



Quienquiera que seas

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS



poesía

SERGIO ERNESTO RÍOS

Quienquiera que seas



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Simón Iván Villar Martínez
Secretario de Educación

Consejo Editorial: José Sergio Manzur Quiroga, Simón Iván Villar Martínez,
Joaquín Castillo Torres, Eduardo Gasca Pliego, Raúl Vargas Herrera

Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteché, Félix Suárez,
Marco Aurelio Chávez Maya

Secretario Técnico: Ismael Ordóñez Mancilla

Quienquiera que seas

© Primera edición. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. 2014

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Sergio Ernesto Ríos Martínez

ISBN: 978-607-495-365-7

© Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración
Pública Estatal CE: 205/01/96/14

Impreso en México

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

SEMEFO (2006)

La primera edición de *Semefo*, acompañada de fotografías, fue publicada en la ciudad de Toluca por la editorial Mirabilis en 2006. Mi agradecimiento *en todos los reinos y entrecielos feéricos* a Verónica Zamudio y Samuel Ávalos.

Ella miente para los que la imaginan

HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA

I

no el informe policial sobre la granada de mano
el examen del belfo está
algo

un sobrenombre en la rigidez
mi ciprés de Silos

*e vi descer do céu um anjo que tinha a chave do abismo
e uma grande cadeia na sua mão*

un candado en forma de pez
un pez en forma de estertor

es un juego de infancia

los gatos tienen palpos
los caballos piel de estiércol

mi mujer era taxidermista
sin horario predecible

yo fui una cara del cartón
no había sueldo apenas la vitrina

una cortina prehistórica a la mañana siguiente
anestias datos para conciliarse

te parezco una hipodérmica en la sien
un bocado de litio
qué haces con los palpos resolviendo
un paso sostenido de bailarina al centro de la mesa

qué haces con el cordón vencido
en una postura de corte sagital

hay modo de devolver el feto
en África en una hoguera
desnudos tal vez
y nadie para extirpar al caníbal

quiero llamarle la persona feto
a mi mujer taxidermista

el señor y la señora Feto celebraron un sentido ágape
en honor al quinto de su prole el día tal del año en curso
se consigna en la primera plana de sociales
arriba de las nupcias

debajo de la esquila del prohombre
ya no tengo las vísceras comunes
tampoco dentadura ni tres amalgamas

mis ojos venían en una envoltura
de plástico de China con la advertencia
for toys only
en hebreo finés y lusitano

hay aserrín en el lugar del esternón
hay un estilete muy fino
en la mano izquierda (soy zurdo)

saludas erguido casi importante al fin
dijo mi mujer dijeron mis conocidos
los que pagaron la entrada
los que compraron el souvenir

pero un hombre no hace museo

II

LSD3641

el automóvil
en su decoro trascendente

me digo
he treats me like a ragdoll

cuando dicta Beltenebros
entre la porcelana y el rictus nobiliario
areté

el vómito apresura
pocas veces la naftalina
I'm gonna kick tomorrow

cuando dicta Beltenebros
que acongojas
al cielo (como ninguno)
a la mecánica celeste

a la ficción
de esas nubes melodramáticas

acimut de la cabeza

yo no soy el anticuario
en la predicción de esas nubes
yo no la hibernación mayúscula

yo no el obturador
desde el subsuelo aquí

nadir (domicilio conocido)

otro rodeo

esas nubes
guantes de algún dios

un par de ideas en maleza

la baba del astrónomo

el *zoom* del desahogo
el capricornio en su
espreguiçadeira

eso

Beltenebros es un personaje secundario

el marido de la taxidermista
es un personaje secundario

pero el cielo
aún revolotea a sus anchas
(mástil nórdico)

él me trata (lene)
él me vigila altísimo

III

imposible

areté a cucharadas

el acero malabar del héroe

Beltenebros en cambio

extiende un perfil de Velázquez

el blanco no es una teoría

lo desprende

de un telegrama de óleos

cocina con orégano y basalto

persiste como moldura o candelabro

en la matriz de las cortesanas

de preferencia el personaje secundario

usa barbas y tabaco

a cada instante un cuadrilátero
de lados no paralelos

un sombrero quelonio

y muere al comienzo del segundo acto

me confió la quiromántica

ineluctablemente su número es el dos

dos veces dos

(*supra.* personaje secundario acto segundo)

mida los cotos del mes en que nació

(día 22 mes 12 año 81)

multiplíquelo por cualquier ascendente del elemento tierra

resulta un animal a ras de suelo

(cuadrúpedo que durante la marcha

apoya toda la planta de los pies y de las manos)

y a toda arquitectura

le ofrezco un bostezo desde entonces

y llevo barba

y una visita *empírica* al tabaco

IV

cuando viaje a la matriz de las cortesanas
encontraré luego el planisferio
los genitales rugosos

y algo porcelana encontraré

cuando al fin roce con mi barbilla
la cándida redondez
de la madrastra Valva

cuando importe el grado miope y el tacto
y el tacto el catalejo el credo

como el que hurga con yodo
el órgano de la gestación

como al que no le sirve el tapaboca
sino la decadencia
de una hembra imperativa
de humores espesos

y vacía el lóbulo carnoso
y deja qué sé yo
del disturbio y la cremallera

mi cortesana
se llama algunas veces Vulpina
algunas veces Alantoides
la conocí en el vals
no lejos de Salzburgo

en deducción de su vestido orfebre
(Salón de encajes pálidos)

los ojos de guiñol
la cintura y el endocardio
sin misterios

dice
él me trata como una muñeca de harapos
has visto mi peluca por ahí
has visto

ay del *areté*
ay del olor de los idólatras
ven conmigo

V

si vuelvo

entre las aguas pasajeras
de esta fiebre

si vuelvo
con el muñón absorto
llamando a alguien

con el gesto de quien saca
de una sola vez la asfixia

y es el rumor o el sigilo
de los venenos puntuales

a la hora de la prescripción
y el potaje endeble

él es

eso puede ser

me aflige el celofán
entre los dientes

¿el señor es flemático
y de un vocabulario dudoso?

¿el señor prefiere
la ternura a la urticaria?

si puedo dibujar
el síntoma y el odio

la evolución del escenario
arteralmente

VI

y es así que uno llega
al peso ridículo del aire

idiotizado en frases bellas

con todo el decoro
y la acechanza
que ondea en Su nombre

y dice Ella
y no es breve el rostro

ni la soledad
en halago de la simetría
conheço as tuas obras
que tens nome de que vives
e estás morto

me pregunto
si algún otro animal

desgarbado tanto como yo
dice Mi mujer
y dice una docena de amoniacos

porque el olor puede
elástico y dilatado
el corazón en humor líquido
hacer menos fatal
*lembra-te pois do que tens recebido e ouvido
e guarda-o e arrepende-te
e se não vigiares virei sobre ti como um ladrão
e não saberás a que hora sobre ti virei*

