noche cualquiera» explora el sentido onírico del laberinto, como escenografía de un espacio asfixiante y desconcertante. Veamos un fragmento.

Tú, que nunca lo tuviste, ahora tienes miedo.
Has tropezado a ciegas con obstáculos, has encendido inútiles
antorchas,
has maldecido y orado y vuelto a maldecir.
Tus dedos se aferran al hilo conductor. Ese hilo
es una larga vena en la que corre tu sangre; 10
estás atado al punto de partida,
pero algo más fuerte te impide volver.

(«¡Ariadna!, tú que ideaste este ardid, dime ahora cómo salgo
de este laberinto, dime
cómo he de palpar estas paredes sin rasgarme las manos,
cómo es que hay un afuera que me atrae como al suicida
el vacío.
(Chirinos 1988a:27)

15

A través del juego de máscaras, la voz intercala la tercera persona. Mientras, la descripción del *estar* y del transitar de Teseo está ligado a la expresión de un *yo* que interroga al *tú* apostrófico, representado por «Ariadna». La riqueza de la apropiación intertextual, transitada por sujetos diversos, incorpora el uso de los desdoblamientos y la interlocución con la tradición.

La voz de Chirinos transforma al sujeto lírico, lo bifurca, mostrando que el intertexto puede ser descontextualizado y recontextualizado, según sea necesario. Lo destaca Ricardo Senabre en su estudio de la poesía contemporánea, «recordar no es nunca repetir. Es utilizar, transformar, crear algo nuevo; incorporar, en suma, el eco ajeno a la voz propia e inconfundible». (1999:259)

A pesar de que no se desvela en el texto la alusión explícita de la migración, cobra importancia el espacio laberíntico extenuante, dramático y claustrofóbico. Desde la perspectiva geopoética de dicho laberinto, sumida a la interpretación onírica, como refleja el título del texto, el poeta desemboca una reflexión que acapara la incertidumbre del inicio y del fin. Estamos ante una existencia que es imposibilidad de volver, y necesidad de salir a «un afuera que me atrae como al suicida el vacío». Idea que contiene el germen migratorio de *LE*, como incertidumbre y búsqueda de un *estar*.

Siguiendo el hilo trazado, queremos evitar los laberintos teóricos. Nos sujetamos a la intertextualidad y a la pragmática, como base de discusión sobre la que queremos dar otro paso más en el estudio del *corpus*. Definir y demostrar, si cabe, las marcas de un «sujeto intertextual migratorio» que combina alusiones y combinaciones en la representación de los hablantes del poema, como señal de desplazamiento. Intersección

donde un sujeto, esto es, texto externo, es integrado al nuevo *estar*. Parece necesario recordar la reflexión de Eduardo Chirinos como final de esta reflexión:

Todo viaje (sobre todo aquellos que se llevan a cabo para instalarse en otro territorio) supone para mí un encuentro entre la intertextualidad, entendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro, y el exilio en su aceptación etimológica de *exsilire*: «saltar hacia afuera». (2012c:142)

11.2.2. *Todo es Ítaca*

*Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante*
Luis Cernuda

Ligada a la experiencia viajera del *ayer*, la poesía migratoria acude a intertextos concretos. El poeta explora la voz de autores exiliados o desplazados, cuyo viaje fue trasvasado a sus poéticas, evidenciando así una analogía migratoria. Identificamos el espacio fundamental de *La Odisea* de Homero, y su ciudad, Ítaca, como punto de partida. Articulamos como eje de reflexión un intertexto espacial y migratorio que evoca el desplazamiento y el retorno.

En verdad, Ulises, Penélope e Ítaca han sido incorporados a la literatura universal como tematización del viaje. Ya sea como reflejo de la complejidad del regreso, incertidumbre de la travesía, o en cuanto a su símbolo de expulsión y de errancia. Temáticas y alusiones que fraguan un diálogo con la literatura posterior, que interviene en distintos aspectos de la poesía migratoria, donde el sujeto intertextual puede ser descrito desde la verbalización de la presencia homérica.

Sin entregarnos a la interrogación teórica de la voz poética, de la cual ya hemos explorado distintos rasgos en análisis anteriores, ni resolver la reflexión sobre el sujeto poético,³⁷ observamos que la poesía migratoria presenta una alusión, explícita o implícita a «Ítaca». Se impone de forma directa, o indirecta, un acercamiento a la vorágine viajera,

³⁷ Asumimos la perspectiva de análisis del sujeto poético estudiada por Eliana Rivero en el año 2006, en el artículo: «Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio».

y al regreso de Ulises. La recuperación intertextual de la obra homérica acude a una recontextualización alusiva, filtrando su simbología desde una revisión metafórica. En Tomás Segovia, dentro de su obra *Anagnórisis* (1964-1967), se aprecia también una actualización de la ciudad griega:

la travesía vuelve siempre a Ítaca
todo es Ítaca todo es el presente
detrás de la memoria.
(Segovia 2003:96)

La visión del desplazamiento, que conlleva la recuperación del viaje de Ulises, se traduce en la reflexión sobre la partida y el regreso, sobre el *ayer* y el *hoy*. A partir de los cuales, el sujeto se proyecta.

Los poetas de nuestro estudio interpretan la marca espacial e intertextual de Ítaca de distinta forma, como hemos observado en la escritura de Segovia y de Maillard. El sujeto es representado con un diferente grado de contextualización de la lectura homérica. No obstante, en la expresión del «sujeto intertextual migratorio», la inclusión de elementos de *La Odisea* implica una recuperación de la experiencia viajera y un juego de identidades.

Eduardo Chirinos profundiza y recontextualiza *La Odisea* por medio de la representación culturalista. Entendiendo ésta como «incorporación de personajes, situaciones o intertextos que el poeta toma de la serie cultural para hacerlos portavoces de sus propias intenciones» (Martínez 2001:133). El poeta peruano explora el *yo-intertextual* de Ulises, la interferencia entre voz poética y alusión intertextual, con el objetivo de crear una atmósfera del desplazamiento migratorio. Retomamos la reflexión de Víctor Vich:

[Supone] encontrar imágenes del pasado personal, del canon literario o de lo que he definido como un *yo-intertextual* con el interés de ritualizar el conocimiento sobre la base de imágenes heredadas. En esas copias de lo mismo, en el medio de personajes muy conocidos, el sujeto poético opta por disolverse en innumerables voces que, a su vez congregan espacios infinitos. (2013:184)

A través del mecanismo descrito por Vich, Chirinos integra voces «heredadas», siendo partícipe de un viaje hacia el *ayer*. Acumula testimonios y recupera personajes, como mostramos en la leyenda del laberinto. Así, la poesía del peruano «reúne la tradición lírica en un gesto complejo que al ser permanentemente citada es reescrita y reinventada». (Vich 2013:185)

Encontramos referencias a «Ítaca» y al periplo de Ulises en *LE*, y en *EBS*, donde podemos extraer el intertexto del desplazamiento. En *LE*, el poema «El bien mayor de nuestros dioses» recrea el viaje de vuelta de Ulises, el anhelo del regreso. Este texto, estudiado parcialmente en nuestra investigación,³⁸ evoca la obra de Homero a partir de la recreación de territorios ajenos y extranjerizantes; a la vez que integra referencias al poema «Ítaca» de Cavafis. Observemos el inicio.

Emprendimos gozosos nuestro viaje a Ítaca,
largo fue nuestro camino, rico en experiencias y venturas, vasto
en conocimiento.
No temimos la ira del soberbio Poseidón,
Lestrigones y Cíclopes fueron pasto de generosidad y puestos de socorro.
Caminamos en las duras mañanas del invierno 5
—limpia la emoción de nuestras almas, fresco el dolor de nuestros pies—
y en las innumerables mañanas del verano arribamos con placer a bahías
nunca vistas.
(Chirinos 1988a:43)

El *yo-intertextual* se convierte en *nosotros*. Un sujeto plural con el que se relaciona a Ulises con su tripulación. La voz del poeta se entrega al desplazamiento del intertexto disolviéndose entre personajes históricos. Se suma al *ayer* de los *otros*. Se expresa entonces la duplicidad del *yo-intertextual*, puesto que encontramos también un rastro del texto de Cavafis. Poema cuyo inicio coincide con los versos de Chirinos. Veamos la traducción de Pedro Bádenas del fragmento inicial del texto del poeta griego:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que tu camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes

³⁸ El fragmento al que aludimos forma parte de la sección «9.3.1».

ni al colérico Poseidón, 5
seres tales hallaras en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás, 10
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma en ti.
(Cavafis 1999:31)

La intertextualidad plural y expansiva que arraiga en el viaje de Ulises, y en la poética de Cavafis, incrementa el valor de relectura de la tradición migratoria, a la vez que instala el desplazamiento épico como paradigma. Distinguimos en el sujeto plural la prolongación de la identidad del poeta peruano y de su compañero de instalación en Madrid, Jorge Eslava.³⁹

En los versos de Chirinos, concluimos con la idea de que el texto resuelve un *estar intertextual*. Apropiación del *ayer* desde un *ahora* recontextualizado que puede identificarse en la imagen de dos seres que deambulan, en una experiencia territorial en la que leemos a Ulises. Lugares que son enigmas, misterios, aventuras... Ahora bien, la dificultad de concretar tal *estar* migratorio en torno a Madrid no resta sugestión. Reduce su carga localista, expresando una direccionalidad universalista. Una expansión migratoria que indaga en las referencias universales de «Ítaca». Lo que nos lleva a hacernos dos preguntas: ¿el intertexto de *La Odisea* puede ser utilizado en distintos espacios migratorios? ¿«Ítaca», como creyera Tomás Segovia, es *todo*? La respuesta la aporta Chirinos en *EBS*, su siguiente texto migratorio.

El poeta peruano desarrolla en *EBS* un juego de máscaras en la definición del sujeto lírico, a partir del desdoblamiento del *yo* autobiográfico de Chirinos, y el *yo-equilibrista*. Dispersión de la que hemos disertado en diferentes ocasiones, a la que podemos añadir la situación del *yo-intertextual* como actualización y recontextualización de «Ítaca». El poeta integra el valor intertextual del *topos*, referido a *La Odisea*, con el

³⁹ Por medio de la identificación con las marcas inscritas en la dedicatoria a la obra, podemos determinar la «identidad por las circunstancias enunciativas y enunciadas» (Luján 2005:196-197), como marco de evocación.

referente no ficcional de la Ithaca americana. Ciudad situada a pocos kilómetros de New Brunswick y del lago Cayuga, en el *estar* migratorio de Chirinos. Veamos el poema «Ithaca»:

Cuando en el futuro te pregunten
de dónde has venido
no dudes en responder “de Ithaca”. Tú vienes
de donde todos van. Sin Penélopes
ni Argos ni Telémacos, tu viaje ha sido 5
plácido y largo, lo sé, aunque no tienes
ocasión ni forma de decirlo, sólo el llanto
o el tenue balbuceo: ojos enormes
para capturar el mundo
y tres o cuatro sílabas: aquellas que hemos olvidado. 10
Es esa nostalgia la que me mueve, por ella
he viajado a muchos sitios, por ella
no he llegado a ninguna parte. Tú gateas
como el monarca en su reino
y ni siquiera eres esclavo de tus necesidades. 15
He viajado para serte.

Es primavera, pero la nieve aún cae en Ithaca
a miles de kilómetros de los desiertos del Perú.
(Chirinos 2013:26)

El sujeto lírico registra una evolución con respecto a *LE*. El *yo-intertextual* es resuelto en la construcción apostrófica de la designación conversatoria, desprendiéndose del sujeto plural del poema «El bien mayor de nuestros dioses». No obstante, «Ithaca» reproduce una movilidad de voces, es intervención de distintos sujetos. Fórmula que puede explicarse a partir de los conceptos de «autocomunicación» o «imagen en el espejo», en palabras de López Casanova (1982:153-164), quien define la existencia del *tú* identificado con el *yo*. A través del cual, el poeta se dirige a sí mismo desde la otredad.

En referencia a «Ithaca», el sujeto permanece estático, receptivo, en los primeros versos, encarnando el apostrófico *tú* que recibe consejos desde la voz lírica. Los versos siguientes trasladan al sujeto hacia el *yo*, que es fusionado en el verso final de la primera estrofa –verso 16– con la segunda persona: «He viajado para serte». Se adopta una doble representación desde la voz y desde el sujeto, donde destaca la conversación del autor:

yo, consigo mismo: *tú*. De este modo, Chirinos exhibe una dispersión identitaria que nos permite detectar la presencia y ausencia entre el sujeto intertextual migratorio que refleja al viajero de «Ítaca», Ulises, y el sujeto poético de la composición, habitante de la «Ithaca» americana.

El referente geográfico de EEUU, «Ithaca», se revela desde el vocablo inglés que intercala la letra hache, mientras la alusión intertextual a la literatura clásica se adecúa al uso tradicional de los nombres: Penélope, Telémaco y Argos, el perro de Ulises. Pese a la ausencia en la denominación concreta del héroe de *La Odisea*, comprobamos que el contexto incrementa el sentido del «sujeto intertextual migratorio» como sujeto poético. La doble representación «Ithaca-Ítaca» es establecida entonces como ir y venir referencial a la obra clásica, donde se localizan las marcas de un espacio originario desde donde parte el viajero, y hasta donde el poeta asume regresar.

El verso 2, «de dónde has venido», y el encabalgamiento entre el verso 3 y 4: «Tú vienes / de donde todos van», someten la lectura al extrañamiento, desde la incertidumbre que produce «Ítaca» para el héroe. Fuerza al lector a desprenderse del paisaje americano y representar el espacio intertextual con la obra de Homero. El lugar de partida y el de llegada se funden en un territorio enigmático. Pero también se resuelve este espacio de partida como búsqueda de un regreso. Con lo cual, la dupla «Ítaca-Ithaca» explora la territorialidad intermedia, sin definición. Tránsito y confluencia entre los dos sujetos poéticos. Entre el sujeto lírico que recuerda en los últimos versos el Perú, definiendo así el valor biográfico del texto, y el sujeto intertextual migratorio, que viaja sin saber a dónde, sin asentarse, como se refleja entre los versos 11 y 13: «Es esa nostalgia la que me mueve, por ella / he viajado a muchos sitios, por ella / no he llegado a ninguna parte». Expresión de desarraigo que demuestra el valor homérico de Chirinos. Es decir, el interés del poeta por un viajero, un nómada que en la necesidad de aprehender el espacio de origen, como «nostalgia», permanece en movimiento.

Recapitulando, apreciamos que el texto promueve la dispersión identitaria y alberga, un espacio de encuentro entre el sujeto lírico y el intertexto. Lugar desde donde el verso: «He viajado para serte», señala la conciencia de una identidad desdoblada.

Consecución de una máscara que no es heteronimia sino desdoblamiento, un *yo-intertextual* como referente.

El poeta logra expresar así la consecución, el objetivo del viaje: *ser otro*. Viajar para *ser*. La transformación se lleva a cabo a través de la integración en un esquema de pasado, por la impersonalización del verbo en infinitivo «serte». Desde donde confluye el espacio del *ayer* del Chirinos migratorio y el Ulises heroico.

También recorre el «sujeto intertextual migratorio» otros textos de *EBS* que interrogan el «Canto XII» de *La Odisea*, en el encuentro con las sirenas (Homero 1993:285-300). Los poemas: «Ojos de sirena» y «Sueño con sirenas», pertenecen a la sección última de la obra: «Derrota del otoño». Entre los dos, destacamos la relación de «Sueño con sirenas» con el pasaje en el que Ulises es atado al palo mayor de la embarcación, para evitar ser atrapado por el canto de las sirenas. Veamos el fragmento inicial de este último:

Yo también he cerrado los ojos,
he soportado el correaje que me ataba al palo mayor
pero no pude evitar su perfume de alas negras,
su armonioso canto que enceguece el alma.
Porque quise zafarme. 5
Contra mi terca voluntad quise zafarme
y conocer el vértigo de la caída,
la insaciable ficción del deseo.
(Chirinos 2013:63)

Seleccionamos este fragmento de «Sueño sirenas» debido a la relación que proyecta en torno la figura del sujeto intertextual. Aun cuando no integra ningún elemento geográfico, es relevante la representación del periplo de Ulises ante las sirenas, y la construcción del primer verso: «Yo también he cerrado los ojos», donde muestra Chirinos el carácter duplicado del sujeto, la creación del doble (Carreño 1982:23). Esta existencia del doble se sustenta en el intertexto del «Canto XII» de Homero. Pero asumimos que el sujeto no es Ulises, sino el escenario metafóricamente compartido. El embrujo de las sirenas, la tentación que fuerza a la destrucción, es aprovechado por su paralelismo con el atractivo y el temor que impone la instalación en un nuevo *estar*.

No obstante, a pesar del carácter intertextual del escenario épico, no parece definitivo el carácter migratorio del pasaje. No se transmite la condición del doble como marca expresa de la poesía migratoria. Sin embargo, la duplicidad de sujetos otorga dinamismo. Es la prueba palpable de que los elementos intertextuales y las alteraciones en la condición del sujeto, entroncan con la poesía actual, como bien apunta Pedro Lastra. Se favorece la actualización del escenario de la literatura clásica y nos muestra el interés del poeta por la recreación del mismo.

Terminando la revisión textual del *corpus* de Chirinos, observamos que *Escrito en Missoula* no explora el contenido homérico, ni localiza alusiones al viaje de Ulises. El valor intertextual de la obra recorre otras lecturas. La primera sección registra un alto valor metapoético. «El cuarto del poeta» exhibe el encuentro con distintos poetas, muchos de ellos ya integrados a obras anteriores.

Las lecturas condicionan una escritura dialogante del poeta. Como advierte Ángel L. Luján: «hay que tener en cuenta que la biografía de un poeta no solo son hechos sino también sus lecturas, pues estas se presentan como vivencias» (2005:15). El rastro del intertexto cobra relevancia, a través de las posibles interpretaciones de cada texto requerido.

En cuanto a su pertenencia a una tradición literaria. Dice uno de sus poemas de Anuario mínimo (1960-2013): «Un poema, si es realmente original, sabrá conducir a sus lectores hasta el origen mismo de la tradición literaria, un poema es el punto de partida de una tradición literaria, nunca su punto de llegada». ¿Qué relación tiene la poesía con la tradición?

Se trata de la interpretación de Ricardo Reis (el heterónimo más clásico de Pessoa), quien decía que en todo poema, por pequeño que sea, debe notarse que escribió Homero. Durante años creí que todo poema debía ser el receptáculo de una tradición, y que el poema debería devolver, como una radiografía, el proceso que define nuestra cultura. Hasta que un día me di cuenta de que lo que quería decir Reis era exactamente lo contrario. Mis alumnos me decían que ante algunos poemas se sentían muy intimidados, pensaban que para entenderlos era necesario poseer multitud de referencias culturales e históricas, como si el poema fuera una monstruosa gran esfinge cuyas adivinanzas debían responder. Y ahí pensé en la frase de Ricardo Reis y les dije a mis alumnos que pensarán el poema como el punto de inicio de una tradición que les llevaría al conocimiento. De la misma forma que

muchos poetas desconocen lo que significa «lítote» o «asíndeton» y aún así escriben poesía, para el lector es necesario enfrentarse al poema de la manera más libre posible, y eso le conducirá hacia Homero. Es una cuestión de perspectiva, nada más. (EI Ch)

El valor culturalista de la poesía de Eduardo Chirinos no fuerza una interpretación referencial. Al contrario, refuerza la valencia de cada inclusión, de cada alusión. El poeta asume la escritura del intertexto como espacio de reflexión, de forma que viaja en su lectura y se transporta, diría Michel Butor (1974:12).

Por ello, queremos acercarnos a la sección «La casa del poeta», debido a las referencias a la situación migratoria que, sin partir estrictamente del intertexto homérico, convocan una expresión del *estar* y del *ser* del poeta. «El cuarto del poeta», del que resaltáramos su valor geográfico por la inclusión de Alejandría, recupera la obra de Cavafis.⁴⁰ Pero el valor intrínseco del poema no aloja únicamente la referencia del poeta griego, su rastro biográfico. Chirinos incorpora una alusión a dos poemas universales del poeta griego: «La ciudad», donde condiciona el origen y la pertenencia a un *estar* como marca ineludible del *ser*, e «Ítaca», expresión del viaje perpetuo. Este último poema, «Ítaca», que sirviera de intertexto para «El bien mayor de nuestros dioses» del poeta peruano, supone representar al sujeto intertextual migratorio, también desde la intratextualidad. Desde la presencia en distintas obras migratorias de una misma referencia textual. La imposibilidad del viaje, el encierro en un espacio y la evocación del territorio del *ayer* y del sentido de universalidad de la poesía de Cavafis, crean una confluencia entre el sujeto lírico del texto y la representación migratoria de Chirinos. Leamos un fragmento:

Detrás de esa ventana hay un puerto
(hay un mundo) 5
tiendas de comida al paso y mucha
mucha gente.

El puerto apesta. Pero él amaba ese olor
como amaba esta miseria.
El sordo desencanto en que se hundía 10

⁴⁰ Aludimos a este poema en la sección «8.1.1b».

sin poderlo remediar.

Nadie hay en las calles. Los dioses
lo han abandonado
(ese muchachito lo ha dejado solo)
y el sueño tarda en volver.
(Chirinos 2003a:16)

15

Al igual que en los otros textos de «La casa del poeta», en el espacio cotidiano del poeta Cavafis se desprenden referencias a su poema «La ciudad», y al viaje por el mundo del sujeto, cuyo punto de partida es «Ítaca». El puerto de Alejandría, espacio del *estar* y del *desestar*, de la partida y del regreso, se acentúa: «Detrás de esa ventana hay un puerto / (hay un mundo)». Converge en la descripción del *ser*, representado a través de un *él* descriptivo. El sujeto intertextual migratorio responde a la doble visión del viaje del poeta, como lectura-escritura y como experiencia vital.

Es cierto que Cavafis no fue un poeta físicamente extraterritorial, puesto que permaneció la mayor parte de su vida en Alejandría, pero retomamos las palabras de Morábito en nuestra entrevista para esta investigación: «¿hay acaso más extraterritorialidad en su poesía?». (*EI Mo*)

Alojados en la reflexión de Fabio Morábito, aprovechamos para asomarnos al uso del «sujeto intertextual migratorio» que el poeta italomexicano lleva a cabo en su poesía. La caracterización del sujeto comunicativo posee una marca que difiere con la «identidad equívoca» o la dispersión identitaria de Eduardo Chirinos, quien conjuga por igual las marcas del *yo*, del *nosotros*, del *tú*, o de la descripción de la tercera persona.

El valor biográfico de la obra de Morábito, cuyos trazos va revelando indistintamente, sin llegar a incluir nombres propios, como sí han hecho Eduardo Chirinos o Jorge Bocanera, es reconocible. El poeta lo exhibe en «*Yo vine al mundo...*»: «Porque mi edad, mis versos / (¿no son lo mismo?)» (Morábito 2006a:142). Versos que indagan en la identificación despersonalizada, que dialogan con los que Ovidio presentara en *Tristes*: «Al caer yo proclamo el pregón de mi súbito caso, / y yo mismo soy de mi argumento el autor». (2002:137)

Al igual que Ovidio, Morábito centra la figura del sujeto en el sujeto biográfico. Un *yo* que parte desde el poeta hacia el sujeto lírico. Se respeta de este modo una de los rasgos fundacionales de la poesía, como señala Michael Hamburger: «los poetas no cederán, y [seguirán] preocupándose por sus *yos* literales y empíricos» (1991:119). Esto no significa que el poema permanezca anclado en la presentación no ficcional del mundo lírico. El poeta traslada la voz al sujeto, situando el centro del texto en el *yo*, conjugado desde distintos ángulos, así la voz del autor y la voz del sujeto lírico se integran. Tal es así que ciertos pasajes extratextuales convertidos en contexto revierten en la implicación directa de la experiencia.

Sin embargo, compartimos la idea de que siempre resta un condicionante ante esta identificación, que no es otro que el de recreación del sujeto, o enmascaramiento del *yo* ante la imagen proyectada, no real, del sujeto (Combé 1999:136). No debemos olvidar que una de las máximas de la poesía, recordada por Joan Ferraté, consiste en que «toda poesía es oblicua. Toda poesía transpone los términos usados en un plano que podría llamarse de ficción, en contraposición con al uso denotativo real del habla normal». (Ferraté 1982:186)

Podríamos extraer el uso del sujeto lírico en Morábito inscribiéndolo en una «poesía de circunstancias», siguiendo los estudios de Dominique Combé (1999:140), puesto que el *yo* lírico se acerca al *yo* empírico del discurso referencial, alcanzando un grado de subjetividad, definida por la situación histórica y el marco espacial. Toda vez, el sujeto del «poema de circunstancias» acentúa la interpretación metonímica del mismo, por su capacidad integradora en la evocación de la experiencia poética. Estamos ante un *yo* que se ensancha, y es inclusivo.

Un hecho singular de la biografía adquiere percepción universal. Con lo cual, el sujeto lírico supera la constricción del sujeto empírico o biográfico, intemporalizándolo y universalizándolo.⁴¹ Si bien, resaltamos que «la polisèmia del text poètic és un de les

⁴¹ Como respuesta a esta discusión podríamos dividir los dos elementos que participan de esta acción empírica y biográfica. A partir de los estudios de Avtar Brah, en *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión* (1996), asumimos el valor de dos pronombres que sostienen una mirada posible del sujeto en

seves irrenunciabls propietats», como defiende Pere Ballart (2011:27). Un acercamiento al *yo* siempre debe ser asumido por el horizonte de ficción.⁴²

Abordando la poesía de Morábito, sin perder el hilo que nos conduce a una lectura del «sujeto intertextual migratorio», detectamos referencias de la literatura clásica que tienen relación con la necesidad migratoria de establecer marcos comparativos, de crear referencias que multipliquen el valor y el dinamismo de las obras. El poeta italomexicano aporta datos necesarios para que reconozcamos su intención, o no, de identificarse con el *yo* del poema. Indica su interés por tomar como real, y no solo imaginaria, la lectura. (Luján 2005:162)

El texto «Recuento», perteneciente a *Lotes baldíos*, del que ya hemos analizado algunos fragmentos,⁴³ destaca como tentativa testimonial por la cual el *yo* es asumido desde la experiencia real del poeta. Nos situamos ante un poema que recorre fases del desarrollo y de la madurez del sujeto lírico. Fases cercanas, sin duda, a las transiciones migratorias del poeta, de Italia hasta México. Basándonos en esta compatibilidad, el *yo* biográfico podría ser descrito como «automención»,⁴⁴ sin inclusión del nombre propio.

Morábito añade en *LB* el componente intertextual por medio de alusiones a distintos elementos. Textos o personajes otorgan complicidad con la lectura y evocan un marco de comunicación metafórico. En «Recuento» encontramos la presencia de Homero, como en Eduardo Chirinos. Aparecen aquí los intertextos de *La Ilíada* y de *La Odisea*. En el primer caso, la propia obra homérica es nombrada en la segunda estrofa, que ya hemos analizado, para luego dejar de lado el intertexto y recuperarlo en la sexta estrofa. Veamos dos fragmentos:

Mi infancia fue un balón
botando contra un muro

primera persona. En este caso, diferenciaríamos dentro del sujeto la mayor o menor presencia de un *yo* universal, en confluencia con un *mi*. (Brah 2011:33)

⁴² Recordamos aquí las palabras de Joan Ferraté: «la ficción de experiencia es, pues, el supuesto constante formal de la poesía». (1982:391)

⁴³ Aludimos a la sección «8.2.3a» de la investigación.

⁴⁴ Para Ángel L. Luján, es necesario acudir al nombre propio para describir el uso del *yo* (2005:189), pero en el caso de Morábito, los datos referenciales que proporcionan, las circunstancias biográficas, nos permiten dilucidar su presencia.

de una ciudad sin prados

-así de simple, escueta-
y la pequeña iliada 5
de dos cuadras rivales.

[...]

Mi hermano era un Aquiles
yo no llegaba a Pátroclo
Los bordes se me daban

más que el centro del campo,
guardián de las heridas, 20
ardilla pues, artista.
(Morábito 2006a:25)

La evocación del «sujeto intertextual migratorio» parte de la representación de la batalla entre el pueblo troyano y el griego –narrada en *La Ilíada*–, comparándolo con batallas infantiles. Un juego que nos retrotrae a la comparación que establece Chirinos entre cartagineses y romanos, como colegiales, dentro del poema «Roma-Cartago».⁴⁵ Lo que nos lleva a pensar en las referencias específicas a la literatura clásica como mecanismo contextual, o mera expresión extratextual. La evocación clásica, de la que es partícipe el poeta italomexicano por su descendencia europea, provoca un efecto de identificación entre el *ayer* del poeta y la tradición. Nos sitúa en el ambiente mediterráneo de su infancia, de Milán y Alejandría. El mar, además, se convierte en espacio geocrítico sobre el que transita el sujeto de «Canto del lote baldío», último poema de *LB*. Donde apreciamos el fundamento de *La Odisea*, así como la presencia de Ulises y de Penélope. Veamos las últimas estrofas del extenso poema que concluye *LB*:

Todos queremos mar.
Es nuestro único credo.
Real e inconfesado,
Todos queremos viajes
de ilimitados riesgos. 75

⁴⁵ Hemos estudiado este texto en nuestra sección «8.1.1».

Antes en Grecia el mar
estaba en todas partes,
después lo hemos perdido.
Queda un poco en la luz
de este lote baldío. 80

Ha entrado el teporocho
recolector de escombros,
pepenador de absurdo,
el único que sabe
discernir materiales, 85

el último humanista
especialista en todo,
el único filósofo
con quien se dignarían
a hablar Platón y Sócrates. 90

Me mira indiferente,
hace sus libaciones,
de pronto se escabulle
bajo un montón de latas
que es su guarida abstracta. 95

¡Adiós, moderno Ulises,
adiós, adiós a todos,
y a ti, ciudadpenélope,
que al acabar tu tela
te volverás un monstruo! 100
(Morábito 2006a:58-59)

El interés de Morábito por el elemento del deshecho, los espacios vacíos o ruinosos, produce en los personajes homéricos un extrañamiento distinto a la recreación que dibujara Eduardo Chirinos. Los versos de «Canto del lote baldío»⁴⁶ muestran el elemento intertextual de la obra homérica, junto a distintas alusiones a la filosofía griega y a la geografía del país heleno. Las referencias al mar de esta primera estrofa asumen el dinamismo en los sujetos líricos. A pesar de que Morábito tiende a la representación del *yo* biográfico, utiliza ocasionalmente un *yo* expansivo y universalista que le permite

⁴⁶ Estudiamos algunos fragmentos de este poema en la sección «8.1.2a».

trascender el escenario más local del poema. «Todos queremos mar» expresa un deseo común, donde se nutre la necesidad de los viajes. Una lectura plural que asocia el espacio del desplazamiento a *La Odisea*.

Asimismo, la pérdida del espacio, la ausencia del mar de Grecia, de los orígenes mediterráneos, sufre una alteración en el sujeto en la segunda estrofa. El poeta se encomienda a la descripción del personaje localista del «teporocho», al vagabundo.⁴⁷ El desplazamiento entre espacios y sujetos transmite así su poder para trascender el texto. El desprendimiento del *yo* del sujeto confirma la activación de un *él*. Una tercera persona que se convierte en escena-estampa, reflejando el valor simbólico que adopta la imagen. (Luján 2007:242)

La última de las estrofas del poema, que coincide con el final del poemario, tiene mayor relevancia en la expresión del «sujeto intertextual migratorio». Sostenida en la expresión exclamativa, el poeta designa al «teporocho» como Ulises,⁴⁸ y al «lote baldío», a la parcela apartada y despreciada de cada ciudad, como «ciudadpenélope». Se representa una Ítaca encubierta y enigmática, a la vez que humanizada. Un territorio que es lugar de regreso y de exceso. La «tela» inacabada y la transformación en monstruo revelan el instante intermedio de dicha máscara, o estampa. La voz poética mantiene en el espacio transitorio el reflejo intertextual que ha sido transformado. El viaje, el descubrimiento, la nostalgia o el regreso, evocados por Homero, adoptan un carácter alegórico. Se funden en la vivencia del «teporocho».

