



Ugarte y la filosofía de la integración

JULIO BORROMÉ

La filosofía de Manuel Ugarte (1875-1951) es una filosofía de integración latinoamericana. Su programa político expresa la radical capacidad de reelaborar el sentido histórico legado a través de los precursores del pensamiento independentista. Su programación está fundamentada en los actos emancipadores de la historia común que, como tal, fuerza a repensar los conceptos de nación, valores, cultura, política, y obliga a mirar y a responder por las circunstancias históricas de los siglos XIX y XX. El conjunto de su pensamiento plantea la idea del bloque de la resistencia y la unidad moral, que en definitiva contiene la idea de hegemonía cultural. Como tal, se trata de la cohesión indispensable y del noble acuerdo en base a la fecunda acción y a las grandes responsabilidades frente a la amenaza invasora.

Ugarte advierte de la infiltración estadounidense e inglesa con fines expansivos, dominadores y disolventes, en cualquiera de sus variantes. La integración de los pueblos americanos hace de la experiencia de conjunto un fundamento para la acción colectiva empleando la solidaridad, las fuerzas intelectuales y morales, "no el sonambulismo de las ideas heredadas." Al no ejercer un pensamiento propio se acentúa la supervivencia de los hábitos coloniales. Es síntoma de pereza mental tomar prestado de los demás para construir los propios referentes históricos y culturales, siempre a la espera del trasplante de las ideas.

Pero esta idea de crear unas relaciones que pretendan ser liberadoras en "el siglo de la razón," tiene que afrontar un reto, un obstáculo determinado. Es el reto de no poder seguir manteniendo una actitud colonial, adoptando las fórmulas importadas. Ugarte plantea dos vertientes. La primera, referida al contexto del siglo XIX, considera la independencia del pensamiento constitutivo de un bloque histórico, imprescindible para indagar las razones de la división y las aspiraciones de las repúblicas, consiste en poner en acto un entendimiento responsable con el pasado, y la segunda, asentada en las consecuencias de la guerra y la postguerra, coloca las acciones y la cohesión de los pueblos por encima de los conceptos y las teorías políticas.

Así, el sujeto histórico de esa filosofía es el pueblo. La búsqueda de la realización de la libertad y la soberanía no

tiene nada que ver con la abstracción de los conceptos universales asociados a la ley y al juicio hegemónico de los imperios, sino será una conquista ética y condición de posibilidad de las naciones como un objetivo de la acción colectiva. A esta libertad le antecede una obligación para con la nación vecina. La acción redefine la libertad como esta responsabilidad en contraste con la libertad autónoma que divide, aísla y entorpece la integridad latinoamericana para los latinoamericanos, condición histórica para "la civilización que comienza a definirse".

Ugarte reclama un afrontamiento directo de la situación. La filosofía de quien fuera un socialista moderado, amigo de los obreros y de la juventud, cuestiona precisamente es la creencia ya arraigada, el cúmulo de convicciones y de respuestas convencionales del proyecto de la modernidad. Así, cuando cuestiona la razón, rechazándola o demostrando las consecuencias de su lógica belicista o el irracionalismo de sus expresiones concretas, es la racionalización de la técnica, portadora de la guerra, a quien está cuestionando. Su pensamiento es una reacción desde adentro en cuanto intenta privilegiar la razón, dándole una confianza soberana en la dirección del orden, la armonía y la cohesión social.

Esta certeza, experimentada durante los años de entre guerra no como el anunciado pesimismo de las corrientes filosóficas europeas, sino como punto álgido de una meditación totalmente americana, determina la actitud racional contra la barbarie primitiva, expresión de la guerra, y no la falacia de creer que los primitivos están de este lado del mundo.

El carácter significativo de la razón crítica de Ugarte es que se halla unida, inevitablemente, a la filosofía política y a la expresión programática en la búsqueda de soluciones a problemas concretos. Es necesario que las culturas y las políticas de las realizaciones

concretas se opongan a la infiltración extranjera, junto a un esfuerzo por sustituir los mecanismos de dependencia por una forma del pensar y el hacer propio. Lo esencial consiste en expresar el ritmo de los hechos para poner en marcha una implacable acción duradera contra las pretensiones de las corrientes efímeras.