VII

mi amor rueda por un asador desteñado

a veces el fuego es un desgarre

a mitad de la frente de ella

a mitad de la frente de ella

entiendo un estigma

que la partera no robó

y yo boquiabierto

en el ocio (humo)

en el garabato destas flemas

y yo el delito amniótico

que nos lleva de regreso

a las manos del limbo

que nos lleva que nos lleve

veneno lagar manos de limbo

exagero el peso brujo
de su sordera al despedirme
y los dos nos despedimos

por eso el sol

y esos modales
de anguila devuelta a la friolera

mi amor
lleva en las pupilas un libro gótico

quizá un imprevisto
héroe en muletas de Gautier
una afilada aguja que hiere la calle
y con tristes ojos examina los muros

VIII

qué significa el invierno

leyéndonos al oído

una tacita de éter

una vigilia piadosa con una pomada

en el lado conservador del tórax

qué significan el reptil y el topo

que pasean de la mano

él con un globo naranja

él con los labios

llenos de caramelo

here lies love

mira a nuestro hijo

sacrificando tu hígado

en el lagar de las membranas amarillas

como el *clown* favorito
de ojos fosforescentes

y quieres que ame esta verdad

convendremos entonces que se produjo
generación de dulzura y sensación
por el acoplamiento de agente y paciente
the ring dove love

IX

exlánguida

dices que no estalla
el cráneo con besos lampiños

dices que preparas
una femenina certeza

en este pueblito ingenuo
sucursal de Berlín
el abuelo aviador es un hombre
de modales nazi
que pesquisa las nubes cinamomo

nos divertimos
inventándole coros a tu regreso
a que no pasa la guitarra
a que no roba tu cintura canela

en el cero del jardín guardé un ciervo
como una alucinación prestigiosa
para robarle su infancia a las flores
para robarle su infancia a las flores

y está la tarde como un lago
esperando una novia Narcisa

de muy lentas malarías
de valeses soberbios

X

ahí viene la Muñeca Canina

la seducción de un trébol de cuatro hojas
color papiro

que me hace pensar
en la misericordia

que me hace pensar
que no sé lo que haré
con la baba morfina
cuando reviva el asombro

que me hace pensar
en el interruptor
de cierta ruina atómica
escondido en el bolsillo

de no sé cuál personaje inmortal

con manos incomprensibles
con temores elásticos
con indicaciones dulcemente imbéciles

Muñeca Canina Aperitiva

Muñeca Boba Brillante

barniz de lava cuando enciendo
el cigarro tembloroso
de la hora de su cena

Muñequita Canina Señuelo

Muñequita Cólico de la canción voluntaria del amor

algunos mechones del jardín
son en realidad un ciervo

no recuerdo ningún grumo niño
del hidrocefalo

no recuerdo
la verdad celofán que inyecté
a la caducidad del plazo

ni la hora a cuenta de nuestro disfraz
de gazapos celestiales

te regalo la sombrilla
que persigue una turba
de cerezas estudiadas en novelas de amor
y en el ocio de las canciones de cuna

soy una hazaña cursi

pero soy también un laboratorio
donde gime un ostentoso paje de azufre

soy el pasamanos del conejo ciego

pero también soy el nervio
que mastica la pólvora

soy el comprador del espejo
en que las hortensias profanan
un esbelto camisón de hospital

pero también soy la línea de unión
de dos huesos del cráneo

THE COLONY ROOM
(2010)

Los poemas de *The Colony Room* fueron incluidos en la edición de *Mi nombre de guerra es Albión* (2010).

I

Estoy en Reece Mews

y es obvio un hexágono atrás encontrar la cabeza
nadie espía
no hablo con la cabeza no creo en la cabeza
en los centímetros nutricios
el trapecio a dos vistas
él sólo puede ir como un chimpancé de porcelana
civilizado entre óleos ladeados
de ese arco ennegrecido
estoy citando al papión oliva
estoy citando la espalda en excrementos de un animal de Muybridge
hasta que el sombrero eclipsa las vueltas a la maleza
hasta que el sombrero desgana fauces de paja tan amarilla
como todas las cosas se cambian en oro o en fuego

all in the mirror is the seer
all in the mirror is the see-saw

como la jaula empieza en la mandíbula

Jack pudding

Jack Ketch

el bebedizo equivocado pasa por el pómulo izquierdo de Isabel Rawsthorne en forma de veneno

el veneno regular pasa por el pómulo derecho de Isabel Rawsthorne en forma de escolopendra

Isabel Rawsthorne pasa del cepo a la hebefrenia en un acto

meet my hell-cat

meet my weak-minded

II

una tos demasiado nadie que insinuara afición involuntaria a largas fiebres tuteo afectuoso mortero para humillar la plata *and come to deadly use* azogue peces impuros mirando el azogue ocultos en el retrato de María de Austria y otro Fernando Fernando III como buscar una aguja la geografía de la Dama y en esa palabra *I'm not a spaniard* podría lacrarse la efigie de Fernando VII esta vez Década Ominosa hasta 1833 aunque este día mi ajedrez muy inferior las monarquías merecen minúscula y una seria circuncisión *unmerciful lady as you are* la perla barroca *those are pearls that were his eyes* preces a una piedra descompuesta el desenfado de las zagalas no precisamente en el otero la fenicia próxima hizo una fritura desvergonzada con mis ajos luego puso cara de circunstancia un poco así la mueca rígida severa rigurosa yo fingí que me entretenía hirviendo agua no conseguí evitar decírselo que ganaba el primer premio en mi aversión por los platillos locales lo dijo como si meditara una disculpa plausible esto es Madrid señor pereza cefálica “Home-Thoughts from Abroad” y me entregó la morcilla aprendí por supuesto el nombre de la morcilla que había escondido *the gods are just and of our pleasant vices make instruments to plague us* según mi afición cardiaca esta última parte la aclararon dos hombres nerviosos del

hotel *those wicked creatures yet do look well favour'd when others are more wicked* días más tarde me ofreció la tregua con un puñado de semillas castañas frescas y no es que sea un alicaído de la plaza Trafalgar valga la colombofilia Horatio Nelson pero acepté gracias y habló de su historia y puntualidad porque no nació ahí porque la genealogía conducía palabras menos al grumete Antón de Alaminos porque de grumete a piloto distan leguas y la bendición de Pío III o Julio II alguno no duró tanto y la intención y el relato no era completamente fiel luego la ijada señor la ijada de verse reducida a faenas penosas a veces la ijada era un dolor entre las costillas a veces era todo lo vacío interrogado el éter la ijada por ejemplo de los que padecen la afección cardiaca y por eso testigos jamases *I have been worth the whistle* ahora me saluda un señor ministro de las artes o algo parecido que admiraba mi obra entera y le tuve que aclarar que no era el famoso polaco de las fotografías del puerto de Cádiz sí el compositor de bailes coreógrafo que paseaba de la mano de uno de los más informados expertos en Velázquez Diego de Silva Velázquez que si he visto el *Don Gaspar de Guzmán y Las lanzas* entonces el punto final hubiera sido un beso entre Edwards y yo *Oh to be in England now that April's there* sabes cómo el pensamiento de los católicos hombres de hígado lechoso persiste en su modo inquisidor *is this the promised end?* tímido y chocante