Consideramos que el «sujeto intertextual migratorio» del poeta italomexicano adopta la mirada intermedia de la desubicación como disfraz poético, deteniendo el *yo* en la contemplación, y compartiendo su espacio con los *otros*. Si en las primeras estrofas de «Canto del lote baldío» Morábito intensifica la presencia del sujeto en primera persona, este último fragmento nos traslada a un *no estar* y un *no ser*. La identidad es desplazada, interrogada como metáfora, como alegoría, como lugar por hacerse. Esto es,

⁴⁷ Define el *Diccionario etimológico del Chile* al «Teporocho» como enfermo alcohólico; y al «Pepenador» a quien recoge y hurga, <http://etimologias.dechile.net/?pepenar> (Fecha de consulta: 13 de marzo de 2016).

⁴⁸ No podemos olvidar el «Canto XIII» de *La Odisea*, que describe la transformación del héroe en un vagabundo. (Homero 1993:300-314)

el intertexto se recontextualiza y asimila la incertidumbre y la espera; la obra homérica es actualizada. Como señala Michael Hamburger,

[la] poesía siempre trata de lo mismo; por eso siempre regresa a los mismos arquetipos después de sus diversos intentos de participar en el mundo fenomenológico, aprehenderlo y representarlo con palabras. En tanto la poesía sea escrita [...] seguirá representando la verdad tal como debe y como puede. (1991:317)

El resto del *corpus* de Morábito no localiza una presencia explícita de la literatura de Homero. *De lunes todo el año* (1992) y *Alguien de lava* (2002), no recrean el intertexto griego. Uno de los personajes de *La Odisea*, el cíclope, ser mitológico que se encuentra en distintos lugares de la tradición literaria europea, cobra importancia. Gigante monofocal, limitado, y sin ambivalencias ni ambigüedades, sin dudas ni incertidumbres, sin piedad humana, es estudiado por Morábito en su ensayo *Los pastores sin ovejas* (1995).

Polifemo, el gigante de un solo ojo, puede verse como el ejemplo de la actitud que ignora o se burla de la piedad humana y que por ello es insensible a la experiencia del regreso, cuyo representante canónico es Ulises, quien se topa con el cíclope en su viaje de vuelta a Ítaca. (Morábito 1995:40)

El cíclope desconoce las posibilidades del desdoblamiento, o la mirada bifocal y la amplitud que otorga el viaje, en cuanto movimiento que permite el traslado de ida y de regreso. Su arraigo a la isla es destacado por el poeta italomexicano como encierro espacial. En virtud del cual, es engañado por Ulises, quien aprovecha el valor de la ambigüedad que desprende su presentación como *nadie* en el «Canto IX», quebrando así la expectativa de humanización, y su vulnerabilidad.

Dentro de las innumerables facetas que podemos abordar en el análisis del cíclope, Morábito se interesa por la incapacidad del regreso. Una imposibilidad adherida a este monstruo histórico:

El carácter mutable y relativo de la realidad es la enseñanza que se obtiene de cualquier regreso, y nadie lo sabe mejor que Ulises, el héroe del retorno. Los cíclopes, en cambio, se han perdido de esa lección. Puesto que no conocen el

regreso, que todo lo relativiza, ven en la realidad sólo de día, congelada en una eterna «primera vez». (Morábito 1995:44)

Profundizamos en el intertexto del cíclope debido a las huellas ensayísticas del poeta. Establecemos como marco de lectura dos referencias de *AL*: «*Arriba en la azotea...*» y «*Ventanas encendidas, mi tormento...*». En el último de los textos de la sección «III» de la obra, «*Arriba en la azotea...*», el poeta describe el vuelo de las aves desde una mirada del afuera, utilizando la fórmula escena-estampa. Por medio del pronombre plural de tercera persona, el poeta tematiza el sentido de pertenencia, la unión y desunión del grupo: la «parvada», que una vez resuelta, no posibilita retornar al ser de antes: «la parvada que te lleva / no es la misma que te trae» (Morábito 2006a:153). Reflexión fundamental para el viajero. Pero el interés intertextual reside en el fragmento final de la composición. Incluimos aquí los versos:

Y debe de haber pájaros que se resisten a dejarse ir en una ⁴⁹ y luchan por no ver ni oír un cielo que se surca por gusto y no por hambre y, si las ven pasar, se quedan a cubierto.	15 20
Entre las hojas y las ramas, sin acudir a su llamado. Les hablan de una Troya que no han visto, no creen en la existencia de los Cíclopes y no han probado qué se siente cuando de pronto se vacían los nidos, se enciende un vuelo sin un fin preciso y cada cual mide su ser de pájaro sin árbol, de pájaro entre los pájaros, un árbol de puros pájaros sin ramas.	25 30
(Morábito 2006a:153)	

El sujeto lírico plural, identificado con los pájaros, con o sin parvada, aloja referencias geográficas e históricas a la desaparecida Troya y a los cíclopes. Su incorporación como intertexto, al que se suma el valor intratextual del bestiario

⁴⁹ Debido al fragmento escogido, matizamos que la referencia «una» designa a la «parvada».

migratorio en su referencia a los pájaros, revela la incertidumbre de quien permanece estático. Quien difiere se resiste y no se integra.

No conocer Troya y no creer en la existencia de los cíclopes, supone carecer de experiencias. Es ausencia de desplazamientos, incompletud. Significa no saber lo que se siente «cuando de pronto se vacían los nidos». La voz poética evoca, entonces, la necesidad de conocer el regreso: ir, volver, sentirse en movimiento, y ser «pájaro entre los pájaros». Distinto de aquel que se siente excluido, quien no atesora pertenencia.

El componente homérico de los cíclopes es descrito en el último texto de *AL*. «*Ventanas encendidas, mi tormento...*» culmina la obra con una reflexión sobre distintos elementos del poemario. En estos versos, la importancia intertextual muestra la simbología del ser monofocal, dentro de un contenido metapoético que parte de una poesía de circunstancias. El poema introduce al «sujeto intertextual migratorio» en la voz del *yo* cíclope. Veamos un fragmento:

Tal vez la intimidad de dos se basa
en la derrota de un tercero
que, expulsado, los espía,
alguien de lava con la vista fija. 30
Tal vez dos se desean porque un tercero
lleva el recuento de sus labios
y se intimida con el oro que despiden.
Tal vez dos nunca existen,
o dos afloran porque existe 35
alguien de lava, un cíclope, un hundido.
Ventanas encendidas, yo soy ése.
(Morábito 2006a:173)

La presentación de una escena concreta, una estampa que nos sitúa en un *yo-voyeur* observando desde una ventana una pareja en el acto amoroso, permite a Morábito trazar su poética. A partir del elemento circunstancial, visual, lo externo, como reflejo de lo interno, atraviesa la superficie de la escenografía. Alejándose del poema anterior, donde el cíclope servía de marco intertextual, el sujeto lírico adopta aquí una posición intertextual más activa. La identificación del *yo* con respecto a otros: ser de «lava», pero también «cíclope», representa a un sujeto sin duplicidad y sin contornos.

La sentencia que refleja el último verso del fragmento: «Ventanas encendidas, yo soy ése». Se fortalece el carácter visual del texto, trasladando al objeto de la ventana un valor simbólico. Si el cíclope es un ser monofocal, de un solo ojo, sin posibilidad de disfrutar de contrastes, o incertidumbres, su definición desde el *yo* asume un existir único, sin duplicidad. Existir concreto que no puede desplazarse ni regresar, que le obliga a exponerse a los *otros*. Su mirada al *afuera* como devorador de espacios, de escenas, refleja también el carácter externo de su poesía.

El «sujeto intertextual migratorio» de Morábito otorga una posición intermedia en un espacio desdoblado del que no forma parte. Él está y es, pero no porque haya decidido *estar* o *ser*, sino porque no es capaz de diluirse en los extremos. Permanece en un estado indefinido. Al igual que el «cíclope», el poeta no es capaz de discernir el sentido de *nadie*, tampoco su condición de *todos*.

Fabio Morábito no busca el aspecto identificador ni la actualización del héroe dentro de la literatura clásica. No interroga las posibilidades evocadoras del entorno épico de Homero. Recontextualiza el viaje de Ulises en su transformación en vagabundo, «teporocho», para, posteriormente, dirigir su poetización del intertexto en la configuración del «cíclope» como personaje de la literatura de viajes. Ahora bien, el valor negativo este ser es ambiguo, pues realmente no viaja. Permanece instalado en un espacio. Desconoce la partida o el regreso, mirando hacia el *afuera* desde su visión unitaria y monofocal, que no entiende el contraste, sino la transparencia.

El «sujeto intertextual migratorio» acentúa en Morábito la figura del viajero y del poeta que transita en los márgenes de la tradición, en un decir incierto. El poeta italomexicano no indaga en enmascaramientos o desdoblamientos. Refleja visibilidad y unicidad, poblando el *yo* biográfico de reflejos contextuales y simbólicos, alejando los disfraces y las experiencias de la otredad. Asumiendo su *ser* y su *estar* como *desestar*.

Este intertexto homérico no es expresado específicamente como sujeto intertextual en la obra de Boccanera. Puesto que no comparte los rasgos de alusión del mismo. No obstante, su ausencia no significa que se desprenda de las referencias a la migración.

Antes bien, su poesía se asienta en un patrimonio de lecturas y de referencias intertextuales. Lo que nos obliga a una tarea de desciframiento, por la incorporación de autores foráneos, en su poética:

¿Qué lecturas le han acompañado en el viaje? ¿Cuánto tiene que ver la experiencia de otros escritores con el viaje con la suya?

En años de formación y de tránsito de un lugar a otro, las lecturas fueron numerosas y variadas. Muchas de ellas tenían que ver con los países que atravesaba, su literatura y su conflictiva social. Así fui adentrándome en la producción poética de esos lugares, incluso de sus voces más desconocidas, lo que me permitió abordar por esos años una serie de seis tomos para Editores Mexicanos Unidos, reeditados y distribuidos hasta hoy. De los inicios del viaje recuerdo libros de José Martí, Rubén Darío, García Lorca, Pablo Neruda junto a los que me iban alcanzando los poetas de los países donde pasaba. La segunda parte de tu pregunta es un tema sobre el que debería reflexionar, aunque me atrevo a adelantar que sí, que hay viajes que se superponen; por otra parte encuentro que esas experiencias comunes entre escritores, dan una cercanía, estrechan lazos. (*EI Bo*)

En Boccanera, las lecturas inciden siempre en un extenso panorama intertextual, como sucediera en la aproximación de Eduardo Chirinos a la tradición. Pero el poeta argentino no recontextualiza la literatura clásica para reflexionar sobre su condición de desplazado. Afronta un diálogo con la literatura universal, es expansivo en la recuperación de escritores y lecturas.

Si analizamos la incidencia del «sujeto intertextual migratorio» Boccanera, destaca la ausencia de la obra homérica. Una ausencia que no disminuye ni resta valor dentro de su poética, ni en la predominancia del uso del sujeto lírico, como dinámica entre *yo* y *él*. El poeta atiende a una variación que, como advierte Ángel L. Luján,

produce en estos casos un fenómeno de simbolización, por el que lo descrito pasa a entenderse como un estado de ánimo interior, y es como si se hubiese suprimido la parte literal de una comparación, que relaciona lo interior con lo exterior. (2007:243)

Afrontamos entonces la importancia del sujeto lírico presentado en primera y tercera persona como espejo que los proyecta. En distintos momentos de nuestro estudio

hemos resaltado alguna de las voces de tercera persona que transita su escritura. Recordamos aquí las referencias al «extranjero» incluidas en *PPM*. En dicho *corpus*, la visión de un *él* viene resuelto como caracterización del sujeto *yo*. Un mecanismo que permite el alejamiento y la objetivación del sujeto, a la vez que distancia el tiempo del exilio. Recordemos los versos del fragmento «XIV» de «Oración (para un extranjero)».

Y aquella vez el extranjero desconoció al escriba
 –un servidor.
 Sobre los basurales de la noche,
 bailó su tango con la muerte. 15
 (Boccanera 2006a:137)

Aquí no nos parece conveniente asumir la variedad de personajes por el sentido de enmascaramiento, o de desdoblamiento. En estos versos la condición de «escriba», o sea, la voz, y la identidad del «extranjero», se equiparan en una relación de proximidad. La proyección del sujeto *él*, como *yo* desplazado, es latente.

En la segunda estrofa del fragmento, «XV», el sujeto lírico se revela como «extranjero» en una unión explícita: «Yo soy el extranjero que sangra en sus milongas, / el que recuerda a gritos esa mujer o cielo» (2006a:137). *PPM* aborda de este modo el sentido de un *él* que es proyección del *yo*,⁵⁰ el cual es interpretado desde la lejanía, en el vacío del *ser* y del *estar*. Observamos con nitidez este fenómeno en «Desparecido II», dentro del mismo poemario:

Yo no soy y soy ninguna parte.
 Yo no puedo y lo que puedo es nada.
 Yo no estoy.
 Apenas una sílaba pero en verdad más nada.
 Un tiempo ayer ceniza. 5
 Viento por todas partes. No entro ni salgo,
 yo, no digo buenas noches, no beso, no utilizo sombrero,
 porque jamás. Y soy ninguna parte.

Se terminó, dijo la vida de un portazo. Y yo
 no vuelvo y cuando vuelvo quedo a mitad de camino. 10

⁵⁰ Recordamos aquí la proyección de *él* como *yo* del poema en «Durango 108, departamento 303, Colonia Roma». (2006a:162)

No puedo y si pudiera es casi o menos que eso,
apenas una fecha en el papel ajado de tus labios.

Allá van las barajas de mano en mano y estos dados
de sangre rodando a la deriva.

Yo sueño si me sueñan.

Pero a veces escucho; hay una voz, me sabe de memoria, 15

hay un nombre tan cerca que dan ganas de usarlo.

(Boccanera 2006a:164)

El texto afronta el *no ser* y *no estar* de los desaparecidos, y nos retrotrae, indistintamente, a varias imágenes intertextuales. El inicio nos conduce a Emily Dickinson,⁵¹ pero también se desprende la lectura del encuentro de Ulises con el cíclope, y su conciencia de *nadie*. Igualmente, partiendo de la estructura hamletiana: «to be, or not to be»,⁵² que podemos traducir indistintamente por «ser o no ser» o «estar o no estar»,⁵³ la voz interpreta la existencia y la inexistencia de los desaparecidos. Una dialéctica que se desarrolla en la identificación del sujeto lírico, «soy ninguna parte» Un juego de despersonalización donde el sujeto se distancia del presente.

Esta mirada contradictoria, antitética, condiciona las posibilidades expresivas del sujeto en estado de despersonalización. Las palabras de Yuri Lotman, nos permiten descifrar la propuesta de Boccanera: «El yo y el otro son dos lados de un único acto de autoconocimiento y son imposibles el uno sin el otro». (Lotman 1999:52)

Observando los versos: «Y soy ninguna parte» y «hay un nombre tan cerca que dan ganas de usarlo», el poeta traza huellas de una voz que se configura desde el *yo*, evocándose en la intertextualidad de las desapariciones, en la apropiación de la reciente historia de Argentina. Sufrimiento sobre el cual, el verso boccaneriano sitúa el poder de su denuncia. Consecuentemente, el «sujeto intertextual migratorio», que se deshace entre un *yo* y un *él* del poeta, demanda justicia.

Apreciamos así que el intertexto no emerge de un poema o de una obra concreta, sino de la experiencia compartida del exilio, de quienes sufrieron la persecución y el

⁵¹ Recordamos los versos: «I'm Nobody! Who are you? / Are you – Nobody – too?». (Dickinson 1998:260)

⁵² Aludimos en la obra de William Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark* (1603), al «Acto III, escena I», en el verso 1749. (Shakespeare 2016)

⁵³ Esta teoría la reflexionamos a partir del tercer verso «Yo no estoy».

sufrimiento. De una memoria que pervive a partir de un «Yo no soy y soy» que sostiene un *él* deshecho.

Otro rasgo que detectamos en la caracterización del «sujeto intertextual migratorio» de Jorge Boccanera, se instala en el acercamiento del poeta a las biografías de los escritores y artistas viajeros. Una extranjería transitada como escenario de acercamiento a *los otros*. Los poemas «Fueye», dedicado a Astor Piazzolla, y «Corría el año 1917», que indaga en César Vallejo, evocan en *PPM* un interés por *el otro*.

En cualquier caso, estas referencias no implican un intertexto. Implementan una técnica de acercamiento al *estar* y *ser* de los personajes poetizados, como confluencia que diseña Boccanera entre *yo-él* o *yo-ella*. Una técnica simbiótica utilizada también en *BHP*, donde circulan Leonor Acevedo, madre de Jorge Luis Borges, Ana Frank, Alejandra Pizarnik, la Sordomuda⁵⁴ o Silvia Plath. Todas ellas representadas desde un *yo-ella*. Evocadas en sus circunstancias no ficcionales. Incluimos el fragmento «V» del poema «Cuaderno de Ana Frank»:

Mucho más que estar sola,
alejada de los demás,
es estar sola, así,
sin los demás, por eso
yo voy siendo los otros, 5
y decir estoy sola
es nombrar mucha gente.
(Boccanera 2006a:28)

El sujeto lírico identifica el encierro Ana Frank con la experiencia claustrofóbica de un *yo* aislado. A través de la composición, la tercera persona, *ella*, se convierte en *yo-intertextual*, desplazando su centro de atención. Boccanera emula la experiencia de Frank, no como evocación de la escritora, sino como representación de su existencia. Su mirada identificadora reflexiona sobre la condición del exilio del poeta,

⁵⁴ Se incorpora en este listado el personaje intratextual creado por Jorge Boccanera, que da nombre a su obra *Sordomuda* (1990).

«el yo está impregnado de ajenidad, desajustada en el acoplamiento de la nueva situación». (Boccanera 1999c:11)

La proyección del sujeto sobre los otros, que indica la circunstancia existencial de Ana Frank, somete al texto a una mirada de menor concreción. Recrea un aislamiento asediado, una cercanía desde la distancia. La soledad de un sujeto lírico que, no logra *ser*. Un *él-ella* que tiene la habilidad de transportar su soledad, permaneciendo en su unicidad.

En *BHP* predominan los textos referidos a este binomio: *yo-él, yo-ella*. Desfilan personajes diversos que sobrevuelan la articulación doble en el sujeto lírico, entre la primera y la tercera persona. El «escritor fracasado», el «extranjero» o el «callado», son sujetos que desalojan la identificación del *yo*. De esta forma, el poeta accede de a un sujeto en movimiento, un *ser* que proyecta una búsqueda constante: su necesidad de identificación. «El extranjero (uno)» nos muestra la inclusión entre *yo-él*, con la que el poeta adopta cercanía y evoca la distancia:

Como un aullido el corazón.
Como un grito que piensa y que se aturde de su
propia ignorancia.
Todas las palabras caben en ese gesto.
(El aullido de un mono, por ejemplo).
Cada día, cada hora, se descuelga del sueño y se
arroja al vacío, se muere y resucita en un juego
que nunca me tocó decidir. 5
Condenado a ser apenas una sombra en medio de
su afán, escucho su respiración bajo mi ropa.
Ronca como la selva a medianoche.

Un extraño, un aullido enterrado en mi cuerpo.
Lo he visto dibujado en las hojas de un libro.
Se llama corazón. 10
Nos vamos pareciendo, poco a poco.
Yo no tengo diez dedos en las manos.
Él a veces camina como yo.
(Boccanera 2006a:14)

A través del paratexto se relaciona este poema con «El extranjero (dos)», perteneciente también a la primera sección de *BHP*, y que ya hemos analizado anteriormente.⁵⁵ Para poder entender el juego comunicativo de este texto es necesario situarse en una lectura que indaga la desesperación amorosa, a partir del elemento del «corazón», del verso que inicia el texto. «Corazón» que, en realidad, nos sumerge en una visión prosopopéyica de *él*; en la que el organismo adopta el sentido retórico de una doble mirada: la vida interior dictada por el «corazón», y la vida exterior sometida a la razón y al recuerdo. Entre ambas visiones se establecen puentes, de hecho, el corazón tiene su origen en el término «cordis», cuya raíz latina comparte con «recuerdo».⁵⁶ El poeta descontextualiza así el sentido de extranjería y del desplazamiento impreso en el paratexto, reconociéndose en el sujeto una extranjería que le aleja de sí mismo. Un desplazamiento que provoca un profundo extrañamiento, y la convivencia con lo desconocido.

La animalización del «corazón», por medio del aullido, activa la metáfora de lo selvático y de lo enigmático que se produce en su interior. La presencia del sujeto en primera persona desplaza la identidad unívoca, desprendiendo el control sobre sí mismo. Mientras que la segunda estrofa del poema evoca un sentido de desconocimiento que sugiere el mismo *yo*, como integración de un *ser* ajeno en su cuerpo. El «corazón», como órgano «extraño», se proyecta en las páginas del libro, se hace escritura, y se convierte en poesía.

Como observamos, sería posible determinar la utilización de un «sujeto *intratextual* migratorio», y no exclusivamente intertextual, como mecanismo de recuperación de la extranjería de *PPM*. Siempre, «el autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto» (Martínez 2001:151). En el caso del poeta argentino, el componente migratorio no está dispuesto en el último poema analizado como alusión a un texto de la literatura clásica. Es asumido y asimilado a discursos variados, al juego de referencias. En «El extranjero (uno)» la

⁵⁵ Aludimos a la sección «9.3.2».

⁵⁶ <http://etimologias.dechile.net/?recordar> (Fecha de consulta: 14 de febrero de 2016)

temática de la migración viene enmarcada por el paratexto. La incorporación del sujeto a la existencia de *otros*, en la interrogación sobre escenas biográficas ajenas, obliga a entenderlo como suplantación que se interroga a sí mismo en última instancia. «Le *Je* qui s'y exprime est un Autre; transcendant tout particularisme, il peut être assumé par moi, mais aussi bien par n'importe quel autre», defiende Collot (1989:155). Un mecanismo que permite explorar una identificación expansiva, una existencia dispersa, alojada en *los otros*.

A modo de cierre de esta sección, que ha tratado de dar luz a los aspectos migratorios que rodean la intertextualidad y el estudio del sujeto lírico, incluimos la voz de Jean-Michel Maulpoix en una evocadora. En ella, el crítico francés reclama la enigmática movilidad del sujeto dentro y fuera del poema, siendo un ser individual y plural a partes iguales: «Le sujet lyrique [...], loin de coïncider avec la personne du poète, il en représente la part la moins définissable, à la fois singulière et quelconque» (2009:37). Una idea que ilustra el sentido expansivo que adquiere ese mismo sujeto, si el poeta que lo crea, dispersa su estar y su ser por el mundo.

11.3. Materiales para una retórica migratoria

*La lengua, la palabra,
el lugar natal, la balanza exilio*
Paul Celan

Llegados hasta aquí, iniciamos la última etapa de la investigación instalándonos en un nuevo lugar de arribo, donde el espacio teórico revierte, levemente, la reflexión de las páginas anteriores. Damos paso a una crítica, que puede funcionar como teoría en dispersión. Partimos de la premisa de Guillermo Sucre: la necesidad de llevar a cabo innovaciones teóricas a partir de innovaciones literarias (2001:87). Un punto de partida que supone replantear nuevas respuestas ante problemas no dilucidados, o dilucidados parcialmente. Desde una aportación no conclusiva, sino expansiva, hilvanamos una lectura distinta de la experiencia literaria migratoria en movimiento.

No obstante, una nueva mirada no puede excluir los hallazgos y las reflexiones que hemos ido aportando. Debemos recuperar ideas esbozadas a lo largo de nuestro trabajo, de modo que sobre ellas podamos invertir nuestro enfoque. El objetivo consiste en permitir que sea la poesía el elemento que interprete la extraterritorialidad; en dirección contraria a la mirada que hemos ido diseñando, donde la migración interpreta el poema.

Concebimos la poesía como un lenguaje errante, cuya voz evoca un decir dinámico. Un movimiento que se asemeja a la expansión geográfica de la experiencia migratoria, donde el sujeto se ve abocado a una distensión entre su *estar* y su *ser*, que incide en un extrañamiento permanente. Así, el poema y el viaje sitúan al *yo* frente al *otro*. No desde la simple indagación en lo externo, sino desde la tensión entre el conocimiento y el reconocimiento. Como reclama Michel Collot, «l'intime étrangeté est l'un des domaines d'exploration privilégié de la poésie moderne». (2014:172)

Poesía y viaje confluyen. Ambas experiencias revisan los ejes de la existencia, que son traspasados continuamente. La lengua errante de la poesía explora un idioma que aloja la universalidad de la palabra. La voz persiste en una proyección entre el individuo y la comunidad, viajando a través del verso. Acercarnos a la migración desde la poesía, y a la poesía desde la migración, nos instaura en una mirada transversal. Una perspectiva que reconduce elementos de la crítica ya establecidos en torno al *desestar*.

En las secciones anteriores hemos construido la reflexión a partir de diversas preguntas que diseñan el traslado: *quién* es, *dónde* se desplaza, *cuándo*, *cuánto* tiempo, o *por qué*. La columna teórica sobre la que se sustentan los estudios contemporáneos de poesía: el estudio del sujeto, el análisis de la palabra, y el acercamiento al mundo de las referencias. Por lo cual, es tiempo de proyectar un enfoque diferente, afrontar una nueva perspectiva con la que abordar la poesía migratoria en el futuro.

Exilio y literatura forma un entretejido de metáforas que oscilan entre lo mimético y lo alegórico, lo presente y lo ausente, la nostalgia y la realidad, el olvido y la memoria, la ironía y la melancolía. Es, en suma, un compendio de concentraciones tamizado por una experiencia única de apartamiento y de pregunta sin respuesta. (Muñiz-Huberman 1999:174)

Dibujamos esta sección de un modo menos rígido que las anteriores, aplicando mayor flexibilidad a nuestro trabajo. Partiendo de las líneas de estudio del *cómo* de la lengua migratoria, cuyos rasgos han sido explorados en nuestra revisión del tono, de la lengua y del sujeto intertextual migratorio, exploramos un aspecto distintivo y cercano, el *como...* migratorio. Es decir, la comparación y la aproximación, no la interrogación o el cuestionamiento. Recuperamos entonces la imagen de analogía que impregna al género poético, como señala Octavio Paz en *Hijos del limo* (1972):

La analogía vuelve habitable el mundo. [...]. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. [...] La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía. (Paz 2008b:74)

En la poesía del siglo XX prima el carácter comparativo del texto, consideran Octavio Paz y Julio Cortázar, quien contrapone el pensamiento lógico al pensamiento poético, puesto que este último da como satisfactoria la conexión analógica (Núñez; del Teso 1996:310). A partir de esta reflexión, queremos profundizar en la evocación del poema como marca del viaje. Ahondar en la identidad del desplazamiento y en la lectura que el poeta evoca de él. De modo que podamos fijar los cimientos para una retórica migratoria.

Ciertamente, el prisma de donde partimos se fundamenta en la evocación del exilio como metáfora de la existencia, donde la vida es representada como viaje. Un planteamiento que también presenta, simbólicamente, la lectura y la escritura como desplazamiento. Como defiende Th. W. Adorno,⁵⁷ la escritura es la residencia del artista, es un *estar* en movimiento. Angelina Muñiz-Huberman comparte con Adorno esta reflexión, «hallé la patria y la identidad en el cultivo de la lengua y en la creación artística. Donde no hay límites ni fronteras» (Muñiz-Huberman 1999:189). El acto de escribir supone proyectar un *estar* y un *ser*. Impone una localización concreta, instando un lugar estable que, aunque se rodee de movimiento e incertidumbre, no aísla al poeta, sino que lo arraiga a su decir, expandiéndolo hacia adentro y hacia afuera.

⁵⁷ *Op. cit.*

La extraterritorialidad «ve al exilio como una condición humana» (Gutiérrez 2005:26). Viajar, escribir y vivir, incluso leer, establecen un paradigma del movimiento existencial: «ir hacia», diría Octavio Paz. «Lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad, es un ir hacia...» (Paz 2008a:19). El viaje permite vivir temporalidades y espacios diferentes. Para Axel Gasquet, «es la representación del destino del hombre: el viaje es muerte, renacimiento, aprendizaje, ceguera, lucidez, alegría, sufrimiento, expatriación e identidad» (2006:64). Asimismo, destaca Antonio Prete que «la condición del exiliado coincide con la condición humana» (2010:126). Un punto de vista que comparte el crítico italiano con el novelista rumano Norman Manea:

La peregrinación, la condición de refugiado, de nómada, de expulsado [...] es un aprendizaje del exilio que es la vida misma, un aprendizaje del extrañamiento que es el exilio posterior. (Manea 2008:49)

Pero no es necesario seguir indagando en la correspondencia existencia-exilio. La poesía tienta también una analogía con la migración, revelando una liberación y un encierro. Es sustracción del existir, lejanía desde donde se exilia el poeta de las dificultades del tiempo (Blanchot 1992:46). El poeta se instala en ella en un perpetuo desplazamiento. La creación y la expansión del poema, una vez ha partido de sus manos, se traduce en trayecto, «ir hacia». Lo proclama Gasquet con firmeza: «Escribir es irse». (2006:61)

Ligados a esta dispersión natural de la poesía, como modelo de vida y de escritura, instalamos nuestro criterio de análisis de la poesía migratoria, que anunciáramos al inicio de este apartado. Nos aferramos a las premisas de una analogía entre viaje y vida, y entre poesía y viaje. «La poesía jamás / se queda inmóvil», defiende José Emilio Pacheco (2004:56). Viajar, vivir y escribir actúan como sinónimos para el poeta migrante.

11.3.1. Caracterización metapoética de la poesía migratoria

Antes de descubrir las analogías entre el viaje y la poesía, dirigimos nuestra reflexión hacia un aspecto fundamental de la lírica: su componente metapoético. La poesía contemporánea ha sido tildada de autorreflexiva y metapoética, en palabras de Octavio Paz⁵⁸ y de Jonathan Culler.⁵⁹ Calificativos que nos obligan a detenernos en el reflejo metapoético de la poesía migratoria. Una mirada sobre la poesía adentro del poema que se traduce en fundamento actual del género. Como señala Paz,

el poeta consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo. Pero al hablarnos de todos esos sucesos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de otra cosa: de lo que está haciendo, de lo que se está siendo frente a nosotros y en nosotros. Nos habla del poema mismo, del acto de crear y nombrar. (2008a:191)

La alusión a la poesía como tema constante de sí misma, nos recuerda la cuarta marca de la poesía contemporánea en Latinoamérica, que señala Pedro Lastra: «Implica proponer una reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, un hacerse presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma» (1985:137). Conciencia de autorreflexividad que propicia arraigar en el mismo texto, en su decir, a partir de un sentido de residencia, de *estar* permanente e inamovible.