Ugarte en la primera mitad del siglo XX advierte las formas ideológicas de destrucción de las culturas y la dominación, dejando entrever que el capitalismo necesita fragmentar, disolver y sustraer para expandir una política neocolonial en base a la fiscalización y al protectorado, instrumentos de dominación aplicados con la Doctrina Monroe. Así, Ugarte, denuncia el consumo, la penetración ideológica a través del idioma invasor, forma de propaganda, los objetos para el consumo y la invasión de ideas con los cuales "hemos vivido drogados." Estas expresiones de alienación sacrifican lo durable al "auge fugaz" de la moda, las transnacionales venden el aire y las oligarquías absorben la vitalidad nacional.

Semejante disgregación producto de la penetración ideológica y de la desnacionalización, sólo puede ser detenida con una perspectiva integracionista. Manuel Ugarte reacciona contra la política de fragmentación de E.E.UU e Inglaterra, prueba de que se trata de algo más que de una obra guiada por un cándido nacionalismo, está en que no se halla más defectos que las afectaciones políticas internas, las inútiles disputas por las fronteras, las cuales el imperio aprovecha para generar intervenciones y guerras.

Ugarte para el año de 1910 escribe una frase de consecuencias notables para el pensamiento hispanoamericano: "Ha llegado la hora de hacer síntesis". ¿Qué es hacer síntesis en tiempos donde los imperios invaden y fragmentan culturas, tiempos de palabras gastadas y de teorías políticas ajenas que intentan explicar las realidades? Hacer síntesis es una forma de amalgamar las fuerzas de la nacionalidad, hacerle frente a la invasión extranjera, a la política de la división interna y externa de las repúblicas. La síntesis consiste en reunir los fragmentos dejados por las políticas expansionistas y las invasiones bélicas; hacerlos conjunto integrador latinoamericano con el aporte de la inmigración creadora, pensando que las nacionalidades americanas se crearon con elementos contradictorios, disímiles. Tesis de Ugarte compartida con el cubano Fernando Ortiz, sostenida por Zea con sus variantes y contraria a las ideas de Mallea.

La síntesis establece un orden en el que desaparece progresivamente la injusticia social, "las tropas coloniales del pensamiento", los monopolios, "las oligarquías epicúreas", el colonialismo mental. Hacer síntesis frente a las ideas disolventes y extrañas con el fin de unificar a la sociedad en base a la justicia. Para ello hay que superar las teorías, aprender de las realidades sociales y hacer una política realista.

Los críticos de Ugarte pensaron que la idea de síntesis definía la idea de homogeneidad, representándola totalmente, haciendo que las expresiones diversas sean también unificadas y partes integrantes de la nación. Por tanto, la síntesis podía verse como una operación reduccionista de lo indígena y de las clases sociales excluidas. Sin embargo, Ugarte pensaba que la unificación de los indígenas y de los sectores históricamente excluidos ayudaría a fortalecer la idea de la nacionalidad en un conjunto integrado con el fin de hacerle frente a la invasión extranjera, a los modos y formas de penetración ideológica. Expresa Ugarte el año 1931: "Lejos de perseguir y despojar al nativo por el hecho de ser indio, urge incorporarlo con derechos iguales a la colectividad."

Manuel Ugarte reclamaba hacer síntesis de lo disperso aún cuando pareciera una operación de blanqueamiento y exclusión de la diversidad. Lucharía contra la balcanización de las repúblicas, el desorden y cuestionaría las estructuras semicoloniales de los países americanos en función de la Patria Grande. "El siglo de la razón" y la orientación durable del integracionismo latinoamericano encontraría en el socialismo su mayor aspiración. Ugarte propone, después de las guerras mundiales y del periodo de recolonización imperiales, un socialismo necesario para un nuevo ciclo ideológico que hallaría en América Latina situación política y filosófica hacia una segunda independencia.

César Rengifo y el proyecto de la libertad

J. A. Calzadilla Arreaza

Se quedaría corta una valoración puramente estética del teatro de César Rengifo si se deja de lado su carácter inmanente de proyecto político.

El teatro para Rengifo poseía una “esencia testimonial”. La dramaturgia sería, pues, un arte u oficio de revivir memoria. La puesta en escena, entonces, sería una revivencia estética de la historia.

¿Es la doctrina marxista del materialismo histórico lo que lleva a Rengifo a escudriñar en los anales y las crónicas una lucha de clases motriz e incesante? ¿O es una pasión de identidad nacional, concreta, doliente, descendiente directa y viva de cinco siglos de esclavitud e injusticia?