III

*When I wrote you other day I had intended to send you
a copy of the alcoholic or*

la alcoba vaga es un vidrio oscuro a través del cual veo ese paisaje

*post alcoholic poem which I recited from memory
the first few verses to you*

y ese paisaje lo conozco desde hace mucho y desde hace mucho
que con esa mujer

*somehow forgot but I am sending it now it being understood
that this has nothing*

que desconozco voy errando hacia otra realidad
a través de la irrealidad de ella

*to do with whatever Y may intend to publish in English
since this obviously unfit for*

siento en mí siglos de conocer aquellos árboles y aquellas flores
y aquellas vías

*publication it is just for you to see what the confounded poem
is like by some*

en rodeos y aquel ser mío que ahí vaga antiguo y ostensible
a mi mirar que el

*ironical intervention of the type-writer or the carbon paper the copy
is all awry*

saber que estoy en esta alcoba viste de penumbras al ver un viento
pausado

*which however is quite in order with the disorder of the poem oh course
it is quite*

que barre un humo y ese humo es la visión nítida y oscura
de la alcoba en que soy

*worthless gut it is a curious example of the mixture of ideas and feelings
quite*

actual omnipresente de estos vagos muebles y enseres
y de su torpor nocturno

uncorrelated among themselves which

IV

*O Mother, Mary Mother,
How pale she is, between Hell and Heaven.*

Van Gogh está obsoleto
y por el Sena está ayunando el pez japonista de su bigotito de
estaño.

¿Y si volviéramos a Londres Úrsula complicaría sus labios, huésped del no,
huésped del telón del no?

“Sr. de Ámsterdam, le corresponden guillotina y teología”,
escribió con letra muy prudente
como en esos casos sólo una mujer en Londres sabe hacerlo.

Y él en inglés escribió: “Sorrow”.

V

Las paredes del pabellón psiquiátrico eran de color blanco reciente. Me quitaron el vendaje alrededor del maxilar, entonces tenía trece o catorce años.

Escuchaba *hélices* y un jardín de vencejos al fondo de la almohada, aunque los ruidos me tuvieron sin cuidado durante esos tres años. En cambio las voces, sobre todo las voces de monsergas donde aparecían mis tías y mi abuela, la anglicana, hacían menos remotos los imperativos, cualquier imperativo: la oración del buen zagal al Santo Esteban, de mañana; las manos puras, las palabras mansas.

Fue triste cuando los choques eléctricos desmoronaron mis dientes, primero fue el tartamudeo, la leche tibia, el pan remojado. Luego vendría mi amistad con aquel doctor que acertaba tan sólo a llamarme “mezquino” y “labio de conejo”. Era un pacato lector de Dickens. Recuerdo el comienzo ampuloso que él tanto aplaudía de *Historia de dos ciudades*: “era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, era la edad de la sabiduría, era la edad de la estupidez, era la época de la creencia, era la época de la incredulidad, era la estación Luminosa,

era la estación de las Tinieblas, era la primavera de la esperanza, era el invierno de la desesperación...”.

Yo hablaba menos, porque casi todo sucedía en mi cabeza: el movimiento más nimio, la enfermera, un dulce de ciruelos, una pecera sobre el buró, el crecimiento desmedido de las uñas de mis pies.

De pronto despertaba babeante, con el sabor violento de las anestesias y nada era cierto afuera. El teatro siempre quedó adentro. Y esa era la recomendación del doctorcito: “deje ese teatro adentro”.

Ahora con el alcohol es diferente. Las voces vienen y van. Y son menos específicas. No tienen una presencia humana. No lo digo porque yo mismo tenga *una* presencia humana.

Pero ha sido, un poco, como apagar las luces de una casa y dejar a la noche sus ficciones.

VI

El Zurdo creyó ver en el rumor mostaza
ovillado tras el barandal

un gato

o tal vez ratas

un par de ratas

que preferían ahogar su ración tibia
en el charco aquel de la calle Oxford

y era un pulmón de fierros
rezagado en las goteras

aunque pocas veces

los charcos se dejaban definir

y en esos días

el Zurdo prefería mecerse

por el tren de las once

y encontrar rostros zanjados

*he opened his mouth
but what came out
was charred black*

*la noche no
el pico del viento gris
he sang*

*how everything
had nothing more to lose*

VII

Este cuarto es un basurero, incluso tú podrías venir y decirme, sin dudar, que esto es un basurero. O podrías reírte y decirme que el suelo de todos los días me deja un *sinuoso recorrido por este cuarto*, donde parece estrecho cualquier milímetro para un cerdo abismado, como lo soy yo. Un cerdo, eso sí, que prefiere los zapatos impecables y el reloj y simetrías falsas.

Es un basurero tal vez, o es un basurero en la medida en que un espejo se descompone en estalactitas, en accidentes mínimos.

Tengo asma y estuve provocando algunos callejones en la madrugada, los charcos, la desgarbada religión que la intemperie concede a las aves del puerto. El médico dijo que el asma en mí era una simulación nerviosa.

He llorado, luego comienza el cosquilleo y la asfixia.

Últimamente pienso que lo que vive en este basurero es mi cadáver (el cadáver del cerdo abismado) de ahí la facilidad de las cosas en la monotonía, están empecinadas en la monotonía.

Ya no me importa lo que vas a hacer con el basurero una vez que mi condición de cadáver se cumpla. Es seguro que tus amigos y tú disfrutarán ambientando la luz de colores pálidos, pondrán aquí y allá muebles de Stefano, y una delicada alfombra.

Me sé un rústico, sólo no olvides que yo consiento tus lujos, tus veleidades. Y a este basurero, a esta carnicería, a esta *sala de operaciones* de caníbal debes todo.

B.

IX

*No records tell how or when
London fell into Saxon hands*

mi hermano se casaba
estábamos en el puerto
algo alcanzó a decirme:

“los palacios de escoria y encajes
el salón está desierto
y revestido de espejos”

tengo miedo
un mirlo iría pausado
un malabar un tumbo aquí
un mirlo iría violento
sin ordenar a la madera
un vaivén un cautiverio

siguen las manos
qué vagos cerrojos

un rectángulo tres rectángulos
por decirlo de algún modo

el otro día soñé
una estación de trenes
en el oeste en Eleusis
una estación vacía
y en los durmientes
se podía leer:
18 de mayo de 1935
una mujer llegaba
tenía una sonrisa tosca
su vestido era opaco
como un paraguas viejo
no era mi madre
y me decía que era la fecha
en que Aeschylus hijo de Euphorion
(his name was Euphorion)
sirvió en las guerras de Artemisium
y Salamis

*(and once again Aeschylus saw service
fighting at the battles of Artemisium
and Salamis)*

MI NOMBRE DE GUERRA
ES ALBIÓN
(2010)

Este libro fue publicado originalmente por el Fondo Editorial Tierra Adentro, en la colección La Ceibita, como encarte de la revista *Tierra Adentro* en el año 2010.

