

*Entrevista con Julie Carr*

# La poesía en el contexto del horror

Cristina Rivera Garza

*Nacida en 1966 en Cambridge, Massachusetts, Julie Carr se dedicó a la danza antes de hacer de la poesía su principal interés creativo. Actualmente se desempeña como profesora en la Universidad de Colorado en Boulder. Sus libros 100 Notes on Violence y Rag han recibido un notable aplauso crítico. Cristina Rivera Garza, la autora de Los textos del yo, conversa con ella y presenta en español algunos de sus poemas.*

*La poeta norteamericana Julie Carr (Massachusetts, 1966) publicó no hace mucho un libro doloroso y contundente: 100 Notes on Violence (Ahsahta, 2009). Más recientemente, su libro Rag (Omnidawn, 2014) ha sido aclamado como ejemplo de una rara lírica cívica en la que caben por igual la diatriba de la política y los refranes de la música pop, episodios enteros de cuentos de hadas o de películas que todos recordamos, y la queja o el insulto de nuestros días. Todos ellos, todos estos pedazos de lenguaje, son levantados o revueltos, según sea el caso, con este Andrajo verbal que mucho tiene de cuerpo y más de duelo. No olvidemos que en inglés, tanto como en español, el andrajo puede ser tanto un objeto —un trapo, un pedazo de tela vieja, gastada y sucia— como una persona, pero en inglés el contenido de género es ineludible: se describe así al periodo menstrual en*

*el lenguaje cotidiano, en efecto. En inglés, aunque no en español, ese rag puede ser también una diatriba sorda, un incesante regaño, una molestia continua. Tal vez no exista mejor momento para presentar los variados y a veces terroríficos componentes de este Andrajo en traducción al español —ahora que a la desaparición forzada de 43 estudiantes de Ayotzinapa y esta acumulación de atrocidad sobre atrocidad contra civiles que ha sido la así llamada guerra contra el narco, se le suma la toma de posesión de Donald Trump como presidente de Estados Unidos—. ¿Cuál es la relación entre el lenguaje, con mayor precisión: de la poesía, con la violencia? ¿Qué es lo que puede hacer, si es que puede hacer algo, la poesía en el contexto de horripolante violencia que nos circunda? Estas son las respuestas de Julie Carr.*

Hay tantas maneras de contestar estas preguntas. Una forma de empezar podría ser diciendo que la poesía cuenta historias que necesitan ser dichas, que puede ser descriptiva de maneras especialmente impactantes, y con frecuencia, así lo veo yo, verdaderas. Pero para mí es mucho más que eso. La poesía es mucho más que una forma condensada del reportaje y es más, también, que un recuento personal o subjetivo de eventos. Porque la poesía lleva al lenguaje hasta sus propios límites de comunicación, y a veces más allá de esos límites, la poesía paradójicamente revela verdades que el lenguaje cotidiano oculta. Lo que hace poesía a la poesía (otra vez desde mi punto de vista) es que desestabiliza el discurso normativo. A través de rupturas gramaticales, utilizando el ritmo y el sonido, por medio del juego sintáctico o el arreglo visual sobre la página, a través del rechazo o la postergación del significado semántico, la poesía dice historias que no pueden ser dichas, historias en las cuales el decir narrativo es, de hecho, una especie de mentira.

Al contrario del discurso cotidiano o la retórica grandilocuente de la política, la poesía se mueve hacia esos lugares donde residen las emociones no dichas y las indecibles también. Yo no creo que los poemas nos consuelen o nos protejan de la violencia, pero sí pienso que nos ofrecen una oportunidad de conectarnos con la rabia, el miedo y el pesar que la violencia produce. Y los poemas hacen esto de una manera categóricamente distinta a cualquier otra forma de discurso: haciéndole señas a lo no dicho y a lo indecible al mismo tiempo.

La gran poeta canadiense M. Nourbese Philip, quien escribió el importantísimo libro *Zong!* acerca de la masacre de casi doscientos africanos que viajaban en un barco de esclavos, cuyo nombre era Zong, habla de la imposibilidad misma de decir esa historia. Y no puede ser dicha porque la gente a la que pertenece esa historia no puede decirla y porque sus voces y sus nombres nunca fueron registrados de manera alguna. Pero tampoco puede ser dicha porque no hay forma alguna de narrar el mal humano. El mal nos silencia. La poesía es una manera de hacer hablar a ese silencio.

