poeta sabe que en esa correspondencia hay, como ha dicho Octavio Paz, una hendidura. Escribir es ir de la tela a la hendidura, de la analogía a la ironía, de la palabra a las cosas. El poeta escribe porque siente, antes que la correspondencia entre las cosas, la hendidura, la separación. Una poesía que incida demasiado en el lado analógico olvidando que el lenguaje surge de la diferencia, podría correr el peligro, por el lado del encantamiento, de caer en la esterilidad, en un magnífico cuento sin sangre en el que los animales y las cosas, sin tensión, hablan. Manuel Ulacia, aunque tocado por la memoria de este origen mágico, no corre el riesgo de caer en esas aguas ahistóricas, o mejor dicho, atemporales. Hay en él una conciencia crítica, a veces muy sutil, que introduce la analogía desde la ruptura. La poesía es un fruto del deseo, y el deseo es soledad y distancia. En los versos que cito a continuación, Ulacia plasma esta experiencia, sugiriéndola:

En el papel
se escriben palabras
como en la nieve pisadas
cuando caminas
hablando solo por la página.

En el mundo que nos ofrece Ulacia, sobre todo en *El río y la piedra,* hay ciudades. La ciudad es el lugar donde vive el poeta, el espacio, tal vez el escenario, donde se levanta el poema. En uno de los mejores poemas del libro, para mi gusto, *El viaje,* el poema dura lo que un viaje en tren que cruza las llanuras heladas hasta entrar en la ciudad por los túneles del Metro. El tren se identifica con el poema mismo («el tren sobre las vías del lenguaje»), y el poeta ve de una manera simultánea, sucesiva más bien, «rápidas y breves apariciones». Estas breves apariciones se imantan a la memoria y surgen otras, otros momentos que vienen también a transcurrir en el tiempo del poema. Al recordar la infancia, Ulacia la ve como un instante sin tiempo, «sin Itaca/como la onda al caer la piedra al agua», círculo que se dilata y se pierde en el teatro de la memoria. Pero esta misma onda y piedra tomará características más existenciales en un largo poema del libro, *La piedra en el fondo,* que tiene por tema la muerte. La piedra que cae en el tiempo (río) es la vida misma que dura el tiempo de llegar al fondo. Muchos de los poemas de Ulacia son simultaneístas, o más exactamente, ya que la superposición es temporal, secuenciales. Beben de ese gran poeta moderno que fue Apollinaire. El tema del tren, como un río serpenteando sobre la tierra, pero también sobre la página, es adecuado y posibilita de manera ejemplar esta técnica: las cosas se suceden frente a la mirada y la memoria de alguien que viaja. Sin embargo, el torbellino de las secuencias no es disparatado ni caótico: el poeta relaciona, encuentra correspondencias, lazos que unen tiempos e imágenes distintas. La visión de unos niños patinando que le lleva al tiempo idílico de la infancia se contrapone a la vida del adulto, y en unos versos que me recuerdan a Cernuda, escribe:

la adolescencia es un fuerte de arena
al descubrir los placeres secretos
el libro de la vida es más difícil
que la *Isla del tesoro*
la realidad como el espejo roto
se fragmenta
¿qué es más real el cuerpo o el reflejo?

Placeres secretos o prohibidos. Y añade: «el viaje se acelera». Sí, bien visto, la conciencia acelera el tiempo o lo posterga si es el deseo quien lo acecha. En este caso acelera el tiempo y lo introduce en la historia al situarnos frente al mundo de los otros. La pregunta que el poeta se formula sobre qué es más real el cuerpo o el reflejo, no tarda en encontrar respuesta: sólo en la separación de la soledad se sabe que «nuestro cuerpo es parte de otro cuerpo/eternamente vivo». Aquí aparece un tema que se reitera a lo largo de *El río y la piedra* y que, creo, le viene de Plotino. Este cuerpo eternamente vivo del que formamos parte ¿no es el *alma cósmica,* el *cosmos sensible* de Plotino? En ese ser partícipe de una unidad mayor, hay, al igual que el filósofo neoplatónico, una identificación del uno con el bien. Por otro lado, las imágenes del mundo como un gran animal vivo (ver «Río») es una idea que se encuentra en el *Timeo,* de Platón. Pero aunque estas lecturas hayan informado cierta visión del mundo presente en su poesía, me parece que no podríamos ir mucho más allá: Manuel Ulacia no es un filósofo, quiero decir que la originalidad de su obra no está en el pensamiento que se pueda deducir de ella, sino en sus creaciones verbales. Un poeta es un creador de realidades. Quiero añadir algo: antes dije que no veía peligro en que lo analógico se convirtiera en sistema en la poesía de Ulacia, en una mecánica; sin embargo, sí veo el peligro de que esta tendencia al macroorganismo pudiera convertir su poesía en demasiado abstracta. Los poemas mismos tal vez me refuten: el peligro está contrarrestado por la fidelidad de Ulacia a las cosas concretas, con su amor a la piel del mundo. Sus poetas tutelares están casi todos cercanos al cuerpo, lo que supone cercanía y pasión por el mundo de los otros: se saben hombres entre los hombres, aunque muchos de ellos, como él mismo, no ignore que hay un lazo de sangre que nos une con lo celeste.