quiero ser original

saltar los endimiones

los dicotiledones

los dípticos egipcios

los tableros con cabezas de rinoceronte

correr por donde apuntan sus hocicos

como soy un gran artista pido los mayores decibeles

yo me entiendo:

levas micotelepáticas

lapos frigomesiánicos

esta es la vieja escuela
y entra en una punta negra

sólo de lógica extraordinaria

amárrame las manos
impide que aniquile
el odio y el riñón del francés
el feto que enterramos bajo un árbol

el bósforo pasa como un escuadrón de la muerte
tendido entre dos catres

desde una línea de demolición

ella es santino y fredo *shemales* caminando como androides sobre repisas naranjas esos días cuando el cielo es una envoltura plagada de reflectores carmesí una involución una manera de llegar al final del baile saltar como un ornitorrinco moverse con ortopédicos dentro de las piernas y los pies rocosos por químicos de cierta energía que tambalea de lado a lado pero esto sólo existe en la quijada como un puñetazo cinco veces mayor a una esfera de acero el ojo tokio de siete a nueve el ojo tokio como una quilla que confunde una cosa y otra tan sólo mirando murciélagos que se incineran en las nubes la música demasiado gastada de afilador no sé qué haré con el tokio que llora en alguna parte es un vuelo cardinal es una estrella de junco de utilería que se expulsa ella dirá princesa buenos días fredo rompiste mi corazón feliz año sólo leo libros para sanar el alma libros que me adentran en mis vidas pasadas badajos que me gustaría ver en un arreglo floral somos un clan tóxico faunos elásticos alrededor de tu vestido la propaganda que silba un fumigador aficionado al megalítico

esta canción se llama lo que pido de ti
un catafalco alumbrado por moscardones que se derraman como
[un largo eclipse
eso que existe en una corona de oscuridad
la cabeza en el mástil
los pies sobre los vidrios
árboles que sacuden pequeñas cimitarras
tiza celeste
el libro en que repruebas la misericordia del elefante africano
la tierra plana
la sombra instrumental por el jardín ceñido

voy al *no tokio rent*

voy a las tres puertas

voy a la película muda de un avispero de gitanos

la noche es un acoso de azogue y perlas nítidas

la niña arsénica en cabellos rojos sobre la rama

un valium por favor
un ciento de nomenclaturas de embriones

mi nombre de guerra es Albión

EPÍLOGO
Apuntes para Quienquiera
ÁNGEL ORTUÑO

I. SEMEFO

1. El cuerpo muerto

La confusión entre la muerte y el placer es tal que la primera no detiene al segundo sino que, por el contrario, lo exalta. El cuerpo muerto se convierte a su vez en objeto del deseo.

PHILIPPE ARIÈS

Semefo es el acrónimo formado para abreviar la denominación oficial del Servicio Médico Forense. De acuerdo con lo asentado en su página *web* (www.semefo.gob.mx), el Departamento de Identificación del Semefo tiene como objetivo principal “el estudio de los cadáveres que ingresan en calidad de desconocidos para su probable identificación”. No es un mal punto de partida para leer el inaugural de los libros reunidos en este volumen.

Ya desde sus primeros versos sobresalen palabras que parecieran proponerse al mismo tiempo como clave de acceso y premisa de composición:

No el informe policial sobre la granada de mano
 el examen del belfo está
 algo un sobrenombre en la rigidez

La inicial formulación negativa (“no el informe policial”) comienza con una cláusula cuya lógica consecuencia sería ofrecer como respuesta lo que sí es (“no esto sino lo otro”), pero “lo otro” se enrarece por la vía de una serie de minucias analíticas (“examen” es el término empleado) cuyas ramificaciones parecieran desdibujarlo al grado del enigma. La primera estrofa concluye con unos versos en *itálicas* escritos en lengua portuguesa. El código convencional del uso de la letra *bastardilla* para indicar la inserción de un elemento atribuible a otra fuente distinta a la escritura directa del texto es empleado con regularidad a partir de aquí y a lo largo de los textos subsecuentes. En este caso específico, los versos en *cuestión* son un par de versículos del libro del Apocalipsis de san Juan.

Acostumbrados a la tópica asociación entre el término apocalipsis y el espeluznante inventario de catástrofes consignado en el libro de san Juan, olvidamos que la palabra apocalipsis significa —como nos lo recuerda Fernando del Paso— “revelación”, lo que en estos versos apuntaría a un indicio respecto a la “probable identificación” de estos versos cuya composición los configura en

la efigie de un cuerpo muerto sometido a examen. Solamente que aquí, en este servicio médico forense, la identificación es un elemento móvil, cambiante y metamórfico que se desvanecerá sobre todo cuando más pareciera discernirse. El “candado en forma de pez” continúa su mutación y se torna “un pez en forma de estertor”. Esta cadena de sustituciones no procura asociar los elementos del inicio y el fin (un candado que sea también un estertor) sino, a mi juicio, establece una de las múltiples pautas compositivas del poema: la inestabilidad referencial empleada para proponer traslaciones metafóricas que no tienen un puerto seguro de arribo, que no pretenden asociar realidades lejanas ni revelar (recordemos la etimología de apocalipsis) realidades trascendentes. Hay palabras: nombres y sobrenombres que se escabullen como peces y se cierran como candados frente a los intentos de examen; se yerguen, pues, contra la identificación.

2. Taxidermia

La taxidermia es el arte de disecar animales, se lee en el diccionario de María Moliner. Disecar, según la misma fuente, es “abrir o cortar en partes un animal o vegetal para estudiarlos” pero también “Manipular y rellenar la piel de un animal para darle la apariencia del animal completo y vivo”.

La primera aparición de la primera persona del singular (yo) en este poema es por interpósita persona: la voz que enuncia refiere su relación con otro personaje:

Mi mujer era taxidermista
Sin horario predecible.

El examen del cadáver, la autopsia —en el sentido literal de “verse a sí mismo”—, propuesta como imagen paródica de la introspección lírica, sufre aquí otra vuelta de tuerca: más que la identificación del cuerpo, con lo que esta operación tiene de rescate y salvaguarda de la dignidad humana, ocurre la simulación de vida, a cargo además de un personaje cuya relación, a pesar de estar mediada por un adjetivo posesivo de aparente subordinación (*mi* mujer) con la voz que enuncia, inducirá la corrosiva duda de si no se tratará de una nueva inversión paródica: la bella dama sin piedad que pone canicas en las cuencas vacías de su disecado amante y mascota por los siglos de los siglos.

Hacia el final de esta parte, encontramos más imágenes que parecieran reforzar estas especulaciones. La referencia a

Los que pagaron la entrada
Los que compraron el souvenir

Provee el ciclorama, como en daguerrotipo, de la feria de monstruos (el *freak show*) donde se despliegan estos versos cuyo remate apela a una distorsión quirúrgica (cirugía teratogénica) de la sabiduría popular:

pero un hombre no hace museo.

3. El Bello Tenebroso en penitencia

La imagen de una placa de automóvil. Mejor aún, más cerca: la placa misma, sus letras y sus números: LSD3641. Como en el juego ligeramente paranoide de encontrar mensajes cifrados, su fabricación: las siglas del ácido lisérgico seguidas de una precisión numérica que se revela su reverso si nos quedamos por fuera de su probable referente. De hecho, no importa. El efecto de la yuxtaposición de los números opera sin necesidad de mayores interpretaciones (¿o acaso alguien duda de que el arma secreta sea mucho más mortífera si la llamamos rayo X-15?).

