



## El juego (anti) poético de Ranā al-Tūnsī

Ana Lourdes Rodríguez Barrera<sup>1</sup>

Recibido: 5 de julio de 2020 / Aceptado: 31 de Julio de 2020

**Resumen.** En un sistema totalmente construido a modo de una poética, la única salida viable que se presenta es la de la deconstrucción, la de la antipoética. En un intento por demostrar esto, el presente trabajo analiza algunos de los (anti) poemas contenidos en el poemario *Kitāb al-alʿāb, El libro de los juegos*, de la poeta egipcia Ranā al-Tūnsī, mediante teorías de crítica literaria posfeministas, poscoloniales y deconstructivistas.

**Palabras clave:** *El libro de los juegos*. Ranā al-Tūnsī. Poética. Antipoética. Subalterno. Deconstrucción

### [en] The (anti) poetic game of Ranā al-Tūnsī

**Abstract.** In a system totally constructed as a poetics, deconstruction or anti-poetics is the only reachable alternative to scape the system. In an attempt to demonstrate this, the present project analyzes through literary theories of postfeminism, postcolonialism and deconstructivism some of the (anti) poems included in the poetry-book *Book of Games*, written by the egyptian poet Ranā al-Tūnsī,

**Key words:** *Book of Games*. Ranā al-Tūnsī. Poetics. Anti-Poetics. Subaltern. Deconstruction.

**Sumario:** Objetivos. Biografía de la autora. Introducción. Contexto histórico-literario. Contexto político-social. Juego semiótico. Análisis crítico-literario. El juego del amor. El juego de la maternidad. El juego de la esperanza. Juego de palabras. Análisis estilístico. Conclusiones.

**Cómo citar:** Rodríguez Barrera, A. (2021): El juego (anti) poético de Ranā al-Tūnsī, en *Anaqueel de Estudios Árabes* 32, 167-184.

### Objetivos

Este trabajo presenta un análisis crítico literario de algunos de los poemas contenidos en el poemario en árabe كتاب الألعاب, *Kitāb al-alʿāb, El libro de los juegos*, de la poeta egipcia, inédita en español, Ranā al-Tūnsī, mediante diversos parámetros como pudieran ser forma, contenido y estilo, bajo una mirada posestructuralista, con el objetivo de mostrar parte de la producción artística y literaria que acontece actualmente en lengua árabe, ya que dichas producciones reflejan los procesos de transformación no solo del ámbito social y cultural, sino también político y económico, por el que atraviesa hoy en día gran parte del llamado mundo árabe moderno. Por último, el presente trabajo pretende mostrar además cómo la poesía, o más bien, la anti-poesía,

<sup>1</sup> E-mail: anilou94@gmail.com

en su acepción más amplia y abarcadora de proceso creativo y de creación artística derivada del término griego *poiesis*, es la única vía para lograr cualquier cambio, cualquier revolución.

## Biografía de la autora

De orígenes tunecinos, Ranā al-Tūnsī nació y creció en El Cairo. Se graduó en Estudios árabes en la Universidad Americana de El Cairo, donde además tomó clases de Lingüística aplicada y Literatura inglesa con el Dr. Goan Balsamo. Posteriormente se trasladó a Qatar, donde vivió ocho años y realizó un máster en Liderazgo educativo en la Universidad de Qatar. Actualmente vive en Egipto, estudia otra maestría en Caricatura y Educación, y es madre de un niño. Sus influencias poéticas le vienen de diversos géneros y disciplinas artísticas, se declara apegada a la poesía de Daʿd Hadād, Muḥammad al-Māgūṭ y ʿYūs Manṣūr. Es una autora muy prolífica, con más de una docena de poemarios publicados, entre los cuales destacan *وردة للأيام الأخيرة*, *Warda lil ayām al-ajīra*, *Una rosa para los últimos días* (2002); *وطن اسمه الرغبة*, *Waṭan ismuhu al-ragba*, *Un país llamado deseo* (2005); *السعادة*, *al-Sʿāda*, *Felicidad* (2012); y *عندما لا اكون في الهواء*, *ʿindamā lā ākūn fī al-hawāʾ*, *Cuando no estoy en el aire* (2014). Su poesía emana de una mezcla de silencio y ausencia, de soledad y deseo; deseo de que a nadie más le roben su voz, de que a nadie más le borren su imagen, de que nadie más tenga que hablar en nombre de los silenciados, los encarcelados, los desaparecidos, los maltratados y abusados. Su último poemario *فهرس الخوف*, *Fihris al-jawf*, *Directorio del miedo* (2018), describe su vida actual en Egipto, donde los escenarios y paisajes han cambiado tanto que es posible tener un directorio con todos los nombres de las personas que conoces pero, en cambio, es imposible encontrar todos los lugares donde viven, cuestionando quién está realmente ausente, si ellos o tú, y dejando una sensación de tristeza en la que todo parece irreal, en la que no solo se pierde cualquier sentido de pertenencia sino el anhelo mismo de pertenecer. El poemario que aquí se presenta traducido, *كتاب الألعاب*, *Kitāb al-alʿāb*, *El libro de los juegos*, es su octavo poemario y fue publicado en el año 2015 por la editorial *Šarqiyāt* en El Cairo.

## Introducción

La historia de la humanidad no debería medirse ni entenderse, en tanto que historia, en términos cronológicos, es decir de sucesos y acontecimientos a lo largo del tiempo. Debería medirse y entenderse, en tanto que humanidad, en términos poéticos, es decir de creación y producción, producción de mitos, producción de conceptos, producción de verdades, de cultura, de leyes, de estructuras de poder, producción de medios de producción, de medios de aniquilación, producción económica, producción territorial, producción de agencias e instituciones, producción de vida. Así, todo lo que es, es producto, es resultado de una poética, es invención y es ficción.

La vida, como producto entonces, solo se manifiesta a través de esta producción. La poesía, como *poiesis*, es la única manifestación de vida. Esto no quiere decir que el árbol es árbol en la medida en que produce oxígeno, que el pájaro es pájaro en la medida en que produce un nido, que la piedra es piedra en la medida en que cuando

cae produce un sonido, sino que tanto árbol, pájaro y piedra como oxígeno, nido y sonido son producidos, son el producto de una poética.