La poesía lírica parece querer anular su dependencia –ineludible, como en cualquier otro mensaje– respecto de la referencia a los “estados de hecho” para proponerse como auto-revelación, como lenguaje emergente con visible separación de las construcciones referenciales que la mimetizan de acciones históricas parece imponer en los discursos narrativos. (Pozuelo Yvancos 1999:180)

⁵⁸ Para Paz, «a diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía». (2008a:233-234)

⁵⁹ Jonathan Culler expone con claridad esta tendencia: «Si leer un poema como literatura es relacionarlo con otros poemas, comparar y contrastar la manera en que crea sentido con la manera en que la crean otros, resulta posible por tanto leer los poemas como si en cierta medida trataran sobre la propia poesía: se relacionan con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética. Estamos aquí ante otra noción que ha sido importante en la teoría reciente: la literatura reflexiona sobre sí misma, es *autorreflexiva*». (2014:47)

En nuestro caso, la «auto-revelación» que señala José María Pozuelo Yvancos, se refleja también en el verso migratorio. El poeta evoca de una especial forma la creación *en otro espacio*, transformando el elemento metapoético en una búsqueda de ubicación y de sentido. El sujeto migratorio estimula en su escritura un *estar* que es *ir hacia sí*, a la vez que *ir hacia afuera*. Viaje en espiral de la lengua errante y del desplazamiento, donde el poeta aborda en el texto el desarraigo, y cuestiona el nuevo *estar*, proveyéndose de la implicación del poema sobre sí mismo, como arraigo.

Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos instalan en su poesía migratoria una mirada hacia la creación. Cuestionan su decir extraterritorial a través del *por qué* y el *para qué*, acudiendo a temáticas que actualizan aspectos metaliterarios.

Boccanera reflexiona permanentemente sobre su propia escritura dentro del desplazamiento. Nos sitúa ante la cercanía y el distanciamiento del poeta y de la creación, que es familiaridad y extranjería, convivencia y ajenidad. Una dialéctica explicada en la entrevista que realizamos para nuestra investigación.

La creación es uno de los temas de la poesía, muchas veces abordándola desde la herramienta conceptual, analítico, filosófica. [...] En muchos de mis textos aparece como eje el poema y el poeta mismo. La creación es hija del enigma que intentamos a diario descifrar; una poesía que intenta develarse a sí misma como el perro que quiere morderse la cola. (*EI Bo*)

El poeta argentino reclama la poesía como enigma, donde la imposibilidad de ser resuelta, de descifrarse, forma parte de la identidad del género. Una imposibilidad que desemboca en un estado de búsqueda permanente, movimiento *hacia*, que concurre en frustración. Lo asume más específicamente en *Sordomuda*, reflejo de un personaje irreal cuya comunicación viene supeditada a la búsqueda de una comunicación distinta a la palabra. En esta visión metapoética del decir imposible, la creación se revela movimiento incesante, no estatismo. Se transgrede, se atraviesa, y se sobrepasa la palabra común. Veamos un fragmento de «Diálogo en una estación de trenes»:

–Ella cruza la puerta, endiablada, entalcada,
ella avanza atareada, en fin pintarrajeada.

–Por favor, continúe.
–No hay palabras, es única.
–¿Y él? 15
–Ya se puso de pie y le estira una mano.
–¿Y ella?
–Pasa ligero, dice «no lo conozco».
(Boccanera 2006a:91)

Este texto, perteneciente a *Sordomuda*, inicia el primer verso –aquí no presentado– con la sentencia: «Escribir es, de alguna manera, ir a una cita». Una reflexión metapoética que dirige la lectura del contenido como un reflejo entre el acto de escritura y su presentación isotópica de «cita». El poeta reclama entonces la imposibilidad de definir al poema, a *ella*, quien, paradójicamente es descrita en sus actos. La poesía se muestra como existencia inexistente. Un arte que se percibe, que se aprecia, pero que no se retiene, es decir, se dispersa.

No debemos olvidar que «el poeta es el que inventa sus imposibilidades sabiendo que ya existían antes. En la conciencia de este hecho ya comienza la posibilidad de invención», señala Eduardo Milán (2004:152). Jorge Boccanera asume la imposibilidad como cimiento de la escritura. Su viaje creativo explora la necesidad de descifrar, esclarecer o alumbrar una incompletud.

Fabio Morábito explora una visión fenomenológica del decir. La poesía se concibe como realidad cotidiana que debe ser trascendida, alentando un diálogo entre exterioridad e interioridad, a través del ritmo de lo exterior: los objetos, los instantes y los espacios.

Todos los escritores, quien más quien menos, se preguntan una y otra vez por qué escriben, seguramente porque la escritura depara tantas frustraciones y dificultades, tantas insatisfacciones y quebraderos de cabeza, que uno no puede dejar de cuestionarse sobre los motivos de una dedicación a una tarea tan ingrata. Pero hay algo más: la escritura, por su propia naturaleza, separa de los demás, es antes que nada un acto de separación y aislamiento; por eso el cuestionamiento sobre la escritura es en realidad un cuestionamiento sobre ese aislamiento decidido voluntariamente. (*EI Mo*)

Para Morábito, la poesía se asume como lejanía y como aislamiento. Queda instalada en una medianía permanente, que significa desubicación. Asimismo, su escritura transita la realidad y la evocación sin adentrarse en una poetización exacerbada, en la intermitencia de lo externo. El decir del poeta italomexicano evita un centro, un arraigo, lo refleja en «A tientas», dentro de *DLTA*:

Escribo para no quedar
en medio de mi carne,
para que no me tiente el centro,
para rodear y resistir,
escribo para hacerme a un lado, 20
pero sin alcanzar a desprenderme.
(Morábito 2006a:112)

Su verso atiende entonces a los contornos, no al núcleo. Deriva en una intermitencia que es realidad y evocación, conjugadas desde un mismo plano: la poesía como conciencia de un decir en la distancia. Palabra alejada pero cercana, expresión de una proximidad distante. La conciencia de la creación se define en los dos verbos del verso 19: «rodear y resistir». La escritura implica evitar anclajes, no arraigar de forma definitiva, a la vez que evoca su perpetuidad.

Eduardo Chirinos reclama en su poesía una intertextualidad que supone un decir dialógico desde la tradición. Ahora bien, su palabra debe partir desde una música personal. La creación está en el *afuera*, como mundo que se integra y se acomoda al decir del verso. La imagen metapoética del peruano es perceptiva, acude a los sentidos, desde la lectura y la escucha:

La poesía no obedece a la necesidad de narrar o crear un mundo paralelo. En poesía se trata de estar atentos a una música, [...]. Como decía en *Anuario mínimo*, la poesía no se escribe porque tengas una idea; la poesía es indiferente a la obligación de escribirla. ¿Cómo es que aparece entonces? después de varios años de escribir poemas, siento que esté donde esté, escucharé una música y que esa música me reclamará palabras, y que esas palabras me reclamarán una idea. A diferencia de las novelas, diarios o cuentos, que normalmente se inician con una idea, en poesía es cuestión de estar alertas, dispuestos a escuchar esa música y sentarse a poner por

escrito las palabras que reclaman. Si las ideas aparecen pues bien, pero si no aparecen no importan. A veces ni siquiera son necesarias. (*EI Ch*)

Lo exterior intercede en el texto. En Chirinos, un estímulo inicial cobra vida, se convierte en ritmo y desemboca en lenguaje. La necesidad o el desprendimiento de la idea, impone una lectura de la poesía desde el distanciamiento del mensaje, así como la expansión y captación de todo lo que rodea al poeta. Veamos uno de los poemas de *Anuario mínimo*, al que alude el propio Chirinos en nuestra entrevista.

Ideas y conceptos son lo que siempre tenemos a la mano, pero solas no son materia suficiente para escribir un poema, salvo que vengan después de una música o formando parte de ella.
(Chirinos 2012a:97)

Estas tres formas de interpretar el poema como testimonio del proceso de escritura, formulan una teoría de la creación, que es resuelta en la experiencia migratoria a partir de símbolos que evocan el *estar* fragmentado. Boccanera, Morábito y Chirinos, desembocan su visión metapoética sobre diferentes símbolos. Potencian su alusión a través de elementos que actúan como resorte de la escritura y del imaginario del desplazamiento. Se apropian de objetos específicos, e incluso personajes, sobre los que proyectan una reflexión metapoética y migratoria, trazando un vínculo entre el espacio de la creación como viaje, y el viaje como agente activo de la creación.

La utilización de elementos que, de manera reiterada, ocupan un espacio intermedio de significación, donde se aloja el valor del *estar* y de la escritura, nos sitúa junto a la triada poética: sujeto-mundo-lengua. Al igual, asentado en los resortes de la fenomenología, el poeta accede a describir su percepción objetual en la evocación lírica, como acercamiento a la realidad y a la trascendencia de la misma. Desde la percepción, se nos hace partícipes de una transubstanciación, un movimiento que es sugestión simbólica que revierte en una especial concepción del nuevo emplazamiento del poeta.

Como objetos simbólicos que inducen a una lectura metapoética y migratoria, los elementos de la «lava» y de la «ventana» de Fabio Morábito, son un ejemplo de lo que

acabamos de decir. El poeta construye un puente emocional entre el objeto y el entorno del texto, y la evocación lírica que sustenta. Así, el valor textual que toma la «lava», como textura indeterminada que aún no ha accedido a una expresión final, o sea, no se ha convertido en tierra, o no ha asumido el significado, aflora el sentido de medianía migratoria. La «lava» se convierte en transición e intermediación.

En el caso de la «ventana», un fragmento del texto «*Ventanas encendidas, mi tormento...*»,⁶⁰ perteneciente a *Alguien de lava*, perfila también el significado migratorio del objeto. Se establece como símbolo que combina una carga metapoética, por cuanto asume la escritura desde la observación e interpretación del *afuera*, sacando a relucir una mirada exterior de vigía, de voyeur, que no participa activamente en las escenas de la ciudad, y la proximidad distante.

Ventanas encendidas, yo soy ése,
y solo quiero, mientras veo, ser visto,
o al menos presentido
por esos que, en su espacio limitado 40
y con la luz prendida,
sabiéndose espiados, lo agradezcan,
y cada noche, sin decírselo,
dejen por mí su vida recorrida;
ser el oscuro atrás del vidrio, 45
la brasa que persiste,
la brisa que revuelve
el estancado aire de sus días,
el interior viciado por su aliento,
oscuro y necesario como la escritura, 50
que es brasa que también,
con calculada lentitud, se enfría.
(Morábito 2006a:173)

Morábito se entrega a una suerte de «ventana indiscreta». Pero en este caso, la ventana actúa de frontera transitoria, cercana y lejana a la vez. El vidrio aleja y crea distancia, pero también incorpora ubicación. La utilización del elemento visual del voyeur, accede a una poética del afuera que intercede en el adentro. Lo que es

⁶⁰ Hemos estudiado otro fragmento de este texto en la sección «11.2.2».

representado se describe desde la interpretación de lo lejano, que es siempre inconclusa e indeterminada.

La visión metapoética migratoria de Jorge Boccanera y Eduardo Chirinos se consigna desde la simbología de la imagen fotográfica. La imagen acude al texto como regresión temporal que delimita las necesidades expresivas. Se enmarca el imaginario poético en una búsqueda de elementos propios y ajenos, a la vez que se refleja su desplazamiento.

Si para Boccanera la fotografía de «Oración (para un extranjero)» conjuga el talante decrepito del tiempo, el distanciamiento como deterioro, «vieja fotografía en blanco y negro» o «viejo papel», certificando una fractura temporal, para Chirinos crea coincidencias temporales. El poeta peruano acude a la fotografía como rememoración, no denuncia. El tiempo es un puente entre el *estar* y el *ser*. La escritura invoca su poder de confluencia.

Recordemos «Central Park», texto ya analizado,⁶¹ donde los versos: «Entonces recordamos la foto. / Fue hace muchos años, en un parque de Lima» (2013:72) articulan la búsqueda y la integración del *ayer*; hacen acopio de un pasado que desemboca en el presente. No obstante, la poesía de Eduardo Chirinos integra con frecuencia elementos del exterior, lecturas, música, o referencias históricas. Un sinfín de referencias y objetos que, como advertía en «Treinta y cinco», dentro de *EBS*, convierten su escritura en tránsito:

No elegí el camino de la purificación ni el recuento de magníficos desastres. Elegí las palabras porque no pude elegir el silencio, porque en la noche me visitan, implacables y hermosas, para cerrar viejos círculos, incendiar selvas, desordenar constelaciones. Vuelven en estrellas giratorias que se hunden en el mar y yo les hago adiós con un pañuelo:	10
	15
–Cuadernos, Crónicas, Archivos,	

⁶¹ Aludimos en esta ocasión a la sección «8.2.3a».

Sermones, Rituales, Libros, Canciones, Recuerda
Cuerpo en los ojos que te miraban
y nada supiste hacer sino callar
y escribir para nadie estas palabras.
(Chirinos 2013:74-75)

20

El poema «Treinta y cinco» defiende la poesía abierta al *afuera*, a la percepción, al recuento, al catálogo de hallazgos y destellos, pero también a los desórdenes. Su escritura se resuelve como lectura de lo externo. Su verso debe interpretar y expandirse, no resolver enigmas y fracturarse. Es éste el motivo por el que queramos reflejar su mirada metapoética como escritura intertextual, sin objeto preconcebido. Una palabra de diálogo que confluye entre el *estar* de la lejanía y el *estar* del *ayer* familiar: poesía del encuentro.

Jorge Boccanera se distancia de la representación de la fotografía de Chirinos por el valor de implicación que desprende. Puesto que el mismo objeto es presentado por el poeta argentino desde la confrontación.

Igualmente, Boccanera crea un eco diferente entre la metapoésía y el viaje migratorio, entre los elementos que simbolizan la escritura y el viaje. Observamos que dentro de *BHP*, el «espejo» representa una realidad duplicada, cercana, pero imposible. El objeto reclama también una confrontación que proyecta y agrieta el *ahora*. «Cuaderno del espejo», poema en verso independiente, no estrófico, que forma parte de la primera sección de la obra «Voces de la cieganoche», va resolviendo la poesía de imposibilidad. Veamos un fragmento:

Entre el espejo y yo, hay un hombre hecho polvo.

El perro de policía luce sus colmillos de cristal,
su saliva ya sueña con mis huesos.

El espejo se cree que estoy leyendo un cuento.

Todo el espejo es hambre.

5

Duermo apretado en el espejo, con mi padre y mis hijos.

El espejo no escucha, pero te lee los labios.
(Boccanera 2006a:12)

El «espejo» evoca la ruptura y la rememoración, es aislamiento y necesidad. La escritura de Boccanera redacta una carencia constante que deriva de la imposibilidad. El «espejo» acciona la proximidad insalvable, intensificando el valor de la fractura, como reclama la lectura del primer verso: «hay un hombre hecho polvo», donde localizamos una mirada intratextual al título del poemario *PPM*, con el que se distancia *BHP* por casi diez años. En *PPM*, recurre también a la imagen del «espejo», dentro de «Cuaderno del suicida», cuyo análisis llevamos a cabo en la sección «9.3.2». En este texto leemos: «Y mi lengua y mis manos tienen forma de pala. / Si me viese al espejo vería sólo / una pala» (2006a:168).

Como podemos observar, los dos textos escritos desde el *estar* del exilio y desde el *estar* de la extranjería constatan el sufrimiento, sea como hambre o como «pala» del enterramiento, en la escritura y en la lectura. Somos partícipes de una poesía existencial que construye reflejos de un aturdimiento que es imposibilidad y fractura, duplicación del sujeto, desde el desplazamiento y la participación en una realidad distanciada.

En las referencias a la metapoésía, los tres poetas expanden un entramado de símbolos que se asienta en la estimulación de la creación, y en la recurrencia de un *estar* migratorio ubicado en la «casa de palabras». Asumimos el valor de los objetos, de las distintas referencias a un elemento de la realidad que aparece de forma esporádica o insistente.

La «fotografía» se articula como memoria del dolor en Boccanera, y como revisión y vivencia para Chirinos. La «ventana», mirador exterior de la ciudad, acude a orbitar en el espacio del *afuera* de Fabio Morábito desde un centro inclasificable. Por su parte, el «espejo» reclama en el poeta argentino la confrontación del *ser*. Es convergencia de una búsqueda de realidad que repercute por igual en la migración y en la creación poética, debido a la grieta que emana de su cercanía y de su distanciamiento.

Todos ellos, objetos y poetas, dejan fluir una misma identidad metapoética y migratoria que los enlaza, delimitando el poder evocador del desplazamiento como nuevo horizonte de escritura y de reflexión sobre el acto poético.

11.3.2. La migración en las figuras retóricas

Dentro del estudio migratorio, el aspecto metapoético instrumentaliza la búsqueda de un *estar* dentro de la escritura. Sitúa al sujeto ante un territorio auto-revelado. Lo cual permite al poeta migrante aligerar la carga extraterritorial, instalándose en el verso. Del mismo modo, observamos otro elemento integrado al decir poético que nos desvela una marca literaria de la migración. Una huella que se aferra por igual a la estructura del verso y a la experiencia del viaje.

El acercamiento a las figuras retóricas de la lírica resuelve un panorama crítico con el que comprender la simbiosis entre viaje y poesía. A partir de recursos fundamentales del discurso poético, en la revisión teórica de las herramientas de la retórica tradicional, visualizamos la migración trascendiendo la experiencia extratextual a través de la poesía. Alojados en aquellos estudios que conciben el discurso poético a partir de la forma y de la elaboración del lenguaje, atisbamos la posibilidad de desarrollar una lectura inversa al estudio de la literatura de viajes. Para ello, construimos nuestra teoría desde el «pensamiento analógico» de la poesía sobre la poesía (Ballart 2005:321), desvelando una perspectiva distinta del existir migratorio de la escritura.

Sin la necesidad de discutir el valor del lenguaje poético como distensión, representación, o como lenguaje figurado (Todorov 1971:231-236), nuestra intención estriba en describir los desplazamientos físicos de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, a través de los recursos retóricos evocados en sus obras. Recursos que transitan una expresión particular de la experiencia extraterritorial, donde se desarrolla la visión poética migratoria desde la identificación del tropo.

Antes de iniciar nuestra reflexión nos proveemos de preguntas hacia la retórica, en torno al carácter viajero de sus recursos. Intuimos la identidad del desplazamiento de la metáfora como puente entre dos imágenes, vínculo que unifica y disuelve identidades (Eco 2013:202). ¿Acaso la metáfora puede ser capaz de interpretar espacios extranjeros fusionando el *estar-allí* y el *estar-aquí*? En el caso de la metonimia, expresión de cercanía que resuelve elementos que se integran por contigüidad, ¿no impone su intervención la intermediación y la permanencia de espacios cercanos, pero distantes? El adínaton, elemento dialéctico que evoca la imposibilidad, y la antítesis, en su permanente estado de contradicción, ¿no reproducen la contrariedad y la imposibilidad de la cercanía?, ¿no transmiten un mundo desordenado, atravesado por contrastes? Desde cada una de estas figuras apreciamos tres formas de mirar el decir poético que albergan un contenido sumamente expresivo, capaz de sobrepasar el contenido únicamente descriptivo. Uniendo así el componente migratorio y la reflexión literaria.

Cada verso, cada estrofa y cada poema implican un incipiente número de tropos a través de figuras entretnejadas en la expresión fonética, en la disposición sintáctica, o en el registro semántico. Sin embargo, el texto tiende a desarrollar una mirada prioritaria desde la que el poeta expresa su decir. Se localiza siempre una figura primordial que vertebra la presentación expresiva de la obra. Rafael Núñez señala:

cada poema es una imagen, una metáfora; independientemente de la cantidad de figuras que contenga, el poema entero, por su carácter ficticio y no referencial, constituye globalmente una metáfora, una aserción imaginativa. (Núñez 1992:165)

a) Metáfora migratoria

El tropo literario más estudiado por la crítica, «la metáfora», aloja un elemento integrador que desemboca en inclusión y fusión de espacios. Intersección de identidades, como reflexiona Yuri Lotman (1982:119), para quien la metáfora «se construye como acercamiento de dos unidades semánticas autónomas» (Lotman 1982:260). A través de este recurso el poeta da «coherencia y sentido» al poema, defiende Rafael Núñez

(1992:178). Asimismo, sostiene Paul Ricoeur que «la metáfora es un poema en miniatura» (2003:59).

La metáfora pertenece a las figuras por semejanza, destaca en ella su valor de analogía, como señalan Wellek y Warren (2002:235). En su doble visión de proyección animista e imagen sensorial reveladora e imperceptible, incrementa el valor poético. Más allá de la impresión ornamental que puede sugerir,⁶² la metáfora evoca dinamismo dentro de la alteración semántica.

La metáfora es un error calculado, que reúne cosas que no van juntas y que, por medio de ese aparente malentendido, hace que brote una nueva relación de sentido, no observada hasta ese momento. (Ricoeur 2003:64)

La «nueva relación de sentido» que expone Ricoeur es exploración de un mundo nuevo que no se ha evocado hasta la fecha. Supone integrar, no yuxtaponer, ni asimilar. Implica crear identidad a partir de identidades heterogéneas, que son trascendidas. Se rebasa el existir. Un movimiento que el lector debe detectar, para la mejor comprensión del poema.⁶³

Con el objetivo de articular un primer modelo de retórica migratoria podemos establecer la transposición entre la poesía migratoria de Eduardo Chirinos y su desplazamiento, a partir de la imagen de la metáfora. Reflejar su experiencia extraterritorial como representación metafórica, sobre dos identidades que se encuentran. Chirinos asume una identidad inclusiva en una espacialidad expansiva. La duplicidad y pluralidad que convoca una temporalidad dispersa se descubre como elemento integrador en su obra. Se acciona un procedimiento de asimilación, desde

⁶² Paul Ricoeur denuncia esta reducción conceptual: «una metáfora no es un adorno. [...], nos dice algo nuevo sobre la realidad». (2003:66)

⁶³ José María Pozuelo Yvancos alude a la doble mirada establecida por Jakobson en torno a la metonimia y a la metáfora: «Jakobson, en su estudio “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos” [...], llegó a una constatación empírica de la existencia de los polos metafóricos y metonímico del lenguaje». (2009:186)

donde el sujeto lírico concreta el cronotopo de la extranjería, y exhibe la dispersión identitaria.

El poeta peruano estimula un efecto metafórico que supone *ser y estar, allí y aquí*. En distintos poemas de nuestra investigación, Eduardo Chirinos asume el desplazamiento migratorio como realidad dislocada e integradora, como signo intertextual que presenta la migración del poeta, promoviendo un proceso de unificación con la experiencia externa. El «Templo de Debod», estudiado en diferentes secciones de nuestra investigación,⁶⁴ muestra un cronotopo migratorio que multiplica los planos de lectura del sujeto extranjero en Madrid. El *yo* presenta la escena, formando parte del paisaje, estableciendo la identidad como asimilación de identidades distintas: «Porque aquí hubo una guerra, pero nunca ningún templo» (Chirinos 1988a:47). En el texto, el sujeto lírico y el «Templo» se conjugan en los Jardines de Ferraz. Configuran una analogía, esbozando identidades que se enlazan a partir de una geografía, Madrid, que los identifica. Somos testigos de una territorialización que se convierte en espacio de intersección para ambos.

La metáfora migratoria de Eduardo Chirinos nos ofrece el acercamiento de elementos ajenos. En aquellos poemas donde el *estar* recorrido es interiorizado, el poeta convierte la extranjería en una identidad renovada. Una asimilación que, en el caso del poeta, también se detecta en viajes posteriores a la instalación en Missoula. Un ejemplo lo encontramos en «*Carrièra del Taur*», perteneciente a *Mientras el lobo está* (2010). En este texto, la confluencia de espacios y tiempos, así como la capacidad del sujeto de reinterpretarlos e identificarse con ambos, funciona como herramienta de instalación:

En esta calle Saint-Sernin dejó el pellejo.
Una lenta basílica celebra su martirio,
el aire de un otoño más bien indiferente.
El drama, explica el guía, ocurrió a mitad
del siglo tres: un toro iba a ser sacrificado
en una plaza (la actual Plaza de Esquirol)
y arrastró en su furia al pobre Saturnino,
a quien llaman Sernin en occitano. Basílica

5

⁶⁴ Aludimos al poema en las secciones «8.1» y «8.1.2b».

y mártir son el orgullo de Toulouse.⁶⁵
(Chirinos 2010a:19)

El poeta parte del estímulo de la geografía de la literatura, Toulouse, y de la geocrítica, recreada como monumento religioso y lugar turístico, la calle que conduce a la basílica de Saint-Sernin. También desde la baliza temporal entrelaza el *ayer* de la tragedia de «Saturnino», cuyo relato actualizado de «la guía», construye un cronotopo expansivo e integrador.

En la escena, un sujeto lírico *yo* dirige la dicotomía del *ayer* y del *hoy*, fundiendo el pasado en un presente que remite al referente actualizado de la calle. Con lo cual, la representación de la extranjería del poeta atraviesa el mero espectáculo turístico, para identificar su *ahora* con el espacio recorrido.

La metáfora migratoria no promueve una espacialidad distinta, asume como propios los nuevos lugares. Es textualización de lo visitado. En *EBS*, el enmascaramiento del sujeto se asocia con un extrañamiento. «Thanksgiving», «Los mapaches de Johnson Park», «Memorial Day» y «Central Park» concilian una doble perspectiva temporal y espacial. Proyectan referentes identificados a través de un sujeto lírico unitario. El vínculo de la metáfora migratoria se sostiene en el *yo*.

Por su parte, *EM* reproduce activamente el escenario del desplazamiento: porque confluyen espacio, tiempo, viaje y memoria. El sujeto lírico accede a un *ahora* que resuelve el *ayer*, esbozando una identidad transformada. Diferentes secciones de la composición sugieren una dinámica de elementos que se conjugan: el intertexto y la metapoésía, el viaje y la memoria.⁶⁶ No obstante, en cada una de las tres secciones se reivindica el poder metafórico del viaje migratorio. Recordamos «La tumba del poeta», «St Ignatius Indian Mission (Montana, 1854)» y «Cae la nieve en Missoula». Poemas que

⁶⁵ En la última parte de *Mientras el lobo está* (2010), el poeta incluye una sección especial, titulada «Dedicatorias». En ella, incluye la dedicatoria de don José y de Modesta Suárez, quienes acompañaron en su visita a la ciudad a Eduardo Chirinos, y revela el recorrido de don José, migrante en Francia tras la guerra civil española. Con ello apreciamos el carácter de no-ficción del origen del texto.

⁶⁶ Aplicando perspectiva a la lectura de las diferentes secciones de la obra, apreciamos un elemento intertextual y metapoético en «1/La casa del poeta»; una mirada al viaje en «2/Para llegar a Missoula»; y la recuperación de la memoria en «3/ El regalo».

colaboran en la concepción de un *estar* disperso conjugado en una misma identidad. A su vez, en «Hellgate chapel (Montana, 1863)» el presente por el que accedemos al verso 1, utilizado para articular el poema debido a su reiteración en el verso 12, se confronta en la segunda estrofa con una temporalidad del *ayer*.

Allí la tienes. Destartalada y vieja
con su cruz de palo inclinada y sus troncos
lastimados por el tiempo.
A nadie
le ha preocupado restaurarla. 5

Un desvaído letrero cuenta su historia:
iglesia, escuela para niños, dormitorio
de soldados y tramperos.
Un día
la arrancaron de la Misión de San Miguel 10
y construyeron una carretera.

Allí la tienes. Entre restos inservibles,
sin vestigios de su pasada grandeza.

La llamada «Puerta del Infierno».
La primera iglesia para blancos en Montana. 15
(Chirinos 2003a:27)

Con la representación del pasado del lugar que visita el sujeto, el poeta confecciona un escenario del *ahora*. Un lugar deteriorado, convertido en ruinas que despojan su origen. Es en dicho espacio donde el poeta accede con la intención de renovarlo, de situar los tiempos en un mismo lugar, de identificarse con el exacto valor de la «iglesia para blancos de Montana», cuya crítica a la segregación toma forma de denuncia. Este verso otorga un valor de no-ficción que dilucida el valor crítico del desplazamiento. Chirinos no solo evoca un *estar* de extranjería, sino que acumula su *ser* al *ser-otros*.

Una vez presentado este primer modelo retórico migratorio, no podemos continuar sin integrar un texto que, a modo de bisagra, nos permita entender la diferencia de fondo y de forma que maneja la figura retórica de la metáfora, y la visión metonímica.

Pere Ballart indaga en las diferencias fundamentales entre ambas miradas, concretando una lectura particular de las mismas, que puede ser relevante para nuestro trabajo:

Porque es primordialmente metonímica, la narrativa explica *más cosas* de las que muestra; porque en cambio es primordialmente metafórica, la poesía lírica siempre explica *otra cosa* distinta de la mostrada. Las situaciones, objetos, hechos y personajes de un relato reclaman que imaginemos muchos otros que han quedado fuera del cuadro, y que se ligan a los primeros por una implícita contigüidad lógica [...]. En el poema, en cambio, todo cuanto contiene la situación de enunciación es el pretexto que debe ser trascendido (leer poesía es sobre todo «leer por elevación») en pos de un sentido mucho más abstracto y genérico. (Ballart 2016: 34)

La reflexión de Ballart sobre los dos tropos exhibe una oposición fundamental. La metáfora arraiga como columna vertebral del decir poético, tentando un desplazamiento identificador en lo evocado; mientras que la metonimia se adentra en las referencias narrativas; accede a un decir que orbita insistentemente alrededor, instalando la obra en una conocimiento orientado y compartido.

b) Aproximación metonímica al *afuera*

La concurrencia de realidades semánticas dispersas no solo se sustenta en un mirada metafórica, también articula un mundo nuevo desde otra perspectiva. Un mundo que, para Paul Valéry, «nos separa del mundo práctico para formarnos, nosotros también, nuestro universo particular» (1990:188). Partiendo del tropo migratorio de la metáfora, donde el poeta transita su *estar* de antes y de ahora, como lugar y tiempo que ha sido integrado, la figura representada por la poesía y por el desplazamiento de Chirinos se aproxima a la representación metonímica de Fabio Morábito; cuya experiencia migratoria se expresa en un entorno de cercanía y de proximidad, de contigüidad, no de inclusión.

Si bien, ambas figuras, metáfora y metonimia, pertenecen a un mismo territorio retórico. Se integran, señala Tzvetan Todorov, en las anomalías semánticas (1971:225). Para Roman Jakobson y para Jonathan Culler, forman parte activa del lenguaje. «La

metáfora crea lazos de semejanza, la metonimia los crea de contigüidad», defiende Culler (2014:88-89). Corresponden a un pensamiento analógico, que representa una distinta forma de entender el mundo, asimilado a «la condensación y el desplazamiento» (Grinberg; Grinberg 1984:132). Es decir, desde la cercanía se diferencian. La metáfora crea puentes, y la metonimia,

ordena enlazando conceptos en series temporales y espaciales, moviéndose de una a otra dentro de un campo dado, más que enlazar conceptos de campos diferentes, como hace la metáfora. (Culler 2014:90)

En el caso de Fabio Morábito, poeta más narrativo de los tres, la metonimia instala lo cercano, lo próximo, suponiendo una permanencia de los elementos. El poeta italomexicano nos describe con claridad su significado:

La visión metonímica, carente de la profundidad estereoscópica que permite alejarse del objeto, de enfriarlo lejos de sí para abarcarlo intuitivamente, se ve obligado a abarcarlo hasta agotarlo. Es una visión serial y acumulativa que siempre está bordeando el objeto desde un nuevo ángulo porque no está segura de haberlo captado íntegramente y teme que se le haya escapado algún punto esencial o algún pliegue secreto. [...] Del mismo modo, la mirada metonímica no puede estar nunca segura de haber dominado lo que ve, de no haber pasado por alto un punto vital o un punto oscuro. Vuelve a escudriñar la cosa, a voltearla y repasarla, pero no puede “olvidarla” para abordar con nuevos ojos. [...] Está condenada a no cerrar la vista para no perder la cosa. (Morábito 1995:107)

Morábito nos conduce hacia una metonimia de raíz fenomenológica,⁶⁷ una forma específica de aproximarse a las cosas, y a los hechos. Apreciamos en esta perspectiva el valor de la incertidumbre, de la duda, de la permanencia del objeto y del hecho. Para el poeta, la metonimia no pierde ni acapara espacios o tiempos, tampoco objetos. Identifica el *afuera* y el *adentro*, desde donde se enlaza su valor fenomenológico. «[La fenomenología implica] el análisis de la experiencia inmediata, en su doble vertiente, como experiencia de las cosas del mundo y de mí mismo. Y como experiencia, incluida en aquella y en ésta, de los otros». (San Martín 1986:92)

⁶⁷ Aludimos a la fenomenología, por el valor de cercanía a la percepción de lo real, de «vuelta a las cosas mismas» de esta escuela filosófica inaugurada por Husserl.