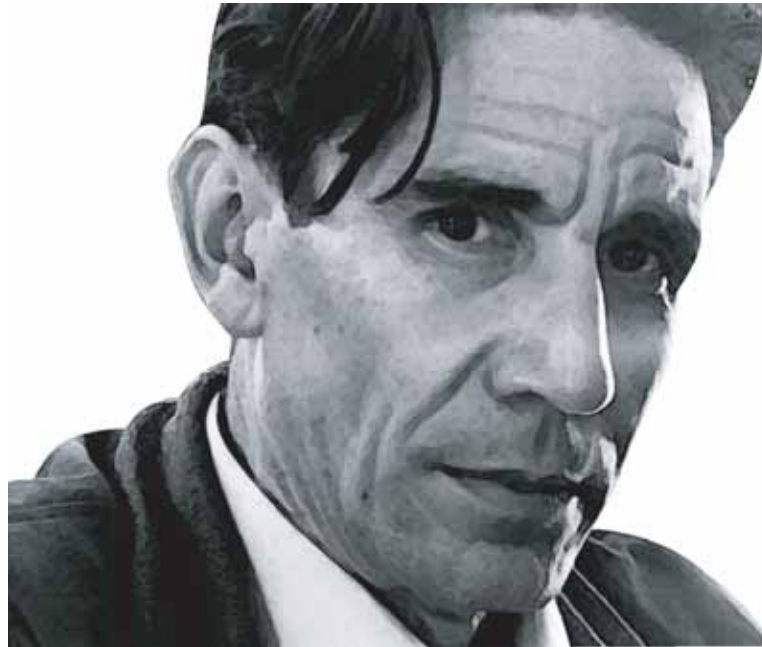
Como el de Bertold Brecht, como, más tarde y más cerca entrañablemente de nosotros, el de Rodolfo Santana, el teatro de Rengifo es un teatro crítico. Y es un teatro crítico porque es un teatro político.

Hacer política en el arte no implica ni conlleva necesariamente un realismo social o declarado “socialista”. Toda representación de lo real es una interpretación. Si la realidad es construcción histórica, su interpretación también lo es. Y es una interpretación ilusoria postular que se debe sólo describir lo visible, y que lo visible revela por sí solo en una especie de desnudez solar lo que las formas del arte envuelven en un velo cegador, mistificador, alienante y engañoso. Una posición o un proyecto político actúa inmanentemente en el arte si pone en escena, enfrentadas fuerzas contra fuerzas, una lucha por la libertad. Libertad de las formas expresivas y de la expresión de la vida contra todo lo que quiere asesinarla.

El teatro crítico de César Rengifo se dedicó a escenificar, y por eso arqueó en la historia, la leyenda, la memoria, un proyecto nacional de libertad. Y la lucha de clases como motor de la historia queda retratada por su dramaturgia en los rostros y figuras, en los parlamentos y lamentos, de los agentes de un drama que abarca centurias, que comienza por la expoliación y la masacre colonial y alcanza hasta la producción de miseria en medio de la opulencia petrolera. El materialismo histórico de Rengifo se vio doblado de un nacionalismo histórico que era como el espíritu de un mundo sin espíritu: el mundo humanamente despojado del Capital. Anticapitalista, anticolonial, antiimperialista, antirracista, antipatriarcal incluso, el teatro crítico de César Rengifo convertía en presencia física el largo trayecto de un proyecto nacional y continental de libertad.

Un artículo capital titulado “La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética” es la declaración del programa dramaturgógico de César Rengifo. Allí escribirá: “Todo cuanto nos une al hombre del pasado y todo cuanto ha de unirnos al hombre del futuro, está dado en la esencia testimonial del teatro”.

A este fin, el teatro crítico antiburgués y anticapitalista de Rengifo se hará drama histórico, constituyendo estéticamente, reflexión y sensibilidad generadas por el arte, un proyecto de historiografía libertaria; “historia insurgente”, como se ha dicho en nuestros días, que se levantaba, a través de sus voces y presencias silenciadas, contra la historia burguesa y oficial heredada del guz-



mancismo y reiterada por el gomecismo.