En su ensayo “Violencia, política, y duelo”, Judith Butler escribe: “Propongo tomar en consideración esa dimensión de la vida política que tiene que ver con nuestra exposición y nuestra complicidad con la violencia, con nuestra vulnerabilidad ante la pérdida y la tarea del duelo que la sigue, y con encontrar los fundamentos para construir comunidad en esas condiciones”. Para mí, la poesía nos conecta a esas condiciones —exposición, complicidad, vulnerabilidad y duelo—. Así, si consideramos seriamente la propuesta de Butler, y yo creo que debe-

mos hacerlo, la poesía y las artes en general serían imprescindibles en nuestra vida política.

Después de la masacre de Newtown aquí en Estados Unidos, no pude escribir nada. Pensé que no existía poema alguno que pudiera hacerle justicia al horror de ese día. Todavía creo que eso es verdad. Ningún poema puede hacer justicia ya sea al horror ante los estudiantes masacrados, o de tantos otros que han sido asesinados. Pero la poesía tiene que hablar de estas cosas. No hablar de ellas sería escribir una poesía de mentiras, y luego entonces estaríamos usando al poema para hablar entre nosotros sobre nuestra mutua incapacidad de decir. Yo creo que esto es importante. Nuestra compartida perplejidad, nuestro trauma, nuestro sufrimiento —estas cosas encuentran su expresión en poemas (y en otras formas de arte también)—. No creo que sea suficiente. También creo que la protesta directa y la resistencia son necesarias, como son necesarios cambios radicales en los sistemas políticos en los que vivimos (la masacre de Newtown era política también, no sólo por la ideología política del asesino —ese hombre era un demente— sino por el sistema cultural que le dio acceso a las armas). Pero la poesía es la voz del sentimiento colectivo, y justo eso es lo que necesitamos para unirnos, para luchar contra la indiferencia, para recordar nuestra misión compartida, que es proteger la vida, darnos consuelo los unos a los otros, y ser valientes. Incluso cuando la escritura parece imposible, todavía existe la lectura y la re-escritura de las palabras de los otros. Esta re-escritura me ha parecido, con frecuencia, una tarea necesaria —una especie de auto-didactismo—. La re-escritura puede ser una forma de escuchar a otros poetas que, desde otros lugares y en otros tiempos, han enfrentado también terribles pérdidas pero han sobrevivido para escribir el poema.

Julia Kristeva escribió: “No hay nada como la abyección del yo para mostrar que toda abyección es de hecho el reconocimiento de un deseo sobre el cual se funda cualquier ser, significado o lenguaje”. Frente a situaciones tan horrendas, todos somos abyectos. Y nuestra poesía está, como ella lo sugiere, basada en tal abyección. La poesía no dice las cosas de manera más precisa, simplemente se acerca más a las cosas que no tienen lenguaje, recordándonos los deseos y las pérdidas que todos cargamos y que se elevan hacia la superficie, repentinamente, en momentos de crisis extrema.

TEXTOS DE JULIE CARR EN TRADUCCIÓN  
DE CRISTINA RIVERA GARZA

La sensación de un “más allá” es un efecto de la conciencia: excepto al dormir o entre los que no han nacido todavía

cuyo tema es el sí mismo

A mi país le gusta el torso vuelto femenino, las manos de todo mundo, los cuellos de los hombres, y los ojos de los bebés.

\*\*\*

Una chica blanca y un muchacho caminan en el campo. A uno de ellos le dolía mucho algo. El dolor empezaba en el estómago y se extendía hacia los hombros y los brazos e incluso hacia abajo, en las piernas. Era debido a este dolor que la chica y el muchacho caminaban tan despacio, tomados de la mano. Unos cuantos pasos, y luego se detenían. Unos cuantos más, alto. Cada que se detenían el dolorido aprovechaba para respirar. El otro miraba entonces hacia el cielo en movimiento, abajo hacia el pasto o allá, hacia los árboles. Y luego, cuando el que dolorido podía moverse otra vez, empezaban a caminar de vuelta. Caminaban para cruzar el campo, pero el campo era largo y daba la impresión de que los árboles retrocedían. Los árboles retrocedían pero no el dolor, que regresaba una y otra vez, cada vez más viejo. Cada campo tiene su propia cabra. Bala o se desangra en la difusa distancia, con flores y moscas.