Proponemos para nuestra reflexión de metonimia el objeto de la «ventana» del poeta italomexicano. En este caso, integramos el objeto como evocación de la observación, como herramienta simbólica de la escritura. «La ventana» representa un espacio de cercanía y de lejanía; permite la mirada a lo *otro*, confluyendo la presencia y la ausencia. El sujeto se asoma, atraviesa su *estar* y se aloja en el *otro estar*, a la vez que es proyectado en su *ser*. La ventana mira siempre hacia el *afuera* y hacia el *adentro*. Puesto que su reflejo conecta los dos espacios: «Se espía buscando desnudeces, / pero también por hambre de poesía». (Morábito 2006a:172)

La metonimia exhibe además en Morábito una indagación migratoria. Resalta su mirada extranjera de voyeur: dubitativa y fenomenológicamente activa. El cuestionamiento del alrededor evoca las carencias del arraigo. La lejanía y la cercanía en la que desarrolla el poema, construyen su *estar* transitorio e inestable. La capacidad de adentrarse en su propia percepción sin perder el vínculo con lo real, establece un camino inverso al del arte, como señala Maurice Blanchot (1992:40). Morábito no va desde la poesía a las cosas, sino desde las cosas a la poesía. Como en *Lotes baldíos*, donde los poemas ahondan en la humanización del solarvacio, aislado y ajeno. Espacio del extrañamiento que es auscultado por la percepción del poeta migrante, donde reposa su decir, que es espera, inestabilidad, y tiempo de *ayer*.

La representación metonímica proyectada por los objetos de estos parajes se convierte en representación e identidad del sujeto migratorio. El poema «Ajusco» puede orientarnos para entender la relación entre el sujeto y lo que le rodea.

Vaca, cuanta tristeza
en tus ojos ahora
que es lunes y el campo
es más inmenso y solo
y en torno a ti pululan
platos de cartón sucios
y latas de cerveza.

5

Pedazos de destierro
y calma se amontonan

en tu figura, vaca. 10
Miras alrededor
de ti, luego te agachas
hurgando en la basura
como un enorme perro.

Los restos de fogatas 15
parecen dentelladas
tuyas, no de los hombres
que incineran en ellas
antes de irse, último
rito de cohesión, vasos 20
de plástico y botellas.

La niebla cubre el cerro
y te rodea como
el mar a un promontorio,
y todo calla cuando 25
tu amplia maternidad,
de pronto, reclama entre
la bruma a tu becerro.
(Morábito 2006a:28-29)

La relación del poeta con la región montañosa cercana a la Ciudad de México es evidente.⁶⁸ En el texto se presta a la identificación de lo externo, del sujeto, como continuidad de lo interno, además de reclamar una baliza geográfica. Morábito escruta el valor de lo periférico a través del sujeto apostrofico *tú*, encarnado en el bestiario de la «vaca». La geografía de «Ajusco» y el animal, recurrente a lo largo de su poesía, si atendemos título de *Delante de un prado una vaca* (2011), nos sitúan en la medianía de los arrabales, situados entre el campo y la ciudad. La voz poética describe la escena a través de una mirada descriptiva que no pierde el vínculo con lo real, en una imagen que es trascendida desde su valor evocador.

La descripción de la primera estrofa presenta al sujeto y al espacio. Localiza los deshechos del hombre, así como la coexistencia con la naturaleza del campo. Posteriormente, presenta el elemento del destierro y la calma en la segunda estrofa. Es aquí donde el poema expone el valor metonímico de la escena, «la traslación [entre

⁶⁸ <http://www.ciudadmexico.com.mx/cercanias/ajusco.htm> (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2015).

conceptos] viene guiada no por la semejanza (como en la metáfora), sino por la proximidad existente entre ellos en el campo de la experiencia» (Pozuelo 2009:189). En los versos de la estrofa se asemeja a la «vaca» con el «perro», y convive la «calma» y «la basura». En la tercera estrofa, el poeta da paso a la confrontación del *estar* animal y el *estar* humano, al reflejar el hogar de los desamparados, de los hombres de la periferia. Por último, su mirada metonímica desplaza el punto de vista de la última estrofa, hacia el bucolismo: la naturaleza libre de reflejos humanos, trasciende de «maternidad».

Como se observa, el poeta recorre una escena cotidiana, aparentemente, sobre la cual dispone una escenografía metonímica. Centra el poder evocador de los actores, de los elementos secundarios, mueve las imágenes en una leve transición, que desprende el silencio y la tristeza de la primera escena, hasta el reclamo del becerro. El poeta sitúa la voz en una lejanía no distanciada, profundizando en una mirada que es sobre los *otros* y sobre sí mismo. Sobre un *ser* de medianías, desorientado, que unifica el destierro y la calma, que acumula cercanía y soledad, perteneciendo al mar y a la montaña.

El prisma fenomenológico de Morábito intensifica su carácter observador en el acercamiento a los objetos, a los espacios y a los recuerdos. En *DLTA*, el poeta construye sobre dicho prisma una dialéctica entre el *afuera* y al *adentro*. Como en «Dueño de una amplitud», donde la presencia del tiempo se multiplica, y los lugares baldíos toman un nuevo significado. Son definidos por la posibilidad de alojar el terreno para la construcción. Veamos el texto completo.

Voy a mirar este terreno
lentamente, a recorrerlo con los ojos
y los pies
antes de edificar el primer muro,
como un paisaje virgen 5
lleno de densidad
y de peligros,
porque lo quiero recordar
cuando la casa me lo oculte,
porque no quiero confundirme 10
con la casa,
no voy a olvidar

este paisaje	
ni como soy ahora,	
dueño	15
de una amplitud,	
de todo lo que tengo.	
Mejor no tener casa	
que estar en ella como un ciego.	
Voy a quedarme aquí	20
despacio,	
nativo y pobre,	
viendo el terreno cómo es,	
no imaginando nada,	
ni un muro, ni un ladrillo,	25
a oírlo todo	
hasta saber	
donde ha de doler menos	
una casa,	
dónde es mejor poner	30
la piedra del comienzo.	
(Morábito 2006a:82)	

El texto, de tono confesional, se aleja de la mirada descriptiva del texto anterior. El sujeto lírico en primera persona se identifica con la voz poética. Los verbos en futuro próximo: «voy a», así como el espacio del terreno baldío, proyectan un intratexto con *LB*. En «Dueño de una amplitud» destaca la condición de medianía del *yo*. La interpretación metonímica del terreno, por su potencial edificación, queda interrumpida. Para el poeta italomexicano, antes de asumir una residencia es necesario conocer el vacío. Antes de la instalación se exige desubicación. Para llegar a *estar*, hay que interrogar el *no-estar*, o *desestar*. El sujeto nos advierte la necesidad de no perder la memoria del *ayer*, de lo vacío, «no voy a olvidar / este paisaje, / ni como soy ahora».

El poeta impulsa al sujeto sobre el futuro, a la vez que lo ancla en el pasado: «viendo el terreno como es». No hay confluencia de elementos. Morábito no pierde vínculos, tampoco arraiga. La posición visual le permite acudir a la nueva realidad del *estar-aquí*, conservando la parcela de interpretación de su *ser-aquí*.

En su poesía, la casa, el hogar y la asimilación migratoria permanecen como reflejo de la existencia, como continuidad del *ser*. Toda vez, responde a una máxima, *ser* de tres

lugares es *ser* de ninguno. Lo vacío cobra intencionalidad y el futuro no se expande, tampoco el pasado o el presente. El plano de intemporalidad permite una existencia sin definición.

En el caso de *AL*, Morábito aborda el elemento metonímico desde otro ángulo, en la órbita que traza alrededor del objeto. Morábito recorre «las cosas mismas», desde la fenomenología⁶⁹. Establece una reasignación de significado sobre los objetos, que no desconecta por completa el valor de origen de la imagen poética evocada. Cobra importancia el interés por la realidad material, como refleja en «*Poder tener en cada cuarto...*», «*Quiero volver a mi materia...*», «*No he amado bastante...*», «*Vine al principio por los árboles...*», así como en la tercera sección de la obra.

El poeta muestra aquí un interés temático y referencial. Se sumerge en una visión del entorno cercano al hogar. Proyecta la mirada al *afuera* desde la «ventana», llevando a cabo una exploración metonímica que elabore conexiones con su *yo*. El espacio cotidiano se proyecta como un *afuera* percibido desde el *adentro*.

Dicha mirada metonímica del *afuera* se convierte, intencionalmente, en reflexión metapoética, cercana a la «casa de palabras» que Th.W. Adorno defiende. La lejanía y *los otros* refieren una cercanía de sí mismo, es decir, acompañamiento y soledad a partes iguales. La distancia se vincula a la poética. Observemos la relación entre el *afuera* y el *adentro* de «*Despierto cuando no amanece aún...*».

Despierto cuando no amanece aún, prendo la luz de mi escritorio y miro si es la primera luz del edificio. En realidad casi no escribo, vigilo cómo nace el día,	5
cómo se encienden otras luces de otros predios. Los días que mi escritura no se enciende, afuera nadie se amotina.	10
Las luces se arrodillan	

⁶⁹ «La fenomenología pretende mostrarnos la naturaleza escondida tanto en la conciencia humana como en los “fenómenos”». (Selden; Widdwoson; Brooker 2010:70)

cuando ya amanece.
 La mía del escritorio se resiste,
 pero claudica como todas.
 La tinta, si ha fluido, 15
 tiene una prueba que pasar.
 Se lee con otros ojos
 lo que dictó la oscuridad,
 que es todavía luz de ayer.
 Con luz de ayer se escribe, 20
 a oscuras, para que amanezca.
 (Morábito 2006a:135)

En este texto, retoma Morábito la concepción de la medianía: espacio que combina dos lugares que no se fracturan a través de la representación del instante intermedio, de la noche y del día, o de la luz y de la oscuridad de su habitación. Vislumbramos su poética en los versos finales – v.20 y v.21–: «Con luz de ayer se escribe, / a oscuras, para que amanezca».

El poeta accede a ellos por medio de la conexión temporal y espacial que supone el amanecer y el hogar. La vigilancia de las ventanas ajenas, la inmersión en los otros edificios, donde se busca luces parecidas a las suyas, reclama una pertenencia al mundo propio, y a la poesía. Lo apreciamos en este fragmento de «*Asomado con un ojo al reloj...*».

casi sin ver lo que estoy viendo,
 que por demás archiconozco,
 quisiera estar así, asomado,
 sin esperar,
 y ver lo mismo, 10
 pero con otros ojos,
 (Morábito 2006a:167)

Mirar desde la ventana implica indagar nuestro reflejo. Significa sentir el espacio externo como diálogo con el interior. En esa dialéctica, la espera y el afuera forman parte del poema, se traducen en interioridad.

Poeta de la mirada y de los objetos, cercano a escritores migrantes contemporáneos, como Charles Simic, y a poetas fenomenólogos, como Francis Ponge,

Morábito asienta en su obra migratoria una interpretación metonímica, desde donde observa el afuera. «*Asomado con un ojo al reloj...*» reproduce la poética del ver sin ver, mirar hacia *afuera* para mirar hacia *adentro*, reflejar la medianía entre el tiempo y el paisaje. Una fórmula que resume Simic en un aforismo: «el objeto común es la esfinge, y la tarea del poeta contemplativo es resolver su enigma» (Simic 2015:66).

La metonimia migratoria articula en Morábito la proyección del *estar* hacia ambos espacios. Si del mundo exterior absorbe el poeta la realidad que es posible trascender e interpretar, que necesita ser revisada desde todos los ángulos, de ser visionada en su horizonte fenomenológico, la poética de la trascendencia de estos objetos se visualiza como incertidumbre, dubitación y búsqueda de respuestas. Fabio Morábito no desaloja su *estar* y su *ser migrante* en su instalación en México, explora el valor de su extranjería. Edmond Jabès expresa esta experiencia:

un extranjero jamás podrá comulgar con el paisaje que se extiende ante sus ojos, o con la gente que lo rodea, tanto como el ciudadano de este país, que desde hace varias generaciones tiene allí sus ataduras. (Jabès 2002:77-79)

La poesía migratoria de Fabio Morábito se interesa por el *afuera*, por las cosas y *los otros*, en un *ir hacia sí mismo*. El viajero atraviesa lugares y países, pero por medio de una poesía que se funde con lo cotidiano, en un cuestionamiento del *estar* y en la extrañeza de la medianía.

c) Contradicciones de la extranjería

La metáfora y la metonimia de la migración representan desplazamientos por aproximación. Sus imágenes proyectan semejanzas, a partir de un *ser* que se identifica, o de un *estar* que se integra. El poeta se incluye así en el paisaje, como el migrante que otea su nueva territorialidad. A pesar de la diferente extraterritorialidad de Fabio Morábito y de Eduardo Chirinos, ambos comparten la necesidad de suplantar o asediar su *estar* del pasado, para instalarlo en su *estar* del presente.

En el caso de Jorge Boccanera, la complejidad de su desplazamiento lastra una definición unitaria de su retórica. Habida cuenta de los trayectos entre el exilio y la extranjería, y de la temática de imposibilidad que evoca su obra. Resulta más adecuado definir el camino inestable que ha ido alojando su migración a través de las figuras retóricas de antítesis y de adínaton.

Advertimos que la retórica tradicional puede articular infinidad de figuras, distintas a las que predominan en el panorama crítico de la poesía contemporánea: la metáfora y la metonimia. Encarnadas por aquéllas que no desarrollan un proceso de sustitución por semejanza o por contigüidad, existe un extenso catálogo de ellas. Compartimos la reflexión de José María Pozuelo Yvancos:

[las figuras] tienen la característica común de afectar al modo de invención o presentación de una idea. O bien, crean una relación inusual entre contenidos, o bien, afectan a la relación entre signo y referente. Dentro de las figuras de pensamiento podemos establecer una distinción interna entre: *a)* las que se originan por oposición o duplicidad de contenidos; *b)* las que suponen una ocultación o supresión del contenido real; y *c)* las que se originan en un cambio de referente y que la retórica conocía como figuras frente al público receptor. (2009:192)

Esta reflexión refleja la infinidad de caminos que pueden tomarse para la experiencia poética y migratoria. En el caso de Jorge Boccanera, más cercano a la oposición de contenidos que a la sustitución de los mismos, el poeta explora la nueva condición de expatriación desde una experiencia personal colmada de contradicciones. Atraviesa el viaje confrontando la obligación de *estar* con la involuntariedad de *ser*, como exiliado y como migrante.

En términos poéticos, la antítesis y el adínaton exploran fórmulas de contraste. Interrogan la lógica inversa que articula el revés y la paradoja (Mayoral 1994:236). Construyen una mirada desde la que «se hallan unidos por una estrecha relación sintáctica constituyentes en los que aparecen unidades léxicas cuyos significados se excluyen mutuamente» (Mayoral 1994:269). Fusión de contrarios donde «dos elementos que semánticamente son incompatibles e incluso opuestos» (Luján 2007:129) estimulan una unidad sintáctica.

El desplazamiento evocado en *PPM* aglutina *desestar*. Es vivencia de un ser fracturado. En él, atraviesa la dramática boccaneriana un presente roto por el pasado, convirtiendo al sujeto en pasajero de una migración incierta, que es digestión de oposiciones y de espacios contrarios: interrogación sobre la imposibilidad de la poesía desde la propia poesía.

En «Oración (para un extranjero)» conviven sujetos dispersos, *yo, tú y él* dentro del tango. La música arrabalera, a la vez que extranjera, linda con la religiosidad de quien se arrastra por el exilio como expulsión. Una pérdida que se denuncia a través de al arte musical, de la fotografía y de la pintura. La complejidad de este entramado de referentes migratorios viene supeditada por una sintaxis de contrarios, que se origina en el poema «I»: «Y yo digo tu nombre / y no soy nadie porque soy el otro / acaso el extranjero que descubrió tu rostro». (Boccanera 2006a:128)

El sujeto, asume *ser* distinto y *no ser* al mismo tiempo. Una duplicidad antitética que nos conduce al poema «Desaparecido II», estudiado anteriormente: «Yo no soy y soy ninguna parte. / Yo no puedo y lo que puedo es nada. / Yo no estoy» (2006a:164). Versos en los que cobran protagonismo la existencia y la inexistencia, el *estar* y el *desestar*. Al igual que en «Huellas», perteneciente a *BHP*: «En el sueño soy otro que se parece a mí. / Éste que ves ahora no se parece a nadie» (Boccanera 2006a:52), donde la antítesis se convierte en duplicidad y confluencia.

Dicha antítesis posiciona al sujeto en una dialéctica permanente: «Mejor me dejan solo / que estoy enamorado de otra muerte» (2006a:138). El exiliado busca respuestas, trata de saber quién es, conocerse y conocer lo que ocurre. El polvo del camino y la sequedad que vacía la boca de la Sordomuda articulan una poesía de imposibilidad, basada en la figura del adínaton. *Ser* en movimiento, pero mudo. *Ser* de acción y de resguardo. Lo apreciamos en el fragmento inicial de «Marimba».

Este es un poema tirado por caballos,
voy de pie, voy aullando.
Una palabra brilla sobre mi lengua seca,
polvorienta,
quiere trazar sus círculos en un agua que cante. 5

¡arre caballos!
(Boccanera 2006a:142)

El adínaton ejerce aquí de expresión de lo imposible (Mayoral 1994:236). La sequedad del traslado apaga el decir, la existencia. A lo largo de «Marimba», las imágenes reproducen también un escenario enigmático, de confrontación: «Como el ciego que jura por la luz que lo alumbraba» (v.27), «yo quiero un mundo, otro» (v.41) o «Quiero besar el caos» (v.92). Catálogo de interpretaciones contradictorias, que van desvelando enigmas y expresando imposibles. Veamos la sección «VII» de «Polvo para morder».

Finalmente
palabra
he de morder el polvo
para que tú
puedas mover las alas 5
para que yo
respire de tu aire
sin conocer
el aire que respiro.
(Boccanera 2006a:151)

La renuncia y la resignación revierten en supervivencia y existencia. El texto se asienta en un mundo de contrarios, sobre el cual, el poeta propone la convivencia. En un espacio de oposiciones, Boccanera reclaman la representación irónica de una realidad dividida, una perspectiva que señalamos en la convivencia y la conexión del título de dos poemas de *PPM*: «Funeral» y «Nacimiento». Entre el drama y la supervivencia, el poeta aloja un mundo de extremos. Una realidad diferenciada que el breve texto «Galería de cosas inútiles» evoca.

El viejo león del circo no distingue
entre un ruido cualquiera y un aplauso cerrado.
Para él todo son ruidos.
Para él todos los hombres son payasos.
(Boccanera 2006a:168)

Destacamos en estos versos la simbología del bestiario escogido, la exposición mediática del león de circo, del animal solitario en pleno deterioro, y la visión del «sujeto intertextual migratorio» como proyección viajera del *yo*. Los elementos de apariencia antitética, «ruido» y «aplauso», orbitan alrededor del sujeto, del «viejo león». El éxito y la ruina, mezclados por el ruido, establecen un diálogo de felicidad o desprecio, cuyo centro explora el ser.

Ciertamente, la realidad de Argentina, el lugar de expulsión, y México, el lugar de llegada, así como la no-voluntariedad del desplazamiento, adquieren aquí la expresión de un *estar* que estimula el *desestar*. Una confrontación que viene acompañada por el léxico de la violencia, la articulación de un tiempo fracturado y la imposibilidad de la poesía como reflejo metapoético.

En sus otros dos poemarios, cuya temática exiliar se reduce, no extingue el sentido de extranjería. La evocación de contrarios alimenta la doble pertenencia como oposición de identidades. Recordamos *Sordomuda*, donde la poesía se articula como extrañeza e imposibilidad: «Estoy sentado en tu lugar de siempre y en tu lengua vacía / escucho pasos» (Boccanera 2006a:66). El contenido adopta un estímulo de contradicción en la necesidad de escribir, buscar e interrogar a una poesía que no se desvela, que permanece en silencio, por incapacidad o voluntariedad. Veamos el fragmento del poema «Hilachas».

No le temo al silencio,
aun cuando se estrelle con sus alas de polvo
en mi ventana.
No da miedo escucharlo. 10
Tengo miedo de verlo.
(Boccanera 2006a:77)

Ver el silencio, acaso escucharlo, aloja lo imposible. Arraigados en el valor distante de los elementos que nombran, los versos de *Sordomuda* tientan la intensidad del adínaton, en su capacidad para enumerar imposibles: «Fue el fin del mundo cada día, cada rosa cortada, cada borracho sobre su bicicleta» (2006a:80). Un fin que es comienzo,

en perpetua convivencia. Una oposición que se vislumbra también en la sección segunda de la obra, donde el paratexto aloja un imposible que se interpreta como exclusión e inclusión: «Zona de tolerancia» (2006a:101). Esto es, territorio acotado y excluyente, «zona», que aloja la aceptación y la inclusión

El valor de construcción de equivalencias antitéticas establece formas de adecuar un acercamiento al mundo, a la experiencia histórica y a la poesía. Estas estructuras adquieren diferentes valores, ya sea como imágenes o por el sentido temático de las mismas. Como señala el poeta en «Galería de cosas inútiles»,⁷⁰ poema homónimo del texto de *PPM* analizado con anterioridad.

Todo lo que no es útero,
es intemperie.
(*escuchado a un vecino de Bahía Blanca*)
(2006a:113)

El título, de raíz intratextual, presenta la realidad existencial del sujeto en el *estar*, donde el «útero» ejerce de oposición de lo externo, mientras la «intemperie» representa el elemento contrario al hogar, al *estar*. Ante el cual se instala la referencia de Bahía Blanca, región natal de Boccanera. El poeta indaga entonces en la necesidad del lugar, asumiendo los contrarios. Si estar afuera otorga intemperie, y distanciamiento, quedar en el útero priva de la exploración, excluye la desterritorialización.

Para perfilar la retórica migratoria del poeta argentino, profundizamos aún más en confluencia de elementos opuestos de su desplazamiento. Aludimos en este caso a *BHP*, última obra de nuestro *corpus* de Boccanera. Espacio de reflexión sobre la extranjería y la escritura, sobre el amor y la soledad, donde el poeta nos aproxima la compleja identidad del nuevo estar en Costa Rica. La obra incorpora referencias a una extranjería dramática, como el poema «El callado» (Boccanera 2002a:16), que revela el valor de dos elementos opuestos, palabra y silencio, mediatizados por las torturas.

El paratexto de la primera sección del poemario, «Sangre seca», palabra compuesta no recogida en los diccionarios, expresa el dolor que no cicatriza, la permanencia del

⁷⁰ Este texto de *Sordomuda* comparte con la obra *Tierra que anda* (1999) los mismos versos.

sufrimiento. Un dolor que se instala en el recuerdo de las madres de los desaparecidos, y en el poema homónimo: «Sangre seca» (2006a:33). De este modo, esta duplicación entre la existencia y la inexistencia, tránsito entre *ser* y *no ser*, *estar* y *no estar*, amplifica la voz migratoria. Observamos en «Espejito de mano», la convivencia de elementos opuestos.

Mírate bien, hoy eres
una cara de trapo al fondo del aljibe,
un perfil oxidado que ondea bajo el agua.

Mírate bien, hoy somos
el ladrido del viento. Te advertí, te lo dije, 5
es un sepulturero que cobra como artista.
Seguro ya te olió. Su corazón helado
vende casas de polvo en los despeñaderos.

Te advertí, te lo dije, el espejo, compra muebles usados
y trabaja en el rostro con cuchillos sin filo. 10

Mírate bien, hoy eres un hospicio,
un extraño,
reverso de una imagen que se repite y dice:
uno de los dos está muerto.
(Boccanera 2006a:40)

Podríamos relacionar este texto con la sección «11.3.1», donde hemos descifrado el valor metapoético del «espejo» en Jorge Boccanera. El poeta traza aquí la duplicidad del sujeto lírico, «reverso de una imagen», desde donde se identifica al ser fracturado. La voz asume una estructura apostrófica, partiendo de un *tú* y un *yo* que dialogan, que comparten una mirada plural, *nosotros*. La advertencia, el reclamo y la crítica, articulan el poema en tres isotopías que distancian dos sujetos opuestos, como imagen y «reverso».

La parte final, la cuarta estrofa, reproduce la unión de contrarios, que significa eliminación de uno de ellos. La muerte, al igual que la pérdida y el olvido, desplaza la oposición. El poema exhibe entonces la lectura de un *ser* dividido en dos, roto, fragmentado. El verso último clausura la partición. Devuelve al sujeto a una realidad que se ha visto alterada. Un hecho que nos recuerda al «El extranjero (dos)», cuyo final

concreta la división, que reproduce la caída en el precipicio. Recordemos sus dos últimos versos.

Los espejos vomitan siempre un bocado más de lo que fui.
Regresé del exilio, volví a ninguna parte.
(Boccanera 2006a:25)

«El extranjero (uno)» y «El extranjero (dos)» responden a la disposición bifurcada del sujeto, desde la proyección *él-yo*. En este fragmento, ya analizado en nuestra sección «9.3.2», se intensifica la realidad migratoria de Boccanera. La duplicidad de identidades concreta una existencia de opuestos. *Estar-allí* se opone a *estar-aquí*. Confrontación que se percibe en el uso del tiempo presente, «Los espejos vomitan», como intensificación de un sufrimiento arraigado en el pasado.

«Regresé del exilio, volví a ninguna parte», reclama una mirada dramática a la existencia y al desplazamiento, que se formula desde *PPM* hasta *BHP*. «Uno de los dos está muerto», señala el poeta en «Espejito de mano». El sujeto del *ayer*, previo a la migración, cuya presencia permanece en la memoria, deja de *ser*, y también deja de *estar*. La extranjería se convierte entonces en identidad.

Capítulo XII. Tres voces para la migración

*El viaje: un partir de mí, un infinito
de distancias infinitas, y un arribar a mí.*
Antonio Porchia

La «retórica migratoria» convoca una mirada conjunta de la extranjería, esbozando intersecciones desde lugares dispersos de la teoría literaria. Arraiga en el viaje a través de una mirada poética. Una vez hemos abordado diferentes perspectivas del fenómeno migratorio y de la poesía, después de afrontar el estudio del espacio, del tiempo, los temas y los sujetos, así como sus recursos literarios, somos capaces de enlazar la reflexión literaria con el proceso migratorio.

Ahora bien, comprendemos que el sujeto lírico y el sujeto biográfico representan su desplazamiento de forma particular. La migración implica distintos factores que derivan de una mejor adaptación, e integración, del nuevo *estar*. No obstante, consideramos que la experiencia migratoria del exiliado puede ser comparable con la del migrante voluntario. A pesar de que éste tiene la posibilidad de seleccionar y acomodar su nuevo *estar* con anticipación.

En la diversidad de experiencias extraterritoriales, la migración reclama tres pasos concretos en la travesía al *estar-allí*, que tienen su continuidad en la expresión poética. José Ismael Gutiérrez interroga diferentes etapas del viaje exiliar pertenecientes a dicha travesía, basándose en las reflexiones de Ana Araujo y Gustavo Pérez Firma (Gutiérrez 2005:11-13), quienes profundizan en la segmentación inherente al desplazamiento. Destacamos los tres pasos que reflejan el desplazamiento migratorio, resumidos por nosotros en el siguiente esquema.

Primero. Se detecta el traumatismo del alejamiento. El dolor y la tristeza son evocados. El sufrimiento niega el nuevo *estar*, estimulándose los contrarios.

Segundo. Se activa la transculturación. El estado intermedio ratifica la desposesión y asume la enajenación. La nostalgia del pasado cede al extrañamiento.

Tercero. En la migración prolongada, el desplazado adopta el nuevo *estar*. El sujeto se convierte en ser transnacional. La extraterritorialidad deviene territorialización.

La triple fragmentación retoma los pasos del *despaisamiento* y de la transculturación que describe Tzvetan Todorov.⁷¹ También la psicología se interesa por las fases de la migración. Se destaca en ella el proceso mediante el cual el sujeto se ocupa de los espacios conocidos, de los lugares que ha dejado, para luego, de forma gradual, empezar a distanciarse, desconectándose de los mismos. En este estado, donde se van alterando hábitos, la transculturación da lugar a un espacio de integración (Grinberg; Grinberg 1984:97). Pero el proceso no siempre es definitivo. En ocasiones, no se llevan a cabo algunas de las fases. Del mismo modo, la psicología detecta situaciones de sobreadaptación, de aferramiento a costumbres e idiomas del grupo afín, desarrollándose espacios-gueto.

Para Angelina Muñoz-Huberman, la migración puede ser comparada con las vías del viaje místico. El «exilio es un deambular por las vías del misticismo: la purgativa, la iluminativa y la unitiva» (1999:184). La relación gradual entre los instantes que acercan al poeta con la unión a Dios, comparte rasgos con la integración del *ser* en el *estar* ajeno.

Dentro de la fase purgativa, el sujeto migratorio se fractura y se desprende de su espacio de origen; el enfoque iluminativo proyecta la relación entre el *afuera* y el *adentro*; y la vía unitiva, por último, desemboca en la transculturación definitiva, la normalización en el acceso a *los otros*.

No asumimos ningún riesgo si defendemos la existencia de un fraccionamiento dentro de la poesía migratoria, desde la imagen análoga de la interpretación psicológica y el reflejo de la mística, en relación a la escritura poética y la literatura de viajes, como defiende Fernando Aínsa.

⁷¹ *Op. cit.*, 1996.

El viajero, por definición, es aquel que, al alejarse de su punto de origen, genera una distancia. Si toda literatura –la literalidad como procedimiento artístico de la escritura según los formalistas rusos– supone un proceso de extrañamiento, de un deliberado desdoblamiento del escrito en un *alter ego* que observa desde fuera, la experiencia antropológica del viaje supone un similar recorrido: un alejarse de lo familiar, una confrontación con el otro y lo diverso y, por ende, una conquista de la propia identidad y una visión más completa de sí mismo. Ello funda una relación privilegiada entre el viaje y la escritura, escritura que nace para posibilitar una comunicación a distancia en el espacio y en el tiempo. (Aínsa 2004:63)

En la escritura y en el viaje, en la poesía y en la migración, la palabra y la experiencia comparten un mundo en movimiento. Se asume la realidad en proceso de creación y de identificación. «Viaje existencial y viaje físico corren paralelos en la literatura de la emigración», afirma José Ignacio Oliva Cruz (2010:303). La incertidumbre ante lo desconocido, la nostalgia de la pérdida y la exaltación de lo ajeno traspasan fronteras psíquicas e idiomáticas.

Partiendo de tal estructura, nos atrevemos a identificar la poesía migratoria de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, dentro de los procesos de desplazamiento, psíquico y literario, como reflejo de la fractura y el *desestar* que aleja el espacio del *antes* y del *ahora*. En la búsqueda de certezas y de medianía, de quien carece de pertenencia, o en la aceptación de la diferencia, como búsqueda de equilibrios e intercambios entre realidades que se complementan. Visto desde la «retórica migratoria», podemos integrar el viaje y la poesía en la visión contradictoria de la antítesis, pero también en la cercanía metonímica, y en la identificación metafórica.

Esta categorización no debe ser conclusiva ni estática. Las fases de la migración imponen un movimiento gradual, poblado de matices intermedios. Por lo tanto, la poesía migratoria puede ser interpretada en sus diferentes transiciones, a través de los distintos instantes del proceso. El poeta puede recorrer cualquiera de las fases de la creación migratoria, aun cuando la tendencia es que una de ellas prevalezca sobre el resto.