De allí esa doble reversión de la historia nacional como proyecto de libertad que el drama histórico de Rengifo aporta a la actualidad venezolana: en primer lugar insurgiendo contra las concepciones vigentes de unos beneficios de la conquista, la culturización aportada por la colonia, el ingreso a la hispanidad y a la historia europea; en segundo lugar, invirtiendo la perspectiva del testimonio histórico: contra la “visión de los vencedores”, la voz inapagable de los victimados, ya no vencidos, sino en inagotable resistencia y esperanza como sed de vida proliferante.

Rengifo era muralista, tanto en la imagen pictórica como en el teatro. Así, llegó a definir su obra dramática como un “mural de la Venezuela silenciosa”, que incluye cuatro grandes paneles históricos: el mural de la resistencia indígena; el mural de la Guerra de Independencia; el mural de la Guerra Federal; el mural de la era petrolera y la represión burguesa. La voz que trajo a escena fue la voz de los invisibilizados, de los olvidados, los despreciados. Una historia de abajo hacia arriba, de izquierda contra derecha, de autoconía contra invasión e injerencia.

Desde la derecha, se ha querido acusar al chavismo de manipular la historia en favor de sus propósitos políticos. César Rengifo, fallecido en 1980, es testimonio –y no el único– de una poderosa corriente “nacionalista histórica”, de una sensibilidad historiográfica libertaria con raigambre no sólo académica sino sobre todo popular, que transita desde la resistencia indígena hasta las “Tres Raíces” del proyecto chavista, y que hace cuerpo de ese “subconsciente histórico nacional” aludido por Hugo Chávez en El libro azul, en el que se sustenta un proyecto nacional de libertad que hoy definimos como socialista.

No se puede aseverar que Rengifo, en lo personal, hubiera sido chavista. Pero sí podemos decir que el chavismo, con su sentido propio de la historia, es rengifista, y comparte su lectura y su proyecto histórico nacional humanista y socialista.

César Rengifo puede entonces ser tomado como un antecesor estético e histórico de la Revolución Bolivaria-

na, como si hubiera escrito de antemano –desde el subconsciente histórico– el libreto de ese proyecto de liberación que hoy ha resurgido, que retoma sus núcleos de inteligibilidad y contribuye a regenerar el espíritu de combate actual, puesto que ese destino nacional, reconocido así, ha sido el de un combate contra la invasión y contra la dominación ulterior. Esa especie de “destino libertario” tiene sus héroes, sus victorias y sus declives, pero sobre todo es un proceso que está vivo y en curso, concerniéndonos imperiosamente en medio de las circunstancias circundantes.

El propio trabajo de creación de cultura realizado por Chávez a través de su actividad comunicacional, parece inspirado en esa representación trazada por Rengifo, a lo largo de su dramaturgia, que convoca a la sensibilidad y la conciencia de un pueblo reencontrado consigo mismo para reencarnar el proyecto de liberación que constituye su propia identidad.

Rengifo construyó un fresco de la historia venezolana como proyecto de liberación nacional. Rompería así con la categorización tradicional de Conquista, Colonia, Independencia y República para poner en escena la imagen de una historia insurgente. Así, la “Resistencia indígena” como núcleo de beligerancia, delinea desde el origen el camino hacia una búsqueda del socialismo. La Independencia es el segundo núcleo, como combate anticolonial y antiimperialista, seguido de la Guerra Federal como guerra popular y la explotación petrolera como entrega antinacional al imperio y el apogeo de la alienación cultural.

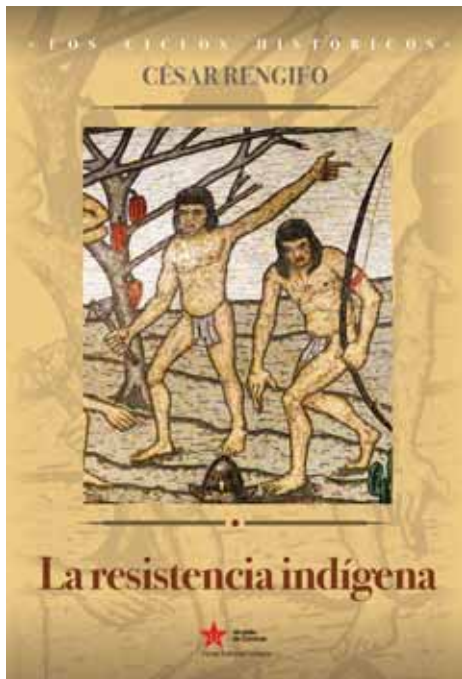


La representación puesta en drama por Rengifo reconstruye el relato y el macrorrelato de la historia patria con base en un proyecto de combate y liberación nacional que en idénticos términos se materializa y toma cuerpo en la Revolución Bolivariana, con todo el pensamiento generado a partir del liderazgo de Chávez, viniendo a ser la materialización, la idea elevada a masa, de un legado socialista destinado al socialismo.