Si la vida es producida, la evolución solo puede entenderse entonces en términos de instauración de la producción, en términos de re-producción. Y ello es lo que ha venido aconteciendo durante los últimos tres mil o cuatro mil años, la instauración de un único sistema de producción de vida, de un único sistema poético, que durante siglos y siglos se ha desarrollado y perfeccionado, y ha mantenido una violenta y exitosa lucha constante por el control de la poética. Así, el sistema único poético, es decir el sistema único de producción de vida que podemos afirmar es controlado hoy por el hombre blanco heterosexual capitalista, siguiendo la poética por ellos mismos instaurada ya que entiéndase que estas categorías son también una invención, ha logrado implantarse como tal no solo imponiendo violentamente su poética, sino también destruyendo y aniquilando cualquier otro atisbo o intento de poética alguna, y cuando esto último no le ha sido posible de manera directa, ha empleado técnicas de apropiación y transformación de estos otros modos de producir para incorporarlos en su sistema, produciendo así, con estas apropiaciones y transformaciones, su propio anti-sistema.

Cualquier sistema poético, en tanto que generador de productos, tiene que ser por definición un sistema exclusivo, controlador, explotador y aniquilador. Cuando se crea un producto, una ficción, se excluyen y aniquilan la infinidad y multiplicidad de ficciones que pudiera ser, cuando se crean además las relaciones y la dialéctica que rodean a esta ficción, se ejerce un control y una explotación sobre la misma. Si la poética además se basa para su creación en la producción de un modelo y su opuesto, la relación de control y explotación que se genera por parte del primero sobre el segundo solo se eliminará eliminando ambos productos, ambas ficciones, el modelo y su opuesto, ya que jamás serán equiparables porque han sido creados bajo una relación interdependiente de antinomia; el uno existe por y para el otro, y mientras exista el uno obligatoriamente existirá el otro.<sup>2</sup>

Así, el sistema único poético en el que hemos vivido ha producido relaciones de control, explotación y aniquilación en ficciones tales como raza, género, etnia, sexo, clase..., en productos tales como humano/animal, hombre/mujer, blanco/negro, norte/sur, occidente/oriente, heterosexual/homosexual, patrón/esclavo, colonizador/colonizado, burguesía/proletariado..., ficciones que ha instaurado y perpetuado a través de una serie de herramientas e instituciones tales como estado, ejército, hospital, escuela, prisión, familia, religión..., producidas a su vez para actuar como verdaderas máquinas de producción de ficciones, verdaderas máquinas poéticas.<sup>3</sup>

La literatura y junto a ella cualquier otra creación artística, en tanto que creaciones, son mega-poéticas, producen a partir de lo producido, reforzándolo y perpetuándolo. Y esta condición de producción de la producción las convierte en las máquinas poéticas por excelencia, en las más eficaces, y por tanto en las más controladas y manipuladas. El canon poético, la tradición poética de la que hoy somos todos herederos, no es más que la aniquilación continuada en el tiempo del resto de infinidades de producciones y poéticas que es de suponer que desde siempre existieran, aunque no quede constancia de ello o, aunque cuando sí quede estas sean tan imperceptibles

<sup>2</sup> SAID, E., *Orientalismo*, Londres: Penguin Books, 2003.

<sup>3</sup> FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

y excepcionales en cuanto que mínimas, (la poeta griega Safo, la poeta preislámica al-Jansā', Margaret Cavendish, Olauda Equiano, ...)

Hoy en día el canon poético intenta mantener su supremacía apropiándose y transformando este resto de infinitudes poéticas, así, encontramos literatura femenina, literatura de esclavos, literatura gay, literatura oriental, todas subordinadas a la literatura, a secas, subordinadas a la poética dominante que como dominante ofrece ahora bajo su control lo que pudiéramos llamar espacios-oasis, una especie de espejismos poéticos donde tienen lugar este resto de infinitudes poéticas.

En su libro *Can the subaltern speak?*<sup>4</sup> la filósofa Gayatri Spivak explica esta relación de subordinación introduciendo el concepto de *subalterno* para definir todos los productos del sistema único poético que resultan dominados y por tanto silenciados, desprovistos de toda capacidad poética, desprovistos de su capacidad de hablar, expresarse, escribir, producir, crear... Spivak establece que este silencio del subalterno es absoluto e irremediable ya que el subalterno, en tanto que subalterno, carece de espacio alguno para expresarse, para desarrollar su capacidad poética. Además, establece la intrasferibilidad de esta (in) capacidad poética del subalterno a lo que pudiéramos llamar su alterno, criticando fuertemente la figura del intelectual blanco del primer mundo, que en una especie de ventrilocuismo, intenta hablar por el subalterno colocándose en lo que podría ser una re-producción de la relación colonizador/colonizado, siendo ahora el colonizador el liberador y emancipador del colonizado liberado. Por último, Spivak cataloga a la mujer como el sujeto subalterno por excelencia al ser el único sujeto capaz de concentrar en sí todos los estadios producto de la subalternidad en tanto que mujer y colonizada, en tanto que subalterno del subalterno. Para salir de esta subalternidad Spivak plantea una educación deconstructivista al modo *derridiano*, que despoje de sentido y de significado absoluto todo discurso, toda dialéctica, toda semántica, todo texto, toda expresión, toda poética<sup>5</sup>.

En este trabajo, se presenta la traducción de un poemario escrito desde la subalternidad más radical, es decir por lo que se considera una mujer, y en una lengua considerada subalterna, el árabe, en un intento de deconstrucción poética, en un intento de anti-poética, puesto que es este el modo que se nos revela como el único modo de derrocamiento del sistema único poético. Ya que no se trata de construir o crear un nuevo sistema poético que sustituya al actual y que generaría a la larga relaciones parecidas entre productos, sino más bien se trata de deconstruir derridianamente<sup>6</sup> la poética actual y todas las poéticas, de deterritorializar deleuzeanamente todos los paisajes y todos los territorios,<sup>7</sup> y del mismo modo devenir en todas y cada una de las cosas, devenir-árbol, devenir-pájaro, devenir-sonido, para que no existan así más cánones poéticos, ni nortes ni sures, ni orientes ni occidentes, ni todas y cada una de las cosas en sus formas únicas y encapsuladas, para que no se esté aquí ni allí, sino en el *entre*, para que solo quede la anti-poética, para que solo quede el devenir.

<sup>4</sup> SPIVAK, G., *Can the subaltern speak?*, New York: Columbia University Press, 2000.

<sup>5</sup> La deconstrucción como estrategia de descomposición de todo canon o toda metafísica, como estrategia de cancelación de opuestos, de abolición de jerarquías, de desmitificación y desideologización, como la democracia de la polisemia ante la incapacidad de definición pura, de reducción significativa y de única lectura.

