

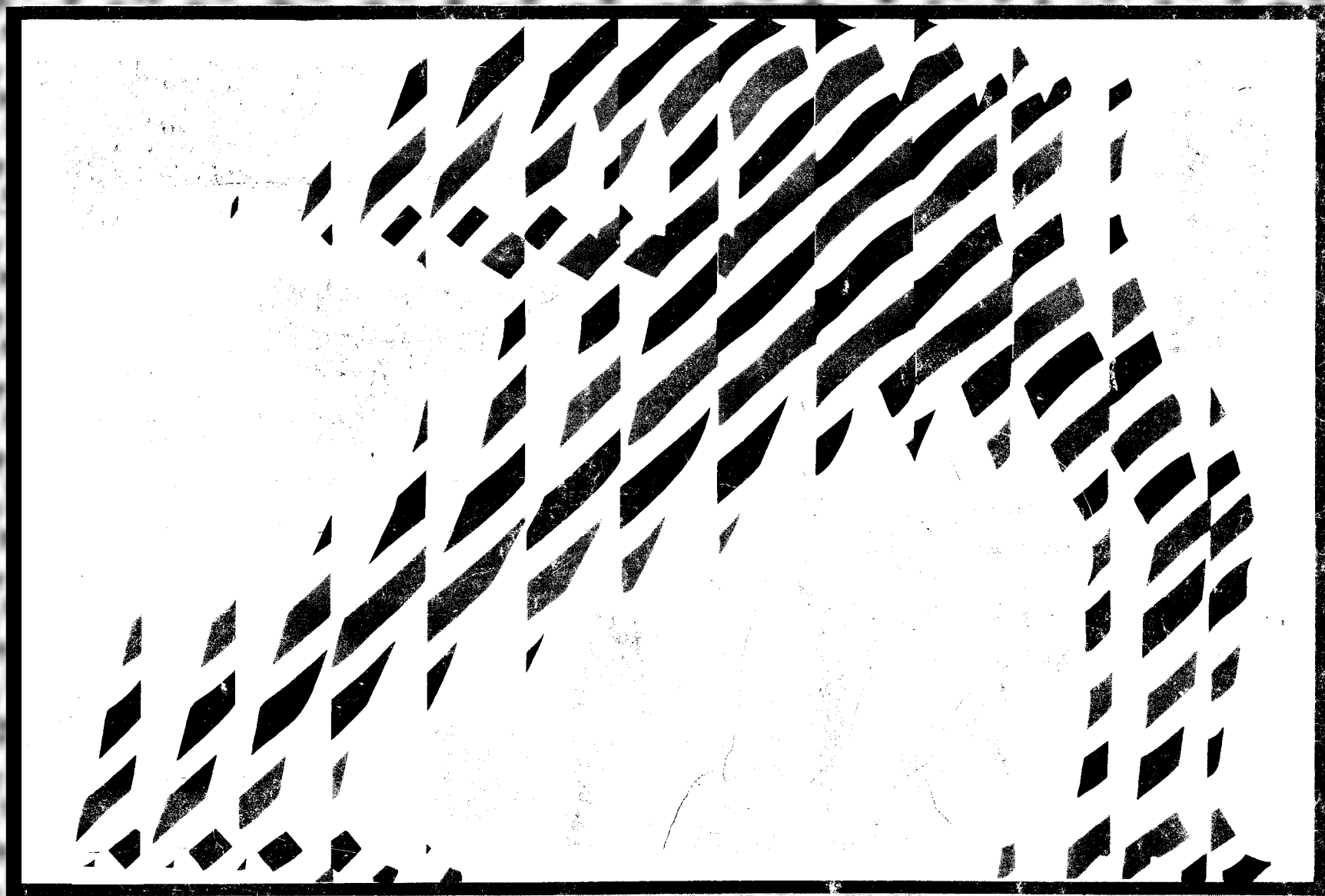
XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA

Nº 3

\$ 15.000.-

horacio quiroga • barthes • HAIKUS • rivero • POESIA ESPACIAL
santana • POESIA MEDIEVAL • ferro • carrera • ESCRITURA ILEGIBLE



XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA
Nº 3 diciembre de 1981

SUMARIO

Editorial	3	
Poemas	4	Horacio Quiroga
Una Poética Posible	7	Roberto Ferro
El Haiku	15	Roland Barthes
El Haiku Japonés en el siglo XX	21	Angel Rivero Fernando Rodríguez Izquierdo
Tejidos Esponjosos	29	Arturo Carrera
Poemas	34	Susana Poujol
Poemas	37	Emeterio Cerro
Poesía Medieval Galaico-Portuguesa	41	Nahuel Santana
La Danza del Ratón	48	
Poemas	49	Javier Cófreces
Poemas	50	Jonio González
Poemas	50	Miguel Gaya

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Arturo Carrera, Emeterio Cerro, Javier Cófreces, Roberto Ferro, Miguel Gaya, Jonio González, Marcela Grad, Laura Maciel, J. S. Perednik, Susana Poujol, Angel Rivero, Nahuel Santana y Nora Viater

CONSEJO DE REDACCION:

Roberto Ferro, J. S. Perednik y Nahuel Santana.

DISEÑO Y DIAGRAMACION: J. S. P.

ILUSTRACIONES:

Grafiás de Mirta Dermisache.

EDITOR:

Jorge Santiago Perednik.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista. Los artículos no firmados son escritos por el Consejo de Redacción. Se permite la reproducción de textos por cualquier medio a condición de citar el nombre del autor correspondiente y el de la fuente y enviar dos ejemplares de la publicación a XUL. Correspondencia, cheques y giros a nombre de Jorge Santiago Perednik / Casilla de Correo 179, Sucursal 53 / (1453) Buenos Aires / Argentina. Composición en frío: Ricardo Montiel - Tel. 244-8833. Impresión: Gráfica Pinter - Talcahuano 281 - Capital.

Omisiones y Erratas: en algunos ejemplares del Nº 2 se omitió mencionar al traductor de los poemas de P. P. Pasolini: Rodolfo Alonso. Por error dice Heraldo de Campos en lugar de: Haroldo de Campos.

Editorial

¿Qué quieres decir con éso? —dijo severamente la Oruga— ¡Explícate!

Comenzando el tercer número, XUL cree que las 140 páginas editadas permiten algunas definiciones, muy amplias todavía.

XUL descrea de las declaraciones estéticas revolucionarias. Si rechaza el *signo viejo* es sólo en cuanto se opone a ser renovado. Si procura el *signo nuevo* es sólo en cuanto necesario. XUL ha elegido llamarse *Signo viejo y nuevo*. En correspondencia con la naturaleza del poema (de la lengua), viejo y nuevo a la vez.

XUL reniega de adjudicarse una posición de vanguardia, no por rechazar las corrientes poéticas renovadoras, sino por las connotaciones que esta palabra encierra. XUL no quiere estar delante (vanguardia) ni detrás (retaguardia) sino dentro. Pretender caminar adelante, y por lo tanto que los demás lo sigan, además de ser falso y presuntuoso, encubre una ideología de dominación que XUL repudia explícitamente. Por lo demás, una revisión histórica de la actividad poética muestra que los juegos de poder entre las distintas corrientes que se pretendieron dueñas de la verdad han sido ilusorios. En poesía (en arte), mientras dure la etapa histórica, la meta está en el camino y la verdad tiene forma de discusión en la que participan quienes renuevan los argumentos.

¡Aargumentos! —dijo XUL. Y agregó: “hay argumentos y argumentos” teniendo la convicción de que, aún siendo contrario a muchos, la diversidad es la mayor de las riquezas y que la uniformidad anticipa el reino de la muerte, quizás el último.