La tarea asumida por Rengifo de construir una representación de la venezolanidad conllevó no sólo una comprensión sino también una revalorización de la identidad nacional. Algo de lo que Rengifo se queja en su obra es ese grado de desmoralización que ha impreso la explotación petrolera a la cultura, el espíritu y la identidad venezolana.

La piedra angular de una revolución futura, como la ve Rengifo, constituye una recuperación de nuestra propia valoración, que pasa por una recreación de valores que han sido borrados por la alienación irradiada por el capitalismo imperante. Una de las piezas de esta revalorización es la recuperación de una memoria. Si queremos una identidad necesitamos sembrar una memoria que, junto con la conciencia y la sensibilidad, constituya esa especie de cuadrángulo fundamental de la cultura y de la subjetividad nacional.

La apuesta artística, estética e ideológica, de Rengifo



es por la afirmación de una cultura nacional que ha sido penetrada, vulnerada, borrada y desdibujada por el trabajo de zapa de las potencias imperiales, los intereses oligárquicos. El objetivo de esta obra será robustecer un proyecto de liberación histórica, gracias a ese aporte específico del artista y, en especial, del dramaturgo, como creador de representación, que le permite anar a la memoria: la identidad, y a la conciencia: la sensibilidad, para crear esa historia común, en un universo de sentidos, valores y principios comunes propios de una nueva comunidad cultural como pueblo en proceso de liberación, seguro de sí e idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo.

Si algún artista venezolano ha querido hacer la subestancianción estética de un pueblo, es decir, la estampa de su permanencia e identidad a través del tiempo que lo signa, es decir, su historia, ha sido César Rengifo y su proyección socialista, opuesta a la hipótesis perversa de la derecha, tan fundamentalmente escéptica a propósito del concepto y el principio de "pueblo", que apuesta sólo a la multitud, el tumulto y el olvido. ■

Narra-Libros

Annel Mejías Guiza

Un extraordinario cuentista se descubre en *Trece relatos* de César Dávila Andrade

Pocas veces me ha ocurrido que, leyendo un libro, desee que no termine. Me ha pasado con *Trece relatos* (1955), de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), una edición de la Colección Antares de Libresa, publicada en 2002. Conocía la fuerza del poeta ecuatoriano, escuché de sus pasos por las ciudades de Mérida y Caracas, y de su trágico suicidio hace cincuenta años en un hotel de la capital venezolana, pero no al increíble narrador ecuatoriano.

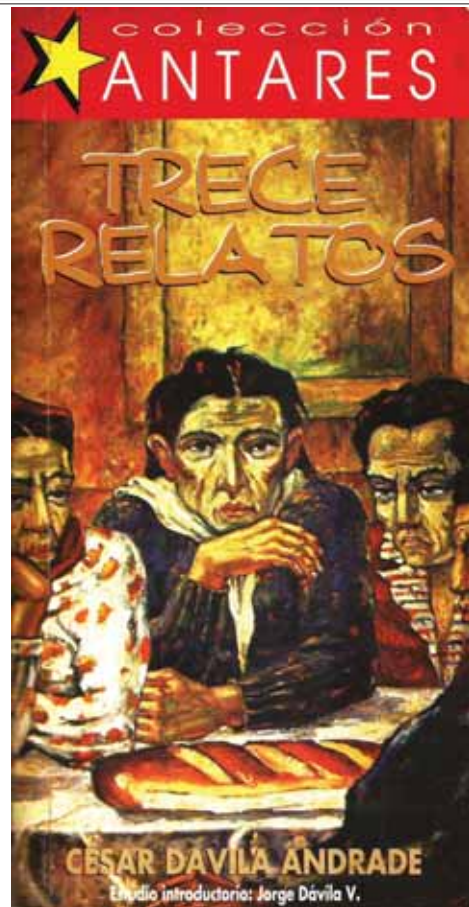
Trece relatos lo escribió a sus 37 años de edad, cuando ya estaba en Venezuela. Conforman trece cuentos que, según un estudio introductorio del escritor (su sobrino) Jorge Dávila Vázquez, son parte de la narrativa ecuatoriana considerada de transición "entre el gran relato de los años 30 y el nuevo". Los cuentos de Dávila Andrade contienen una marcada "crudeza naturalista", propia de narradores realistas ecuatorianos anteriores, pero con "alta dosis de lirismo" para que los personajes mostrasen "una tendencia marcada a la introspección" o "llegó a lo abismal al sondear la subjetividad de sus atormentados seres", afirma Dávila Vázquez, quien hace un interesante análisis de cada cuento en un estudio introductorio de este libro.