BLOOM, H., DERRIDA, J., HARTMAN, G., DE MAN, P., HILLIS, J., *Deconstrucción y crítica*, Madrid: Siglo XXI, 2010.

<sup>6</sup> DERRIDA, J., CAPUTO, J., *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires: Libros Prometeo, 2009.

<sup>7</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F., *1000 Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2005.

## Contexto histórico-literario

La poética literaria de los llamados pueblos árabes, es decir su producción literaria, como se ha explicado en la introducción de este trabajo, en tanto que poética, ha sido y sigue siendo dominada por la figura masculina perteneciente a las clases poderosas.

Desde los tiempos preislámicos, la *yāhiliyya*, y hasta bien entrado el siglo XX la forma de producción literaria preponderante, si no la única, fue la denominada posteriormente poesía árabe clásica, que se caracterizaba por una rigidez técnica en cuanto a métrica, rima, forma y contenido: la casida. Con el paso de los siglos, la casida sufrió pocas variaciones, siendo estas sobre todo con relación al contenido y permaneciendo el resto casi inalterable, lo cual no hizo más que agudizar la rigidez ya existente puesto que, con los cambios y transformaciones que habían ocurrido y seguían ocurriendo se hacía cada vez más difícil mantener una poética coherente con los tiempos dentro de la uniformidad monorrítmica que imponía esta forma de producción.

La casida actuaba así como única máquina poética del sistema único poético, y no es hasta mediados del siglo XX, específicamente en el año 1947, con la publicación del poema *Cólera*, que esta rigidez poética se rompe. Como no podía ser de otro modo, puesto que los cambios solo surgen allí donde hay una disconformidad, el poema venía firmado por un nombre de mujer, Nāzik al-Malā'ika, que sin precedente alguno, ya que el canon poético del que era heredera, como todos los cánones poéticos, estaba desprovisto de nombres como el suyo (salvo en algunas honrosas excepciones como señala Jaafar al-Aluni en su introducción al *Diván de poetisas árabes contemporáneas*: “la poeta al-Jansá en la época preislámica e islámica, la poeta Layla al-Aljialiya en la época omeya, la poeta Rabia al-Adawiya en la época abasí, o la poeta Walada y las demás poetisas arábigo-andaluzas”<sup>8</sup>), se percató de que para poder escribir desde su condición de mujer no podía hacerlo a través de la casida, sino que solo podía hacerlo a través de una forma totalmente nueva, a través de una anti-poética.

Con esto, Nāzik al-Malā'ika no solo rompía la rigidez clásica métrica, sino que sobre todo rompía la maquinaria poética que la subordinaba y silenciaba. Con esto, Nāzik al-Malā'ika estaba re-configurando su subalternidad al mismo tiempo que obligaba al sistema único poético a re-configurarse; no solo estaba hablando el subalterno, sino que estaba escribiendo y, más aún, estaba escribiendo (anti) poesía. Con esto, Nāzik al-Malā'ika intentó liberar la escritura y liberar la expresión, dando origen junto a otros poetas coetáneos al movimiento del *Verso Libre*, *Šīr al-tafīla*, y abriendo, si no una puerta, sí una ventana por la que más tarde cruzarían (anti) poetas como Saniya Šāliḥ, S'ād al-Šabāḥ, Fawziya Abū Jālid, Sūzān 'alāwān, Ŷumāna Ḥadād y Ranā al-Tūnsī, por solo mencionar algunas.

## Contexto político-social

El suceso más importante y trascendental acaecido en los últimos años a nivel internacional ha sido el fenómeno conocido como las Primaveras árabes, un conflicto altamente complejo y heterogéneo que comenzó a finales del año 2010 con las re-

<sup>8</sup> AL-ALUNI, J. *Diván de poetisas árabes contemporáneas*, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2016, pp. 11-12.

vueltas saharauis y tunecinas, y que posteriormente se extendió al resto de las llamadas naciones árabes, logrando mediante lo que se conoce como efecto dominó una serie de revoluciones concatenadas y simultáneas que en su conjunto han desestabilizado todo el paisaje político-socio-económico global. El objetivo principal de estas revoluciones, que comenzaron como protestas y manifestaciones multitudinarias por parte de la mayoría de la población, sobre todo la más joven, pero que pasarían luego a convertirse en verdaderas guerras civiles, era reclamar al sistema único poético, que oprime y aniquila, una serie de derechos políticos, sociales, económicos, de libertad, de bienestar, etc., que cada vez aparecían más reducidos. Hoy, tras nueve años transcurridos, el conflicto no solo dista mucho de haber terminado, sino que se ha hecho insostenible en aquellas zonas donde más brutalmente se ha ido desarrollando (Siria, Libia, Yemen...); lejos de alcanzar cualquiera de sus objetivos ha sido aplacado con una brutal y violenta fuerza bélica que ha provocado, según datos de Amnistía Internacional y de la ONU, la muerte de más de 500 000 personas, el encarcelamiento y tortura de más de 200 000, la pobreza y hambruna de la mayoría de la población en cada una de estas naciones, el desplazamiento de más de 20 millones de personas, entre ellos la mitad de toda la población siria, y la aparición de grupos radicales y de terror. Junto a la crisis ecológica y medioambiental, la llamada crisis de los refugiados y el auge del terrorismo armado constituyen la muestra inequívoca de la gran crisis mundial que actualmente atravesamos.

En medio de este devastador panorama de caos y destrucción generalizados es imposible no cuestionarnos y finalmente renegar de la lucha por nuestros derechos y libertades, pero cuando un subalterno se inmola, y tras este otro y otro y otro..., parece estarnos diciendo que su vida en tanto que subalterna es peor que la muerte, o es una muerte en vida y por tanto no hay tal diferencia, ya que el sistema único poético que lo subordina, al mismo tiempo lo silencia y mata.

Así, la lucha por los derechos y libertades ante las poéticas de muerte que nos producen como subalternos solo puede hacerse a través de la antipoética, un acto que es en tanto que acto intrínsecamente activo, y en tanto que anti intrínsecamente pacífico, de lo contrario las máquinas de guerra nos re-matarán y no se habrá conseguido cambio alguno, de lo contrario estaremos inmoldándonos indefinidamente.

La antipoética es así la única manera de lograr la verdadera revolución, pues esta solo puede emprenderla *el pueblo que falta*, el pueblo que tiene su germen en los pueblos dispuestos a inmoldarse, pero el pueblo que solo la antipoética engendrará.