—¿Qué quieres decir con éso?— dijo severamente la Oruga —¡Explícate!

Generoso para el tiempo de la discusión pero reacio a doblegarse ante los vicios que la simulan o la coartan, XUL —con su espíritu carnoso al frente— mira a los ojos del lepidóptero (a ras del suelo, por supuesto) y le muestra el ombligo, no con indiferencia, sino como gesto de coraje.

—Eso no está bien (. . .)— dijo la Oruga.

—No del todo bien, temo— dijo tímidamente Alicia— algunas palabras están cambiadas.

Está mal desde el principio hasta el fin —dijo decididamente la Oruga. Y se hizo el silencio durante algunos minutos.

Luego XUL miró el campo de la cultura.

—¡Langostas y bicheras, todo junto!— dijo alarmado, mientras la cumbrera se derrumbaba poniendo en riesgo su vida.

Un peón sin bombachas se le arrimó.

—¡Don XUL, han requisao hasta agua!— dijo. —En vista de lo que se ve es difícil que lo conchaben por aquí. Y dicen por lo que no se ve que vamos quedando pocos.

Al oír el alboroto se acercó Don Nasif, el turco dueño del mercadito nombrado últimamente Juez de Paz.

—Ustedes hablan de desolación —les recriminó— pero XUL existe. Y no es el único.

—Sí— dijo Martín Fierro, mirando hacia la partida —en medio de las ruinas también puede crecer un xul, y éso no niega el derrumbe.

—¿Qué quieres decir con é. . .?— No terminó de decir la Oruga, que se convirtió en crisálida.

HORACIO QUIROGA

Poemas

*poemas escritos en las postimerías del siglo XIX.
Quiroga, "pontífice" del grupo El Consistorio,
autor secreto de Los Arrecifes de Coral (1901).
"anticipa la escritura automática" (E.R.H.).*

El juglar triste

La campana toca a muerto
en las largas avenidas
y las largas avenidas
despiertan cosas de muertos.

De los manzanos del huerto
penden nucas de suicidas,
y hay sangre de las heridas
de un perro que huye del huerto.

En el pabellón desierto
están las violas dormidas;
las violas están dormidas
en el pabellón desierto!

Y las violas doloridas
en el pabellón desierto,
donde canta el desacierto
sus victorias más cumplidas,
abren mis viejas heridas,
como campanas de muerto,
las viejas violas dormidas
en el pabellón desierto.

Mi palacio de invierno

En casa había belladona
nuez vómica y pulsatilla;
en forma de varilla
contenías una redoma.

Y esa manzana poma
había sido elogiada en la gacetilla
de un diario. Y la gente sencilla
reía de esa pueril poma.

Los enfermos, sin embargo, con esa débil sonrisa
en que su voz de haber sido se exterioriza
como una melancolía que alcanza a ser plegaria,
saben el secreto de la larga vigilia solitaria,
en que el recuerdo de un largo contacto de rodilla
vale menos que una leve toma de pulsatilla.

Lemerre, Vanier y Ca.

Bajo la curva, la noche plomo;
sobre el aliento, vapor de bromo
ata en el cuello fino calambre
con invisible, rígido alambre.
Por la ventana que está entreabierta
la luna muestra su faz de muerta,
desfigurando, tras los cristales,
algunas piedras filosofales.
Se angustia el vientre de los crisoles
en la insistencia de los alcoholes,
y gime en finos ruidos distantes
como murmullos subcrepitantes.
Sobre los bordes de la campana
suenan las cuatro de la mañana.
Los negros perros, estremecidos,
lanzan al aire largos aullidos.
Chirrían los goznes de modo adusto
y a la ventana se asoma un busto:
como los muros —en línea recta—
la Luna en negro disco proyecta
sobre la albura del macadam,
como un curvado, trágico escollo,
la calva frente de Claudio Frollo
bajo la sombra de Notre-Dame.