La muerte y el mal visto como enfermedad o pobreza: hilos conductores que hilvanan vidas trágicas en "La batalla" (la agonía de una mujer, vendedora de chicharrones, en medio de una refriega, pero también la lucha interior de sus dos hijos, inminentes huérfanos, y del esposo, alegre y futuro viudo, que en medio de la huida consigue su trágico final), "Un nudo en la garganta" (la pérdida de la voz de un buhonero, producto de la enfermedad, y su infructuoso y terrible retorno a la casa materna para morir), "La última misa del caballero" (la descripción minuciosa en dos tiempos de la homilía: una misa en la madrugada para los pobres que no deseaban ser expuestos, y otra para los ricos, cuando salía la luz del día).

En esa misma temática me impresionaron tres cuentos. En "El último remedio" seguimos el afán de la bordadora para buscar la medicina que pudiese curar la enfermedad de su esposo y culmina con el primer párrafo escrito de forma enigmática, justamente en la consumación de la última e insólita oportunidad de vivir del hombre (y realmente sería la última). En el relato que cierra, "La lepra", se cierne la paradoja, característica de Dávila Andrade, al vivir la desesperación del leproso-terratendiente que se cura físicamente en un proceso de purificación a través del mal, pero socialmente no: la continuidad del estigma.

"Durante la extremaunción", uno de los mejores cuentos que he leído por su técnica y elaboración poética, me sentí anonadada por la meticulosidad de Dávila Andrade, quien intuyó no escribía una línea sin intención: todo contribuye a la historia de este agonizante hombre, a quien acompañamos hasta su poética muerte al lado de sus seis hijas y mujer. Si han escuchado relatos de personas que estuvieron al borde de la muerte, viendo sus vidas en retrospectiva, este trasluciría un estético y extremo ejemplo, logrado con una maestría igualable al relato "El puente sobre el río del Búho" o "Un suceso en el puente sobre el río Owl", de Ambrose Bierce (considerado por Julio Cortázar un cuento inolvidable).

Con "Aldabón de bronce" y "El hombre que limpió su arma" curiosamente me ocurrió que sentí como si viera una de las películas surrealistas de Luis Buñuel. En el primer cuento, seguimos la descripción minuciosa de una calle, luego nos encontramos en el diálogo con un gallo y sus dos gallinas que, al ver que no les dan su habitual ración de maíz, buscan a la mujer, dueña de una casa de esa callecita, y la consiguen muerta, pero todos estos personajes desaparecen para dar paso a una chola con sus cuatro hijos varones, que se mudan a la casa de la vieja falle-



cida, y de ahí se pasa a la casa del anciano vecino, atormentado porque esos niños tocan, para molestarle, el aldabón en forma de rana de su puerta, situación que rompe su tranquilidad. El segundo cuento realmente es alucinante y el escritor Dávila Vázquez lo cataloga como "realismo mágico" por el insólito proceso judicial para expiar el "arma-alma" del protagonista viendo y oyendo a los testigos-recuerdos, la aparición del camaleónico juez que se deja engullir por el ventanal (que podría ser la madre del juzgado, "o la muerte, o la vida, o la Diosa de Dios", escribe el poeta), y la tentación de los rones del recuerdo y del olvido.

A través de "El cóndor ciego" y "Un cuerpo extraño" podemos vivir la noción del suicidio y de la reencarnación usando animales, como un cóndor viejo y un perro. A pesar de narrar hechos "insignificantes", como dice Dávila Vázquez, "Ahogados en los días" es un cuento corto del personaje Bachiller Asuero que confronta, con su monólogo, la pesadez de lo cotidiano. "El elefante" es considerado como un cuento menor; sin embargo, Dávila Andrade juega con la consciencia del inspector de mercados en una supervisión que lo tienta y algo tan insignificante como un resto de comida en la boca (muestra de la corrupción) lo puede martirizar en una explosión de ira. Me sentí iracunda al leerlo.