El chico blanco sintió el peso en su bolsillo. A ese peso le llamó su libertad y lo conservó ahí. Caminaba

ladeándose un poco hacia la izquierda, puesto que la libertad era pesada. Rodeó un carro, rodeó un semáforo. Estaba perdiendo el aire tan rápido como un globo que se desinfla y cae. El ardor sobre el muslo, eso es lo que quería. Algo caliente. La brisa contra la cara traía sal, pero no sólo eso. Sal de mar y grasa de las freidoras. Él era un chico, no podía ponerse maquillaje; ningún lápiz labial hizo que su boca se volviera rubicunda. Para encontrar un color en este chico habría que haberlo partido a la mitad. Y todos sus agujeros estaban cerrados. La muchacha lo vio hacer círculos con su libertad. Ella entrecerró los ojos y terminó borrándolo. Ahora, una pálida mancha: una aparición, una mota, una ficción.

\*\*\*

A mi país, le dijo el chico a la muchacha, le gusta pegarle de tiros a los niños.

A mi país, le dijo la muchacha al chico, le gustan sus mujeres bien medidas y desolladas.

Mi país, le dijo el chico a la muchacha, rasga. A nosotros nunca nos ha gustado lo humano.

Una madre es

sólo una voluta.



\*\*\*

Y ahora mi esperanza está ebria: un pensamiento en el cual no tengo rostro. Mi presencia, sobre todo, una descarga.

—en el carro estacionado, solo el sueño  
un poco expuesto—

\*\*\*

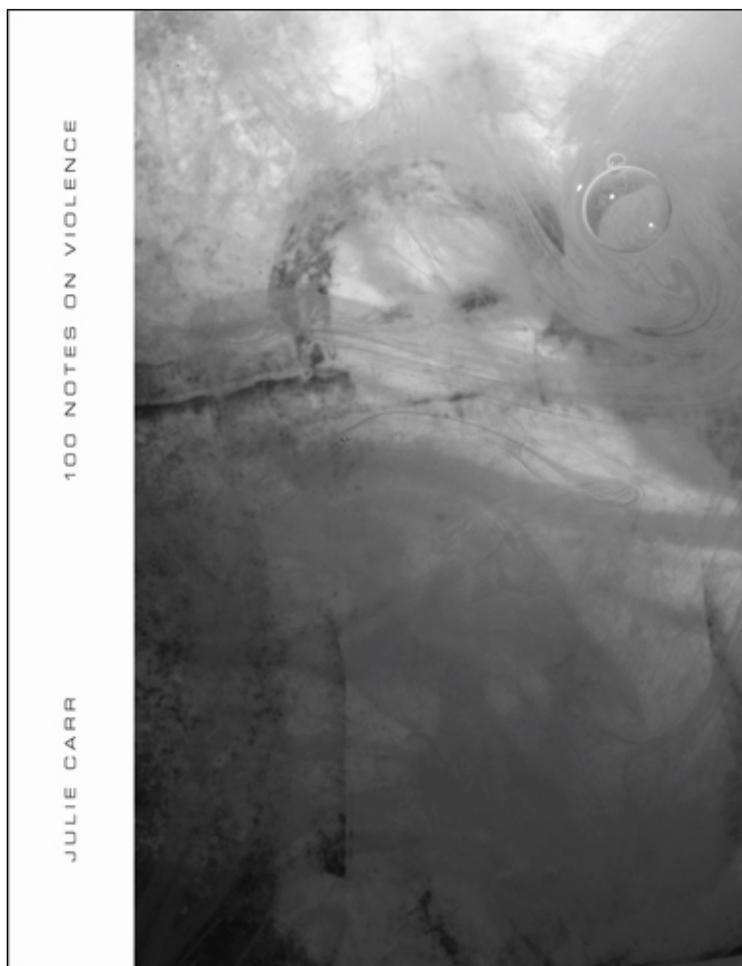
Había pensado que al cruzar el puente encontraría el rostro de la mujer, su cara filmada con sus señas de arrepentimiento. Pero durante esas décadas en que las familias consumían su comida caliente, una mujer sola en el parque y en la noche no podía ser más que una delincuente, incluso si lloraba. Pensé en ese otro débil personaje encerrado en su uniforme militar pero repleto de vida, particularmente su mano, por ejemplo. Mientras el hombre carga con un peso épico, la mujer en la película nada más lo restriega todo, corriendo a través de la lluvia. Para cualquiera que la haya vivido, la guerra podría parecer “vaga, confusa, atmosférica”, pero no en casa. Así es como nuestras caras se fundieron: también quería que me vieran como a un agujero, un agujero en el camino, en el jardín, o en el cielo. Había huecos entre sus dientes y sonreía amplia, macabramente ante su propio reflejo en la ventana del tren en movimiento.