Hemos sido arrollados. Mediante el recurso de montaje y emplazamiento de la cámara que el cine porno promueve como POV (*point of view*), se nos incorpora como lectores al vapuleo textual del yo lírico:

He treats me like a ragdoll

Surge la interferencia de la canción “Jane Says” de Jane’s Addiction. Y como de amores y caballeros se trata, aparece aquí la opaca y melancólica advocación del otrora luminoso Amadís de Gaula, vuelto Beltenebros en penitencia por las dudas que su amada Oriana tiene sobre su lealtad.

Ambos elementos, la penitencia de Amadís y la canción “Jane Says”, se entreveran como asunto y materia de unos versos que

vuelven a recurrir al yo en lo que pareciera una nueva serie de acosos a la identidad de quien dice en el poema:

yo no soy el anticuario

(...)

yo no la hibernación mayúscula

(...)

yo no el obturador

Todas las cuales optan por la formulación negativa, como si dibujaran el resto de las piezas con apenas el contorno de la faltante para el rompecabezas. Modelo que, por otro lado, asume aquí una interpretación literal: no armarás nada, sólo te romperás la cabeza, lector. El pie de la letra nos da de patadas.

Se bosqueja aquí un asunto que no será menor en términos de recurso de ensamblaje: luego de ofrecer atisbos de personajes por la vía de la denominación, ya sea cargada de espesor referencial —como Beltenebros—, ya propuesta como configuración simultánea del poema —la esposa taxidermista—, o como amago de identidad lírica —el marido de la taxidermista—, todos son personajes secundarios, los difusos contornos de un hueco.

Continúa una serie de rompimientos de la ilusión dramática cuya finalidad ha dejado de atentar contra la supresión temporal del descreimiento, porque no hay en este poema siquiera un asomo de mimetismo referencial que no sea alevosamente sabotado desde su escritura misma, al grado de asimilar como inútil utilería lo mismo didascalias teatrales “(supra. personaje secundario acto segundo)” que definiciones volteadas del revés como un títere de calcetín para representar el papel de adivinanza:

(cuadrúpedo que durante la marcha apoya toda la planta de los pies y de las manos)

Hay aquí una declaración, con dejos de manifiesto a la manera de las vanguardias históricas, que dinamita incluso la posibilidad de hacer una interpretación del texto, así sea discontinua:

y a toda arquitectura
le ofrezco un bostezo desde entonces

Entre la calidad de desconocidos y la probable identificación de los cadáveres verbales, este servicio forense prefiere ramificarse o demorarse en torno a la imposibilidad de ambos extremos.

4. 5. El síntoma y el odio

Lo mismo que las cláusulas negativas permanecen desequilibradas, sin solución (no es esto, pero nunca se dice qué sí sea), las oraciones condicionales no hacen sino abrirse y quedar asimétricas:

si vuelvo
entre las aguas pasajeras
de esta fiebre

si vuelvo
con el muñón absorto
llamado alguien

No estaría de más tal vez recordar que para Kakuzo Okakura, en el *Libro del té*, la simetría es una desagradable manifestación de vulgaridad y gusto pésimo.

si puedo dibujar
el síntoma y el odio

la evolución del escenario
arteramente.

Son los versos que cierran, con una nueva condicional abierta, una sección que versos antes ha inquirido por la identidad con un

tono entre test de personalidad y ponzoñosa amabilidad de sir-
viente malayo:

¿el señor es flemático
y de un vocabulario dudoso?

¿el señor prefiere
la ternura a la urticaria?

6. Tienes nombre viviente y estás muerto

Apocalipsis es revelación, pero no aclaración. Es preciso hacer vio-
lencia al lenguaje —sucesivo, lógico— para intentar uncirlo a la
revelación. En el proceso sufre una impronta que modifica su tex-
tura, su entramado: se vuelve otro. De ahí que las incrustaciones
de versículos del Apocalipsis de san Juan aparezcan en portugués:
no se trata del gesto erudito o el juego tipográfico que implicaría
citarlo en griego; el extrañamiento no es tan lejano pero, por lo
mismo, acentúa la sensación de lo siniestro: algo vagamente fami-
liar que no se termina de reconocer.

e se não vigiares virei sobre ti como um ladrão

“Porque si no velares, vendré a ti como un ladrón”. Son pala-
bras que tienen el “peso ridículo del aire” pero producen una sen-
sación ominosa.

7. Testamento ológrafo

Aunque todo pareciera transcurrir entre personajes secundarios cuya relevancia apenas semejara la del contorno de una figura humana recortada para dejar solamente el fondo de una fotografía (de preferencia, anodinos interiores de moteles baratos), todo el tiempo acecha una Ella que cifra en su mayúscula inicial el peso de su amenaza pero también lo disimula en la modestia del pronombre. ¿Cómo saberlo?

y esos modales
de anguila devuelta a la friolera

De unos ojos cuyas retinas evocan kinetoscopios que proyectaran sombras como agujas.

El examen de vísceras y fluidos reconstruye en el cadáver una historia de amor.

8. *Here lies love / the ring of dove*

¿Cuál es la magnitud de la descarga, medida en voltios, al centro de un arco cuyos polos son una comedia musical sobre Imelda Marcos (*Here lies love*)¹ y un tratado árabe sobre el amor datado en el año

¹ La delicia en miríadas de zapatos que no son solamente un fetiche sino también alusión algo velada al sabotaje como procedimiento que inutiliza la máquina de las interpretaciones.

1022? Podríamos aventurar una respuesta, escrita en esta sección también con itálicas:

mira a nuestro hijo
sacrificando tu hígado
en el lagar de las membranas amarillas

como el *clown* favorito
de ojos fosforescentes

El hijo es un *clown*. Y esto no es un disparate sino, digámoslo así, diccionario puro:

clon 1 (del ingl. *clown*) m. Payaso.

clon 2 (del gr. *Klon*, retoño) 1. m. Biol. En genética, conjunto de células o individuos producidos por división vegetativa a partir de una sola célula o individuo y, por tanto, genéticamente iguales.²

“A partir de un solo individuo”. La historia de amor da frutos aunque la amada sea ilusoria (Beltenebros y Oriana o cualquier otro ejemplo de amor cortés). Y aquí yace el amor, en

el acoplamiento de agente y paciente.

² María Moliner (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, p. 685.

9. Exlánguida muñeca

Hay una invocación:

exlánguida

dices que no estalla
el cráneo con besos lampiños

El prefijo parece remitir al pasado —los textos anteriores— la condición de falta de vigor, de fuerza, ahora, por vía de la apelación y el viraje a la segunda persona, la ella pronominal y la amenazante. Ella sustantiva se vuelven una sola y más cercana que se incluye en el plural:

nos divertimos
inventándole coros a tu regreso

Con lo que desencadena, también, el reconocimiento del yo en el poema: autopsia y anagnórisis. Por un momento, ocurre un aparente retroceso a la condición ideal de la amada mediante advocaciones que se suceden conforme al modelo de la letanía:

Muñeca Canina Aperitiva

Muñeca Boba Brillante

(...)

Muñequita Canina Señuelo

Muñequita Cólico de la canción voluntaria del amor

Pero resulta claro que el modelo de exaltación es aquí lúdicamente disfuncional.