Culmino esta breve recorrido con "Un cuerpo extraño", relato que revela las tentaciones en el camino de "la gran búsqueda" de Dios del protagonista, quien narra en primera persona. Maneja el humor con elegancia para revelar la prueba de espiritualidad que, en el fondo, era una trampa de "su hermana" para desviarlo, pero, ¡malaya!, él quería ser desviado y la traicionó: "¡El amor había dormido en mi habitación durante dos noches y yo —estúpido— no lo había reconocido!". Curiosamente, con este cuento intuí que así hablaba César Dávila Andrade en vida, lo imaginé hace 62 años cuando publicó *Trece relatos*. Y confieso que quisiera haberlo conocido. Luego de leerlo, me queda la sensación de seguir explorando al escritor ecuatoriano. ■

Crítica

Edades Manuscritas de Ernesto Román

FREDDY ÑÁNEZ

La poesía actual tal vez haya conquistado por fin su lugar dentro del mundo: el poeta —con mucho menos espacio de propaganda que el periodista, por supuesto— hoy oficia su decir sin despertar intrigas ni inquietar la norma. No pesa sobre el poema sospecha alguna ni hay secuelas de viejas persecuciones racionales. Ya nadie recuerda el motivo de su prohibición platónica. En lugar de aliviarnos por semejante libertad, cabría preguntarse el por qué ¿Es el mundo, como expresión de la existencia colectiva, consecuencia del encanto poético o es la poesía quien se ha ceñido al discurso del mundo? El balance nos llevaría páginas enteras pero la mera formulación de esta interrogante, lejos de desviarnos del tema, acota mis argumentos para leer la obra de Ernesto Román. Si lo que denominamos poesía actual converge cada vez más con el pulso de la narración y bebe de lo cotidiano hasta escribir en su lengua, es algo que ni sorprende ni ameritaría censura salvo por el hecho de que estos encuentros precisan el sacrificio de aquello que constituye el ser del poema. ¿El ser del poema? Sí. Nada menos que la afirmación y el goce. Es un hecho que la poesía moderna no sólo ha pactado con el pensamiento sino que se ha vuelto su apologeta. Y si, como abundan los casos, el poema es sometido a las leyes de la demostración ascética, lo que clásicamente conocemos como discurso —para no hablar del realismo anecdótico—, entonces es el momento de volver a los orígenes conflictivos entre la poesía y la razón no tanto para profundizarlos como para recordar la función vital que cumplen una y otra dimensión de lo humano.

Diré, para entrar en tema, que la poesía de Ernesto Román nos sirve de guía en este retorno al umbral, y de ejemplo contra la vigencia de cierta poesía periodística. Edades manuscritas (Monteávila, 2014), su más reciente libro, reivindica la ruptura poética frente a la razón discursiva y con ello recupera el lugar *aparte* donde el pensamiento clásico había exiliado al poema. No se trata de una ruptura conceptual manifiesta temáticamente, sino de un ejercicio del poema como desconcierto estético. Ese lugar (ahora sí suyo) ya no es cantado como exilio sino como patria de advenimientos, arcanos y posibles, en otras palabras: como tiempo/identidad, conmensurables únicamente en la palabra poética. Lo dicta en la segunda estrofa de su poema homónimo:

...cuando cumplo la eternidad / de los árboles que no pierden su niñez / ni dejan de ser viejos / la tierra traduce en mí / esta contemplación de mendicante.

Impenetrable para ciertas operaciones críticas, el libro en su totalidad deja algunas puertas abiertas para adentrarse y pensar desde la poesía los diversos y divergentes intentos de una misma poética. En ese sentido cada poema es autónomo, incluso disímil, del propósito temático y de la sutil agrupación que da forma al libro. Uno de los versos de este poema sentencia más abajo:

El barro de tu dialecto no se aproxima a tu dialéctica del barro
Esto pasa con los libros que hacen del tiempo un pretexto. Sometido al verso —el tiempo, la medida, del poema— cada ensayo es expresión de su instante y cada átomo de esa experiencia buscará por su lado el tono de su eternidad. He aquí que el encanto de *Edades manuscritas* reside en la arritmia propia de lo que sabiéndose indecible se opone nombres —nunca sinónimos— y hace de dicha oposición un movimiento de lo incorpóreo a lo posible. Eso hace el poema: se prueba ojos frente al espejo del lenguaje.