## Juego semiótico. Análisis crítico-literario

en la fila matutina  
te imagino susurrándome que huya.  
en la carrera que estoy a punto de acabar  
me convences de que no gane  
y piense más en las alas.<sup>9</sup>

في طابور الصباح  
أتخيلك تهمسين لي أن أهرب.  
في السباق الذي أوشكت على نهايته  
تفجعيني ألا أفوز  
أن أفكر أكثر في الأجنحة.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Todas las traducciones que se presentan en este trabajo son propias del autor del mismo.

<sup>10</sup> مشرقيات: القاهرة تاب الألعاب 2015, p 23.



*El libro de los juegos* da la idea de un regreso a la semilla, a lo elemental, un repaso de los primeros momentos y de las ideas más básicas, que en cualquier caso la autora complica cuando expone la complejidad de estas. El juego es la infancia, pero una infancia que pudiera considerarse des-hecha, inacabada, en tanto que se resiste no a crecer sino a crecer como le es impuesto, como le es debido; una infancia, si se quiere, dentro de la adultez ya que se verá puesta a lo largo del libro en consonancia con elementos más propios de esta etapa de la vida (el amor de pareja, la maternidad, la vejez...) El juego es el paso, pero el paso que transporta la infinidad de partículas y afectos que componen cualquier cuerpo, el paso que se multiplica en una infinidad de pasos. El juego es la carrera, pero una carrera que parece terminar siendo imposible de ganar, una carrera en la que los obstáculos no son necesariamente los más parecidos a uno, sino que se metamorfosean en cualquier superficie, siendo precisamente estos obstáculos disfrazados y transmutados los que la autora intenta derribar, tal vez los más difíciles en cuanto a su aparente invisibilidad, en cuanto a su camuflaje y disimulo.

cuando empecé a correr	عندما بدأت في الركض
mi madre me detuvo para ponerme los calcetines	أوقفتني أمي لتلبسني جورباً
una amiga me puso los zapatos	وصديقتي أدخلتني في حذاء
y otra intentó rápidamente ponerme la ropa.	وأخرى حاولت مسرعة أن تلبسني ملابس.
cuando empecé a correr	عندما بدأت في الركض
sabía que no iba a llegar.	كنت أعرف أنني لن أصل. <sup>11</sup>

El juego es el borde, pero ese borde imperceptible donde se mezclan lo estático y lo móvil. El juego es el boceto de un dibujo abstracto y es la línea de fuga. El juego es una vibración, pero la vibración que producen el naufragio de un barco, el nacimiento de un árbol, o el paso de la vigilia al sueño. El juego es un nombre, pero no el nombre propio que atribuye, reduce y excluye, es el nombre que a su vez es todos los nombres; puede que por ello la autora decida nombrar solamente el poemario y no así cada poema, puede que el juego esté exigiendo no nombrar nada para así abarcarlo todo, no definir nada para así incluirlo todo. El juego es un espejo y es una multiplicidad de juegos. El juego es un (anti) poema y es una multiplicidad de (anti) poemas.

es como si estuviéramos en una película sin traducción	كأننا فيلم بلا ترجمة
pero que hace llorar a los espectadores	لكنه يدمع عيون المشاهدين
que entran y salen	من يدخلون ويخرجون
sin conocer que mis ojos	ولا يعرفون عيني
te espían desde la pantalla	وهي تتلصص عليك من الشاشة
esperando a que me veas.	في انتظار أن تراني. <sup>12</sup>

## El juego del amor

una vez peleé con un hombre	ذات مرة تشاجرت مع رجل
porque yo quería que el agua tocara mis dedos	لأنني أردت أن تلمس المياه أصابعي

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 66

otra vez porque hablé como los árboles  
y no volví a casa

ومرة أخرى لأني تكلمت كالأشجار  
ولم أعد إلى البيت<sup>13</sup>

La autora parece hablarnos en sus poemas de un amor no tradicional que se opone a las convenciones político-religiosas establecidas socialmente bajo el contrato legal, binario y monogámico del matrimonio. Convenciones a las que tradicionalmente solo el sujeto masculino ha tenido permitida su violación sin ser por ello castigado, sino más bien recompensando en tanto que refuerza la jerarquía que constituye el amor tradicional, donde es el hombre el que representa el sujeto activo de la relación, y por ende el único sujeto; es él quien escoge esposa y quien escoge amante, y es la mujer la que es escogida, como esposa y como amante, y por medio de este proceso des-sujetivizada, deshumanizada. Cuando Ranā dice:

cuando suene el timbre de la puerta  
no abras  
no respondas al teléfono  
tal vez haya un amante esperándome

عندما يرن جرس الباب  
لا تفتح  
لا تجب على الهاتف  
ربما كان هناك عاشق في انتظاري.<sup>14</sup>

No solo está violando las normas pre-establecidas, no solo está rompiendo los moldes pre-configurados, está también devolviendo a la mujer su condición de sujeto, su condición de humanidad. La mujer no es ya más ese objeto puro, sublime y casto, depositario del amor masculino, sino que ahora la mujer es hacedora de su propio amor y es ella quien escoge dónde depositarlo. Con esta re-humanización femenina el sistema de jerarquías que establece el amor tradicional, y todos los símbolos y la dialéctica que lo conforman y sustentan parecen desvanecerse. En el poema:

necesitan balcones  
para sonreír a una cara que se asoma sobre ellos  
necesitan jardines, amor, direcciones y fotografías  
necesitan camas y hogares  
y alguien que se preocupe al respecto  
y que regrese feliz a casa por ellos  
yo los observo continuamente alejarse  
extraños...  
adictos a los besos

يحتاجون إلى الشرفات  
ليبتسموا في وجه يطل عليهم.  
إلى الحدائق والمحبة والعناوين والصور  
يحتاجون إلى الأسرة والبيوت  
إلى شخص تقلق عليه  
ترجع سعيدا إلى البيت لأجله  
وأنا أراقبهم باستمرار يبتعدون  
الغرباء..  
مدمنو القبلات<sup>15</sup>

La autora menciona algunos de estos símbolos y las relaciones que producen:

### *Los balcones*

Desde *Romeo y Julieta* el balcón quedó configurado como unos de los principales símbolos del amor tradicional. Como Julieta en su balcón, todas las mujeres en sus balcones suspiran y esperan pasivamente por Romeo, conformándose así una dialéctica de amor/encierro en la que el balcón a modo de jaula mantiene cautiva a la mu-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 8

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 9



jer. Para que haya amor, y no hay mayor amor que el de Romeo y Julieta, tiene que haber balcones y por tanto encierro.