Colores

Era una rosa que tenía nueve colores, y el primero de éstos era un aguijón para los malos hombres.

Azul-Violado-Gris-Rojo-Verde-Oscuro-Blanco-Perla-Lila.

No era menester que fuera. Dado que la primera palabra es en sí precisa, hubimos de meditar todo aquel largo día sobre nuestra pretérita aspiración, —siempre esperado por ellos, buenos o intranquilos— para una dolencia que, en verdad, supo ser inmotivada, a una hora en que las ojeras están fatigadísimas, por un angosto valle de silogismos donde no fuera sensato detener la marcha.

Mis negras culebras. . .

Mis negras culebras dormían sobre la alfombra; y la intranquilidad que de pronto se apoderó de ellas llegó a mis trémulas historietas, donde el llanto por emociones pasadas consiguiera nuevos triunfos.

La agitación de las finas bestias cobró fama de un desvelo; la seda de sus pieles aquietó pausadamente el nervioso moaré y, ya de rodillas ante ellas —en el silencio de la gran sala— sus ojos de vidrio traslucieron el paisaje de su inquietud, bajo la tienda de un jefe de rebeldes: —los espejismos crepusculares danzaban en el horizonte extrañas geometrías. Y una luna enorme surgía, tambaleándose. Y sobre el insomnio de las negras culebras que no supieron conservar tu manto, el silencio pudo ser llenado con el chocar de tu cadenilla, Salambó, Salambó!

Comencé a escribir. . .

Comencé a escribir y a dibujar: —fue un pasaje del año anterior, un éxodo de sueño-ensueño que vagó, flotó, tremuló, llevando así en una carne de novia, hostil y enferma, toda la negligencia de mi inverosimilitud.

Fue una intuición de gloria: ¡arrodíllate!

Fue una desventura: ¡no me olvides!



Roberto Ferro

UNA POETICA POSIBLE

Este trabajo es una elaboración teórica acerca de la producción poética de Nahuel Santana y Roberto Ferro. El metadiscurso se genera a partir de un doble espacio que debe ser es- cindido a priori para definir claramente el lugar desde el que se lo emite. Hay un primer movimiento que apoya y provoca la producción poética: el proyecto, la investigación, la búsqueda que deviene en una serie de pautas distintas del otro: el corpus poético producido; entonces ambos deben ser diferenciados como procesos de orden distinto.

Cualquier especulación acerca del discurso literario debe considerar junto a su objeto la metodología a seguir para su conocimiento. Se trabaja a partir de productos definitivos en tanto que objetos terminados y en ellos se indagan los síntomas que permiten develar el sistema de producción de significaciones, la matriz desde la cual se pone en movimiento y funciona la escritura. Entonces la metodología supone la convergencia de ese doble espacio: en definitiva desde el proyecto poético, desde esta poética posible que se irá mostrando en el desarrollo del trabajo se interrogan los textos.

El objeto propuesto son textos literarios —caracterizados como poesía de acuerdo a la tipología tradicional— y se los considera una producción que surge de acuerdo a una realidad histórica y bajo consideraciones que impone el nivel ideológico dominante de la formación social en que se genera. Esta definición contempla asimismo el hecho de que estos textos están integrados en una tradición literaria que codifica una serie de normas específicas y que además se inscriben en un campo intelectual que les sirve de marco contextual inmediato.

Las formas y procedimientos que son propios de la escritura analizada son en muchos casos similares a los manejados por otras expresiones poéticas actuales aunque dentro de líneas conceptuales disímiles. La diferencia se da en que esas formas y procedimientos se articulan en orden a una matriz ideológica totalmente distinta que apunta a llevar a límites de contradicción el sistema del que surgen como productos, hasta un punto de flexión tal que permita marcar y aflojar los esquemas que han servido de patrón a gran parte de la producción poética contemporánea.