La poesía migratoria de Boccanera acarrea intermitencia, es presencia de contrarios que arraiga y desarraiga la fractura del desplazamiento. La violencia, el drama y la imposibilidad son marcas de un viaje exílico casi permanente. La convivencia de mundos opuestos, nostalgia del *ayer* en el *ahora*, reclama la frecuentación del sufrimiento. La voluntariedad del traslado ulterior, que evoca una poética de la extranjería, ahonda también en el *estar-abí* y en el *estar* de la palabra. Asume el poeta argentino una expresión purgativa, en la primera fase migratoria.

Fabio Morábito interroga la medianía e indaga la cercanía fenomenológica de los objetos, en la segunda fase de la migración, como visión iluminativa. La ausencia de pertenencia revela un *ser* y un *estar* sin definición, o en busca de una definición. De ahí que la metonimia no desprenda ni sustituya, sino que instale una relación sin eliminación, creando el vínculo donde todo está presente, todo es y todo está, el *ayer* y el *hoy*, el *antes* y el *ahora*. De este modo, la dubitación mantiene a la palabra migratoria en una territorialidad en movimiento.

Para el poeta cuyo desplazamiento se enmarca en el viaje voluntario, y circunstancial, la residencia en EEUU puede ser analizada desde distintas perspectivas. En Eduardo Chirinos, la poesía se instala en una fase de búsqueda e incertidumbre, en el caso de su obra *EBS*, como estado de medianía. Para pasar, posteriormente, a la recontextualización de su *estar* en el *ahora* dentro de *EM*. Un traslado que arraiga la capacidad metafórica e identificadora de Chirinos en la expresión unitiva de la migración. A pesar del estado de desterritorialización, el poeta abarca el valor territorializador del *ahora*, fusionándose con un *estar-allí*, que es *estar-aquí*.

En una mirada panorámica a los tres poetas, la retórica de la experiencia del desplazamiento, añadida a las fases de la migración, nos permite contemplar el viaje y el poema desde una posición literaria evocadora, y confluyente. Mostramos la capacidad de las figuras literarias para exponer una identificación de la errancia, es decir, como reflejo de la migración. El poeta migratorio profundiza en un desplazamiento doble, físico y literario, en *ir hacia* y *escribir hacia*. Un reflejo que el exilio también desprende, como contrapartida de la existencia y de la creación literaria, como señala Claudio Guillén:

Lo que es innegable [...] es la creciente literalización del exilio y la extraordinaria ampliación de sus sentidos posibles. Hemos visto primero su tematización y su metafóricización. Si quizá pueda decirse que el destierro real se ha acrecentado [...], lo que sí cabe afirmar es que para más de una figura clave de la modernidad el exilio ha alcanzado grados inusuales de ampliación e irradiación significativas. Basta con recordar, ¿y cómo no recordarle?, a Rimbaud, desterrado por sí mismo y de sí mismo. Pero son muchas las posibilidades que se manifiestan. Se ha vuelto borrosa la línea divisoria entre la realidad y la metáfora, quiero decir, entre el exilio de Rimbaud, exterior también, visible, palpable, y el de un Antero de Quental, cuyo ámbito es la ruptura íntima, el viaje interior, y al propio tiempo la escritura. Y en casos como éste, literariamente, también encontramos que *l'histoire n'est pas tout*, que las polaridades temáticas perduran. (2007:93-94)

La reflexión de Guillén está relacionada con la doble temática del exilio como aceptación o rechazo que defiende en *El sol de los desterrados*. Señala aquí la obligatoria revisión del concepto de exilio, su valor en relación con la literatura y la existencia. Puesto que el poder evocador del exilio tiene un fundamento expansivo. Las divergencias en la aceptación del proceso migratorio nos conducen a un espacio interpretativo, rico en matices y de alto valor poético.

La poesía representa la palabra errante, por su dinamismo y su intensidad. Pero son múltiples factores los que intervienen en la expresión migratoria: el desdoblamiento del sujeto, la riqueza de figuras líricas, la mimesis no mediata, etc. Dichos rasgos estimulan la selección del texto poético para la expresión de una experiencia que alberga la multiplicidad temporal y espacial, la activación de la memoria o la sugestión idiomática, entre otros. De este modo, estos dos desplazamientos, migración y poesía, construyen el texto y la identidad, relacionándose con la extranjería y el *afuera*. «El poeta migrante es aquel que necesita exiliarse, establecer o construir un tiempo fuera del tiempo de la sucesión inaprensible, pero que mantiene lazos materiales con ese tiempo». (Genovese 2015:130)

Clausuramos la última parte de nuestra investigación, referida a la «lengua migratoria», asumiendo el mecanismo que convierte al género poético en vehículo

expresivo del desplazamiento. Lejos del planteamiento mimético de las obras narrativas, de la literatura de viajes o de las novelas del exilio, defiende Alicia Genovese que,

el poema producido por el o la poeta migrante, en su capacidad y su detención sensible crea un efecto en el trabajo con el lenguaje. La materia sale de su límite temporal objetivo. El poeta es un migrante por la naturaleza misma que la entrada a esta temporalidad plantea. (Genovese 2015:130)

La poesía migratoria permite retomar tiempos del *ayer* y del *ahora*, aprehender la duplicación del *ser* y la multiplicación del *estar*, expresar un permanente desplazamiento integrado a los temas. El texto migratorio consigna alusiones y dirime intertextos, actualizando al *otro* y a la lejanía.

Si para Álvaro Valverde, «descubrir un lugar, trazar el mapa del territorio a explorar para, más tarde, una vez colonizado, habitarlo se me antoja una definición posible de la poesía» (2014:14), la poesía migratoria se convierte en modelo de esta idea. Su palabra habita, construye, arraiga y revela un mundo dinámico en permanente búsqueda. Expresa una nueva forma de mirar al mundo, como señala Ricoeur:

Lo que tiene que apropiarse el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso el pensamiento. [...] Si se puede decir que coincidimos con algo, no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto. (2003:103)

La palabra errante muestra el lado violento de la pérdida, en la interrogación, desde la partición del sujeto. En ella, los silencios se aprietan, las distancias se recorren y lo imposible se intensifica.⁷² La migración alienta el potencial expresivo de la poesía.

Poseer el matiz de exiliado [migrante] ofrece al poeta una visión más del entorno, más claves sólo por él disfrutadas: desde la exaltación y el cinismo, como expone Cioran, la negatividad, los falsos valores, los pretextos y la comodidad. (Muñiz-Huberman 2002:55)

⁷²«Toda realidad representada en el poema ingresa en un orbe de significación donde los caracteres objetivos que la cosa pueda tener no importan como realidades, sino sólo y en la medida en que valen para unidad de sentido del poema. Esto significa que los términos usados no tienen función denotativa real (actual o potencial), sino sólo pretendida, fingida, y nunca cumplida en la realidad». (Ferraté 1982:388)

El poeta se desprende del sentido prosaico del decir del viaje. Es continuidad de una palabra que camina para entregarse al *decir en sí*, que aloja el *afuera* y el *adentro*. Puesto que la poesía no sólo interroga la denotación de la experiencia. Se sumerge también en la expresión connotativa del lenguaje. Por ello, la poesía migratoria se traduce entonces como idea que, como explica Paul Valéry, «puesta en prosa sigue reclamando el verso». (1977:27)

No obstante, con el exilio se ganó la presencia de la poesía, defiende Angelina Muñiz-Huberman (1999:156). Es decir, prevalece la expresión lírica ante la experiencia extraterritorial. En ella, el poeta migratorio expande la voz, reclama un idioma compartido, establece espacios para la soledad y para el recuerdo, desarrollando una residencia universal dentro del texto.

Además, el poeta migrante trasciende el valor identitario de donde procede, accediendo al *estar* de los migrantes universales, surgidos desde Ovidio, y continuados por Dante, Bertolt Brecht, Nazim Hikmet, Pablo Neruda, o Juan Gelman, entre otros. Un catálogo extenso, donde el desplazado encuentra su palabra, y expresa su mundo, diluyendo las balizas espaciotemporales.

Los poetas desplazados «son referentes privilegiados para las poéticas contemporáneas» (del Pliego 2013:32). Constituyen una voz actualizada que invita a interpretar la historia del continente y su relación con la poesía. En Latinoamérica, donde las experiencias de la migración bullen en todos los países, *hacia afuera* y *hacia adentro*, los poetas migrantes articulan una voz múltiple, proyectan un eco universal, estableciendo un vínculo entre *estar-allí* y *estar-aquí*. Compartimos la definición de José María Valverde en torno a lo poético: «lo poético está en el mismo arranque del decir en cuanto cántico de lo presente –para tomar posesión de ello– y en cuento elegía de lo ausente –para no perderlo del todo cuando pasa». (1989:28)

Entre «lo presente» y «lo ausente», la función de la poesía es «sugerir, inspirar e insinuar [y] no demostrar sino mostrar», como defiende Octavio Paz (1990:137). Marcas que la poesía migratoria conjuga a través de una especial percepción espacial y temporal,

donde el poema «hace posible el adentramiento en el ser desprendido» (Muñiz-Huberman 1999:175), convirtiendo el texto en vía de conocimiento y redención.

Advierte Angelina Muñiz-Huberman que existe «una poesía de caminos, de retornos, de ires y venires» (1999:177). Poesía de migrantes y exiliados que acude siempre a concertar la voz de una dispersión, estableciendo silencios y diálogos entre el *estar* y la distancia.

El poeta en el exilio [migración] se reconoce por el sonido, por el eco: y ésta es su realidad. Ha cambiado vista por oído: no verá a su gente ni a su paisaje: el sonido de la poesía es lo único que puede crear: la cadencia que le une a sus pérdidas. (Muñiz-Huberman 1999:176)

La palabra migratoria reproduce el espejismo de la travesía, idioma de uno y de todos, interpretando el paisaje y los lugares que el poeta interroga a su paso. «El viaje y la obra se identifican, son lo mismo, ya que quien hace el viaje o escribe la obra no es el mismo que en su origen» (Augé 2006:13). Como otredad del pasaporte, la extranjería transforma, expande y dispersa en el texto los sentidos de la identidad, señala Jorge Boccanera en «Lugar»: «Todo es ajeno aquí. / Somos los extranjeros de un lugar que era nuestro». (2006a:35)

El poeta migrante y el poema migratorio se funden. En la búsqueda del espacio y de la identidad, sobre ausencias y vacíos, expresan un lenguaje específico que es errancia, revelando un mundo sin fronteras, mundo en equipaje, donde la imposibilidad de *ser* y de *estar* define la existencia.

CONCLUSIÓN

*me seguirás en la marcha,
cresta de la lejanía,
esposa de la distancia*
Pedro García Cabrera

Si el viaje se eterniza es convertido en errancia, en vagabundeo: un permanente estado de fuga. Lejanía que desconoce el valor de la llegada. El viaje anhela siempre un territorio que lo aloje, un *estar* propio o ajeno. La vuelta o el arribo desembocan en anamnesis, poniendo en orden las anotaciones, las fotos y los recuerdos. Una culminación del desplazamiento que es convertida posteriormente en escritura. Reflejo de la memoria traducido en digresión y tránsito del texto. Como indica Michel Butor, del trayecto emerge la literatura:

J'écris rarement sur place. Je ne tiens pas de journal de voyage. Je parle d'un lieu dans un autre et pour un autre. J'ai besoin de faire voyager mes voyages. Entre deux termes d'une de mes phrases, ou d'un de ces sites verbaux que je détache et marque, la terre tourne. (Butor 1974:29)

Nuestras páginas finalizan irremediabilmente en una conclusión. Redactan el destino físico y mental de esta investigación. Tránsito literario y movimiento que fue impulsado por una premisa: interrogar la poesía del desplazamiento. Una problemática a la que accedimos desde diferentes ángulos, entre el contraste, la lectura y la asimilación de diversos procedimientos teóricos. Nos queda entonces por proyectar un eco expansivo, nunca una rendición excluyente, que permita ir enriqueciendo el análisis poético venidero.

Como hemos podido apreciar, el viaje y la migración se han convertido en una marca de la poesía latinoamericana. Una huella que comparten poetas de distintas generaciones. El viaje y el exilio, como ramas de un mismo tronco del desplazamiento, se

identifican por un proceso de expulsión y de regreso. Por ello, el estudio de la obra de tres poetas latinoamericanos contemporáneos, cuya poesía ha sido determinada por un trasvase del *estar* originario reclama específica, como categorización de los autores deterritorializados que fusionan la experiencia histórica del desarraigo y la lírica, y como estudio de la expresión del *desestar*.

Centrada en la designación y en la clasificación de dichas marcas, enmarcamos la primera parte de este estudio en la poeticidad que evoca la terminología de la escritura del desplazamiento, conjugándola con nuestra denominación de «poesía migratoria». Partiendo del vocabulario de la zoología y del recital viajero de las aves, la «poesía migratoria» fue confrontada a las definiciones: «Literatura de la emigración», «poetas migrantes», o «literatura migratoria». Un vocabulario sobre el que perfilamos una conceptualización menos restrictiva que las lecturas ocupadas en exclusiva en los procesos del exilio y de la literatura de viajes, o en las dinámicas que exhiben el aspecto sociológico de las migraciones.

Correspondiendo a nuestra propuesta, diseñamos en esta primera parte un marco teórico que pudiera caracterizar las huellas migratorias de la poesía, teniendo en cuenta los dos ejes que la componen, la experiencia histórica del viaje y la expresión poética. En este consenso entre revisión histórica y testimonio lírico, acometimos la creación de un cuestionario fundamental que lograra exponer los interrogantes de la emigración. Esbozando así una metodología que impulse investigaciones paralelas a la nuestra. Estimulados por una mirada comparativa, resolvimos alojar preguntas al texto y al viaje. Consultar *dónde*, *cuándo*, *por qué*, *para qué* o *cómo* sucede el desplazamiento y la palabra poética. Marcas que exteriorizan en el verso los rasgos históricos y literarios del desplazamiento.

Dicho cuestionario fue representado a partir de los tres elementos básicos que alberga el poema, como señala Michel Collot: un sujeto, encarnado por el emisor del poema en su extratextualidad; un mundo, asumido como referente espaciotemporal y temático; y una lengua que enmarca el código expresivo. De esta forma, transitamos equitativamente en experiencia del desplazamiento, la experiencia poética y el lenguaje

migratorio. Elementos que se reflejan por igual. No podemos olvidar que «la historia de la poesía del siglo XX es la historia del diálogo muy crítico, a veces un monólogo poético, entre la poesía y la historia», señala Eduardo Milán. (2004:39)

La convivencia de la poesía con el viaje se intensificó con el acercamiento extratextual de la segunda parte del estudio, el recorrido bio-bibliográfico de los poetas del *corpus*. En estas páginas desvelamos las motivaciones del desplazamiento. La cartografía viajera de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos fue mostrada como paradigma de tres viajes que exhiben su heterogeneidad y su cercanía en la vertebración de un *quién* desplazado, de un sujeto alojado en el *desestar*.

Así, los diferentes mecanismos del desplazamiento, visualizados desde nuestra perspectiva extratextual, asumen el exilio y el dramatismo de la salida de Boccanera, que evoca *Polvo para morder*; la emigración familiar de Morábito, de *Lotes Baldíos* y el traslado a EEUU de Chirinos, integrado en *El equilibrista de Bayard Street* y *Escrito en Missoula*.

Un tríptico que intercala grados de extranjería, sea voluntaria o involuntaria, dentro del poema. Niveles de integración o exclusión del nuevo *estar*, como distanciamiento que neutraliza el estigma del exiliado y del viajero, y obliga una revisión de los procesos de transculturación y de *despaisamiento*. Dando pie a que el cambio de residencia impulsado por la transformación del anclaje espaciotemporal desvele fracturas del *estar* y del *ser* en la experiencia histórica del poeta.

La descripción del poeta migrante, su esparcimiento territorial, nos condujo hasta la expresión poética del desplazamiento. Un equipaje expresivo donde el viaje se hace representación, al combinar un suceso poético y un suceso histórico. La poesía migratoria implica una reflexión crítica que afine los estudios de la poesía del exilio. En este caso, incrementamos los recursos que el poeta exiliado posee para pactar el destierro y la denuncia, combinándolo con la revisión de la literatura relacionada con los viajes, a través de su observación despolitizada del *afuera*. Puesto que el poeta migrante no es únicamente el perseguido, el huido, pero tampoco el visitante, pendula entre dos

espacios, sintiéndose atraído por la grieta y por el brillo, por la expulsión y por el acercamiento.

Una vez revisada la geografía errante y biográfica, la tercera parte de nuestra investigación se fundamentó en la creación de intersecciones, paralelismos y divergencias, en el acceso a la escritura migratoria. Partiendo de la descripción de las marcas del desplazamiento presentes en la poesía y adelantadas por el marco teórico de la primera parte, impulsamos la clasificación y la descripción de los fenómenos que estimulan el texto. Lugares transitables para la poética de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos, quienes han construido una «relación de circulación» migratoria que comparte el referente temático, a partir del sentido de extraterritorialidad.

La experiencia migratoria se convierte en texto poético: en búsqueda y hallazgo. Desde la «relación de circulación» de Cioranescu respondimos a una mirada de conjunto. Apoyados en la teoría literaria, en las herramientas del cronotopo y de la tematología, nos adentramos en el análisis de los textos. Previamente, seleccionamos un *corpus* de aquellas obras que son referencia del distanciamiento. Un espejo del viaje, o escaparate migratorio, que se surtió de nuestro diálogo personal con los poetas.

El «mundo migratorio» incidió en el valor referencial e intratextual de las obras. Las marcas del *cuándo*, el *dónde*, como cronotopo migratorio, exploraron el conflicto del *estar* y del *ser* desde una perspectiva espaciotemporal. Supuso identificar el valor físico o evocado de la migración, en la cartografía literaria de cada autor, y en sus referencias al conflicto temporal del distanciamiento.

Jorge Boccanera registra la extranjería expresando la geografía del territorio de origen, del *ayer* de Argentina, como fractura del presente. Paisaje de un *no-lugar* que deshabita en sus años de exilio, y es expresado desde el aturdimiento y la memoria de la denuncia de quienes sin exilio perdieron su *estar*, o sea los desaparecidos. En el caso de Fabio Morábito, el poeta italomexicano ausculta el vértigo de los espacios del presente y del pasado, atrayendo para su significación, el paralelismo que reflejan los territorios periféricos y vacíos, la desterritorialización y la falta de ubicación de los solares que nunca han sido, o ya dejaron de *ser*. Para Eduardo Chirinos, la extraterritorialidad es

reflejo de intertextualidad. La lectura, como viaje previo a la tradición histórica y literaria de la futura extranjería, como reclamo anterior a la partida, articula una mirada culturalista que indaga en la historicidad de los nuevos lugares. Un decir que es transposición de signos que somete al pasado y a los vestigios de la infancia del poeta, desde la confrontación inclusiva con el nuevo *estar*.

El cronotopo, mezcla de duración y territorialidad, no agotó nuestro acercamiento al mundo migratorio. Ahondando en la «relación de circulación» de los temas migratorios, construimos también una reinterpretación del desplazamiento a partir de los motivos y de los temas insertos en el texto. Partiendo de la mirada al tema, localizamos la poetización del bestiario migratorio, como fundamento comparativo, espejo y estímulo del viajero.

Tanto los elefantes expulsados de Jorge Boccanera, víctimas del exilio de la selva que los acoge; como la intermitencia léxica entre «aves» o «pájaros», confluencia de una designación que atrae el significado de la quietud y del desplazamiento en Fabio Morábito; o la búsqueda del *otro*, del animal que resume la extranjería y el asombro de Eduardo Chirinos, en su interés por los bisontes del paisaje de EEUU, los tres poetas nos hacen partícipes de un campo semántico de la migración en continua expansión.

El bestiario examina la aceptación o el rechazo del desplazamiento, en sintonía con las miradas al afuera que inauguran Plutarco y Ovidio. Viaje solar o viaje a oscuras, mirada expansiva o mirada evasiva, la propuesta de Claudio Guillén¹ nos permitió designar la temática del *desestar* del poeta argentino en *Polvo para morder*, y la inestabilidad de *Bestias en un hotel de paso*; así como la incertidumbre, que es exploración y búsqueda, pero también inestabilidad del decir, de Morábito. Y el tránsito desde la curiosidad de la primera experiencia migratoria de Chirinos, en *El libro de los encuentros*, al vértigo de los primeros pasos en EEUU, en *El equilibrista de Bayard Street*, y la instalación y la transculturación que se respira en *Escrito en Missoula*.

Por ello, afirmamos que en la experiencia del «mundo migratorio» los tres poetas afrontan un motivo común, el desplazamiento, desde un bestiario heterogéneo y en la dialéctica de la aceptación y del rechazo. Lo que nos permite identificar en su poesía una

¹ Aludimos a su obra *El sol de los desterrados* (1990).

expresión expansiva o aislada de la migración, de quienes acceden al nuevo *estar* desde la integración y desde la exclusión.

La «lengua migratoria», por su parte, identifica el uso de la palabra y del género lírico como código compartido que profundiza en los elementos del decir migratorio. En la lengua divisamos diferentes elementos –tono, léxico, sujeto, retórica– cuyo valor migratorio consignamos por su relevancia en el desplazamiento. La pregunta al *cómo* designa el modo, la forma y el medio de expresión. Reveló las necesidades de análisis del tono que fluye en la obra, de las referencias intertextuales que transitan el verso, y de los diseños de una voz que enmascara, o asume, los testimonios del desplazamiento.

La voz de dramatismo de Jorge Boccanera, de tono reiterativo y fracturado, de interrogación sin respuesta y léxico de la violencia, confiere a su poesía la apariencia de una grieta descarnada, un *estar* agitado. En el caso de Eduardo Chirinos, resaltamos la expresión integradora concebida desde el dinamismo conversatorio, eco del diálogo y del movimiento indagatorio que se expresa en el decir identificador y en la designación de lo expresado. El tono dubitativo rodea la lengua migratoria de Fabio Morábito. Se adentra en un decir interrogante y desubicado, un fraseo tembloroso que es frontera de la incertidumbre. El poeta habita el bilingüismo que funda su *desestar* migratorio, expresando una voz insegura que no ancla su existencia en un solo lugar, expandiendo así su desubicación. De este modo, el tono migratorio de los tres poetas especula entonces en los condicionantes verbales que exhiben los rasgos de una cercanía indagatoria y de un desequilibrio fracturado en torno a la extranjería.

Pero el estudio de la lengua migratoria abarca también el acercamiento a la voz y al hablante poético. Referente individualizado o múltiple que proyecta el decir migratorio. Una voz que se funde en los desplazados, de forma casi permanente, con el rastro intertextual de la tradición viajera. El poeta extrae así la mecánica de diálogo con las experiencias migratorias del *otro*.

Siendo conscientes del valor diferenciado de ambas miradas, hemos establecido una intersección que aúna la pragmática y el estudio del intertexto, confeccionando la

lectura del «sujeto intertextual migratorio» como reflexión del *enmascaramiento* o biografismo del *yo*, y el diálogo de éste con la voz de los *otros*.

Un marco de análisis que se intensifica por la mirada comparativa que evoca la tradición viajera de la poesía. Detectamos en el *corpus* la recurrencia expresiva hacia la poesía clásica, el espacio del viaje de *La Odisea*, en Fabio Morábito y en Eduardo Chirinos, donde el poeta migrante expande las fronteras de una palabra atemporal que arraiga en el poema, y crea dispersión. Una fusión entre tradición y expansión del sujeto, que funciona también en la integración de las voces de los exiliados, como Nazim Hikmet o Bertolt Brecht, dentro de la obra de Jorge Boccanera. A partir de estos referentes externos, analizamos el «sujeto intertextual migratorio», en tanto que apropiación de la extranjería ajena. Se elabora la recreación e intensificación de un sujeto desplazado, de una voz en movimiento proyectada en el *otro*. Figuración del *yo* en un viaje interno y externo alojado en la *otredad*.

El horizonte de la «lengua migratoria» no es restrictivo, es expansivo. Su palabra responde a un decir que bascula entre el adentro y el afuera, abarcando el mayor número de elementos posibles. Por ello, al final, nos adentramos en un terreno inexplorado por la crítica de la literatura del exilio, y de los viajes: el estudio de la retórica y de la metapoética de la poesía migratoria. Consideramos que la expresión metapoética refleja la necesidad de interpretar en la migración una «casa de palabras» que encarna un *estar* en movimiento. Espacio familiar donde el poeta se aloja y neutraliza la lejanía. *Estar* indivisible adentro del poeta y del poema. Territorio conocido, sin necesidad de identificación o de aduana, que asienta la palabra en un existir estático.

Así, la última lectura crítica de la poesía migratoria se proyecta en dirección contraria a la interpretación del desplazamiento histórico. Concebida en la expresión de la identidad, de la cercanía y de la contradicción, que revelan los estudios de retórica, la analogía *como...* del desplazamiento, profundiza en la validez migratoria de los recursos estilísticos que estimulan la creación literaria. Enmarcados en esta visión retórica, apreciamos la construcción metafórica de Eduardo Chirinos como la senda de identificación que el poeta peruano establece a partir de realidades ajenas. Un

procedimiento unificador que inserta espacios diferentes enraizados dentro de una nueva territorialización, permitiendo intensificar el rastro integrador de su poesía y de su desplazamiento. Una expresividad copulativa que combina y nutre los paisajes, unificándolos a partir de la mirada del sujeto.

En Fabio Morábito, la impresión metonímica no desaloja la realidad del extranjero y tampoco ensarta la cotidianidad del residente. Su expresión atraviesa los márgenes de la indeterminación. El decir metonímico transmite la importancia de una proximidad sin identificación. Resuelve la distancia, que se vincula y se desvincula, a partes iguales en el *estar*.

Para la poética migratoria de Jorge Boccanera, la contradicción y la sugestión de un mundo que es imposibilidad constante, desarrolla su mirada de antítesis y de adínaton. La experiencia viajera es resuelta por el dramatismo del exilio, un desplazamiento contradictorio que es lejanía involuntaria, y posterior extranjería, donde Boccanera resuelve la violencia caótica y el sinsentido del *desestar*. De este modo, la expulsión va tornándose en tránsito entre la poesía del *desestar* forzado y el viaje migratorio, convirtiendo al poeta y a su obra en un exilio permanente, como señala Augusto Roa Bastos, sobre su experiencia migratoria:

Yo creo que el exiliado continúa a perpetuidad siendo exiliado, porque el retorno no es la reconstitución, la recuperación del destino, sino simplemente el comienzo de otro destino que sigue siendo el de un exiliado. (Boccanera 1999c:33)

Las cuatro partes que estructuran nuestra investigación revelan la distinción y el paralelismo existente en la obra migratoria de los tres poetas. Marcas, balizas y huellas de la migración son compartidas, pero interpretadas y expresadas de forma diferencial. La poética que aborda el desplazamiento se emite desde distintos rasgos, donde cada poeta ocupa un lugar específico.

Si nos situamos en una mirada panorámica, apreciamos que Jorge Boccanera asume el viaje migratorio de espaldas al tránsito. La violencia de la expulsión, propiciada por el exilio, articula una palabra fracturada y dramática, un decir agrietado que se va liberando paulatinamente, sin desprenderse del dibujo de la pérdida. Por su parte, Fabio Morábito

instala su poesía en un centro sin centro, es medianía en movimiento, intermitencia del *estar* y del *desestar*. El extrañamiento en su existir cotidiano acciona un estado de desubicación en el poeta italomexicano. En el caso de Eduardo Chirinos, el poeta peruano traduce la realidad acomodando su palabra al intertexto migratorio del afuera, evocando un sentir metafórico e identificador. Aloja su «casa de palabras», que es infancia y memoria, a una extraterritorialidad arraigada, asumida y aceptada, trascendiendo el distanciamiento del *estar-allí* y el *ser-aquí*.

En los tres poetas detectamos diferentes niveles de la experiencia extraterritorial. Gradación del *despaisamiento* que en Boccanera se expresa desde la contrariedad y el sufrimiento, en Morábito se asienta en la indeterminación y en Chirinos ocupa la asimilación.

No obstante, si indagamos en la primera etapa de la migración, ésta coincide con la etapa de rechazo, de extrañeza, que expresa Jorge Boccanera, como un decir purgativo. En la segunda etapa se aloja un sentido de medianía, de desplazamiento continuado, donde la voz bilingüe se traduce como desubicación. Una dialéctica que explora Fabio Morábito entre el *no-estar* y el *estar*. Marca iluminativa de quien indaga en una extraterritorialidad permanente. Como última etapa de la migración, la búsqueda de identidad es resuelta cuando el viaje no supone un *desestar* excluyente. En este caso, Eduardo Chirinos estimula una dispersión de símbolos, integración del *ser* en territorios ajenos, extranjería que se neutraliza en la palabra y en el espacio. Así, la instalación repercute en el decir. Se propaga un sentido unitivo entre el *hoy* y el *ayer*, del lugar de partida y del territorio de llegada.

Pero los estratos o niveles identificados dentro de la poesía migratoria, no excluyen las posiciones intermedias de otros exiliados y viajeros. Poetas que ahondaron también en la expresión del *desestar*. Ciertamente, los exilios de Tomás Segovia y de Juan Gelman, el viaje de Enrique Lihn, el traslado de Óscar Hahn o el nomadismo de José Viñals, se pueden inscribir también dentro de nuestro esquema de tres etapas, desde la descripción que su cronotopo y su mundo migratorios emanan.

La poesía de los desplazados, que hemos descrito en esta investigación, asume siempre el desencuentro de los primeros pasos del desplazamiento, evocados por la confrontación entre el verbo y el exilio; recorre la transición y la medianía de una palabra que conserva los dos territorios, que no ha perdido la temporalidad del *ayer*; y evoca la integración o la pertenencia: la aceptación del nuevo *estar*.

Aludimos a grados de extraterritorialidad que pueden ser colonizados en zonas específicas por otras poéticas del desplazamiento, puesto que el marco teórico que hemos construido no actúa como límite o acotación. Antes bien, esbozamos una vertebración teórica que pueda absorber diferentes expresiones de la extranjería en el futuro.

No queremos concluir sin responder a la premisa que impulsó nuestro estudio, la importancia de la poesía como expresión de la migración. Una vez revisados los componentes de la experiencia migratoria, entre el traslado geográfico sufrido y la concepción lírica de la vivencia histórica, podemos afirmar que el género poético expande la expresión del movimiento, instala la lejanía que evoca la incertidumbre y la constatación del *desestar*. La errancia inscrita en el texto repercute en una movilidad permanente que evoca el desplazamiento desde distintas perspectivas. La poesía es puro exilio, defiende Juan Gelman (Bocanera 1999c:45). Aunque nosotros diríamos que sustenta una expresividad migratoria.

En la poesía migratoria escuchamos el eco de Ovidio, de *Tristes*, agradeciendo a las musas el acompañamiento de la poesía en el destierro: «las armas del cantar me dará el propio lugar» (2002:161). La poesía impulsa siempre una expresión de alojamiento y de expansión, de movimiento entre el afuera y el adentro, como elipsis inquieta que recorre el mundo.

En ella, lo imposible toma forma, afirmando un sonido y una respiración. La palabra se extiende más allá del tiempo, en un desplazamiento constante. El texto migratorio recupera el trasfondo de la épica clásica, exhibiendo las marcas de un movimiento interminable, inacabado, que es búsqueda de sentido, insatisfacción del decir y existir en dispersión.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Corpus*¹

BOCCANERA, Jorge (1986), *Polvo para morder*, Buenos Aires: Tierra Firme.

--- (1990), *Sordomuda*, México DF: Universidad Autónoma de México.

--- (2002), *Bestias en un hotel de paso*, Córdoba: Narvaja editor.

CHIRINOS, Eduardo (1988), *El libro de los encuentros*, Lima: Colmillo Blanco.

--- (1998), *El equilibrista de Bayard Street*, Lima: Colmillo Blanco.