### *Los jardines*

El segundo elemento que encontramos introducido por la autora, siguiendo tal vez una línea semántico-espacial debido a la proximidad con que desde un punto de vista arquitectónico mayoritariamente aparecen dispuestos (el balcón que da al jardín), puede interpretarse no solo como un reforzamiento o extensión de los valores tradicionales ya introducidos por el primero, sino también como un nuevo espacio donde a su vez introducir nuevos valores. El jardín como naturaleza conquistada, culturizada y domesticada transfiere a la mujer estas mismas condiciones. La escena del beso en el jardín que todos llevamos en nuestro imaginario colectivo, gracias en gran medida a las películas de Hollywood, no es más que la transferencia a la figura femenina a través del amor romántico de estas características de conquista, dominación, culturización y domesticación que posee el jardín, y que fuera de este espacio se intentarán seguir manteniendo a través de toda una semántica prescriptiva construida en torno al símil principal de “la mujer es como una flor”, así la mujer es y tiene que ser suave como una flor, delicada como una flor, bella como una flor, perfumada como una flor, cultivada como una flor... El jardín actúa como un lugar de belleza para un objeto de belleza. Cuando la mujer es o intenta ser de otro modo al prescrito por la dialéctica del amor/conquista que exige el jardín, entonces se le afrenta y estigmatiza como pecadora. Eva, en el que pudiera considerarse el primer jardín de la historia, personifica como primera mujer de la historia el amor/pecado que a partir de entonces se le atribuirá siempre al amor activo de la figura femenina.

### *Direcciones, camas, hogares y fotografías*

Para que una poética, es decir una ficción política, cultural, social y económica se instaure como una verdad necesita tener espacios y territorios políticos, culturales, sociales y económicos que en tanto que la resguarden, la legitimen. Así, balcones y jardines se colocan en las casas que se transformarán en hogares en tanto que espacios legales de identidad de los matrimonios y las familias; y dentro de estos hogares se colocan las camas y las fotografías, los unos como lechos matrimoniales exclusivos de consumación del amor romántico y los otros como recordatorios prescriptivos constantes de esta construcción amorosa. La identidad legal que se establece entre familia/casa/hogar se añade a la identidad legal del matrimonio a tal punto que, además de poder ser constantemente intercambiables, pudieran ser completamente sustituibles, Sr. y Sra. Smith pasan a ser ahora Sr. y Sra. 9701 San Fernando Road, CA. Si la mujer al nacer es obligada a tomar el apellido del padre y al casarse a tomar el apellido del esposo, al instalarse en su nueva casa se ve obligada a tomar como nombre la dirección del hogar, en lo que pudiera considerarse una simbiosis identitaria mujer/hogar.

Cuando Ranā nos dice *necesitan balcones*....no solo parece estar estableciendo una relación de interdependencia entre la dialéctica poética del amor tradicional y todos estos elementos constructivos del mismo, no hay amor sin balcones, jardines, camas y fotografías, y viceversa, no hay balcones, jardines, camas y fotografías sin amor tradicional, o al menos estos serían otros y no los mismos, otros balcones,

otros jardines, otras camas y otras fotografías, tal vez descriptivas y no prescriptivas, sino que además parece estar estableciendo también esta relación de interdependencia entre la dualidad binaria de la poética hombre/sujeto y mujer/objeto, indispensables para el amor romántico. Al mismo tiempo el *necesitan* (ellos) ofrece a la autora un posicionamiento, si no contrario, al menos sí diferente al de esos amantes *extraños* que aman de un modo extraño y de los que vemos más tarde que no solo se aleja sino también que los teme y compadece porque siguen eligiendo el camino equivocado.

cuando los otros hablan de los recuerdos  
yo me alejo  
del amor, me compadezco  
de los jardines, me atemorizo.

عندما يتحدث الآخرون عن الذكريات  
أبتعد  
عن الحب أجزع  
عن الحدائق أرتعب.<sup>16</sup>

en cada ciudad  
se abre un muro  
una luz débil  
los amantes  
eligieron ir por el camino equivocado

في كل مدينة  
جدار ينفتح  
ضوء ضعيف  
عاشقان  
اختارا أن يسيرا في الطريق الخطأ<sup>17</sup>

Puede intuirse entonces que la autora anhela un cambio, un cambio que comenzará pidiendo realizar ella sola, pero del que luego nos hará partícipes a todos. Mediante pequeños y *naïfs* actos de terrorismo Ranā parece querer destruir todas las poéticas, todos los balcones, todos los jardines, todas las camas y los hogares, o al menos parece exigir que estos sean despojados de su semántica actual para así poder re-configurarlos con una semántica más libre y justa.

no quiero que me aconsejes  
déjame ir al río  
empujar un bote al suicidio y volver desnuda  
déjame disparar a las cortinas con colores  
a las ventanas con piedras  
y pararme frente a las miserables casas altas,  
yo, la única criminal  
en el barrio

لا أريد منك أن تنصحن  
اتركني أذهب إلى النهر  
أدفع قارباً للانتحار وأعود عارية.  
اتركني أقذف الستائر بالألوان  
النوافذ بالأحجار،  
ثم أقف أمام البيوت التعيسة العالية،  
المجرمة الوحيدة  
في الحي<sup>18</sup>

Parece exigirnos que destruyamos todas las fotografías y que cambiemos la memoria por el olvido para no recordar, porque recordar es re-territorializar.

huimos de las direcciones  
de los besos fugaces  
buscamos con quien intercambiar la memoria  
por el olvido

نهرب من العنوان  
من القبلات الخاطفة  
نبحث عن نبادله ذكرى  
بنسيان<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 33

Parece exigirnos la antimemoria para desterritorializarnos y re-inventarnos de nuevo, o de lo contrario no volverá a casa, porque en casa el amor que ella puede ofrecer pelagra, porque en casa, en la sociedad, en este mundo ella jamás ocupará el lugar que le ha sido pre-destinado.

bajo el árbol de la vida  
 supe que no sería una doctora exitosa  
 ni una abogada exitosa  
 ni una madre exitosa que cocina  
 la felicidad en una olla para sus pollitos  
 pequeños. [...]

تحت شجرة الحياة  
 عرفت أنني لن أكون طبيبة ناجحة  
 أو محامية ناجحة  
 أو أمًا ناجحة تطبخ السعادة في الإناء لكتناكيت  
 صغيرة.<sup>20</sup> [...]