El tiempo de Manuel Ulacia es el presente, es la Gran Estación Central donde confluyen todos los trenes, todos los ríos, todos los tiempos. El presente es el tiempo de la vitalidad y también de la muerte: nada pasa tan rápido como el presente, el tiempo que nunca termina de pasar porque su cualidad es la presencia. Exaltar verdaderamente el tiempo presente es tener conciencia de la dualidad que lo constituye. Quizá sea necesario recordar a T.S. Eliot:

> Time past and time future
> what might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.

El presente de Ulacia está hecho de fijezas que transcurren en la página, y que van hacia otras fijezas. «La fijeza, ha escrito Paz, es siempre momentánea». (Para ver cómo puede serlo siempre, léase *El mono gramático).* La dualidad mencionada es precisamente esta característica: la instantaneidad de toda presencia. Por otro lado, en su poesía hay un ir y venir continuo de las imágenes a frases reflexivas con el mismo valor de presencias; quiero decir: lo que ve y siente el poeta vive en el mismo plano que lo que piensa, son momentos del poema. Pero son momentos críticos en los que la experiencia particular se conecta con la general o en la que se hace patente la conciencia solitaria del escritor.

El mundo de Víctor Manuel Mendiola es muy distinto al de Ulacia. Hay poetas que son contemporáneos: viven al tiempo que la ciudad, los avances de la ciencia, con una

memoria crítica del legado de la tradición, etc., y otros que habitan algún tiempo difícil de localizar: unos por nostalgia, otros porque se han puesto a respirar en algún momento pasado de la lengua. Entre los mayores, Alí Chumacero creo que es uno de esos casos de poeta inactual: vive en las bellas resonancias de la caja de música. Fidelidad a la preceptiva que rige el aliento de lo que oímos y vemos. Su mejor decir se logra gracias al cincelamiento barroco, pero tal vez, sus limitaciones también están ahí: un lenguaje que a duras penas incorpora el lenguaje moderno. Mendiola no es Chumacero, y lo dicho sobre éste, tanto en el elogio como en la crítica, no se adecua totalmente a la poesía de aquél. Por lo pronto tiene mucha menos edad y menos obra. El libro principal de Mendiola es *Nubes*, publicado en 1987. Creo que no es aún un libro definitivo, aunque en algún que otro poema comienza a aparecer una voz propia. Si en el caso de Ulacia es evidente la lectura de Apollinaire, Eliot, Pound, Cernuda, Paz y otros; es decir, un panorama que podríamos denominar crítico, en Mendiola su tradición, el diálogo con la lengua y las literaturas —lo que algunos críticos gustan tanto de llamar intertextualidad— es más reducido, ciñéndose, sobre todo, a la poesía modernista y a la de *Contemporáneos:* el gusto por el buen decir y el bien decir, la gracia expresiva, la meditación íntima. No hay saltos ni revelaciones, tampoco estridencias, es una escritura que avanza lentamente con la seguridad de quien participa de un tono. Si la poesía de Ulacia surge de la ciudad, la de Mendiola nace de un cuarto. La ciudad es el mundo de los otros, visto desde la exaltación o desde el extravío del solitario que deambula por sus calles. El cuarto es el espacio de la soledad, o, en ocasiones, de la reunión con alguien. Los cuartos de Mendiola están habitados por criaturas solitarias que a veces comparten su soledad con un cuerpo. Al exaltar el amor, el espacio que esos cuerpos iluminan es el del cuarto con sus objetos: la lámpara, la mesa, la cama. Parecen encuentros situados entre dos horas. En el poema «Final», Mendiola nos muestra una escena de penumbra en la que yacen dos «cuerpos inmóviles señalando el instante». Este instante se rompe por un ademán «que decide el final de la tarde». Mendiola más que exaltar la pasión amorosa ve los cuerpos señalando: no son ellos el instante. Si la poesía de Ulacia está tocada por la luz, la de Mendiola la rige la penumbra. Ambas son inventoras de presencias y diestras en el arte de la metamorfosis. Pero mientras que Ulacia celebra la presencia del otro, Mendiola la recrea con la lentitud de quien no está seguro de su realidad. En Mendiola me parece percibir una duda sobre lo que siente: vivir, parece decirnos el poeta, tal vez no sea esto que me ocurre. Su relación con la naturaleza es la de quien sospecha que la verdadera vida está en ella; pero en ocasiones intuye que lo habita otro, alguien que ha de descubrir, lejos de las torturas rígidas del yo, una vida más alta. En este libro de Mendiola hay un soneto titulado «Poética». ¿Lo es? Es, en principio, una definición de la poesía: lo visto transformado en palabras; las palabras son palabras de las imágenes vistas. La poesía, según esta poética, comienza en los ojos: «la lengua avanza por el ojo». Más parece la poética de un pintor que la de un poeta; porque la palabra es, antes que nada, sonido. Mendiola nos dice: lo visto, dicho, y está bien, sólo que en sus poemas también veo que lo oído se dice y ese decir es sonoro.