Existen varias maneras de interpretar esta toma. Ya que soñar con el cuerpo de un ex amante cuando el esposo está lejos podría sugerir un deseo no por el otro sino por el ausente, al que no se le puede alcanzar, mientras que en el espejo cada noche, la cara es cada vez más la de una mujer que ha asimilado la devoción por sus dos niñas bajo la piel. Y entonces, también está la toma fantasma. Tenemos mucho en común. Hay mucho aquí para tratar de subsumir la conducta a la norma, y ¿qué otra cosa es una línea de verso sino este constante lanzar y volver a lanzar el anzuelo hacia adentro del cuerpo?

Toma en cuenta mi identidad, ella podría haber dicho, sin ser capaz de detener su imagen en el reflejo. Pero a nadie le gusta alguien jactancioso.

Retozar en la noche podría pasar como un signo de culpa, podría significar que la mujer ha colocado sus deseos primero, que ha ido “de compras” y al “cine”. Las montañas visibles entre los árboles del primer plano, ella trata de respirar más rápido mientras su esposo sigue preso del crucigrama. Esas horas vagas nos harán llegar al tema de la guerra eventualmente. Ella desea la retirada con fervor mientras lee un libro en la banca. Esta clase de entusiasmo no ocurre en la tarde, cuando se vuelven a congregarse los niños, de la misma manera en que el abandono de sí mismo encuentra poco espacio dentro de la ley. Dentro de la doctrina de las manos sucias, su vergüenza es tan clara como el repiqueteo metálico en el oído.





\*\*\*

—y si imploro ahora, oh agujero—

—Déjame decírtelo todo, rápidamente a través de mi sed—

\*\*\*

O debería someter mi expediente a revisión —permitir que cada línea aflore otra vez como si fuera una abeja que sale del mortero o una hormiga del enchufe—

Si, cuando niña, me vi reflejada en los vidrios de sus lentes, vi mi cara alargada como el retrato de un santo en un pórtico—

La “comunidad de la avanzada” incluía a todas las niñas de 11 años que todavía tenían una lengua dentro de su boca, su cabello recogido con firmeza en la nuca

“Como un buey en la yunta” la hija debe agradar al rey, agradarlo o morir. Y el rey dijo, “ven a mí sin ropa, pero no desnuda, sin montar ni caminar tampoco, no dentro del camino pero tampoco fuera de él, y si puedes hacer todo eso entonces me casaré contigo”

“No es el acto de un hombre de razón”, dijo el hermano, “permitir que aquello que es valioso deje su casa”

Una mujer puede ser una especie de medio de post-producción, o un filtro a través del cual se dejan sentir los deseos en el suelo

Enterrada hasta el mentón en la tierra, una tierra hecha de su propia piel, ¿juega ella con las olas de su propia saliva sobre la lengua, de esa saliva mezclada con la tierra misma?

“Así que ella fue, se quitó todo lo que traía puesto, y luego entonces ya no traía ropa encima. Tomó una gran red de pescar, se sentó en ella y rodeó su cuerpo con ella una y otra vez, así que ya no estaba desnuda. Y contrató un burro, y ató la red del pescador a su cola, de tal manera que no tuviera que arrastrarse, y así no montó

ni caminó. El burro tenía que arrastrarla por las veredas, de tal manera que sólo tenía que tocar el suelo con el dedo gordo de su pie, y eso quería decir que no estaba en el camino ni fuera del camino. Y cuando finalmente llegó así, el rey le dijo que había adivinado el acertijo y cumplido todas sus condiciones”

Ella se sonrojó y palideció, ya que nunca pensó que su hermano le trataría de dar dos huevos podridos cuando tenía cientos de huevos frescos

“Burro o cabra, ¿qué clase de estofado es este? ¿Soy tu hermana o sólo un queso aceitoso?”