Jamás será una mujer exitosa o una madre exitosa porque sabe que el éxito que se le pre-destina en realidad no es más que una ilusión de éxito, porque el éxito sabe que solo llegará realmente después de reclamar su lugar en el mundo. Y eso es lo que Ranā intenta hacer a través de su (anti) poesía, reclamar activamente su lugar en el mundo; lejos de lo que pueda pensarse, la escritura no es un acto pasivo, la escritura es una activa revolución y mediante ella puede decirse que nuestra autora logra exitosamente hacer la revolución.

## El juego de la maternidad

por qué los niños pequeños corren hacia mí  
 fugitivos de las escuelas  
 dormilones sobre el seno de las madres  
 por qué me miran con ternura  
 y me obligan a quedarme.

لماذا يركض الأولاد الصغار إليّ  
 الهاربون من المدارس  
 الناعسون علي صدور الأمهات  
 لماذا ينظرون إليّ برقة  
 تجبرني علي البقاء.<sup>21</sup>

Una vez quedan establecidos e instaurados los elementos político-económicos que son matrimonio/casa/hogar del sistema único poético donde el amor tradicional se desarrolla, la siguiente fase es la pro-creación o re-producción, considerada como el fin último de la relación dual amorosa hombre/mujer, que se verá transformada en la relación dual amorosa padre/madre puesto que la aparición de un hijo conlleva siempre la aparición de una nueva identidad, es decir se pasa de ser hombre a ser padre y de ser mujer a ser madre. Esta conversión identitaria es una conversión constante y permanente, el individuo queda nuevamente re-configurado no solo en su ámbito personal y privado sino social y político, dotado de nuevas responsabilidades y de nuevos modos de actuación.

Histórica y tradicionalmente ha sido, y continúa siendo, la figura femenina la única depositaria de la re-producción como atributo natural innato. Es la mujer, en tanto que mujer, madre debido a su condición biológica de portadora del feto hasta su nacimiento. Se añade entonces la maternidad, no solo como fin último del amor tradicional sino también como fin último de la condición de mujer, la maternidad pasa a ser la condición innata y atributiva de la identidad de la mujer, con la inten-

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 19

ción de justificar y perpetuar aún más el estado de explotación y opresión bajo el que se encuentra sometida. Así la mujer/madre/objeto debe pasar de ser posesión del padre, que la salvaguarda hasta su matrimonio a, después de este, ser posesión del esposo el cual se encargará de hacerla (re)producir un hombre/sujeto o una mujer/madre/objeto para restaurar el ciclo poético de vida. Pero si, como nos dicen Deleuze y Guattari<sup>22</sup> debemos evitar definir un cuerpo por sus órganos y sus funciones, como debemos evitar definirlo por caracteres especie o género, porque un cuerpo jamás será definido por la forma que lo determina, ni como una sustancia o un sujeto determinados, ni por los órganos o las funciones que ejerce; y si como nos dice Simone de Beauvoir, en lo que pudiera clasificarse como la síntesis de su obra y pensamiento, *no se nace mujer se llega a serlo*, podemos llegar a la conclusión entonces de que no se nace madre como tampoco se nace padre, sino que se llega a serlo. Ambos, maternidad y paternidad, no son un carácter natural ni un destino biológico, sino que son el resultado y el devenir de una historia individual de vida que culmina en ese estado. Ranā lo define muy bien cuando nos dice:

me convertí en madre	أصبحتُ أمّاً
y ahora tengo que entender que la voz que grita	على أن أفهم أن الصوت الذي يصرخ
desde la habitación opuesta	من الغرفة المقابلة
no es una pequeña radio	ليس راديو صغيراً
que pueda dejar.	يمكنني أن أغادره. <sup>23</sup>

Ranā se convierte en madre y tiene que asimilar ahora su nueva condición de madre, su nueva identidad. El uso del adverbio *ahora* refuerza la idea temporal de la conversión, no es algo que era antes, es algo en lo que se acaba de convertir ahora, una identidad nueva que se incorpora ahora a su vida, no una identidad innata que ya poseía anteriormente. Y cuando continúa *tengo que entender que la voz que grita desde la habitación opuesta no es una pequeña radio* nos está diciendo que esta nueva condición, en tanto que nueva es desconocida, y exige un proceso de comprensión, asimilación y entendimiento, algo que no exigiría una condición inherente o natural, ni una pequeña radio o cualquier otro objeto bien conocido por ser común y cotidiano, al que simplemente uno puede obviar y dejar.

Más allá de esto y partiendo del amor no tradicional que nos ofrece la autora en sus (anti) poemas, aparece entonces la pregunta de si sería posible también una maternidad no tradicional, si como hemos explicado anteriormente, la maternidad es entendida como el fin último del amor tradicional y del sistema político-económico patriarcal en que este se desarrolla. Ranā no nos da la respuesta pero deja entrever que tal vez la maternidad sea el escenario perfecto para lograr de una vez y por todas el cambio definitivo, para que mediante esa re-asignación de identidad que acontece sean destruidas definitivamente todas las “madres naturales”, es decir que sean destruidos definitivamente todo “instinto natural” de madre y toda “condición natural” de madre en la figura femenina, para no restaurar de nuevo el ciclo poético de vida que a través del amor romántico produce hombres/sujeto y mujeres/madre/objeto. En su poema,

<sup>22</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26

no sé qué pasó  
 los corazones que pidió la maestra  
 que pintáramos  
 no sé qué les pasó  
 para que nos espíen ahora

لا أعرف ما الذي حصل  
 القلوب التي طلبت منا المعلمة  
 أن نرسمها  
 لا أعرف ما الذي حصل لها  
 جعلها تتلصص علينا الآن<sup>24</sup>

Ranā puede estarnos diciendo que los corazones, como otro símbolo más del amor tradicional que obedece a la dialéctica médico-jurídica del sistema único poético que asigna identidades según los órganos y sus funciones como hemos visto al modo de útero/mujer/vientre/madre, cuando aparecen en un entorno que puede intuirse des-territorializado, no-tradicional y anti-normativo se convierten entonces en corazones-ojos que espían. Este devenir-ojos, este devenir-espía de los corazones da la idea de que lo que sucede a su alrededor es tal vez algo secreto, ¿secreto por diferente?, ¿secreto por prohibido?, como pudieran ser un amor no tradicional, una maternidad no tradicional...