Como una especie de *speculum* médico, ocurre la anagnórisis:

soy una hazaña cursi

que se desdobra en una serie de cláusulas adversativas que sintácticamente no acatan la pauta de inacabamiento, pero sí lo hacen semánticamente: una imagen no niega a la anterior sino que la ramifica:

soy el comprador del espejo
 en que las hortensias profanan
 un esbelto camisón de hospital

pero también soy la línea de unión
 de los huesos del cráneo.

Una sutura. Una costura: esa, larga, que corre de la garganta al bajo vientre del cadáver y lo vuelve a cerrar.

II. La sala de operaciones del caníbal

En un ensayo de “amistad lírica” sobre Garcilaso de la Vega publicado en 1936,³ Alberto Quintero Álvarez aborda las églogas del poeta renacentista mediante el análisis del papel que desempeñan los pastores en tanto que protagonistas y probable álter ego del autor: “¿Qué son los pastores? [pregunta Quintero Álvarez] Un medio de decir dialogando, lo que nos atrevemos a creer que en el caso de Garcilaso pudo haberse dicho en primera persona”.⁴

Líneas más adelante redondea la idea: “Los pastores son un elemento ligero de ficción para el carácter del poema y actúan en referencia del autor o de personas que trajo a la poesía con su vida misma”.⁵

Lo anterior viene a colación porque un rol semejante le es asignado al pintor inglés Francis Bacon en la primera sección de este libro: *The Colony Room*. Bajo el nombre que distinguiera al club privado sito en Dean Street, en el Soho londinense, y del cual Bacon fuera miembro, Sergio Ernesto Ríos reúne la primera serie de composiciones —en el doble sentido pictórico y poético— con la que *Albión* da su grito de guerra.

El primer poema no ofrece dificultad para identificar a quien enuncia con la figura de Bacon, traído aquí como un “elemento ligero de ficción”:

³ Alberto Quintero Álvarez (1979). *Poesía y prosa* (prólogo de Eugenio Trueba Olivares). México: Ediciones del Gobierno del Estado de Guanajuato.

⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

Estoy en Reece Mews
 y es obvio un hexágono atrás encontrar la cabeza
 nadie espía
 no hablo con la cabeza no creo en la cabeza

Comienza a producirse una sensación de absurdo en el lector. Y digo esto en el sentido literal, etimológico del término: el discurso se da fuera de tono, fuera del cauce normal. Luego de un primer verso que ubica espacialmente a quien enuncia y de conformidad con los datos reales, biográficos; el segundo pareciera un *non sequitur*, una oración aparentemente vinculada con la primera pero sin guardar la relación lógica que esperaríamos; peor aún, afirma que lo que dice “es obvio”. Ocurre, pues, una sustitución de órdenes, una usurpación de funciones que desplaza la convención confesional aparentemente instalada en el momento en que el texto comienza su enunciación en primera persona del singular. Sabemos por el contexto que este Yo poético es un personaje (Francis Bacon) pero, al igual que en el caso de los pastores en las églogas de Garcilaso de la Vega no podemos ignorar la impresión de que ese personaje trasunta una voz de fondo, una suerte de distorsión irónica del registro confesional que suele atribuirse —en mayor o menor grado— a la poesía lírica, muchas veces enmascarada bajo la pueril pregunta ¿qué nos quiso decir el autor?

“Es obvio” —afirma el Yo del poema— “un hexágono atrás encontrar la cabeza”. El elemento geométrico remite al campo de la composición pictórica, la disposición de elementos sobre el plano

del cuadro y el tipo de espacio que delimitan. Luigi Ficacci ha dicho sobre la utilización de figuras y disposiciones geométricas en los cuadros de Bacon:

Una vez libre de todo contexto lógico, la forma no necesita ninguna precisión episódica en los innumerables rastros reveladores del flujo arrollador de la vida que está en su origen. Estos rastros son enigmas inquietantes que no precisan ninguna aclaración. La clave interpretativa de la obra no está en ellos.⁶

Es evidente que Sergio Ernesto Ríos tampoco está dispuesto a proveer ninguna aclaración:

No hablo con la cabeza no creo en la cabeza

Resulta un verso paradójicamente muy claro en cuanto a declaración de intenciones si consideramos el recurso a la metonimia para designar con un elemento anatómico una facultad del pensamiento lógico, el razonamiento.

A partir de aquí, como lectores podemos afirmarnos en la nueva convención fundada: el texto opera a partir de ecos morfológicos con la pintura de Bacon; en ocasiones describe elementos compositivos (“como la jaula empieza en la mandíbula”) y en otras refiere personajes (“estoy citando al papión oliva”). Hacia el final

⁶ Luigi Ficacci (2003). *Francis Bacon (1909-1992)*. Alemania: Taschen, p. 61.

del poema aparece un indicio más: Isabel Rawsthorne, amiga de Bacon a la que él hiciera varios retratos. Hacia el final del texto pareciera incluso que Isabel va a tomar la estafeta de la representación como un nuevo personaje:

Isabel Rawsthorne pasa del cepo a la hebefrenia
en un acto

De la contención —representada por la imagen de un instrumento de tortura medieval que inmoviliza el cuello y los brazos— a la condición patológica de la hebefrenia —que literalmente significa “mente joven” y ocurre bajo la equívoca tutela de Hebe, diosa de la juventud y esposa de Hércules—, tal es el trayecto que pareciera ocurrir en cuanto uno da vuelta a la página, luego de haber sido debidamente presentado:

meet my hell-cat
meet my weak-minded

El texto encabezado por un dos romano sigue en las coordenadas del eco morfológico, pero ahora no de la obra pictórica de Bacon sino de su estudio: la enorme cantidad de referencias presentadas con una premura verdaderamente hebefrénica, la simulación de un discurso coherente a base de nombres, fechas, datos y nuevos guiños confesionales que amagan bromas privadas o laberintos eruditos, sitúa al lector no frente a una fotografía del

tiradero que solían ser los estudios de Bacon sino en medio. Para ello Ríos se vale de un procedimiento similar a la composición en trípticos que distingue una etapa de la producción pictórica de Bacon: “El observador ya no ostenta el privilegio de un punto de vista central, sino que ocupa un estado de exclusión o de testimonio complementario”.⁷

La siguiente sección (III) da un nuevo viraje respecto a las referencias sobre las que veníamos apuntalando un intento de interpretación del conjunto; un conjunto que parece serlo más por yuxtaposición que por subordinación de elementos. Se trata de una intervención, a manera de glosa o comentario intercalado, sobre una carta redactada en inglés por Fernando Pessoa para referirse a su experiencia de haber escrito un poema inspirado en un cuento de Edgar Allan Poe. Carta que nunca fue enviada, ni siquiera concluida. Vuelve aquí, por partida doble, la enunciación confesional, el Yo de la comunicación privada (sobre literatura pero sin intención literaria) y el Yo glosador en contrapunto.

La tensión, el juego de espejos sostenido hasta aquí entre poesía y pintura a través de la utilización del personaje de Francis Bacon, da una nueva torsión para irrumpir en la sección cuarta bajo el amparo de dos versos que aparecen en “Sister Helen” de Dante Gabriel Rossetti:

*O Mother, Mary Mother,
How Pale she is, between Hell and Heaven*

⁷ Ibidem. p. 59.