Fabio Morábito irrumpe en la poesía como un poeta de la ciudad. Está probablemente condenado por su biografía a hablar de las ciudades. Nacido en la literaria Ale-

jandría, de padres italianos, llegó a México a los catorce años. La lengua española no es la otra lengua, sino como escribe él mismo, la lengua que habla. *Lotes baldíos* es su primer libro de poemas, y ha publicado anteriormente el ensayo *El viaje y la enfermedad* (1984).

La ciudad de este poeta es el arrabal, esa tierra baldía detrás de una barda donde no sucede nada. No es la *tierra baldía* de Eliot: los lotes baldíos de Morábito son el lugar idílico de la infancia, los espacios a la altura del suelo. Si los baldíos representan el mundo concreto y habitable es porque simbolizan la infancia; de ahí su imprecación:

> Si hay otra vida,
> que sea así. Atrás de un muro
> ser sólo botellas rotas,
> latas rendidas de lluvia.

Las afueras son la prehistoria, el lugar donde «todo es un don del aire». A diferencia de Víctor Manuel Mendiola, no mira las nubes mientras anda por la ciudad. Morábito está maravillado por esos signos deshechos: el muro desconchado, la lata oxidada, las botellas donde silba el viento; son los márgenes, el lugar que crece entre la metrópolis y el campo. Ahora sí: esta reivindicación de la marginación es una crítica de las alturas abstractas de la ciudad. En el bello poema «Recuento», Morábito lo ha visto con exactitud:

> De ahí podíamos ver
> a la ciudad ganar
> altura, hacerse abstracta,
> cómo juntaba edad
> comiéndonos la nuestra.

Yo añadiría también que la ciudad junta soledad, junta edad juntando soledad. La ciudad abstracta que Morábito ve desde el otro lado del muro sí es la «unreal City» de Eliot.

Patios, arrabales, gallineros, basureros: «el grado cero de la lengua». Esta denodada y tenaz admiración casi piadosa por lo abandonado está, en los versos cortos de Morábito, bien dicha. Las cosas se dicen y se dicen bien. Morábito tiene mundo y tono. En este canto del lote baldío hay una profunda decepción y rechazo: el poeta es un rebelde, tal vez un hijo pródigo: no quiere entrar en la ciudad, prefiere «el paisaje / amorfo y sin historia», el lugar «violado por los perros, las ratas y los amantes pobres». Es una arrabal santuario donde los objetos son adorados en su abandono, en su inutilidad. Ya no son ni cosas ni lugares codiciados por la vorágine y la lógica de los ciudadanos. Los objetos, libres de su uso, toman vida:

> Aquí, entre los escombros,
> sin etiqueta de oro
> por culpa de la lluvia,
> huérfana y sola, vive
> la lata de cerveza.

Para Morábito este grado cero de la lata de cerveza *(grado cero de la escritura,* Roland Barthes) es su momento de mayor sugerencia, y también de su mayor simplicidad; es, además, un ejemplo a imitar: «vaciarnos de carácter, / dejar la caja hueca / con una