--- (2003), *Escrito en Missoula*, Valencia: Pre-textos.

MORÁBITO, Fabio (1984), *Lotes baldíos*, México DF: FCE México.

--- (1992), *De lunes todo el año*, México DF: Editorial Joaquín Mortiz.

--- (2002), *Alguien de lava*, México DF: ERA.

2. Poetas²

BOCCANERA, Jorge (1973), *Los espantapájaros suicidas*, Lanús: Grupo Editor Mensaje.

--- (1976), *Contraseña*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

--- (1988 [1986]), *Marimba. Antología poética*, Buenos Aires: Editorial 21.

¹ Incluimos en este primer apartado de la bibliografía las primeras ediciones de los nueve poemarios que hemos seleccionado como *corpus* de nuestra investigación. Pero advertimos que, para el análisis de los textos poéticos, hemos recurrido a las compilaciones de poesía reunida, o a ediciones posteriores. Una variación que hemos ido señalando en cada cita utilizada. De igual modo, incluimos a cada autor por su correlación por la letra del apellido, no por la edad, respetando así las normas de la catalogación bibliográfica.

² En esta segunda sección de la bibliografía, hemos incluido todas las obras de los poetas que fueron consultadas para nuestra investigación. Mostramos aquellos textos que, aun no habiendo formado parte de nuestros diferentes capítulos, enmarcan la lectura de los poemas del *corpus*. También señalamos que no integramos aquí el total de las obras publicadas por cada poeta.

- (1999a), *Solo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*, México DF: ERA.
- (1999b), *Diálogos con Jorge Boccanera*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- (1999c), *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Rosario: Ameghino Editora.
- (2001), *Antología personal*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- (2002a), *Bestias en un hotel de paso*, San José de Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- (2002b), *La pasión de los poetas*, Buenos Aires: Alfaguara.
- (2004), *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense 1970-2004*, San José de Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- (2005), *Servicios de insomnio*. Madrid: Visor Libros.
- (2006a), *Bestias en un hotel de paso*, Guadalajara: Servicios editoriales Arlequín.
- (2006b [1986]), *Marimba. Antología Personal*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- (2006c), *Entre líneas 2. Prólogo y entrevistas Jorge Boccanera*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- (2006d), «Interrupciones de Juan Gelman. Países, vidas, identidades fragmentadas», en Fernando Moreno (comp.) *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman*, Paris: Ellipses Édition.
- (2007), *Jadeo del viaje. Jorge Boccanera en su voz*, México DF: Ediciones Pentagrama.
- (2008a), *Palma Real*, Madrid: Visor Libros.
- (2008b [1986]), *Polvo para morder*, Madrid: Ediciones Amarghord.
- (2008c), «Poesía y periodismo. Dos formas de indagar», *Caravelle*, núm. 90, págs. 199-202.
- (2009), *Libro del errante*, México DF: La Cabra Ediciones.
- (2012), *Fricción*, Comodoro Rivadavia-Argentina: Ediciones Espacio Hudson.
- (2015), *Monólogo del necio*, Buenos Aires: Editora Patria Grande.

- CHIRINOS, Eduardo (1988a), *El libro de los encuentros*, Lima: Colmillo Blanco.
- (1988b), «Antología de la poesía mexicana moderna», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 453, págs. 148-151.
- (1988c), «Vallejo en la poesía peruana (1950-1970)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455, págs. 167-180.
- (1991), *El techo de la ballena*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- (1998), *La morada del silencio*, México DF: FCE México.
- (1999a), *Naufragio de los días*, Sevilla: Renacimiento.
- (1999b), «Veinte años de poesía peruana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 588, págs. 31-35.
- (2000a), *Epístola a los transeúntes*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- (2000b), *Abecedario de agua*, Valencia: Pre-Textos.
- (2001), *Breve historia de la música*, Madrid: Visor Libros.
- (2003a), *Escrito en Missoula*, Valencia: Pre-Textos.
- (2003b), *El Fingidor. Revista de literatura*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- (2004a), *Los largos oficios inservibles*, Bogotá: Carvajal.
- (2004b), *Nueve miradas sin dueño*, Lima: FCE Perú.
- (2005), *No tengo rruiseñores en el dedo*, Valencia: Pre-Textos.
- (2007), «Las resquebrajaduras de Babel, o el problema de la crítica literaria y la poesía», *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm. 9, págs. 389-396.
- (2008), *Coloquio de los animales*, Sevilla: Renacimiento.
- (2010a), *Mientras el lobo está*, Madrid: Visor Libros.
- (2010b), *Humo de incendios lejanos*, Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- (2010c), «José García Villa o el danzante enmascarado», *Quimera*, núm. 317, págs. 87-90.
- (2012a), *Anuario mínimo (1960-2010)*, Barcelona: Luces de Galibo.
- (2012b), *Catálogo de las naves. Antología personal (1978-2012)*, Lima: UAP/ Estruendomudo.
- (2012c), *Quatorze formes de mélancolie / Catorce formas de melancolía*, Tulle: Editions Al Manar.

- (2013), *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, Granada: Valparaíso Ediciones.
- (2014), *Medicinas para quebrantamientos del balcón*, Valencia: Pre-textos.
- (2016), *Harmonices mundi*, Sevilla: Los abisos de point.

MORÁBITO, Fabio (1989), *La lenta furia*, México DF: Editorial Vuelta.

- (1993), «El escritor en busca de una lengua», *Vuelta*, núm. 195, págs. 22-24.
- (1994 [1989]), *Caja de herramientas*, México DF: FCE México.
- (1995), *Los pastores sin ovejas*, México DF: Ediciones del equilibrista.
- (1996), *Cuando las panteras no eran negras*, Madrid: Siruela.
- (2002), *La vida ordenada*, Barcelona: Tusquets Editores.
- (2003a), «Vivir sin casa», *Periódico de Poesía. (Nueva época)*, núm. 5, págs.42-44.
- (2003b), «El picnic, o el descenso a los árboles», *Acta Poética*, núm. 24, págs. 259-262.
- (2004), *También Berlín se olvida*, México DF: Tusquets Editores.
- (2006a), *La ola que regresa (Poesía reunida)*, México DF: FCE México.
- (2006b), *Grieta de fatiga*, Mexico DF: Tusquets Editores.
- (2006c), «Nota sobre la traducción», en Eugenio Montale, *Eugenio Montale. Poesía completa*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg, págs. 1017-1034.
- (2008a), «Antonio Porchia: la brevedad del extranjero», *Acta Poética*, núm. 29, págs.141-157.
- (2008b), «Animales en verso y prosa», *Letras Libres*, núm. 114, págs. 32-35.
- (2009), *Emilio, los chistes y la muerte*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2010), «Un escritor es el que, en rigor, no sabe escribir», *Ñ. Revista Clarín*, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Fabio_MorabitoEterna_Cadencia_0_366563595.html, (Fecha de consulta: 28 d abril de 2013)
- (2011), *Delante de un prado una vaca*, México DF: ERA.
- (2012), *Ventanas encendidas. Antología poética*, Madrid: Visor Libros.
- (2013), *El idioma materno*, Madrid: Sextopiso.

3. Bibliografía general³

- ABRIL, Juan Carlos (2007), «La poesía de Fabio Morábito, un juego de espejos subjetivos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 688, págs.165-175.
- ACHOTEGUI, Joseba (2005), «Estrés límite y salud mental: el síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises)», *Revista Norte de salud mental de la Sociedad Española de Neuropsiquiatría*, Volumen V, págs. 39-53.
- ACIPRENSA, <https://www.aciprensa.com/Oracion/credo.htm> (Fecha de consulta: 8 de abril de 2015).
- ADORNO, Th. W. (2006 [1951]), *Mínima Moralía, Reflexiones de la vida dañada, obra completa/4*, Madrid: Editorial Akal.
- ADOUM, Jorge Enrique (1974), «El artista en la sociedad latinoamericana», en Daniel Bayón (rel.) *América Latina en sus artes*, México DF: Siglo XXI editores-Unesco, pág. 207-216.
- AGUSTÍN, San (1984), *Confesiones*, (trad. Ángel Custodio), Barcelona: Bruguera.
- AÍNSA, Fernando (2004), «El viaje como transgresión y descubrimiento. De la Edad de Oro a la vivencia de América», en Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor Libros, págs. 45-72.
- (2006), *Del Topos al Logos. Propuestas de Geopoética*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- (2012) *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1966), *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca: Anaya.
- ALBERTI, Rafael (1990), *Antología comentada, Poesía I*, Madrid: Ediciones la Torre.

³ Incluimos en este apartado todos los documentos utilizados a lo largo de nuestra investigación. Incorporamos, también, aquellas obras que sirvieron de apoyo, y que no llegaron a fraguar en forma de cita o referencia en nuestra escritura. Situamos además la fecha de la primera edición entre corchetes, cuando sea posible.

- ALDA TESÓN, Jesús Manuel (ed.) (1976), *Jorge Manrique. Poesía*, Madrid: Editorial Cátedra.
- ALEMANY, Carmen (1997), *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ALONSO, Amado (1969 [1955]), *Materia y forma en poesía*, Madrid: Editorial Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1976 [1950]), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Editorial Gredos.
- (1978 [1952]) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Editorial Gredos.
- ALONSO, María Rosa (1990), *Las generaciones y cuatro estudios*, Madrid: Viceconsejería de cultura y deportes del Gobierno de Canarias.
- ANDERSON, Benedict (1993 [1983]), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF: FCE México.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1982 [1954]), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I*, México DF: FCE México
- (1984 [1957]), *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid: Alianza Editorial.
- ANDRADI, Esther (2010), *Vivir en otra lengua*, Jaén: Alcalá Grupo Editorial.
- ANSALDI, Waldo; GIORDANO, Verónica (2006), *Crónica del siglo XX. Historia de América Latina*, Madrid: Dastin Ediciones.
- ARETA MARIGÓ, Gema; LE CORRE, Hervé; SUÁREZ, Modesta; VIVES, Daniel (eds.) (1999), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, Madrid: Editorial Verbum.
- ARISTÓTELES (2011), *Poética. Magna Moralia*, (trad. de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Dupla), Madrid: Editorial Gredos.
- ASENSIO, Benigno (1988), *La migración de las aves*, Madrid: Acento Editorial.
- ASIAÍN, Aurelio (1985), «Lotes Baldíos, de Fabio Morábito», *Vuelta*, núm. 101, México, págs. 40-43.
- AUGÉ, Marc (2003), *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- (2006), «El viaje inmóvil», en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC, págs. 9-18.

- AYALA, Francisco (1972), *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar Ediciones.
- (1983), *Palabras y Letras*, Barcelona: Edhasa.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria; GARCÍA GALLARÍN, Consuelo; SOLANO SANTOS, Sagrario (1990), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal Ediciones.
- BACHELARD, Gaston (1965 [1957]), *Poética del espacio*, México DF: FCE México.
- BACHMANN, Susanna (2002), *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del cono sur*, Editorial Libros Pórtico: Sevilla.
- BALLART, Pere (1994), *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2005), *El contorno del poema*, Barcelona: Acantilado.
- (2011), *La veu cantant*, Lleida: Pagès Editors.
- (2016), «Mezquitas que eran fábricas, o el poder transformador de la poesía», *Años diez*, núm.3, págs. 29-35.
- BALLART, Pere; JULIÀ, Jordi (2010), *Sobre islas y penínsulas. Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid: Devenir Ensayo.
- BARNETT, S. A. (1987 [1967]), *La conducta de los animales y del hombre*, Madrid: Alianza Editorial.
- BARRERA, Trinidad (coord.) (2008), *Historial de la literatura hispanoamericana. Tomo III, siglo XX*, Madrid: Editorial Cátedra.
- BARTHES, Roland (1980 [1971]), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil.
- BATJIN, Mijail (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, Charles (1977), *Las flores del mal*, Madrid: Visor Libros.
- BELLESI, Diana (2010), «Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 718, págs. 7-19.
- BENAC, Henri (1988), *Guide des idées littéraires*, France: Hachette.
- BENEDETTI, Mario (1994), *Articulario. Desexilio y perplejidades*, Madrid: Ediciones El País.
- (2000) *Antología poética*, Madrid: Alianza Editorial.

- BENJAMIN, Walter (2014), «Sobre algunos temas en Baudelaire», *Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad Arcis*, Santiago de Chile, <http://www.rae.com.pt/wb3.pdf> (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2014)
- BENVENISTE, Émile (1977 [1974]), *Problemas de lingüística general II*, México DF: Siglo XXI editores.
- BERGAMÍN, José (2008), *Claro y difícil*, Madrid: Fundación Banco Santander.
- BHABA, Homi (2002 [1974]), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BLANCHOT, Maurice (1992 [1955]), *El espacio literario*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- BLOOM, Harold (1995 [1994]), *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama.
- BOLIVAR, Simón, «Carta de Jamaica», <http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bolivar/> (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2016)
- BORGES, Jorge Luis (2012), *Arte Poética (seis conferencias)*, Barcelona: Editorial Austral.
 --- (2013) *Poesía completa*, Barcelona: Ediciones Debolsillo.
- BORGNA, Eugenio (1996), «La patria perdida en la Lebenswelt psicótica», *Revista Archipiélago*, núms. 26-27, págs. 53-60.
- BOUSOÑO, Carlos (1970 [1952]), *Teoría de la expresión poética* (Tomo II), Madrid: Editorial Gredos.
 --- (1981 [1979]), *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid: Editorial Gredos.
 --- (1985 [1952]) *Teoría de la expresión poética* (Tomo I), Madrid: Editorial Gredos.
- BRAH, Avtar (2011 [1996]), *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*, Madrid: Traficantes de sueños.
- BRECHT, Bertolt (2010), *Más de cien poemas*, Madrid: Ediciones Hiperión.
- BREMOND, Claudio (2001), «Concepto y tema», en Cristina Naupert (comp.), *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid: Arco/Libros, pág.167-180.
- BUSTOS, Emiliano (2013), «El poeta calla, cuando empieza a hablar el poema», *La Raíz Invertida*, <http://www.laraizinvertida.com/detalle.php?Id=1160> (Fecha de consulta: 15 de agosto 2015).
- BUTOR, Michel (1974), *Repertoire IV*, Paris: Les Editions de Minuit.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.) (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros.
- CALDERÓN, Alí (dir.) (2007), *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México, 1965-1985*. Puebla: Gobierno estado de Puebla.
- CALDERÓN, Damaris (2009), «Sobre la poesía de Jorge Boccanera», *Letras S5*, <http://letras.s5.com/dc180509.html> (Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013).
- CALVINO, Italo (2001 [1988]), *Leçons américaines*, Paris: Éditions du Seuil.
- CAMPAÑA, Mario (2010), *Antología de poesía argentina hoy*, Barcelona: Editorial Bruguera.
- CAMPOS, Marco Antonio (ed.) (2009), *La poesía del siglo XX en México*, Madrid: Visor Libros.
- CAMPRA, Rosalba (1987 [1982]), *América Latina: la identidad y la máscara*, Mexico DF: Siglo XXI editores.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis (1977), *Poesías completas y algunas prosas*, México DF: FCE México.
- CARREÑO, Antonio (1982), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid Editorial: Editorial Gredos.
- CASADO, Miguel (2005), *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- CASTILLA, Leopoldo (1997), *Nueva poesía argentina*, Madrid: Ediciones Hiperión.
- CERNUDA, Luis (1999), *Poesía completa*, Madrid: Ediciones Siruela.
- CAVAFIS, Constantin (1999), *Antología poética*, (trad. de Pedro Bádenas), Madrid: Alianza Editorial.
- CERRILLO, Pedro; LUJÁN, Ángel Luis (2010), *Poesía y educación poética*, Castilla La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- CHAMBERS, Iain (1995), *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires: Amorrortu ediciones.
- CHEVREL, Yves (2006 [1989]), *La littérature comparée*, Paris: PUF.
- CHIRINOS, Eduardo (2012), «Para llegar a Missoula», en Gisela Heffes (ed.), *Poéticas de los (dis)locamientos*, Houston: Literal Publishing, pág. 145-154.

- CILLERUELO, José Ángel (2014), «Elogio del lugar», *Quimera*, núm. 365, págs. 16-18.
- CIORAN, Emil (1973 [1956]), *La tentación de existir*, Madrid: Taurus.
- (1998 [1987]) *Ese maldito yo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- (2010 [1996]) *Conversaciones*, Barcelona: Tusquets Editores.
- CIORANESCU, Alejandro (1964), *Principios de literatura comparada*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- COHEN, Jean (1974 [1966]) *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Editorial Gredos.
- (1982 [1979]) *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid: Editorial Gredos.
- COLLOT, Michel (1989), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris: PUF.
- (2014) *Pour une géographie littéraire*, Mayenne: Éditions Corti.
- COLOMBI, Beatriz (2004), *Viaje Intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- COMBE, Dominique (1999), «La referencia desdoblada : el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.) *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros, pág. 127-153.
- COROMINAS, Joan (2008 [1968]), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Editorial Gredos.
- CORTÁZAR, Julio (1994), *Obra crítica/3*, Madrid: Alfaguara.
- COTE BARAIBAR, Ramón (1992), *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía Latinoamericana*, Madrid: Visor Libros.
- CRUZ, Francisco José (1997), *El buscador de sombra, Fabio Morábito*, Carmona: Ediciones Ayuntamiento de Carmona.
- CUELLAR, Margarito (2012), «Los pasos de Jorge (Boccanera)», *Revista La Otra*, <http://www.laotrarevista.com/2012/12/los-pasos-de-jorge-boccanera/> (Fecha de consulta 1 de mayo de 2014).
- CULLER, Jonathan (2014 [1997]), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Espasa Libros.
- CYMERMAN, Claude (1994), «La Literatura hispanoamericana y el exilio», *Revista iberoamericana*, LX, núms. 166-167, págs. 523-550, <http://revista-iberoamericana>.

pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5171/5329 (Fecha de consulta 12 de marzo de 2014)

DARÍO, Rubén (1977), *El canto errante*, Madrid: Espasa Calpe.

DÁVILA-FRANCO, Rafael (2006), «La poesía peruana del 80 o la fractura como poética», *Omni-bus*, núm. 12, <http://www.omni-bus.com/n12/fractur.html> (Fecha de consulta: 12 de enero de 2015).

DE AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel (2001 [1972]), *Teoría de la literatura*, Madrid: Editorial Gredos.

DE TORO, Alfonso (2005), «Paisajes–Heterotopías–Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico», en Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds), *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-1992)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, págs. 19-30.

DE TORO, Fernando (2010), «El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 5, <http://www.uv.es/extravio>, (Fecha de consulta: 08/11/2012).

DEL PLIEGO, Benito (ed.) (2013), *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*, Madrid: FCE España.

DEL PRADO, Javier (1993), *Teoría y Práctica de la función poética*, Madrid: Editorial Cátedra.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (2001 [1991]), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.

DELTORO, Antonio (2004), «Veinte años después», en Fabio Morábito, *Lotes baldíos*, Querétaro: Consejo estatal para la cultura y las artes Venustiano Carranza.

DERRIDA, Jacques (1989 [1967]), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Antrhupos.

--- (2012) «Litteratures déplacées», *Autodafe*, núm.1, <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/litteratures-deplacées.htm> (Fecha de consulta: 22 de junio de 2012).

DESCUBRIR EL PERÚ: <http://www.tierra-inca.com/meteo/histo/index.php?lg=es&id=lima> (Fecha de consulta: 8 de abril de 2015).

- DÍAZ, José A.; SANTOS, Tomás (2008), *Zoología. Aproximación evolutiva a la diversidad y organización de los animales*, Madrid: Editorial Síntesis.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1974), *Tesoro breve de las letras hispánicas*, Madrid: Ediciones Magisterio Español.
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DE CHILE, <http://etimologias.dechile.net/>
- DICKINSON, Emily (1998), *The Poems of Emily Dickinson*, Ralph W. Franklin ed., Cambridge.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: A. Machado libros.
- DOBRY, Edgardo (1999), «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 588, págs. 45-58.
- (2003), «Todo el lirismo de hoy es posible», *El País*, 31-05-2003, http://elpais.com/diario/2003/05/31/babelia/1054338623_850215.html, (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2012)
- DOLEŽEL, Lubomír (1985), «Le triangle du doublé», en *Poétique*, núm. 64, págs. 463-472.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1982 [1977]), *Introducción al comentario de textos*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- (1988), *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid: UNED.
- (2002), *Teoría de la Literatura*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María (2009), «Poeta en la intemperie», en Jorge Boccanera, *Libro del errante*, México: La Cabra Ediciones, págs. 7-11.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1996), «Diez novísimos narradores mexicanos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 549-550, págs. 83-99.
- (2007), *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México DF: FCE México.
- DOMINICY, Marc, «La pregunta poética», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 643, págs. 15-22.

- DRAE, *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, <http://dle.rae.es/>
 --- (2001), Madrid: RAE.
- DSA (1996), *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Madrid: Editorial Espasa.
- ECO, Umberto (2013 [1990]), *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Debolsillo.
- EFE, Agencia (2009), «El escritor peruano Eduardo Chirinos gana el Premio Generación del 27», *El Mundo*, 05/11/2009, link: http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/05/andalucia_malaga/1257427735.html (Fecha de consulta: 07 de noviembre de 2009).
- ELIOT, T. S. (1968 [1933]), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona: Seix Barral.
- ELLIOT, Emory (1991), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Editorial Cátedra.
- ESPEJO, Rafael (2012), «Ventanas encendidas», *La estafeta del viento*. <http://www.laestafetadelviento.es/resenas/ventanas-encendidas>, (Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2012).
- ESPINA, Eduardo (1993), «Poesía peruana: 1970, 1980, 1990», *Revista iberoamericana*, núms. 164-165, págs. 687-702.
- ESTEBAN, Ángel; GALLEGO, Ana (2008), *Juego de manos. (Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX)*, Madrid: Visor libros.
- ESTEBAN, Ángel; Montoya Juárez, Jesús (2011), «Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI», en Francisca Noguero Jiméñez *et al* (eds), *Literatura más allá de la nación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 7-13.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- ETTE, Ottmar (2008), *Literatura en movimiento*, Madrid: CSIC.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge (1999), «Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales», *Revista de la Universidad de México*, núm. 627, págs. 4-7.

- FERNÁNDEZ GRANADOS, José; RAMÍREZ, Josué (2002), «Nueva poesía mexicana», *Crónica*, <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/8081.html>, (Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2013)
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1977 [1972]), *América Latina en su literatura*, México DF: Siglo XXI editores.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1985), «José Martí y sus circunstancias», http://www.josemarti.info/articulos/marti_circunstancias.html (Fecha de consulta 12 de marzo de 2014).
- FERNÁNDEZ, Teodosio; MILLARES, Selena; BECERRA, Eduardo (1995), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas.
- FERRARI, Marta (ed.) (2010a), *La poesía del siglo XX en Argentina*, Madrid: Visor Libros.
 --- (2010b), «Desafíos y fronteras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.718, págs. 51-67.
- FERRATÉ, Joan (1982 [1968]), *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral.
- FERRATER MORA, José (1983), *El mundo del escritor*, Barcelona: Editorial Crítica.
- FERREIRA, Sergio (2008), «Jorge Boccanera, el poeta nómada», *El Litoral de Santa Fe*, 9/10/2008, http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/34399, (Fecha de consulta el 09 de noviembre de 2008).
- FLY JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, Juan Manuel; BARELLA VIGAL, Julia (eds.) (2010), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- FLY, Robert (2012), «In a train», <https://silverbirchpress.wordpress.com/2012/10/11/in-a-train-poem-by-robert-bly/>, (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2015).
- FONDEBRIDER, Jorge (ed.) (2006), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
 --- (2008), *Una antología de la poesía argentina (1970-2008)*, Santiago de Chile: LOM.
 --- (2010) «Una genealogía de la poesía argentina actual», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 718, págs. 21-41.

- FOSSATI, Marina (2004), «Jorge Boccanera, poeta y fisgón», *Asociación de Prensa del Mercosur*, 7/10/2004, http://www.prensamercoeur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=275 (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2008).
- FRENZEL, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Editorial Gredos.
- FRIERA, Silvina (2012), «Poesía incandescente», *Página 12*, 23/12/2012, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-27384-2012-12-23.html> (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2014).
- FROST, Robert (1984 [1973]), *Selected poems*, Great Britain: Penguin Books.
- GADAMER, H. G. (2004 [1990]), *Poema y Diálogo*, Barcelona: Gedisa.
- GAETA, Pedro (2015), <http://www.parquechasweb.com.ar/gaeta/gaeta.htm> (Fecha de consulta 15 de febrero de 2015).
- GALEANO, Eduardo (1989), *Nosotros decimos no (Crónicas 1963/1988)*, Madrid: Siglo XXI ediciones.
- GAMBARTE, Eduardo Mateo (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.
- GAOS, Vicente (1975), *Antología poética del grupo poético de 1927*, Madrid: Editorial Cátedra.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1996), *El lenguaje literario. 1- La comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ, Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Editorial Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Editorial Cátedra.
- GARCÍA, Francisco; RADERS, Margit; VILLAR, Juan Felipe (eds.) (2009), *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*, Madrid: Editorial Complutense.
- GARFIAS, Pedro (2008), *Alas del sur [antología 1926-1967]*, Sevilla: Renacimiento.
- GARRALÓN, Ana (2004), «Fabio Morábito», *Lateral. Revista de Cultura*, núm.117, pág. 9.
- GASQUET, Axel (2004), *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos en París*, Santa Fe: Universidad Nacional el Litoral.

- (2006) «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes», en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC, págs. 31-66.
- GELMAN, Juan (2002), *De palabra*, Madrid: Visor Libros.
- (2004), *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid: Visor Libros.
- (2006), *Interrupciones 2*, Buenos Aires: Seix Barral.
- GENETTE, Gerard (1969), *Figures II*, Tours: Éditions du Seuil.
- (1979) *Introduction à l'architexte*, Tours: Éditions du Seuil.
- (1989 [1962]), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- GENOVESE, Alicia (2012), «Irse lejos para encontrar lo propio. Migración y pertenencia en la poesía argentina contemporánea», en Alicia N. Salomone (ed.), *Memoria e imaginación poética en el cono sur*, Buenos Aires: Corregidor, págs. 129-144.
- GDLB (1999), *Gran Diccionario Larousse Francés-Español / Español-Francés*, Barcelona: Larousse
- GIESCHEN, Amalia (2005), «Jorge Boccanera», en *Revista Oliverio*, http://www.revistaoliverio.com.ar/antiores/09/entrevista_boccanera.html (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2009).
- GOBENCEAUX, Nathanaël (2007), «Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor», *Cybergeog: European Journal of Geography*, <http://cybergeog.revues.org/9952>. (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015).
- GOMBROWICZ, Witold (2005), *Diario (1953-1969)*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- (2006) *Contra los poetas*, Madrid: Sequitur.
- GÓMEZ BAS, Joaquín, «La vitrolera», <http://www.taringa.net/comunidades/liberarte/4899532/Personajes-del-Tango-La-Vitrolera.html> (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015).
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier (1993), «Herodoto, Coleos y la historia de la España antigua», *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, núm. 5, págs. 151-162.

- GONZÁLEZ, Laura Elena (2012), «Jorge Boccanera: errancias», *Revista La Otra*, <http://www.laotrarevista.com/2012/12/jorge-boccanera-errancias-laura-elena-gonzalez/>, (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014).
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1994), *La calle del agujero en la media. Todos bailan*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- GORDON, Samuel (2005), *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*, México DF: Ediciones Eón.
- GOYES, Julio César (2014), «Entrevista al poeta peruano Eduardo Chirinos», *Red Democrática*, núm. 332, <http://reddemocratica01.blogspot.com.es/2014/06/red-democratica-no-332-entrevista.html>, (Fecha de consulta: 19 de octubre de 2014).
- GRAVES, Robert (1980 [1955]), *Los mitos griegos* (Tomo 1), Madrid: Alianza Editorial.
- GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph (1982 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos.
- GRINBERG, León; GRINBERG, Rebecca (1984), *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid: Alianza Editorial.
- GUERRERO, Gustavo (ed.) (2010), *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Valencia: Pre-Textos.
- GUICHARD, Luis Arturo (2012), «Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del Anuario mínimo», *Luvina*, núm. 68, <http://www.latam-studies.com/Luvina2012.html>, (Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013).
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.
- (2007), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets Editores.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2005), *Cartografías literarias del exilio. Tres poéticas hispanoamericanas*, New York: The Edwin Mellen Press.
- HAHN, Óscar (2009), *Archivo expiatorio. Poesías completas (1961-2009)*, Madrid: Visor Libros.
- HAINING, Peter (sel.) (2004 [1997]), *Cronopaisajes. Historias de viajes en el tiempo*, Barcelona: Ediciones B.

- HALPERIN DONGUI, Tulio (2005 [1969]), *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza Editorial.
- HAMBURGER, Michael (1991 [1969]), *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México DF: FCE México.
- HEFFES, Gisela (ed.) (2012), *Poéticas de los (dis)locamientos*, Houston: Literal Publishing.
- (2012a), «Fotogramas de la fugacidad: el escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura», en Gisela Heffes (ed.), *Poéticas de los (dis)locamientos*, Houston: Literal Publishing, págs. 221-238
- HELGUERA, Luis Ignacio (1991a), «Fabio Morábito: Arraigar y volar/I», *El Nacional*, 08/05/1991.
- (1991b), «Fabio Morábito: Arraigar y volar/II», *El Nacional*, 15/05/1991.
- HERNÁNDEZ, José (1941 [1872]), *Martín Fierro*, Buenos Aires: Editorial Sopena.
- HIKMET, Nâzim (2002), *Duro oficio del exilio*, Barcelona: Amelia Romero Editora.
- HOCHMAN, Nicolás (2011), «Exilio y paralaje», *Letras Históricas*, núm. 4, págs. 121-138.
- HOMERO (1993), *La Odisea*, (trad.de José Manuel Pabón), Madrid: Editorial Gredos.
- DENMARK, <http://denmark.dk/es/datos-rapidos/mapa-de-dinamarca/elsinore/> (Fecha de consulta: 30 de febrero de 2015).
- DCINE, <http://www.dcine.org/localizaciones/localizacion-de-con-la-muerte-en-los-talones-0> (Fecha de consulta: 30 de febrero de 2015).
- FILMAFFINITY, <http://www.filmaffinity.com/es/film351704.html> (Fecha de consulta: 30 de febrero de 2015).
- HUAMAN, Carlos (2004), *Pachachak: puente sobre el mundo narrativo, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México: UNAM.
- HUGO, Victor (2008), *Ce que cést que l'exil*, Francia: Éditions des Équateurs.
- HUIDOBRO, Vicente (2003), *Obra Poética*, Madrid: ALLCA.
- ILDEFONSO, Miguel (2004), «La poesía del conocimiento y del sueño. Entrevista al poeta Eduardo Chirinos», *Ciberayllu*, http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_EChirinos.html (consultado: 14 de octubre del 2012).

- (2006), «El regreso de Horacio Morell», <http://www.letras.s5.com/mi080706.htm>
(Fecha de consulta: 14 de octubre de 2012).
- ILIE, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- JABÉS, Edmond (2002 [1989]), *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2001), *Antología poética. Platero y yo. Españoles de tres mundos. Estética y ética estética*, Barcelona: RBA Editores.
- JIN, Ha (2012 [2008]), *El escritor como migrante*, Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- JITRIK, Noé (1993), «La literatura del exilio en México (Aproximaciones)», en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 157-170.
- (2009), *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- JULIÀ, Jordi (2011), *Poètica de l'exili*, Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor.
- KATTÁN, Sharvelt (2012), «El exilio como memoria en Jorge Boccanera», *Contramancha*, <http://contramancha.com/2012/10/23/el-exilio-como-memoria-en-jorge-boccanera/> (Fecha de consulta 28 de febrero 2013)
- KAYSER, Wolfgang (1970), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Editorial Gredos.
- KOHUT, Karl; Pagni, Andrea (1993), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- KRISTEVA, Julia (1991 [1988]), *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza & Janes.
- LAMAS, Mijail, «Consideraciones sobre poesía mexicana contemporánea», <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/04/consideraciones-sobre-poesia-mexicana-contemporanea/> (Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014).
- LARA, Omar (2009), *Argumentos del día [Antología personal, 1973-2005]*, México DF: La Cabra Ediciones.
- LASTRA, Pedro (1985), «Notas sobre la poesía hispanoamericana», *Revista chilena de literatura*, núm. 25, págs. 131-138.