El espacio producido por esta escritura tiende a mostrar un desplazamiento que tiene como vector inicial una concepción material incluso artesanal de la escritura, que se apoya en la idea de posesión social del lenguaje, considerando el trabajo poético como una práctica social, específicamente como una producción de significaciones.

Todo ello se revela en el tratamiento de las palabras como objetos y en la especial topografía que se compone sobre la hoja que se funda en la ruptura de la relación significante-significado como si el primero fuese una traducción del segundo, llevando la polisemia del discurso poético fuera de la red de significaciones que la ideología dominante organiza en la lengua.

La tipografía del poema se da ante los ojos como un acontecimiento a ver antes que a leer. Lo dado en primera instancia no es un texto pues hay una diferencia constitutiva que no se lee sino que se ve, esta diferencia provoca significaciones

antes de que las diversas partes del discurso formen frases legibles, como si un espesor de otro orden clausurase y abriera un espacio de sentido que no es del discurso. El blanco de la hoja y las marcas de la tipografía conforman una figura visual cuando el discurso aún no es texto.

A pesar de que cada poema es un hecho único en el que las formaciones visuales en la hoja dependen de necesidades difícilmente repetibles se pueden distinguir algunas constantes:

- a) el cuerpo del poema ocupa una determinada posición en la hoja que no depende de un encuadre uniforme sino que básicamente es una acontecimiento distinto cada vez que se da a la vista como objeto visual;
- b) las líneas se extienden o quiebran dando paso a figuras fragmentarias que conforman en su conjunto una estructura definida que surge del contraste entre blancos y negros;
- c) las palabras destruyen a menudo los espacios convencionales alargándose o quedando verticales o cruzadas.

El poema se ofrece a la mirada como un objeto visual antes que un texto para la lectura, provocando al ojo para que organice un punto de vista frente a una figura que no es aún discurso sino una composición que se constituye en el espacio de la hoja.

Cuando el ojo reconoce las unidades lingüísticas, cuando lee, existe ya una carga de significación producida. La mirada indaga el texto, la palabra, el lenguaje articulado en discurso, y el objeto de esa indagación es una exteriorización visible que se mueve entre dos funciones: significa como objeto concreto en tanto que figura y significa como elemento dentro del discurso. Esta escisión hecha explícita de manera tan tajante lo es sólo a los efectos del análisis pues la producción de significaciones se da como fusión de ambos aspectos.

La marca, lo visible no es sólo una representación de apariencias que trasladen la locución de otro sino algo más denso que provoca significaciones no sólo por tránsito a través de un código.

El blanco acompaña los tipos, las palabras, los signos, las figuras. El blanco es objeto en cuanto que forma parte de una composición visual. Y el blanco es el silencio en el texto. El silencio como contrario del discurso. El blanco ocupa los espacios entre las palabras situándolas como entidades separadas o integrándose a ellas cuando la lectura produce sus significaciones. El blanco, el silencio, ese vacío, constituye el punto inicial de la lengua, nos expresamos a partir de la separación que provocamos al distinguir un objeto de todo lo demás, sólo entonces significa en tanto que ente autónomo y es entonces cuando se pone en movimiento el problema del conocimiento a través del lenguaje.

En los textos poéticos analizados no se apunta a descubrir la opacidad de la referencia, del contenido dado por otro a través del signo, lo que importa es que el signo, la marca es el objeto desde el que se producirá el conocimiento, el saber por el trabajo de lectura.

Ello no importa deslindar realidad y lengua, todo lo contrario, ya que la lengua se produce en el seno de una formación

social y todos sus significados dependen de ella; lo que busca esta escritura es deconstruir el circuito que impone significaciones preestablecidas.

En definitiva la producción poética que estamos analizando apunta a que las significaciones se den por conocimiento y no como reconocimiento de contenidos definidos a priori.