### El juego de la esperanza

oh, ángel perdido  
 buscando alimento o refugio  
 y en tu caída eterna  
 la memoria del paraíso

أيها الملاك الضائع  
 تبحث عن طعام أو مأوى  
 وفي سقوطك الدائم  
 ذكرى نعيم<sup>25</sup>

Toda la poesía de Ranā al-Tūnsī está cargada de un gran sentido de humanidad y unas ansias inmensas de libertad, pero de esa humanidad que paradójicamente nos falta muchas veces, y de una libertad que aún no conocemos y que está por inventarse.

Se advierte en sus poemas una exacerbada sensibilidad a todo lo que la rodea, una constante búsqueda de aquello que no se ve, pero se intuye que está, un enorme deseo de comprender la condición humana para llegar así a su mejoramiento.

escondo la desesperanza en unas pocas líneas  
 cae de una página a otra  
 y se me aparece como un dulce diablillo  
 yo quiero jugar con él  
 para que deje de herir al mundo.

أخبي اليأس في سطور قليلة  
 فيسقط من ورقة وراء أخرى  
 يطل عليّ عفريت لطيف  
 وددت أن ألاعبه  
 كي يترك أذى العالم.<sup>26</sup>

Ranā arremete contra todas las estructuras políticas, económicas y sociales que constantemente coaccionan y violentan nuestra libertad, contra el miedo y el odio que se nos impone ante lo desconocido, contra la soledad y el dolor del mundo y aquellos que de cualquier modo la perpetúan.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 40

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 20

eres pobre, oh casa  
oh mundo,  
quien juega contigo en las largas noches  
merece caminar solo.

أنت فقير، أيها البيت،  
أيها العالم،  
من يلعب معك ليالٍ طويلة  
يستحق أن يمشي وحيداً.<sup>27</sup>

Alza su voz para hablar sobre el silencio, para hablar por los que no tienen permitido hablar, alza su voz por los desgraciados, los rotos, los solitarios, los abandonados, los pobres, los miserables de esta tierra, los desterrados, los caídos, los débiles, los desaparecidos..., y clama al cielo por ellos con un clamor que representa una espera porque aquel que pide es aquel que aún no se ha rendido, un clamor que al ser escrito se replica constantemente en cada una de las voces de los que lo leen, haciéndonos partícipes también de la petición y la espera.

la vida es una tienda que no abre sus puertas  
a los solitarios..  
nosotros los que lloramos en sueños  
y nadie nos despierta,  
los pobres están frente a ti, oh dios  
no nos dejes miserables

الحياة محل لا يفتح أبوابه للوحيدين..  
نحن الذين نكي في الأحلام  
ولا يوقظنا أحد،  
الفقراء أمامك يا الله  
فلا تتركنا نشقى<sup>28</sup>

Sueña que hay esperanza, que un mundo mejor es posible, pero llora en sueños y cada mañana encuentra más difícil sobrevivirlos; en un mundo como este ¿sería mejor tener sueños modestos o tal vez no tener sueño alguno? Ranā sueña sobre todo con no dejar de soñar.

### Juego de palabras. Análisis estilístico

a veces  
espero que saques tu mano de los papeles  
de la frase que nos vigila  
y me ayudes a llegar a ti

أحياناً  
أتمنى أن تخرج يدك من الأوراق  
من جملة تراقبنا  
وتساعدني أن أعبّر إليك<sup>29</sup>

Pudiera afirmarse que la poesía, la literatura y toda aquella creación artística que utilice como medio de comunicación la lengua son absoluta y completamente un juego de palabras. Las palabras en cuanto depositarias de contenido son utilizadas por el poeta como significantes, el cual las posiciona y con-textualiza de modo que creen o evoquen la imagen poética. Muchas veces el juego consiste en buscar las palabras más bellas y oscuras, otras en encontrar las que suenan igual o, como es el caso de este libro, en encontrar en las palabras comunes y cotidianas un significado oculto.

Los poemas de *El libro de los juegos* son en su mayoría pequeños (anti) poemas líricos escritos en verso libre y compuestos por unas cuantas líneas compactas en una

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 70

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 75

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 67



sola estrofa. De los (anti) poemas que se presentan en esta traducción solo uno podría catalogarse como lo que se denomina poema en prosa.

normalmente cuando uno siente miedo de hablar entre personas transitorias, te dicen que debes escoger un rostro más familiar. un rostro en el que confíes, prometerle todas tus palabras y luego moverte ligeramente entre él y los demás. no hay palabras para hacer escuchar a nadie. ni personas transitorias, ni ligereza. ni tiempo que palpita en mi corazón. soy una mercancía robada

عادة عندما تنتاب المرء الرهبة من الكلام  
وسط العابرين، يخبرونك أنه عليك أن تختار  
وجهاً هو الأكثر ألفة. وجهاً تثق به وتعهده أن  
كلامك كله له ثم تنتقل بخفة بينه وبين آخرين.  
لا كلام لأسمعه لأحد. لا العابرين، لا خفة. لا  
وقت يقفز بقلبي.  
أنا بضاعة مسروقة<sup>30</sup>

Muchas veces los versos están compuestos por una sola palabra o por solo dos sílabas como si la (anti) poeta quisiera liberar el poema, liberar la línea, como si quisiera encontrar esa complejidad que solo se halla en las cosas simples, en las cosas sencillas, o como si quisiera decirnos que no hay más idea que en las cosas mismas. Pero esta aparente simpleza y sencillez formal se ve constantemente contrastada por el agudo ojo observador de la (anti) poeta, que no solo confiere a cada objeto que nombra disímiles lecturas, sino que también crea una tensión interna al poner en diálogo objetos completamente dispares:

cierro los ojos ante una música que se eleva en una calle lejana  
ante vecinos que nunca tuve  
ante el amante que no conocí.  
ante la gasolinera del desierto  
y el autobús vacío que merece la fuga.  
cierro los ojos y no desaparezco

أغمض عيني على أغنية ترتفع في شارع بعيد  
جيران لم أسكن قريهم  
حبيب لم أعرفه لأودعه.  
على محطة البنزين في الصحراء  
وحافلة فارغة تستحق الهرب.  
أغمض عيني ولا أختفي<sup>31</sup>

O inexistentes:

soy el niño pequeño en la cafetería  
el escalón que falta en la escalera  
la imaginación que te saluda  
y la discordia en la familia

أنا الطفل الصغير في المقهى  
درجة السلم الناقصة  
الخيال الذي يسلم عليك  
والنشاز في العائلة<sup>32</sup>

eres el bote salvavidas al otro lado  
cuando no hay otro lado.