“Pero, ¿qué es lo que te gusta de mí?”, le preguntó un mes después. “Tus manos”, dijo él, “tus manos cuando me sirven el postre”. Y así fue como la hermana se cortó las manos, justo como Santa Lucía se sacó los ojos, y se los ofreció en un plato para pastel.

Su cabello una pura mugre; su cabeza llena de piojos; sus sienes, estiradas. Su nariz una protuberancia hecha nudo; su frente como martillo; sus senos: alforjas caídas. Pero su madre la amaba

como intacta desde el archivo

Y aún así, tan pronto como el día mostró los pinceles de sus rayos, el padre tomó a la niña de la mano y la entregó como regalo

al sol

\*\*\*

—¿nos estamos volviendo arcaicos ahora?—

—dentro de la doctrina de las manos sucias—

—un repiqueteo en el oído—

\*\*\*

Y entonces la madre tomó al niño y lo puso dentro de la cacerola, y lo hizo en estofado. Marlene lo presenció todo y lloró, sus lágrimas cayeron dentro de la cacerola, así que el estofado no necesitó sal—una súbita baja del tuétano dentro del hueso—

El padre llegó a la casa, se sentó y ya en la mesa, dijo, “¿Dónde está mi hijo?”. Y la madre le sirvió un plato enorme de estofado. “Oh”, dijo la madre a la medrosa imaginación de su marido, “se fue por el país”. “¿Y qué hace allá? Ni siquiera me dijo adiós”. Y con eso él empezó a comer—como si estuviera dentro de uno de los nueve orificios—

“Querida, esta comida es deliciosa. Dame más”. Y entre más comía, más quería, y tiraba todos los huesos bajo

la mesa—blancos y arqueados como la sinceridad del calor del verano—

Marlene se dirigió a su cajonera, tomó su mejor bufanda de seda, recogió los huesos de debajo de la mesa, los amarró con la bufanda, y los llevó afuera mientras lloraba lágrimas de sangre.

Enterró los huesos bajo el árbol de enebro. (¿O estamos pensando en algo mejor?)

Y entonces el árbol empezó a moverse—¿cómo se mueve el poder cuando está escondido bajo la tierra!

Las ramas se abrieron, y luego se volvieron a unir—como si lanzaran el anzuelo una y otra vez hacia adentro del cuerpo—

Al mismo tiempo, un rocío suave parecía cubrir el árbol, y algo ardía en el centro de este rocío—un fuego sin límite y sin estación— un pájaro salió del fuego cantando maravillosamente—Las figuras en el árbol nos cuidaban

Ah, las figuras. Ah, los sobres de las cartas—

Voló hacia el aire, y cuando al fin logró desaparecer—su propio cuerpo como si no fuera de hecho suyo— la tela ya no estaba ahí, sobre los huesos.

Lo que el frío de la noche pudo imaginar del fracaso—la moribunda carcajada—

Y, festivamente, la mujer se regresó a su casa, se sentó a la mesa, y comió—

\*\*\*

Escribir contra la muerte. No contra la muerte de uno mismo con sus manchas de café, sino contra la idea del cese. Y por “contra” uno no quiere decir en oposición a, sino más bien este recargarse en, como si se tratara de una pared. De la misma forma en que cada línea respira en sus pausas, si es que es posible decir eso, así lo que cesa. Tragos sobre la calzada, una semilla de manzana sobre el labio. De cualquier modo es lo mismo: una cosa se muestra siempre en contra de la otra. Nadie en este cuarto podría ver o sentir, ni siquiera conocer, los últimos rayos del sol. A todos los secuestraba su escucha, el escuchar los sonidos de la voz de ella cuando, riéndose de sí misma y sacudiendo su cabeza, leía sus declaraciones. El cuarto estaba frío; muchos conservaron sus abrigos. **U**