En este tratamiento de las palabras privilegiando el significante como tal y como objeto visual a la vez no hay desconocimiento de la carga semántica que arrastra cada una individualmente; sino que teniendo en cuenta que el proceso de producción de significaciones se organiza de acuerdo a las direcciones de las ideologías dominantes, que cristalizan o desplazan la red de sentidos adecuándolos a sus prioridades, se busca que la escritura produzca una transformación que deleve ese proceso.

Ningún significante solo produce significación, su articulación es lo que pone en movimiento el sentido. Ninguna palabra refiere un dato o fenómeno sino una perspectiva acerca de ellos. Entonces la relación entre el sistema significante y el armazón de significación aparece como arbitrario sólo en su génesis, ya que de acuerdo a las direcciones dominantes de la formación social se establece la perspectiva del uso común del significado.

Todo lo referido se apoya en la concepción de que una sociedad utiliza la lengua para comunicar unificando la experiencia común de los sujetos; pero la unifica estratificándola en orden a una ideología. Por lo tanto, con la lengua no se produce significación más que remitiendo de un significado a otro, tejiendo una red significable que determina los límites de lo que los individuos que forman una sociedad pueden significar con esa lengua.

Es en este punto de flexión donde la producción poética analizada inscribe la necesidad de privilegiar las palabras como objetos, para moverlos en un espacio distinto y romper la estratificación previa desplazando esas remisiones hacia relaciones que provoquen la multiplicación de sentidos.

El desplazamiento se genera entonces a partir de la transformación del discurso en objeto, buscando una configuración plástica sobre el blanco de la hoja que provoca significaciones en tanto que objeto concreto manejado como un material en sí mismo y no sólo como elemento de un discurso que es signo de la locución de otro. Este desconcentramiento apunta a la ruptura del circuito poético tradicional. El texto, las significaciones que se tejen a partir del discurso se darán no como la búsqueda de una significación definida o definitiva sino como algo inquieto y en constante relación con el contexto social e histórico.

De lo expuesto se deduce un rechazo al concepto de la expresión de sentimientos a través de la escritura, y a la reducción del discurso poético al nivel de la intercomunicación personal y significa esencialmente formar conciencia de que la idea del autor como dios o de la inspiración como originaria en el espíritu, no son más que determinaciones de una ideología que privilegia el discurso poético a partir de que es "el

discurso de un autor", es decir un objeto que ha sido creado por un individuo; y le otorga la especificación principal de que es allí donde se expresa mejor que en ninguna parte "la pura verdad interior".

Verdad interior que aparece como un ente distinto de la lengua que lo transporta y que además se desmerece con ese comercio, que tiene título de propiedad en tanto esos sentimientos son del autor que los hace residir en lo profundo de su ser o los recibe por algún don inefable. Sentidos que el lector debe intentar alcanzar, aunque su búsqueda aparece siempre como inconclusa.

Postular que la producción poética es un proceso que está integrado dentro del marco de toda la producción global de la sociedad que la genera; postular además la propiedad social del lenguaje, negando asimismo al autor como sujeto propietario de los sentidos del discurso establece que las significaciones de la escritura son producidas por el lector en una actividad que podemos definir como trabajo de lectura.

El trabajo de lectura de un texto es la producción de significados que elabora un lector por elección de sentidos. Este proceso es complejo y para descubrirlo es preciso analizarlo en dos aspectos:

I) El aspecto que constituye la relación que se establece entre el lector y el texto desde la perspectiva interna del lector, distinguiéndose tres niveles distintos:

a) ideológico: considerando la ideología como la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia, su función es la de estructurar en el plano imaginario un discurso relativamente coherente que sirva de soporte a lo vivido;

b) simbólico: es decir la relación con otros sistemas de representación, considerando simbólicas a las formas expresivas y comunicativas que son utilizadas por el hombre desde un pasado remoto y presentes aún en muchos aspectos de la vida cotidiana. Se originan en situaciones analógicas y por transferencia de hechos, de imágenes, de relaciones de los que son casi siempre transcripción metafórica y que se inscriben en el inconsciente moviéndose en un ámbito irracional, hecho que nos lleva a diferenciarlo de las formulaciones racionales como las que se transmiten en el lenguaje común; se los puede tipificar como representaciones arquetípicas;

c) psicológico: nivel en el que se considera la actividad consciente y las manifestaciones de orden inconsciente que se generan en la vida de relación. Pasado individual, personalidad, elementos que significan el registro individual e irrepetible del lector¹.