Con el título “Rudo”, nos dice:
Lo tuyo es murmurar / por las tachaduras / de mi boca; / sangrar por lo áspero.

Arritmia, sí, pero una que permite inventar puntos finales y organizar nuevos comienzos. *No detenernos si estamos inmóviles* —dice— y vemos el poema desplegarse ordenadamente, lo oímos nítido en su caja de resonancia, tocamos la hondura y ahí está con cierta maestría versística un poeta que hace una tangente a los temas, las argumentaciones y las concesiones propias de la literatura urbana. Se desvía hacia el umbral. A Román hay que leerlo —como a los poetas verdaderos— en su lengua poética, en las lides de su presentación, en la geometría distante del mundo; en su ensueño y su incomunicación encarnada. En Luz de desalojo prescribe:

Del tiempo / preciso su luz de desalojo, / en ese instante foráneo de la edad, por esas puertas que a medio cerrar, / quedan abiertas como la lucidez.

Volvamos a los conceptos que nos trajeron a esta lectura. La poesía que nos ocupa, en tanto que deleite de sí misma se da en imágenes y sólo se incorpora al lenguaje como afirmación de una experiencia irrepetible reduciendo arbitrariamente el idioma (de todos) a su epidermis (donde todo está merced de la sensación). No queríamos del poeta la hora exacta, el peso justo ni el matema correlativo de la realidad. En ningún caso demandamos del poema una verdad, una enseñanza, mucho menos información útil. Es el estado de ebriedad al que Baudelaire invitaba autoritariamente, lo que necesita el lector de poemas: axiomas ebrios, números desmesurados, pensamiento fuera de sí. A este goce y esta afirmación les es propio un sacrificio, así lo hace constar Román en Brecha:

Duro es el habla / con una llaga en la voz. Pero se insiste / en lo perdido, / en la fractura de tragar saliva.

Sustracción, interrupción, tangentes, nombres inéditos, opacidades y relaciones imposibles. Todo, consagrado a las imágenes que salen y entran como sirvientes en un gran banquete. Su efecto es lo real, el poema, como la edad del tiempo, es pasajero. Lo que deja la poesía después de rasgar el silencio, el silencio mismo pero ahora mucho más ancho, mucho más pleno, como un gran sí, es lo nuestro, lo que queremos leer.

debe prepararse para lo peor. Porque ahí entran en acción las manos del doctor. Unas manos muy limpias, muy grandes, muy velludas. La cosa empieza como un juego. El doctor le toma un brazo al paciente y se lo flexiona suavemente. Le examina las uñas. Le pone el estetoscopio —previamente frotado para calentarlo si se trata de un paciente hospitalaria— y le pide que tosa. Luego tamborilea sobre las costillas —¡Es que me hace cosquillas, doctor!— y cuando menos lo espera el paciente ¡Zas! encaja una de aquellas manazas en el hígado y se deja ir con todo el peso de su cuerpo.

Vuelos y signos**

I.

LA PIEDRA
pesa lo que el pájaro;
el pájaro
pesa lo que la piedra.
Uno no es más grande
que el otro;
mineral y ser vivo
no se tratan,
no se han visto,
no se ignoran,
meditan, callan;
ambos vuelan y coinciden
en la sangre
de la misma mano

II.

EL SALTO del signo
en el mismo vuelo,
hacia la cepa
de unas manos
locas de raíz.

III.

EL ÁRBOL cae del mango;
el cielo se hiere
en el pájaro, empero vuela
y atraviesa construcciones
de nubes. Pero ser pájaro
—y aquí retorno a John Cage—
es también suplantarse
con cucharas
los martillos de un piano;
nacer sin abandonar
el vientre, o la grieta.

IV.

CADA LUZ tiene su propio tambor;
una espiga de luciérnaga
y las cerradas lágrimas
de un ciego, pero tornan los embudos;
las costras de sus voces adelgazan,
con la raíz de un trueno
que nace de los mangos,
y se hace tos en el follaje.