Y con la figura de Vincent Van Gogh cuya obsolescencia canta... a estas alturas ya no sabemos si Bacon o quién.

La dilución del Yo continúa en un texto, el quinto, que acude a la convención de la unicidad psicológica, de conformidad con el canon de la literatura realista decimonónica (un guiño en ese sentido es que el personaje recuerde el inicio de una novela de Dickens), pero lo hace para referir una experiencia de locura, de alienación, de sublimación entendida como el tránsito de un estado de la materia a otro sin cruzar el estado intermedio: el personaje que parece más real es el más densamente trabajado en la ficción.

El poema encabezado por un seis romano comienza por presentar un nuevo personaje. Lo hace mediante un apodo, un desplazamiento del nombre propio que es sustituido por una característica peculiar, como ocurre con los rasgos de alguna celebridad cuando es caricaturizada. La operación, nuevamente, desconcierta, ¿quién será este Zurdo? El tono narrativo de los versos siguientes pareciera indicar una cercanía confesional entre el personaje y esa inestable construcción que hasta el momento ha sido (y deja de ser) el Yo lírico a lo largo de la serie. Ocurre después una nueva incrustación de versos ajenos, de Ted Hughes en este caso. ¿Era Hughes zurdo? ¿Alguna vez le dijeron así o es aquí donde el apodo se inaugura? El poema presenta varias referencias a animales: un gato, ratas y oblicuamente el cuervo, que protagoniza el poema citado de Hughes. Según el propio Hughes lo refirió alguna vez, en un sueño una figura con rostro de zorro y manos humanas le impidió continuar con la lectura de un tratado literario posando

una de sus ensangrentadas manos sobre el libro. ¿Sería esa mano la izquierda? El caso es que después de ese sueño abandonó por un tiempo los estudios literarios y se dedicó a estudiar a los animales, que se convertirían en una presencia constante en sus poemas.

¿O estamos de vuelta en el campo de las referencias a Bacon? En un comentario a *Triptych*, obra de Bacon pintada en 1983, Norma Cabrera y Silvia Debona anotan:⁸

Los espejos nos devuelven nuestra propia imagen invertida, otro zurdo nos saluda del otro lado. Nos construimos por inversión, es la mitad siniestra la que nos encuentra. ¿Que es lo siniestro en nosotros, en un espejo, en otro? Lo animal es siniestro porque nos aleja de lo que creemos ser: animales culturales, sentados en reposo y viéndonos al espejo, que es espejo y no realidad ulterior.

El Zurdo y los animales, la pintura de Bacon y los poemas de Hughes. Tras su dispersión aparente, el poema ofrece una unidad de magnitud superior a la del discurso lógico.

El penúltimo segmento (número VII) es un monólogo vagamente narrativo, con un destinatario en segunda persona del singular (tú). Quien enuncia está tan claramente identificado por elementos anecdóticos e icónicos con Francis Bacon que podemos asumir que éste es nuevamente el difuso y traicionero hilo

8 Disponible en: <http://www.freewebs.com/andamiocontiguo/didascalia/archivo1.pdf>. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2010.

conductor de la lectura. Al grado de que se trata de un texto firmado: la última letra, luego de una línea de blanco, es la inicial “B”:

Me sé un rústico, sólo no olvides que yo consiento tus lujos, tus veleidades. Y a este basurero, a esta carnicería, a esta sala de operaciones de caníbal debes todo.

El texto final (número VIII) comienza con unas líneas de una guía turística de Londres, el lugar asociado al personaje de Bacon, y termina con otras provenientes de la *Enciclopedia Británica* sobre Aeschylus hijo de Euphorion y dramaturgo clásico. Pero entre ambos puntos ocurre nuevamente el discurso confesional aparente, algo que pareciera decirle al lector: “Si yo fuera usted, tampoco entendería”. No en balde The Colony Room era un club privado de lo más exclusivo. Además, Sergio Ernesto Ríos suscribe con sus poemas la conocida frase de Groucho Marx: Jamás formaría parte de un club que me incluyera entre sus socios. Inusitado y de un humor feroz, este hemisferio de “Mi nombre de guerra es Albión” despliega en sus pocas páginas tal variedad de recursos técnicos y tal capacidad imaginativa que lo sitúan en un lugar aparte y muy por encima de la mayoría de lo que se escribe actualmente en nuestro país.

III. Las líneas en zigzag de lo perfectamente inverosímil

1. Gigante

Un nombre de guerra implica la construcción de un personaje. Y aquí, a la manera de las novelas-collage de Max Ernst, ese personaje se ensambla a partir de otros muchos cuyos atributos son amputados —prolegómenos del canibalismo ritual— para reconfigurarlos en una sintaxis similar a las imágenes de un caleidoscopio: el mismo movimiento que las hace las transforma en otras; pero sin él, no existen.

El primer elemento ofrece una densidad venerable, en términos de la tradición occidental y sus fuentes: Albión —hijo de Neptuno—, gigante fallecido bajo una lluvia de enormes rocas que sobre él hizo caer Júpiter cuando acudió en ayuda de Hércules. Albión había desarmado al héroe pero el dios supremo le impidió la victoria.

Luego de traer a cuento el peso de la tradición asociado a este personaje mitológico, el poema nos asesta el primero de una serie de desconcertantes golpes:

quiero ser original

¿Olvidarse, entonces, de las ondas concéntricas producidas por el nombre Albión en la superficie de la lectura? El segundo verso apunta en esa dirección:

saltar los endimiones

Endimión el pastor es la personificación del sueño —en su faceta de reposo fisiológico, no como despliegue de fantasmagorías—. Nieto de Zeus, cuando fue requerido por éste respecto a la vida que deseaba, eligió permanecer dormido, ajeno a la vida y a la muerte.

Devenido aquí adjetivo epónimo, nombre común para designar en plural una categoría (“los endimiones” representaría, tal vez, a los adormilados, a los dormilones) es saltado como un obstáculo. Luego de ese salto, se precipita el poema. Los elementos sucesivos asociados al infinitivo “saltar” parecieran surgir por un movimiento compuesto de paronomasias, asonancias y enumeraciones heteróclitas: dicotiledones, dípticos egipcios y tableros con cabezas de rinoceronte.