- LEOPARDI, Giacomo (1998), *Cantos*, (trad. José Luis Bernal), Granada: Editorial Comares.
- LEVIN, Samuel (1983 [1962]), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- LEYVA, José Ángel (ed.) (2008), *Versos comunicantes III*, México DF: Universidad Autónoma de León.
- LIHN, Enrique (2014), *Poesía, situación irregular*, Madrid: Visor Libros.
- LIVI BACCI, Massimo (2012 [2010]), *Breve historia de las migraciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- LLARENA, Alicia (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa Editorial.
- LNPR (2004), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Robert Édition.
- LÓPEZ, Vicente Cristóbal (2009), «Ulises, patria, mundo, destierro y carpe diem», en Francisco García, Margit Raders y Juan Felipe Villar (eds.), *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*, Madrid: UCM Editorial Complutense, págs. 107-130.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio; Alonso, Eduardo (1982), *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia: Editorial Bello.
- LÓPEZ MORALES, Humberto (2010), *La andadura del español por el mundo*, Madrid: Ediciones Santillana.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2001), «De la vida a la música», *El País*, 24/11/2001, http://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006563023_850215.html, (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2012)
- LOTMAN, Yuri (1982 [1970]), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo.
- (1999 [1993]), *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa.
- LUCENA GIRALDO, Manuel; PIMENTEL, Juan (eds.) (2006), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel L. (2005), *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco/Libros.
- (2007), *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Editorial Síntesis.

- LUNA, Leticia (2012), «El latinoamericano Boccanera», *Revista La Otra*, <http://www.lotrarevista.com/2012/12/el-latinoamericano-boccanera/> (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014).
- LUNA, Luis (2014), «Memoria de la impermanencia. Los no lugares en la literatura migrante», *Quimera*, núm. 365, págs. 24-27.
- MACHADO, Antonio (2008), *Antonio Machado*, Barcelona: El País.
- MADRES, Asociación de madres de la Plaza de mayo: <http://www.madres.org/navegar/nav.php> (Fecha de consulta: 9 de julio de 2016).
- MADRID, Ayuntamiento, <http://www.esmadrid.com/informacion-turistica/templo-dedebod> (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2014).
- MAGRIS, Claudio (2011 [2005]), *El infinito viajar*, Barcelona: Anagrama.
- MAILLARD, Chantal (2011), *Bélgica*, Valencia: Pre-textos.
- MALPARTIDA, Juan (1989), «Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 471, págs. 152-158.
- MALUSARDI, María (2005), «Sobre el valor de lo auténtico», *Audiovideoteca*, <http://clipne.com/view/jorge-boccanera-audiovideotecadeescriitores/yyaGmSrAHbEdC70.html> (Fecha de consulta: 09 de noviembre de 2013).
- MANEA, Norman (2008 [2003]), *La llengua nòmada*, Barcelona: Arcadia.
- MANRIQUE, Jorge (1976), *Poesías completas*, Madrid: EDAF.
- MANZONI, Celina (2007), «Díaspóra, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea», *University of Texas Digital Repository*, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf>, págs. 1-17. (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2014).
- MARÍAS, Julián (1975), *Literatura y generaciones*, Madrid: Espasa Calpe.
- MARÍN, Bernardo (2014), «Fabio Morábito: “La poesía es el atajo lingüístico por excelencia»», *El País*, 14/03/2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/14/actualidad/1394799135_082248.html (Fecha de consulta: 15/03/2014).
- MARINONE, Mónica; TINEO, Gabriela (coords.) (2010), *Viaje y relato en Latinoamérica*, Buenos Aires: Ediciones Katay.

- MARIÑO, Francisco Manuel; OLIVA HERRER, María de la O (coords.) (2004), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2002), «Tema, motivo y tópico», *Exemplaria*, núm. 6, págs. 251-256.
- MARTÍ, José (1999), *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos.*, Madrid: Jorge A. Mestas Ediciones escolares.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996), *El fragmentarismo poético contemporánea*, León: Universidad de León.
- (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid: Editorial Cátedra.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (2004), «Las islas del exilio», en Eugenio Padorno y Germán Santana (eds.), *Perseguidos, malditos y exiliados en la literatura universal*, Zaragoza: Servicio de publicaciones de la ULPGC, págs. 35-64.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2002), «Criticar al crítico», *Letras libres* (España), núm. 5, págs. 46-48.
- MATAMOROS, Blas (2004), «Anomalías de la literatura argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 644, págs. 15-22.
- MATTALIA, Sonia; CELMA, Pilar; ALONSO, Pilar (eds) (2008), *El viaje en la literatura hispanoamericana: El espíritu colombino*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2002), *Le poète perplexe*, Paris: Librairie José Corti.
- (2009), *Pour un lyrisme critique*, Paris: Librairie José Corti.
- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid: Editorial Síntesis.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2011), «Vine a la Mancha porque me dijeron que acá vivía mi padre», en Francisca Nogueroles Jiménez *et al* (eds), *Literatura más allá de la nación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 167-176.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985 [1945]), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- MERQUIOR, José Guilherme (1977 [1972]), «Situación del escritor», en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México DF: Siglo XXI editores.

- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit; PFEIFFER, Erna (eds.) (2005). *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-1992)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2005), «Introducción. Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?», en Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds.), *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-1992)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 11-18.
- MILÁN, Eduardo (2004), *Resistir. Insistencia sobre el presente poético*, México DF: FCE México.
- (2006), «Modernidad y poesía mexicana», *Revista de la UNAM*, núm. 31, págs. 27-31.
- (2012), *No hay, de veras, veredas*, Madrid: Libros de la Resistencia, 2012.
- MOLINA, Enrique (1992), *Hacia una isla incierta*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- MOLINA, Juan (2008), «El viaje y la errancia en la escritura de Álvaro Mutis», en Sonia Mattalia, Pilar Celma, Pilar Alonso (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana. El espíritu colombino*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 417-422.
- MOLINER, María *et al.* (2007), *Diccionario de uso María Moliner*, Madrid: Editorial Gredos.
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka (2011), «Ser poeta no se convierte jamás en profesión: Fabio Morábito», *Periódico la Jornada*, 6/06/2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/06/cultura/a08n1cul>, (Fecha de consulta: 11 de marzo de 2012).
- MONTEJO, Eugenio (1971), *Antología*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- (2008), *Terredad*, Sevilla: Sibilina.
- (2012), *El Taller blanco y otros ensayos*, Sevilla: Sibilina.
- MONTES DOCEL, Rosa Eugenia (2006), *La tematología comparatista en la literatura y el cine*, Madrid: Editorial Pliegos.
- MORENO, Fernando (dir.) (2006), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman*, Paris: Ellipses Édition.

- MÚJICA, Hugo (2008), «Dictadura y democracia: tres décadas de poesía argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 695, págs. 9-21.
- MULEIRO, Vicente (2005), «Boccanera, el arte de besar el caos», en Jorge Boccanera, *Servicios de insomnio*, Madrid: Visor Libros, págs. 7-14.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1999), *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona: Gexel.
- (2002), *El siglo del desencanto*, México DF: FCE México.
- MUTIS, Álvaro (2002 [1990]), *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, México DF: FCE México.
- NANCY, Jean-Luc (1996), «La existencia exiliada», *Revista Archipiélago*, núms. 26-27, págs. 34-40.
- NAUPERT, Cristina (2001), *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid: Arco/Libros.
- (comp.) (2003), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco/Libros.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1971 [1959]), *Arte del verso*, México DF: Colección Málaga.
- NERUDA, Pablo (1999a), *Obras completas I*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1999b), *Obras completas II*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- (2000), *Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2001), *Obras completas IV*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- NEUMAN, Andrés (2011), «Pasaporte de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte)», en Francisca Noguerol Jiménez, *et al* (eds.), *Literatura más allá de la nación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 199-208.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca; *et al* (eds.) (2011), *Literatura más allá de la nación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- NÚÑEZ, Estuardo (comp.) (1989), *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- NÚÑEZ, Rafael (1992), *La Poesía*, Madrid: Editorial Síntesis.
- NÚÑEZ, Rafael, DEL TESO, Enrique (1996), *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid: Editorial Cátedra.

- OLIVA CRUZ, José Ignacio (2010), «Poéticas del paisaje y el territorio en la literatura del desarraigo», en Carmen Fly Junquera, Juan Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.) (2010), *Ecocríticas: Literatura y medioambiente*, Madrid : Iberoamericana-Vervuert, pág. 293-310.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (sel.) (1988 [1971]), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*, Madrid: Alianza Editorial.
- OLLÍN TECANDI, Moctezuma (2002), «La importancia del estilo. Entrevista a Fabio Morábito», *Babab*, núm.14, <http://www.babab.com/no14/morabito.htm>, (Fecha de consulta: 03 de febrero de 2012).
- ONFRAY, Michel (2007), *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris: Le livre de Poche.
- ORTEGA, Julio (1992), *Una poética del cambio*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (2001), *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*, Mexico DF: Siglo XXI ediciones.
- ORTIZ, Lautaro (2006), «Claves de una poética en movimiento», en Jorge Boccanera, *Marimba*, Buenos Aires: Ediciones Colihue. págs. 9-17.
- OTERO, Diego (2010), «Un poema es un ojo que mira», *Quimera*, núm.317, págs. 91-94.
- (2014), «La fragilidad de los muros: voyeurismo y soledad en la poesía de Fabio Morábito». Inédito.
- OVIDIO (2002), *Tristes. Cartas del ponto*, (trad. Rafael Herrero Montero), Madrid: Alianza Editorial.
- OVIDIO, José Miguel (ed.) (2008), *La poesía del siglo XX en Perú*, Madrid: Visor Libros.
- (2009), «Humo de incendios lejanos, de Eduardo Chirinos», *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/humo-de-incendios-lejanos-de-eduardo-chirinos>, (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2012).
- PACHECO, José Emilio (2000), *Siglo Pasado: (desenlace). Poemas 1999-2000*, México DF: Editorial Era.
- (2004), *En resumidas cuentas. Antología*, Madrid: Visor Libros.
- PADORNO, Eugenio (2006), *Vueltas y revueltas en el laberinto*, Santa Cruz de Tenerife: La Caja Literaria.

- PADORNO, Eugenio; Santana Henríquez, Germán (eds.) (2004), *Perseguidos, malditos y exiliados en la literatura universal*, Zaragoza: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- PAGNINI, Marcello (1978), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PALACIOS, Roxana (2005), «Entrevista a Jorge Boccanera», *Taller Axolotl*, núm. 10, [http:// revistaaxolotl.com.ar/esp10-2.htm](http://revistaaxolotl.com.ar/esp10-2.htm) (Fecha de consulta: 5 de febrero de 2007).
- PARAÍSO, Isabel (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid: Editorial Gredos.
- PAULINO AYUSO, José (1996), *Antología de la poesía española del siglo XX. I 1900-1939*, Madrid: Clásicos Castalia.
- PAZ, Octavio (1975), *El signo y el garabato*, México DF: Editorial Joaquín Mortiz.
- (1990), *La otra voz*, Barcelona: Seix Barral.
- (1993) *Itinerario*, Mexico DF: FCE México.
- (1997) «El más allá de Jorge Guillén», en Guillén, Jorge, *Cántico*, Barcelona: Círculo de Lectores, págs. 7-37.
- (2000), *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México DF: FCE México.
- (2008a [1956]), *El arco y la lira*, México DF: FCE México.
- (2008b [1972]), *Los hijos del limo*, Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- (2009) *Octavio Paz*, Madrid: El País.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (coord.) (2002), *Manual de literatura hispanoamericana, IV Las Vanguardias*, Pamplona: Cénlit ediciones.
- PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) (2004), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor Libros.
- PERA, Cristóbal (1998), «De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana», *Revista Iberoamericana*, Vol LXIV, núm 184-185, págs. 507-528.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio (1984 [1962]), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Tecnos.

- PFEIFFER, Johannes (1951 [1936]), *La Poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, México DF: FCE México.
- PICARDO, Osvaldo (2009a), «Poesía de la Argentina de entresiglos (1980-2008)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.707, págs. 63-75.
- (2009b), «Jorge Boccanera: El poeta se mueve en las márgenes y escribe en el reverso del idioma», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.707, págs. 129-140.
- PINEDA, Octavio (2009), «Jorge Boccanera, entrevista», *Revista La Otra*, <http://www.laotrarevista.com/2009/12/jorge-boccanera-entrevista/>, (Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2009).
- (2013), *Entrevista a Eduardo Chirinos*. Toulouse: inédita.
- (2013), *Entrevista a Fabio Morábito* [vía electrónica], inédita.
- (2013), *Entrevista a Jorge Boccanera* [vía electrónica], inédita.
- (2014), «Catálogo de las naves», *Libros & Artes*, Volumen XX, 2014, pág. 33.
- PLA, Josep (1991 [1942]), *Viaje en autobús*, Barcelona: Ediciones Destino.
- PLATÓN (2000), *La República*, Madrid: Edimat Libros.
- PLUTARCO (2009), *Consejos políticos /Sobre el exilio*, (trad. Raúl Caballero Sánchez) Madrid: Alianza Editorial.
- POHL, Burkhard (2005), «¿Escritores nómadas? La migración cultural en la narrativa latinoamericana a finales del siglo XX», en Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds), *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-1992)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, págs. 55-70.
- POZUELO YVANCOS, José María (1999), «Pragmática, poesía y metapoesía en “El poeta” de Vicente Aleixandre», en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.) *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros, pág. 177-198.
- (2009 [1988]), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PRETE, Antonio (2010 [2008]), *Tratado de lejanía*, Valencia: Pre-textos.
- PRIETO, Martín; HELDER, D.G (2006), «Boceto nº2 para un... de la poesía argentina actual», en Jorge Fondebrider (comp.), *Treinta años de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires: Libros del Rojas, págs. 101-116.

- QUEVEDO, Francisco de (2003), *Sonetos de Quevedo* (Edición de Ramón García), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_delibes/obra/sonetos-de-quevedo--0/, (Fecha de consulta: 7 de agosto de 2016).
- RAMA, Ángel (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- REYES, Alfonso (1986), *La experiencia literaria*, Barcelona: Editorial Bruguera.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2010), *La palabra del mudo*, Barcelona: Seix Barral.
- RICOEUR, Paul (2003 [1976]), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México DF: Siglo XXI editores.
- RIVERO, Eliana (2006), «Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio», http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_154.pdf, (Fecha de consulta: 29 de enero de 2008).
- ROCA, Juan Manuel (2016), *Biografía de Nadie, Antología personal*, Madrid: Visor Libros.
- RODRÍGUEZ, Francisco (1994), «El código del exilio en Los ojos del pájaro quemado de Jorge Boccanera», *Filología y Lingüística*, Volumen XX (2), págs. 73-85.
- (1995), «Intertextualidad como retórica: una lectura de la poesía de Jorge Boccanera», *Revista Pensamiento Actual*, núm.1, págs. 32-43.
- (2001), «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», *Revista Comunicación*, núm.3, <http://www.redalyc.org/pdf/166/16611303.pdf>, (Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013)
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1994), *El haiku japonés*, Madrid: Hiperión.
- ROKHA, Pablo de (2001 [1926]), *U*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ROMERO TOBAR, Leonardo; ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005), *Los libros de viaje: realidad vivida o género*, Madrid: Editorial Akal.
- ROMERO, José Luis (2005), *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: FCE Argentina.
- ROSMAN, Silvia (2003), *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011), *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid: Editorial Cátedra.
- SABATO, Ernesto (2004 [1963]), *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona: Seix-Barral.

- SÁEZ DELGADO, Luis (2004), *Un duelo privado. Notas sobre el exilio como literatura de viajes*, Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- SAID, Edward (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Editorial Debate.
- (2013 [2001]), *Reflexiones sobre el exilio. Y otros ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Ediciones Debolsillo.
- SALAS, Horacio (2005), *Lecturas de la memoria. Encuentros con escritores*, Buenos Aires: FCE Argentina.
- SALAS, Javier (2015), «Un puente aéreo para salvar a cien rinocerontes a la desesperada», *El País*, 18/05/2015, http://elpais.com/elpais/2015/05/18/ciencia/1431964457_321756.html. (Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015).
- SALINAS, Pedro (1975 [1948]), *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona: Seix Barral.
- SALOMONE, Alicia (ed.) (2012), *Memoria e imaginación poética en el cono sur*, Buenos Aires: Corregidor.
- SALVADOR, Álvaro (1998), *Muestra de poesía hispanoamericana actual (34 nombres en 34 años: 1963-1997)*, Granada: Diputación de Granada.
- (2006), *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- SAN MARTÍN, Javier (1986), *La estructura del método fenomenológico*, Madrid: UNED.
- SARABIA, Rosa (1989), «Innovación técnica y compromiso ideológico en la poesía de Jorge Boccanera», *Revista Casa de Las Américas*, núm. 175, págs. 42-52.
- (1997), *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Londres: Tamesis.
- SARACENI, Gina (2008), *Escribir hacia atrás: herencia, lengua y memoria*, Rosario: Editorial Beatriz Viterbo.
- (2013), «La voz antigua (ecos y resonancias del italiano en la literatura latinoamericana)», *Revista Atenea*, núm. 507, págs. 79-93.
- (2014), «Fabio Morábito en las orillas del sonido». Inédito.
- SASTURAIN, Juan (2006), «El novio de la sordomuda», *Página 12*, 15/06/2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2112-2006-06-15.html> (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2013).

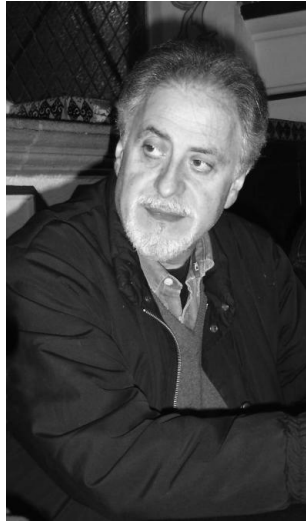
- SAZABÓN, José (comp.) (1970), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SEGOVIA, Tomás (2003), *En los ojos del día. Antología Poética*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- (2005), *Recobrar el sentido*, Madrid: Editorial Trotta.
- (2011), *Digo yo*, México DF: FCE México.
- SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica.
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter (2010 [1987]), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Editorial Ariel.
- SENABRE, Ricardo (1999), *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca: Almar.
- SERRANO, Pedro (1985), «El espacio extranjero: Los Lotes Baldíos de Fabio Morábito», *Carpatacios*, núm. 10, págs. 2-7.
- SHAKESPEARE, William (2016 [1603]), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Act=3&Scene=1&Scope=scene (Fecha de consulta: 7 de agosto de 2016)
- SILVA, Lorenzo (2000), *Viajes escritos y escritores viajeros*, Madrid: Ediciones Anaya.
- SÓFOCLES (1992), *Tragedias completas*, (trad. Julio Pallí Bonet), Barcelona: RBA Editores.
- SOLANES, Josep (2016), *En tierra ajena*, Barcelona: Acantilado.
- SOLER SERRANO, Joaquín (1976), *A fondo. Entrevista a Josep Pla*, <https://vimeo.com/70246556> (Fecha de consulta: 13 de marzo de 2014).
- SOSA SILVA, Maylen Carolina (2009), *De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejó y Gustavo Pereira*, Tesis doctoral, http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76343/1/DLEH_Sosa_Silva_MC_De_la_pulsion.pdf (Fecha de consulta: 15 de abril de 2015).
- SOTOMAYOR, Carlos (2006), «Entrevista a Eduardo Chirinos», *El Correo*, <http://carlosmsotomayor.blogspot.com.es/2006/07/entrevista-eduardo-chirinos.html>, (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2012)

- (2013), «Entrevista a Eduardo Chirinos. Bitácora de poeta», en <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2013/01/26/entrevistaaeduardochirinos/carlossotomayor/> (Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013).
- STAIGER, Emil (1966 [1946]), *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Ediciones RIALP.
- STEINER, George (2009 [1968]), *Extraterritorial*, Madrid: Ediciones Siruela.
- SUÁREZ, Modesta (2003), *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid: Editorial Verbum.
- SUCRE, Guillermo (2001 [1975]), *La máscara, la transparencia*, México DF: FCE México.
- SYLVESTER, Santiago (2004), *Calles*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- TABUCCHI, Antonio (2012 [2010]), *Viajes y otros viajes*, Barcelona: Anagrama.
- TAMAYO FERNÁNDEZ, Caridad (1999), *Cuarenta años de poesía en el Premio Casa de las Américas (1959-1999)*, Madrid: Hiperión.
- TODOROV, Tzvetan (1991 [1989]), *Nosotros y los otros*, México DF: Siglo XXI editores.
- (1996), *L'homme dépaysé*, Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- (1998 [1996]), *El hombre desplazado*, Madrid: Taurus.
- (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, México DF: Ediciones Coyoacán.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel; TARRADELL, Miquel; MARGAS, Julio (1980), *Historia de España, Tomo I. Introducción. Primeras culturas e Hispania Romana*. Barcelona: Editorial Labor.
- VALDIVIA, Benjamín (2003), «Los entornos restituidos en Fabio Morábito» en Benjamín Valdivia, *Presencia del sueño. Cinco poetas de México hacia el nuevo siglo: Huerta, Rivas, Cross, Hernández y Morábito*, Veracruz: Instituto Veracruzano de la cultura, págs. 85-100.
- VALENCIA, Leonardo (2006), «El tiempo de los inasibles», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 673-674, págs. 9-17.
- VALÉRY, Paul (1977 [1941]), *Tel Quel I*, Barcelona: Editorial Labor.
- (1990 [1957]), *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor Libros.
- VALVERDE, Álvaro (2003), «Manual de vida», *Letras Libres*, págs. 71-72.

- (2013) «La poesía nómada de Fabio Morábito», <http://mayora.blogspot.com.es/2013/01/la-poesia-nomada-de-fabio-morabito.html> (Fecha de consulta: 10 de julio de 2013).
- VALVERDE, José María (1989 [1981]), *La Literatura. Qué era y qué es*, Barcelona: Montesinos Editor.
- VARGAS LLOSA, Mario (2005), *Ensayos literarios I*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- VÁZQUEZ, Felipe (2011), «Seis notas sobre la poesía de Morábito», *Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, núm. 146, págs. 127-136.
- VICH, Víctor (2013), *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*, Lima: FCE Perú.
- VV.AA. (2012), «Morábito, la revèlation», *Le matricule des anges*, núm. 135, págs. 28-29.
- WAISS, Óscar (1983), «La literatura hispanoamericana y el exilio», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm.12, pág. 228-234.
- WEINRICH, Harald (1974 [1964]), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (2002 [1966]), *Teoría literaria*, Madrid: Editorial Gredos.
- XIRAU, Ramón (2009), *Introducción a la historia de la filosofía*, México DF: UNAM.
- YASÁN, Laura (2008), «Todos los elementos de los mundos posibles», en Jorge Boccanera, *Polvo para morder*, Madrid: Ediciones Amargord, págs. 7-10.
- YEZZED, Freddy, «Jorge Boccanera: la premiada poética de la imaginación», *Raíz Invertida*, <http://www.laraizinvertida.com/trilce-de-poesia/10-jorge-boccanera/>, (Fecha de consulta: 28-2-2013)
- YLLERA, Alicia (1979 [1974]), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial.
- YURKIEVICH, Saúl (2002 [1971]), *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Edhasa.
- ZAMBRANO, María (2014a), *Obra completa VI*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- (2014b), *El exilio como patria*, Madrid: Anthropos.
- ZWEIG, Stefan (2011 [1976]), *El mundo de ayer*, Barcelona: Acantilado.

ANEXO

ENTREVISTAS



Entrevista a Jorge Boccanera (Mayo 2013)

¿Cuál fue el motivo que le llevó a dejar el país de origen? ¿Cómo fue su recorrido hasta su actual lugar de residencia?

Tuve que salir de Argentina en junio de 1976, tres meses después de instalado el gobierno militar que dejó un saldo de treinta mil desaparecidos y muchos miles de presos y desterrados. El motivo tuvo que ver con mi militancia política contra la dictadura, que por cierto, se continuó en la denuncia contra sus crímenes en aquellos países que fui recorriendo. Una tarea que encaramos la mayoría de los exiliados y que los militares llamaron «campaña antiargentina en el exterior, desarrollada por agentes apátridas»; vale decir que esos torturadores y criminales que además subastaban al país, eran los npatriotas». El tránsito de ese exilio que duró unos seis meses hasta llegar a México, incluyó Perú, Ecuador, Panamá, Costa Rica, El Salvador y Guatemala. El consubstanciarme con la historia y la vida de esos pueblos y la vida en México por 8 años, me enriqueció, y creo que ayudó en mucho a mi escritura. Del destierro regresé en el 84 y volví a irme en el 89 por otros 8 años, a Centroamérica.

¿Fue fácil la integración en el país de acogida, y acceder a sus círculos literarios?

Cuando llegué los mexicanos me tendieron una mano, y en esa mano venía su corazón: amparo, trabajo, afectos, familia. Me refiero concretamente a posibilidades de crecer, porque México me educó y al contacto con su pueblo y las comunidades de exiliados de otros países refugiados en este suelo hospitalario –uruguayos, nicaragüenses, chilenos, salvadoreños, guatemaltecos– también me latinoamericanizó. Si bien uno no deja nunca de padecer de la «extranjería» o, para usar un término acuñado por el filósofo español José Gaos, de ser un «transterrado», pude trabajar en diarios, suplementos culturales y otros medios; las experiencias más importantes para mí fueron haber sido redactor de internacionales de la agencia noticiosa INFORMEX y jefe de redacción de la revista *Plural*. También tuve acceso al mundo editorial; con el poeta uruguayo Saúl Ibargoyen acometimos la tarea de compilar una serie de seis tomos de poesía latinoamericana que hacia fines de los 70 y aún se siguen editando. Hay que tener en cuenta que al momento de exiliarme yo tenía 23 años, vale decir que estaba en pleno proceso de formación; así que la circunstancia desgraciada del exilio tuvo su contracara. Julio Cortázar, a quien conocí por esos años en Nicaragua, instaba a trocar la diáspora en ágora, y convertir el desarraigo en «una violenta, hermosa fuerza».

¿Haber residido en un país distinto de donde se crió provoca conflictos de pertenencia o identidad?

La identidad no es algo estático, es algo que se transforma y nos transforma. El ser y el estar adquieren dinamismo y es ese dinamismo el que nos permite una visión ampliada del terruño, su historia y sus múltiples modalidades de expresión. Nunca dejé de ser argentino, aunque como persona se hayan ampliado mis horizontes con las experiencias vividas en los otros países donde residí. Creo que lo mejor que me ha pasado es haberme dejado formar por lo diferente y por el gusto a descubrir, que forma parte de la ventura de toda travesía.

¿Comparte la experiencia del desarraigo con poetas de su generación, o, por el contrario, siente que le aleja de ellos?

El exilio tiene que ver con una dimensión de la nostalgia, de la incertidumbre, del vivir en registros diferentes, dividido, fisurado por una «dislocadura», como dijo la narradora Tununa Mercado, que pasó largos años desterrada en México. Justamente esa palabra resume disloque y rajadura, desajuste y grieta. Pero para no irme del ámbito de tu pregunta, te digo que comparto la experiencia del desarraigo con los poetas de mi generación (porque hubo exilio interno y externo) y con todos aquellos que fueron marcados por la extranjería. Muchos de mis amigos actuales cargan con esa vivencia.

¿De qué forma la experiencia del distanciamiento se ha integrado en su escritura? ¿Es un tema recurrente?

Sí, el tema del exilio es un tema recurrente en lo que escribo, aún más allá del distanciamiento geográfico y la sanción política, que aparece desplegado en una serie de extranjerías: la poesía misma, por ejemplo, que se escribe en los reversos del idioma. Escribí un libro sobre el tema que cruza ensayo, investigación periodística, entrevista, crónica; se titula *Tierra que anda* y está dedicado a escritores desterrados en los años 70 de la Argentina de la dictadura.

¿Qué obra/s cree que representa/n de manera directa esa reflexión sobre el viaje y la pertenencia a un espacio?

Desde ya *Tierra que anda* y las notas, ensayos breves, entrevistas sobre escritores con esa marca, como Juan Gelman, Luis Cardoza y Aragón, Osvaldo Bayer, Augusto Roa Bastos, Pedro Garfias o el poeta iraquí Anwar al-Ghassani. En poesía hay varios textos sobre el tema salpicados en varios libros: «Exilio», «El extranjero», «Hablan los ojos de Nazim Hikmet» y otros que fueron reunidos en la antología *Libro del errante* aparecida en México en 2009. Hay títulos de compilaciones de mis textos que aluden a este punto, como *Sombra de dos lugares* y *Jadeo del viaje*. Pero en general el exilio, la otredad, el sentimiento de extranjería está en el aire de mucho de lo que escribo.

¿Ha habido viajes o lugares que hoy, pensando en su escritura, considera decisivos?

En tu primera pregunta hablé del viaje que hice en 1976 cuando tuve que salir de mi país y que duró cerca de seis meses; sigo creyendo que fue un tránsito decisivo en mi vida y en mi escritura, ya que me atrevería a decir que salí siendo una persona y llegué a México siendo otra. El viaje me hizo otro y lo que he escrito luego ha tomado la forma de las preguntas que he ido formulándome a partir de ese momento. Creo que el único crecimiento del poeta es al momento de profundizar los interrogantes. Unos catorce años después fui a vivir a Costa Rica donde escribí los núcleos de *Sordomuda* y *Palma Real*, libros que siento que me representan.

¿Qué lecturas le han acompañado en el viaje? ¿Cuánto tiene que ver la experiencia de otros escritores con el viaje con la suya?

En años de formación y de tránsito de un lugar a otro, las lecturas fueron numerosas y variadas. Muchas de ellas tenían que ver con los países que atravesaba, su literatura y su conflictiva social. Así fui adentrándome en la producción poética de esos lugares, incluso de sus voces más desconocidas, lo que me permitió abordar por esos años una serie de seis tomos para Editores Mexicanos Unidos, reeditados y distribuidos hasta hoy. De los inicios del viaje recuerdo libros de José Martí, Rubén Darío, García Lorca, Pablo Neruda junto a los que me iban alcanzando los poetas de los países donde pasaba. La segunda parte de tu pregunta es un tema sobre el que debería reflexionar, aunque me atrevo a adelantar que sí, que hay viajes que se superponen; por otra parte encuentro que esas experiencias comunes entre escritores, dan una cercanía, estrechan lazos.

¿Los años en el extranjero han variado o alterado su lengua de escritura?

Dudo si al momento de salir de Argentina yo tenía una escritura, un estilo reconocible – aún dudo de tenerlo–, de modo que creo que mi «lengua de escritura», como decís, se arma en los viajes. Ahora, las esas variaciones son una tema para la crítica.

Viendo la cartografía de su viaje entre México, Costa Rica y Argentina, y las formulaciones que hace de él en su poesía, consideraría la posibilidad de que permanece aún en su interior. Se ha dicho que mi poesía tiene la respiración del viaje. Y creo que ese sentir está enraizado profundamente en mí, no como algo quieto, distante, prendido como un dato frío en la memoria, sino como algo vigente, vivo; porque el viaje es un territorio donde viven familiares y amigos. Late en uno en la medida de que permanece el deseo de ir hacia el otro, hacia lo otro.