أنت قارب النجاة إلى الجانب الآخر  
حين لا يكون هناك جانب آخر.<sup>33</sup>

Así el (anti) poema se logra de la contraposición de fuertes imágenes que emergen como emergen fotogramas en la sala de un cine; el (anti) poema es, entonces, cinematográfico:

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 28

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 37

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 10

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 69

creces en el desierto      تكبر في صحراء  
 y sientes que tienes que golpear con palos a      فتشعر أن عليك أن تضرب الأشجار الوحيدة  
 los únicos árboles      بالهراوات  
 y esconderte de ellos en la oscuridad del      أن تختبئ منها في ليل الطريق<sup>34</sup>  
 camino.

persigo un tren que el anhelo no encuentra.      ألحق بقطار لا تقابله اللهفة.<sup>35</sup>

Otras veces el (anti) poema es detallado e intimista, como una confesión personal:

[...]      [...]
   
bajo el árbol de la vida      تحت شجرة الحياة
   
sueño      أحلم
   
que querrás agarrarte a mi vieja mano      أنك ستريد أن تمسك بيدي العجوز
   
para cruzar por los años      وهي تعبر على مر السنين.
   
una rosa roja tiembla      وردة حمراء ترتعش
   
en una carta      في خطاب..
   
que no encontrarás.      لن تجده<sup>36</sup>

corro      أركض
   
para ocultar las características infelices      لأخفي الصفات التعيسة
   
los colores sin armonía.      الألوان غير المتناسقة.
   
y mi incapacidad en la carrera      وعدم قدرتي على الركض<sup>37</sup>

Y otras nos habla de un momento específico en el tiempo:

mi hijo juega sobre mi pecho con su avioncito      يلعب ابني بطائرته الصغيرة فوق صدري
   
pienso en ti      وأفكر بك
   
y en las soluciones irracionales que pueden      وفي الحلول غير المنطقية التي يمكن أن
   
unirnos.      تجمعننا سوياً<sup>38</sup>

Hay en todos los (anti) poemas una utilización mínima o nula de la puntuación que refuerza la intensidad de las ideas concentradas en cada uno de ellos. Se aprecia una clara sensibilidad hacia el entorno, hacia las construcciones arquitectónicas como espacios y territorios modificadores de nuestra identidad, *edificios, casas, ventanas, balcones*, etc. Asimismo, encontramos el uso continuado o la repetición de ciertos vocablos como *الحدائق jardines, صحراء desierto, العناوين direcciones, الأشجار árboles, عشيقون amantes* que, al conformar el idiolecto de la autora, nos ayudan a introducirnos como lectores en su universo (anti) poético a la vez que potencian el sentido del mismo.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 43

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 53

cuando te amo  
suben los edificios demolidos al balcón  
y miras largo rato  
a los amantes en peligro como nosotros  
los solitarios amantes

عندما أحبك  
تصعد البنايات المهذّمة إلى الشرفة  
وتنظر طويلاً  
إلى حبيبين مهديين مثلنا  
حبيبين وحيدين<sup>39</sup>

En cuanto a la utilización de recursos y figuras literarias, aparecen a lo largo de todo el poemario una abundante cantidad de símiles, *porque hablé como los árboles*, metáforas, *la vida es una tienda*, *la infelicidad es una selva*, y metonimias, *huimos de las direcciones*, *de los besos fugaces*, pero pudiera afirmarse que el recurso más altamente empleado por la autora es el de la imagen, a veces narrada a través de luminosos detalles:

porque somos un árbol lejos de la tierra  
de la casa  
de los ángeles  
y del mundo  
porque somos un árbol solitario  
nos rompemos

لأننا شجر بعيد عن الأرض  
عن البيت  
عن الملائكة  
والعالم.  
لأننا شجر وحيد  
نتكسر.<sup>40</sup>

y a veces yuxtapuesta a modo de un cuadro cubista:

la infelicidad es una selva a la que escucho jadear  
una roca que no sé en qué lugar cae  
ni cómo llevarla lejos de casa.

التعاسة غابة أسمع لهاثها  
صخرة لا أعرف مكان سقوطها  
أو كيف أحملها بعيدا عن البيت.

me veo alejarme en las barcas de los ahogados  
no sé cómo sobrevivir a los sueños.

أرى نفسي تبتعد على قوارب غرقى  
ولا أعرف كيف سانجو من الأحلام.<sup>41</sup>

todos abren sus manos para alcanzar mi miedo  
le estrechan la mano como a un viejo vecino.

يفتحون جميعاً أياديهم للحاق بخوفي  
ومصافحته مثل جار قديم.

muchos criminales me precedieron en la tierra  
por qué no abro la puerta y salto al cielo.

مجرمون كثيرون سبقوني إلى الأرض  
لماذا لا أفتح الباب وأقفز نحو السماء.<sup>42</sup>

## Conclusiones

no me convertiré en una fuente de agua que sacie  
la sed  
en la que los amantes se tomen fotos  
y de la que una niña pequeña robe una gota de agua  
antes de que brote su llanto  
y marche.

لن أتحول إلى نافورة ماء تروي عطشاً  
يتصور حولها المحبون  
تختلس منها الصغيرة قطرة ماء  
قليل أن ينهرها البكاء  
وترحل.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 41

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 38

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 14

Si la poesía nos ha dado los jardines, las fuentes, las direcciones y las fotografías: la antipoesía nos dará las selvas, los senderos, la ola, los desiertos, el olvido y el fuego.

Si la poesía nos ha dado la cárcel, los barrotes, el cancerbero, el dogal y el verdugo: la antipoesía nos dará las ventanas, los pasillos, la línea de fuga, las sábanas y la carrera.

Si la poesía nos ha dado las islas, los triángulos, las cumbres y el Olimpo: la antipoesía nos dará los puertos, los círculos, los valles, la esfera.

Si la poesía nos ha dado las rimas, la armonía, los acordes y el tiempo: la antipoesía nos dará las disonancias, las repeticiones, las polifonías, los bucles.

Si la poesía nos ha dado las marchas, las filas, los puntos y la línea recta: la antipoesía nos dará el baile, las bisagras, los fluidos, el vuelo.

Si la poesía nos ha dado leyes, máximas, reglas: la antipoesía nos dará halos, espectros y sortilegios.

Si la poesía nos ha dado la fábrica, la secuencia, la serie: la antipoesía nos dará lo indiscernible, la disparidad, el enigma y la mezcla.

algún día  
me despertaré dentro de una pequeña habitación en  
tu corazón  
y hablaremos como si fuéramos amigos.

يوماً ما

سأستيقظ داخل غرفة صغيرة في قلبك  
وسنتكلم كأننا أصدقاء.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 52