En un verso que funge como especie de eje, el texto apostrofa al lector con un énfasis que prescinde de los convencionales signos de admiración y se modula en tonos más altos por el hecho de estar ubicado entre dos espacios blancos, cuya función no es tanto la de separar estrofas sin la del efecto visual de la distribución de los versos sobre la página, a semejanza de las composiciones pictóricas:

como soy un gran artista pido los mayores decibeles

Inmediatamente después, encontramos un sintagma fijo, un giro coloquial cuyo sentido preestablecido es subvertido:

yo me entiendo

El primer nivel de lectura remite la frase a la afirmación “yo sé lo que hago” pero, como ocurre con frecuencia en varios de los poemas integrados en este volumen, también cabría interpretarlo como un desplante, la jactancia de manejar un código y unos símbolos que resultan inaccesibles a cualquiera que no sea el autor. Los versos que siguen pueden ser, a la vez, acotaciones sobre efectos especiales (visuales, auditivos, por yuxtaposición de imágenes o edición) o crípticos vocativos (con un dejo insultante, si nos ponemos paranoides):

levas micotelepáticas

lapos frigomesiánicos

Compuestos por dos elementos, un sustantivo cuya acuñación se localiza en el diccionario (levas, lapsos) y un adjetivo fraguado como neologismo (micotelepáticas, frigomesiánicos), los versos se resisten a la interpretación porque no esconden un sentido unívoco, sino que producen una distorsión, una REEMPE (región espacio energética de manifestación probabilística electrónica), una zona donde lo difuso del sentido es el sentido mismo, no uno sino múltiple. Veamos cómo ocurre esto: “leva” significa tanto “trampa” como “excéntrico” (pieza que gira alrededor de un punto que no es su centro); “lapo” puede nombrar tanto una bofetada como un trago. Y estos dos son los elementos “estables” del

verso. Sólo imaginemos las posibilidades de interpretación de los neologismos que los califican. Y ambos versos figuran después del signo tipográfico de los dos puntos, uno de cuyos usos es indicar a partir de qué lugar de la cláusula se va a definir o aclarar alguno de los términos (o el conjunto) en ella empleados.

Versos más adelante, “la vieja escuela (...) entra en una punta negra (...) de lógica extraordinaria”. La conjunción entre la convención regulada (cuyo máximo nivel son las entradas de un diccionario para definir una palabra) y el código opaco de una imaginación verbal que sabotea una y otra vez esta convención.

2. Monstruo

Dice Martín Gómez Chans⁹ que la hipertelia “refiere a todo exceso, a todo aquel organismo que rebasa sus propios límites, a todo aquel artefacto que desborda su propia función, a aquel movimiento que va más allá de su propio objetivo”. Los límites definen; por ellos una cosa es lo que es y no otra. La demolición es, entonces, ir más allá de los límites, desbordar la función.

Santino y Fredo son *shemales*, feminidades hipertrofiadas de perfección inverosímil. No se vuelven mujeres (*she*) y no dejan de ser hombres (*males*), igual que la sintaxis del poema “desde una línea de demolición” no abandona del todo el discurrir sucesivo, en un simulacro de relación de hechos, pero resulta inasible desde

⁹ <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Gomezchans/Mujernormal.htm>. Fecha de consulta: 1 de enero de 2012.

esta sola perspectiva (¿narración de qué?). No es casual que todo termine con una peculiar música de fondo:

la propaganda que silba un fumigador aficionado al megalítico.

El arte megalítico (vinculado, como sabemos, al culto a los muertos o a la creencia en una diosa madre) se caracteriza por sus líneas en zigzag y sus motivos ondulados. Similar descripción cabría hacer de este poema: el zigzag de la asociación tumultuaria (que cada vez que pareciera trazar una línea se desvía hacia otro punto de fuga) y la ondulación resultado de “moverse con ortopédicos dentro de las piernas”, como la solución cosmética que va mucho más allá de su objetivo (se sabe de zonas de prostitución donde las mujeres fueron desplazadas por travestidos y transexuales mucho más femeninos).

3. Pareidolia

esta canción se llama lo que pido de ti

Y luego, proteica, se transforma en una serie de imágenes cuya clave es un símbolo contenido en uno de sus versos:

el libro en que reprobabas la misericordia del elefante africano

De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, “por su forma redondeada y su color gris blanquecino [a los elefantes se les considera] símbolo de las nubes. Por los cauces del pensamiento mágico, de esto se sigue la creencia en que el elefante puede producir nubes”. La pareidolia es definida como “un fenómeno psicológico consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible”.¹⁰ Es lo que nos permite ver toda clase de formas en las nubes, las manchas de humedad en la pared o las sombras, por mencionar algunos casos. Es, también, el procedimiento subyacente a la formulación de imágenes en este poema: intentos —como éste— de interpretación, lejos de descifrar el sentido único y último del texto, son llevados al matadero de la proliferación de sentidos con la implacabilidad de un *koan zen*: sólo ves lo que no está ahí.

Al final sólo podemos tener la certeza con la que comenzamos. No se trata de un mero recurso retórico sino de la constatación de una sintaxis que avanza borrando sus huellas. No gira en círculos: se transparenta; de ahí que el poema termine en un verso que es su propio nombre.

4. Lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo

Quienquiera que seas es el título bajo el cual se reúnen los tres conjuntos de textos glosados en los párrafos anteriores. Es, también,

¹⁰ Juan Eduardo Cirlot (2001). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

el inicio del poema “A ti”, de Walt Whitman. Una de sus estrofas es mi apuesta respecto a su pertinencia como punto donde se anudan los versos de Sergio Ernesto Ríos contenidos en este volumen:

Los pintores han representado sus grupos abigarrados alrededor
de una figura central,
de la cabeza de la figura central se extiende un nimbo de luz áurea,
pero yo pinto miríadas de cabezas, y a ninguna le falta su nimbo
de luz áurea,
que de mis manos, y del cerebro de todo hombre y mujer,
fluye y resplandece eternamente.

No hay en este políptico ninguna figura que se ubique al centro. Sus procedimientos compositivos son la yuxtaposición y la multiplicación metamórfica de imágenes cuyo código referencial procura en el lector el descoyuntamiento de las convenciones de significado pero no hacia el sinsentido, sino conservando cada una “su nimbo de luz áurea”, su estela de formidable imaginación verbal.

Índice

SEMEFO (2006)

I	no el informe	11
II	LSD3641	14
III	imposible	17
IV	cuando viaje	19
V	si vuelvo	21
VI	y es así	23
VII	mi amor rueda	25
VIII	qué significa	27
IX	exlánguida	29
X	ahí viene	31

THE COLONY ROOM (2010)

I	Estoy en Reece	37
II	una tos	39
III	<i>When I wrote</i>	41
IV	O Mother	44
V	Las paredes	45
VI	El Zurdo	47
VII	Este cuarto	49
IX	<i>No records</i>	51

MI NOMBRE DE GUERRA ES ALBIÓN (2010)

quiero ser original	55
esta es la vieja escuela	56
desde una línea de demolición	57
esta canción se llama	58
voy al <i>no tokio rent</i>	59
un valium por favor	60

EPÍLOGO

APUNTES PARA QUIENQUIERA. *Ángel Ortuño*

I. SEMEFO	63
II. La sala de operaciones del caníbal	76
III. Las líneas en zigzag de lo perfectamente inverosímil	84



Quienquiera

que seas, de Sergio Ernesto

Ríos, se terminó de imprimir en xxxxxxxx

de 2015, en los talleres gráficos de xxxxxxxxxxxxxx

xx

xx. El tiraje consta de mil ejem-

plares. Para su formación se usó la familia tipográfica *Borges*, dise-

ñada por Alejandro Lo Celso para la fundidora PampaType. Concepto

editorial: Félix Suárez, Hugo Ortiz, Juan Carlos Cué y Lucero

Estrada. Formación: Esmaragdaliz Villegas Pichardo. Portada:

Iván Emmanuel Jiménez. Cuidado de la edición: Eridania

González Treviño y el autor. Supervisión en imprenta:

Esmaragdaliz Villegas Pichardo.

Editor responsable: Félix Suárez.