La poesía, como género, ¿es capaz de responder a las necesidades expresivas relacionadas con la lejanía, el exilio o la extranjería?

La poesía desde trabaja en los entresijos de esas y otras experiencias y quizá, de mejor modo que un ensayo, pueda mostrar sus zonas claras y sus zonas neblinosas. Pero también la narrativa, el teatro, la pintura y la música pueden expresar con hondura un sentimiento de la extranjería.

El crítico George Steiner habló del concepto de escritor extraterritorial. Sería lícito hablar de una corriente de poesía errante o emigrante (que incluye el viaje voluntario y el exilio forzado) en la poesía hispanoamericana.

Coincido con Steiner porque la poesía va más allá de una geografía. Aun cuando haya textos con color local y motivos típicos y recurrentes de una región; aun cuando se repitan los ejes de vida y muerte, pasión y temporalidad, la poesía nunca habla desde lugares fijos. Sin necesidad de darle un nombre la poesía siempre viaja, sobre todo en la lectura de quien la recibe y la hace otra. Un día me enteré por una poeta húngara, Eva Toth, que un texto mío dedicado al poeta Attila József se leía en Budapest y una vez traducido se había convertido en canción rodando por aquí y allá. Éste podría ser un ejemplo.

Su poesía tiene un contenido metaliterario perceptible, este rasgo de reflexión ¿podría relacionarse con la incertidumbre y el cuestionamiento del espacio de la creación, o con una necesidad de ubicación poética?

La creación es uno de los temas de la poesía, muchas veces abordándola desde la herramienta conceptual, analítico, filosófica. En mi caso, la poesía es el núcleo de Sordomuda, pero aquí la reflexión ha sido suplantada por la imagen, por un personaje central –una niña que arroja fuego por la boca en las esquinas y pide una moneda- y un sistema metafórico por el que circula un aire de fábula. En muchos de mis textos aparece como eje el poema y/ el poeta mismo. La creación es hija del enigma que intentamos a diario descifrar; una poesía que intenta develarse a sí misma como el perro que quiere morderse la cola.

Considera que su poesía tiene un jadeo del viaje, como dicen algunos críticos.

Hay que ver qué ideas coloca dentro de la palabra «jadeo» cada uno de esos críticos. Podría ser un fraseo, o una mirada vertiginosa; yo pienso más en un ritmo, un fluir, un chorreo de la imaginación, una respiración interior. En ese sentido hice mía esa particularidad al punto de que la palabra aparece en dos de mis antologías: el libro *Tambor de jadeo* y el CD *Jadeo del viaje*. Podría decirse que cada poeta tiene su bufido interior, su murmullo o como dicen algunos poetas, un ruido en la oreja.

¿Cree que la poesía argentina actual comparte algunos rasgos de ese jadeo que muchos de los poetas de su generación tuvieron?

Lo veo en muy pocos poetas actuales. Aquellos, escasos, que asumen el misterio y se comprometen con un imaginario alimentado desde la aventura, lo visceral, el hambre de las cosas por transmutar, la pasión, la apertura a lo diferente. Siento que en los tiempos que vivimos de subjetividades enajenadas, de anulación del carácter, de recorte de afectos, funciona a la precisión el oxímoron que refiere a tener vocación de indiferente. Y el «jadeo» necesita inventiva, lenguaje, ideas, música, para que la poesía sea algo más que un comentario o el párrafo de un diario íntimo.



Entrevista a Fabio Morábito (Enero 2013)

¿Cuál fue el motivo que por el que abandonó su ciudad natal, Alejandría?

Nací en Egipto, de padres italianos. En 1958 se dieron en Egipto unas circunstancias políticas adversas a los inmigrantes europeos que llevaban dos, tres y hasta cuatro generaciones radicando ahí, y por eso mi familia emigró a su país de origen. Viví Milán toda mi infancia, de los tres a los quince años, y a esa edad mi padre aceptó una oferta de trabajo en México, país donde radico desde entonces.

¿De qué manera fue su integración en el país de acogida? ¿Tardó en acceder a los círculos literarios?

Llegué a México a una edad en la que lo que menos me interesaba eran los círculos literarios. Tardé un año en integrarme a la vida mexicana, sobre todo porque tardé ese tiempo para ingresar en un colegio. Una vez que lo hice, todo fue mucho más fácil. Como sea, yo escribía desde muy joven, y en México, durante mi primer año solitario, escribía relatos en italiano, tres cuadernos que un buen día quemé. Empecé a escribir en español a la edad de 19 años y poco después unos amigos y yo fundamos una revista literaria, que fue el comienzo de lo que podríamos llamar mi camino en las letras.

¿Haber residido en un país distinto de donde se crió provoca conflictos de pertenencia o identidad?

Naturalmente, y son conflictos que pueden empobrecerte o bien potenciar tus dones.

¿La experiencia del distanciamiento se ha integrado en su escritura? ¿Es un tema recurrente?

Sí, es recurrente, pero no diría que obsesivo. Como tema está lejos de ser el más relevante. Supongo que, más que como tema, el distanciamiento, o como quiera llamársele, se revela en cierta mirada y cierta actitud vital de lo que escribo.

¿Siente que su experiencia migratoria le diferencia de otros poetas mexicanos de su generación?

Sí, pero no demasiado, en la medida que hoy día, sobre todo para los que vivimos en ciudades grandes (y resulta que la mayoría de la gente que escribe, vive en ciudades medianas y grandes), el sentimiento de desarraigo y no pertenencia se ha convertido en una condición permanente.

¿Qué obra/s cree que representa/n de manera más directa esa reflexión sobre el viaje y la pertenencia a un espacio?

Ninguna en especial. Tanto en mis cuentos como en mis poemas esa reflexión es constante, pero si tuviera que elegir un texto entre los que he escrito, escogería el cuento “Los crucigramas», perteneciente al libro *Grieta de fatiga*. Creo que ahí he conseguido decir cosas que no había podido expresar con la misma claridad y contundencia en otras partes.

¿A qué se debe el haber utilizado el español como lengua de creación literario? ¿Alguna vez pensó utilizar su idioma materno para la poesía o la narrativa?

El que haya llegado muy joven a mi país de adopción facilitó mucho las cosas en términos lingüísticos. No me quedaba más remedio que expresarme en español. Quizá, si hubiera llegado cinco o seis años más tarde, eso habría representado un problema mayor,

sobre todo en poesía. Como sea, el idioma materno no se olvida nunca, está siempre presente en lo que uno escribe, interfiriendo, deformando, minando seguridades no sólo lingüísticas sino de contenido, pero también, quiero creer, aportando cosas inéditas y destrabando con más facilidad ciertos nudos que padecen todos los que escriben.

Tiene también un libros sobre su estancia en Berlín, titulado También Berlín se olvida ¿hay viajes o espacios que considera decisivos?

A veces pienso que no he dejado de viajar desde que dejé Egipto a los tres años, así que es difícil decir que algún viaje en particular haya sido decisivo. Mi estancia en Berlín fue una experiencia honda y muy emotiva, y me sentiría un ser muy disminuido de no haberla tenido, pero me es difícil decir concretamente qué me aportó. Bueno, supongo que escribí ese libro para contestarme esa pregunta. De entre los libros que he escrito, es de los pocos que consigo releer, porque me entretiene como cuando lo escribí. Releer lo que he escrito en general me aburre o me angustia. Veo tantos defectos...

¿Qué lecturas le han acompañado en sus viajes? ¿Cuánto tiene que ver la experiencia de la lectura con la del viaje? ¿Es la escritura y la lectura materia del viaje?

Cuando viajo, nunca escribo. Considero que son experiencias que se excluyen. Quizá porque son dos formas de una misma cosa, de modo que hacerlas juntas sería redundante y hasta nauseabundo.

La poesía, como género, ¿es capaz de responder a las necesidades expresivas relacionadas con la lejanía, el exilio o la extranjería?

Tan bien como la prosa.

El crítico George Steiner habló del concepto de escritor extraterritorial. Sería lícito hablar de una corriente de poesía de la errancia (que incluye el viaje voluntario, la migración y el exilio forzado) en la poesía hispanoamericana.

Para mí, el poeta y el escritor en general siempre será un ser extraterritorial. Lo fue Kavafis, que casi nunca salió de su Alejandría natal. ¿Hay más extraterritorialidad y extratemporalidad que en sus poemas?

Su poesía tiene un contenido metaliterario perceptible, ¿este rasgo podría relacionarse con la incertidumbre y el cuestionamiento del espacio de la creación? ¿Es una necesidad de ubicación poética?

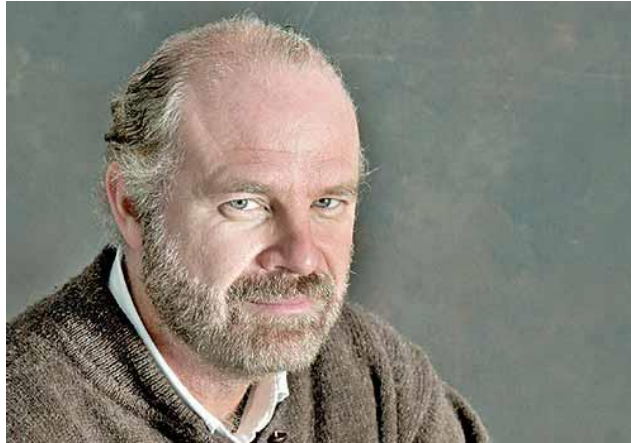
Todos los escritores, quien más quien menos, se preguntan una y otra vez por qué escriben, seguramente porque la escritura depara tantas frustraciones y dificultades, tantas insatisfacciones y quebraderos de cabeza, que uno no puede dejar de cuestionarse sobre los motivos de una dedicación a una tarea tan ingrata. Pero hay algo más: la escritura, por su propia naturaleza, separa de los demás, es antes que nada un acto de separación y aislamiento; por eso el cuestionamiento sobre la escritura es en realidad un cuestionamiento sobre ese aislamiento decidido voluntariamente.

Algunos críticos hablan de su interés por la metáfora de las mudanzas y las construcciones, ¿es una dialéctica entre la residencia y el desplazamiento?

Puede verse así, aunque en realidad yo creo que responde más bien a un gran anhelo de habitabilidad, a la búsqueda de la casa perfecta.

Tiene una identidad poética compartida entre Italia y México. De qué modo afecta a aporta elementos a su escritura ¿Entran en conflicto su faceta de traductor de poesía italiana y de poeta y narrador mexicano?

No sólo no entran en conflicto, sino que se alimentan. La traducción fue vital en mi adopción de otra lengua para escribir, en este caso el español. Representó el puente que, al mismo tiempo que sostuvo mi vínculo con mi idioma materno, me permitió liberarme de él.



Entrevista a Eduardo Chirinos (Marzo 2013)

¿Qué motivos le empujaron a dejar su país de origen?, ¿cómo fue el recorrido hasta llegar Missoula, su residencia actual?

A diferencia de muchos escritores argentinos, chilenos o uruguayos, yo no me marché de mi país por motivos políticos; además viajo con frecuencia al Perú, donde vive mi familia y la familia de mi mujer, que también es peruana. Lo que quiero decirte es que siempre he mantenido un contacto fuerte con mi país.

Si nos fuimos a los EEUU fue por una situación laboral: ninguna universidad peruana de los 90 ofrecía un doctorado en literatura. Pensamos primero en Italia, pero era muy difícil. Si eres becario en una universidad americana puedes trabajar como asistente de español, con lo que puedes pagar —aunque sea modestamente— tu manutención y tus estudios. Así fue como nos doctoramos en la Universidad de Rutgers. Luego conseguimos trabajo en la Universidad de Montana y nos instalamos en Missoula. En resumen, fue más un exilio laboral que político.

A mediados de los ochenta estuve dos años en España, que es un país con el que siento un vínculo muy fuerte y al que siempre vuelvo. Pienso que tu país no es aquel del cual

sales sino al que vuelves, y yo vuelvo constantemente a España, a EEUU y a Perú. Estos tres países conforman una especie de triángulo emocional donde me desplazo sin ningún problema.

Y la experiencia de ese desplazamiento la comparte con otros poetas de su generación.

Sin ser emblemática, mi situación tiene matices sociológicos, ya que muchos compañeros de mi edad se marcharon a los EEUU sin perder el vínculo con el Perú. Bien mirado, se trata de un ensachamiento de horizontes: tu patria termina siendo aquella donde publicas, donde cuentas con ese puñado de lectores que leen poesía, y esas patria son para mí España y el Perú. En cuanto a EEUU, no he publicado demasiado porque no he escrito ni escribiré en inglés, salvo algunas ocasiones en las que han aparecido poemas míos en revistas. La dificultad de ser extranjero retarda esa integración pero, gracias a mi traductor Gary Racz y a la invitación de Víctor Rodríguez Núñez, se dio en 2011 la oportunidad de publicar en Londres una antología, *Reasons for Writing Poetry*, y eso me abrió las puertas de las editoriales americanas. Desde entonces, en poco tiempo, han aparecido *Escrito en Missoula* aquí en Montana y *Humo de incendios lejanos* en Nueva York. Actualmente, mi traductor ha presentado la traducción de *Mientras el lobo está*. Y espero que aparezca pronto.

¿Ese cambio fue difícil a la hora de integrarse en un nuevo espacio cultural, e idiomático?

Cuando nos trasladamos a otro espacio geográfico no llegamos con la misma inocencia que a la página blanca, sino a través de ese filtro que nos dan una multitud de lecturas, películas, canciones, etc con las que hemos construido un imaginario. Cada vez que llegamos a una ciudad nueva llevamos un equipaje cultural que nos permite habitar en ella, y transcribir en ella nuestra propia escritura. Y eso es maravilloso.

Hablaba de Escrito en Missoula, ¿de qué forma la experiencia de vivir lejos de su país se integra en su poesía?

Voy a responder a tu pregunta en dos niveles. El primero tiene que ver con el modo en el que la literatura en lengua extranjera incide en tu propia escritura, o sea, las lecturas de

autores americanos en EEUU así como la de escritores españoles en España. No es lo mismo leer a William Carlos Williams en New Jersey que leerlo en Lima. Ojo, no estoy sugiriendo que uno sea mejor que el otro, digo simplemente que son distintos. El segundo nivel tiene que ver con el necesario cambio de visión que supone vivir en un espacio que no es originalmente el tuyo. Ese cambio de visión determina una escritura distinta, que es lo que me interesa. Ese cambio es vital, me renueva mucho.

Hay una presencia constante en sus poemas de lugares de su desplazamiento y de su infancia, -¿cuál cree que es el motivo?

La verdad es que, hasta ahora que me lo dices, no me había percatado de que cada desplazamiento geográfico me devuelve en cierto modo a la infancia. Pero no a ese niño «que todos llevamos dentro», aludo —de nuevo— a la mirada, porque son ojos los que hacen nuevo el lugar que habitas. Eso, naturalmente demanda un lenguaje nuevo, deseos nuevos, miedos nuevos que van a “colonizar” el nuevo espacio donde vas a escribir.

En ese caso, ¿cree que la poesía es un lenguaje mejor ubicado para expresar una cierta experiencia de lejanía, desplazamiento o desarraigo?

Depende de cuál sea el género que te ha elegido como escritor. Podría parecer que la novela canaliza mejor la experiencia del desarraigo (debo aclarar que yo nunca me he sentido un desarraigado), ya que invita a la creación de acciones que se entrelazan con las reflexiones, dando lugar a la novela o al diario de viajes. La poesía no obedece a una necesidad de narrar o crear un mundo paralelo. En poesía se trata de estar atentos a una música, y la música que escuchas en otros lugares es distinta a la que escuchas en tu país de origen, de tal forma que desafía y reeduca tu oído. Como decía en *Anuario mínimo*, la poesía no se escribe porque tengas una idea; la poesía es indiferente a la obligación de escribirla. ¿Cómo es que aparece entonces? después de varios años de escribir poemas, siento que esté donde esté, escucharé una música y que esa música me reclamará palabras, y que esas palabras me reclamarán una idea. A diferencia de las novelas, diarios o cuentos, que normalmente se inician con una idea, en poesía es cuestión de estar

alertas, dispuestos a escuchar esa música y sentarse a poner por escrito las palabras que reclaman. Si las ideas aparecen pues bien, pero si no aparecen no importa. A veces ni siquiera son necesarias.

George Steiner habla del concepto de «extraterritorialidad» como cambio de lugar de escritura, y dice usted que más que un cambio de idioma es un cambio de música. Es posible sostener que existe en Latinoamérica una corriente de poesía –o «música»– extraterritorial, errante, o migratoria.

En términos generales, creo que toda la poesía, incluso la que ha sido escrita por alguien nunca salió de su país o, incluso, de su casa puede ser extraterritorial. Porque la verdadera poesía se compone de palabras que se desplazan constantemente. Recuerdo una frase de la poeta uruguaya Ida Vitale que decía algo así «las palabras del poema son siempre nómadas, los malos poemas las hace sedentarias». Entonces, depende más de los poemas que de los autores, y esa trashumancia, esa migración, se da en los grandes poemas que hemos leído en todos los lugares y todas las épocas. Incluso alguien que se ha desplazado y expuesto a multitud de tonos, de lenguas, de espacios extranjeros, si sus palabras son sedentarias, de nada le servirán. Moverse no es garantía de extraterritorialidad.

Sin embargo, en cuanto a la música de muchos de sus libros, hay algunos poemarios con un cambio muy marcado, como los que fueron escritos en Madrid o en EEUU. Qué obras representan más exactamente ese cambio de música y lugar.

En realidad todos mis libros suponen un cambio de música, aunque su escritura haya ocurrido en un mismo país; pero hay algunos en los cuales el cambio es más radical porque aluden a un escenario que me afectó definitivamente la mirada. Si hay libros que marcan un cambio, estos serían *El libro de los encuentros* (que fue mi encuentro con Madrid), *El equilibrista de Bayard Street* (que fue mi primer encuentro con EEUU) y *Escrito en Missoula*. Por alguna razón también son los que más gustan a los lectores.

El libro de los encuentros *representa, según dice, su relación con Madrid, allí hay una mezcla de lugares, de épocas, de historia. Por ejemplo, el templo de Debod del Parque del Oeste. Habla en su poema del traslado del templo egipcio a España, como una mudanza de un espacio físico hacia otro lugar.*

Ahora que lo mencionas, una de las lecturas que más me marcaron cuando me mudé a España fue Cavafis, quien por esos años no era muy conocido en el Perú. Una de sus grandes lecciones fue acercar los poemas a la historia. Pero no a la historia como descripción de los hechos pasados, sino a la historia que puede ser leída como una transferencia de tu historia particular. Yo me sentía solo, aislado, hablo de las primeras semanas en Madrid. Aunque debo decir que esa soledad y ese aislamiento fueron temporales, porque no tardé en darme cuenta de que muchas de las cosas que me rodeaban eran familiares: en mi colegio había aprendido a sumar con pesetas, me enseñaron el nombre los reyes visigodos antes que los de los incas, me sabía de memoria las canciones de la zarzuela *Luisa Fernanda* (que daba el nombre a mi calle) y sabía perfectamente qué se celebraba con los cincuenta años de la Guerra Civil. Ni su lengua, ni su comida ni su música, eran nuevas. No fue un choque tan tajante, como lo fue en EEUU en años posteriores.

Pero me sentía solo. Tenía 25 años, no contaba con mi familia y por primera vez estaba fuera del Perú. Me sentía como esa solitaria mole egipcia en medio del Parque del Oeste, instalada allí dios sabe por qué. ¿Qué hace allí esa construcción tan exótica?, me preguntaba. Y descubrí que al averiguar su historia lo que hacía era explicarme a mí mismo. El poema «Templo del Debod» hablaba de mi situación particular.

O sea que relacionaba un hecho histórico con una experiencia personal

Sí, es como si la historia personal hallara en la historia más amplia un canal donde expresarse, y también una suerte de máscara, ya que las máscaras ocultan, pero también revelan. Con los hechos históricos o culturales ocurre lo mismo que cuando te enfrentas a la página blanca, aunque estoy de acuerdo con Roland Barthes cuando dice que lo que enfrenta un escritor es, en realidad, una página negra: cuando queremos escribir sobre un tema en particular, el amor por ejemplo, la página ya se encuentra ennegrecida por el

discurso de cientos de miles de poetas. De lo que se trata es de encontrar un pequeño espacio blanco en donde insertar algo distinto a lo que ya se ha hecho. Lo mismo ocurre con el hecho cultural, como el templo de Debod o ciertas instancias culturales que reclaman ser escritas: están tan semantizadas, tan cargadas de historia, que es poco lo que puede decir uno. Se trata de un reto que debe afrontar cada poeta.

Yo tuve una suerte de criarme en una casa en la que no había biblioteca ni se cultivaba el hábito de la lectura. Mi madre leía, claro, pero leía con la misma devoción a Vargas Llosa y un libro de cocina; mi padre era militar y si leía eran libros de estrategia militar y cosas por el estilo. Yo no crecí en un hogar donde la cultura fuera esa cosa opresiva que penosamente debía ir conquistando. No. Yo crecí libre de esa tiranía, poco a poco fui formando mi propia biblioteca, que ahora tengo repartida entre Lima y Missoula. Sólo así me explico esa mirada que pone en el mismo nivel lo elevado y lo vulgar sin que eso signifique una concesión paternalista ni, tampoco, un acto de soberbia.

Me hace pensar en el libro Humo de incendios lejanos, donde hay una presencia de personajes de cómic, Batman es uno de ellos, junto a textos que hablan, por ejemplo, de la poesía rumana contemporánea.

Más que un interés erudito sobre las cosas, es un interés poético. En la infancia tuve una enfermedad que afectó para siempre mis capacidades auditivas, pero cuento con un oído particularmente afinado para escuchar la música que brota de una persona, de un libro o de una película. Por eso jamás he creído en la distinción que hacen algunos entre lo vital y lo cultural, como si la cultura no fuera algo vital. Salir a la calle, leer un libro, escuchar música rock, boleros o zarzuelas tiene, para mí, el mismo nivel que leer cómic o escuchar música clásica. Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte. Vivo permanentemente alerta a eso.

Parece que todo puede ser poesía.

La paradoja es que si todo puede ser poesía, nada puede ser poesía...

Otro elemento que se desprende del texto sobre la poesía del escritor rumano Lucian Blaga, es el interés en su obra por idiomas que no conoce, que además incorpora...

El poema al que tú aludes se llama «Ordenando la biblioteca antes de dormir» y tiene su historia. En mi última mudanza, se me hizo tarde disponiendo los libros en mi nueva biblioteca. Era de noche y había un silencio sobrecogedor, entonces me vino a la mente el poema de Blaga y descubrí que tenía cuatro o cinco versiones en español. Me pareció maravilloso el hecho de que ignorar la lengua me permitiera contar con tantas versiones. Lo que el poema empezó a transmitirme, más que sus palabras, fue ese silencio o *linistire* (en rumano) que se apoderó de mí. Sentí de pronto que el silencio era igual en cualquier lengua.

¿Y el inglés, como idioma con el que convive diariamente, le ha empujado a escribir en esa lengua?

Aprendí el inglés tardíamente, por eso no se ha incorporado a mi sistema de escritura, aunque sí que me invita a pensar en español el tono de lo que leo en inglés. Por eso me he animado a traducir: la poesía se huele, se toca, puedes hojear un libro de poemas y sentir inmediatamente si ese tono te gusta o no. De ese modo la traducción se convierte, más que un oficio, en una necesidad.

Hablando de traducción, creo que aparece en este año 2013 una traducción suya junto a su esposa Jannine Montauban del poeta filipino José García Villa. ¿Cómo surgió esa idea?

No soy un traductor profesional, no traduzco por encargos editoriales. Como sabes, escribo poemas, ensayos, cuentos para niños y algunas cosas que se acercan a la narrativa como es el caso de *Anuario mínimo*. Solo traduzco a los poetas que me gustan, a aquellos cuyo tono reclama ser oído en español. Eso lo experimenté con Mark Strand, con Louise Glück, y ahora con José García Villa. Si escribir poemas es un acto de otredad, traducir es una actividad aún más radical: atreverse a ser otros y usurpar su tono haciéndolo tuyo.

Parece que siempre en usted la poesía está latente, ¿qué relación existe entonces entre su vida y su obra? El libro Anuario mínimo (1960-2010) representa de manera directa sus 50 años de vida.

Una amiga leyó *Anuario mínimo* y me dijo: «al parecer tu vida no es otra cosa que tu relación con el lenguaje». Y tenía razón: el lenguaje termina suplantando la vida hasta el punto de convertirse en ella. Hay un verso de Jorge Guillén que utiliza Javier Sologuren como emblema de su obra: *Poesía: vida continua*. Yo creo que mi poesía es vida continua, que mi vida son mis libros.

Recuerdo un poema sobre la ciudad de Toulouse, concretamente el que habla de la «Rue de Taur» en el libro Mientras el lobo está, por un pasado del que parece querer participar. ¿Esos pequeños viajes a Francia, Italia, México, tienen un rastro posible en su obra?

Es evidente que si no hubiera venido a Francia no habría escrito ese poema. Los viajes nos enriquecen porque nos ofrecen la posibilidad de incluirnos en la historia de esos países. En el caso de *Escrito en Missoula*, por ejemplo, no se trata tanto de escribir «sobre» Missoula, sino de escribir «en» Missoula, de convertirla en una página por escribir.

En cuanto a su pertenencia a una tradición literaria. Dice uno de sus poemas de Anuario mínimo (1960-2013): «Un poema, si es realmente original, sabrá conducir a sus lectores hasta el origen mismo de la tradición literaria, un poema es el punto de partida de una tradición literaria, nunca su punto de llegada». ¿Qué relación tiene la poesía con la tradición?

Se trata de la interpretación de Ricardo Reis (el heterónimo más clásico de Pessoa), quien decía que en todo poema, por pequeño que sea, debe notarse que escribió Homero. Durante años creí que todo poema debía ser el receptáculo de una tradición, y que el poema debería devolver, como una radiografía, el proceso que define nuestra cultura. Hasta que un día me di cuenta de que lo que quería decir Reis era exactamente lo contrario. Mis alumnos me decían que ante algunos poemas se sentían muy intimidados, pensaban que para entenderlos era necesario poseer multitud de referencias culturales e

históricas, como si el poema fuera una monstruosa gran esfinge cuyas adivinanzas debían responder. Y ahí pensé en la frase de Ricardo Reis y les dije a mis alumnos que pensarán el poema como el punto de inicio de una tradición que les llevaría al conocimiento. De la misma forma que muchos poetas desconocen lo que significa «lítote» o «asíndeton» y aún así escriben poesía, para el lector es necesario enfrentarse al poema de la manera más libre posible, y eso le conducirá hacia Homero. Es una cuestión de perspectiva, nada más.

Y cómo es su taller de escritura, ¿cómo es tu proceso después de tantos años y tantos poemarios publicados?

Es complicado responder esa pregunta. Ya que cada libro reclama su propia forma de escritura. Hay libros que demandan una disponibilidad diferente a la de los otros, y esa disponibilidad depende del momento que estás viviendo. Mi último libro, por ejemplo, ha sido escrito de una manera distinta, porque normalmente escribo en la mañana, y me ocurrió que —contra mi costumbre— que algunos poemas reclamaban la noche. Incluso era capaz de levantarme a las tres de la madrugada porque se me había ocurrido la solución de un verso. Tal vez porque lo escribí durante un largo y penoso proceso de enfermedad, la idea de escribir contra la muerte dejó de tener un sentido metafórico para adquirir un sentido real.

Ah, y escribo directamente en la computadora, ya que mi caligrafía riñe con la inspiración; cuando ésta aparece se va muy rápido, y la caligrafía me demora porque tiendo a hacer una letra muy dibujada. Nunca escribo a mano.

¿Ha llegado a escribir dos libros que conviven juntos?

Por lo general escribo un solo libro, el cual me deja, al terminarlo, un vacío del que me resulta difícil reponerme. Pero he aprendido a ser paciente y a confiar en que algo vendrá después. Pero en los primeros años en EEUU descubrí, para mi sorpresa, de que estaba escribiendo poemas que no tenía que ver con otros. Generalmente escribo por ciclos, y los poemas responden a un mismo tono. Pero esa vez me di con la circunstancia de que —sin proponérmelo— estaba escribiendo tres libros de manera entrelazada, sin

saber bien adónde iba aquéllo. Cuando lo tuve claro dejé que la cosa fluyera. Fue así como aparecieron *El equilibrista de Bayard Street*, *Breve historia de la música* y *Abecedario del agua*.

Esto no me volvió a ocurrir hasta el momento en el que apareció la enfermedad a finales del 2011. Ahí se entrecruzaron dos libros que, en apariencia, no tenían nada que ver: las *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, donde cada poema es el discurso de un animal distinto; y otro libro cuyos poemas tienen que ver con el modo en el que mi mente y mi cuerpo reaccionaron ante la enfermedad... Pero debo reconocer que mi mente y mi cuerpo me hicieron olvidar la enfermedad mediante el recurso de darle voz a diversos animales, por lo que hay algo muy sutil que une esos dos proyectos.

De 35 lecciones de biología me viene a la cabeza su otro libro centrado en los animales el Coloquio de los animales. No es común en la poesía actual, tan urbana, tanto interés por ellos.

El *Coloquio de los animales* es, como lo digo un poco en broma, mi zoológico de papel. Mi fascinación por los animales explica que desde mi primer libro hasta el último haya siempre esa presencia. Supongo que tiene que ver con el hecho de que nos hemos acercado a los animales como una proyección, es decir, transfiriéndoles nuestros miedos, nuestras virtudes, nuestros defectos, como si fueran objetos culturales. Pero la verdad es que los animales son indiferentes y pasan de eso. Por ejemplo Aristóteles, un filósofo tan importante y decisivo para nuestra cultura, pensaba seriamente que el avestruz era el resultado de una cópula entre un gorrión y un camello. Aún hoy su nombre científico conserva ambos conceptos: *Struthio camelus*. ¿No crees que si el avestruz pudiera hablar (y, además, leer a Aristóteles) se quejaría de semejante error? Bueno, eso es lo que hacen las *35 lecciones de biología*.

Mi fascinación se debe a que nuestros mundos jamás se tocan. Se trata de universos paralelos: lo que ve un avestruz, un perro, o un gato, está mediatizado por lo que cada uno de ellos requiere para vivir, ni siquiera está unido con el de otros animales.

¿Y con cuáles se sentiría más identificado? Podría imaginarse que las aves tienen un lugar predominante.

En el último libro hay animales de todo tipo, no solo aves. Allí hay peces y también insectos. En Missoula, donde ahora vivo, se puede contemplar animales en estado natural. Missoula es una ciudad que sabe dialogar con la naturaleza: allí puedes ver manadas de ciervos cruzando la calle, osos que invaden jardines privados, hace poco vi un castor en la orillas del río. Los animales conviven contigo, pero —como ya te dije— viven en mundos paralelos. En la noche uno puede sentir la presencia de esos animales, su muda cercanía. En Lima eso no ocurre.

Como si la naturaleza de Missoula tuviera esa música que sí ha escuchado...

Sí es una cosa especial, en las otras ciudades hay animales adaptados a ese lugar, pero son los de siempre: perros, gatos, ratas, las cucarachas de siempre.

A los árboles no les queda más remedio que resignarse, necesitan tener raíces; los hombres, no. Respiramos la luz, codiciamos el cielo, y cuando nos hundimos en la tierra es para pudrirnos. La savia del suelo natal no nos entra por los pies para subirnos a la cabeza, los pies sólo nos sirven para andar. Lo único que nos importa son los caminos. Ellos nos llevan: de la pobreza a la riqueza, o a otra pobreza; de la servidumbre a la libertad, o a la muerte violenta. Nos prometen, nos transportan, nos impulsan, y, luego, nos abandonan. Y entonces nos morimos, igual que nacimos, a la vera de un camino que no habíamos escogido.

Amin Maalouf