II) El aspecto contextual que analiza la circunstancia en la que el lector realiza el trabajo de lectura, distinguiéndose dos niveles diferentes:

a) relacionado con la lengua;

a₁) referido a la experiencia del lector como usuario del lenguaje común al texto;

a₂) el que tiene que ver con su experiencia con textos similares;

b) relacionado con el ámbito social e histórico;

b₁) que considera el contexto histórico del lector y su situación en él;

b₂) que considera la circunstancia histórica de la sociedad en la que está inscripto el lector;

Las elecciones que genera el lector no son estáticas, por lo tanto no son determinables causalmente, ninguno de los elementos descriptos está aislado todos establecen entre sí una compleja red de relaciones. El sentido es producido por interacción dialéctica entre lector y texto por la situación histórica y social en la que se da la lectura. Los niveles descriptos son abstracciones a los fines del análisis pero no se dan solos ni se los puede pensar el uno sin el otro.

otro.

Detenerse en la descripción del proceso de lectura tiene como objetivo plantear que la escritura analizada se produce apuntando a ese proceso, desechando de plano la posibilidad de convertirse en simple conductor de emociones o expresión de contenidos separados del objetivo producido.

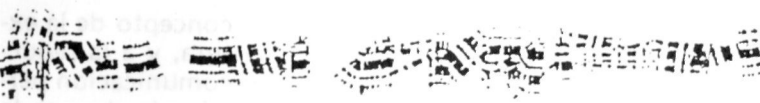
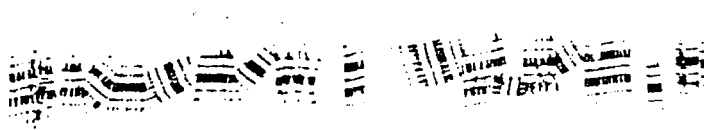
Puestos en relación estos elementos: la escritura como objeto producido por un sujeto que trabaja con la lengua que es una propiedad social, sin escapar a las determinaciones de las demás producciones de la sociedad en la que está inscripto; y al lector como sujeto que realiza en la lectura la producción de significaciones —el circuito habitual es llevado a límites de contradicción que permiten desestabilizar la matriz ideológica que oculta en su funcionamiento una lógica de base que se enmascara aceptando cambios y rupturas en tanto y en cuanto se respeta su unidad esencial que es la que se intenta desarticular.

Queda por tratar el régimen de relación que este corpus poético mantiene con su situación histórica. Estos textos poéticos se proponen como una transformación, como un desplazamiento de las funciones que integra el discurso poético tradicional; más allá de las posibles relaciones inmediatas entre hechos y textos está la idea de romper con el circuito de integración ideológica en el que se mueve gran parte de la producción poética actual.

En general, la producción poética de Nahuel Santana y Roberto Ferro sigue líneas de desarrollo que convergen sobre lo expuesto, pero más allá de las formas y procedimientos comunes existen algunas particularidades expresivas que definen gestos diferentes.

Los textos analizados están en los antípodas de cualquier neorromanticismo, también se hallan lejos del surrealismo que pone el mundo como si fuera un criptograma que debe ser interpretado de acuerdo a un código esotérico. Para estos textos no existe un conjunto de contenidos eternos a comunicar, se trata a la escritura como una producción social que se genera en el marco de una formación global estructurada en orden a un modo de producción determinado; ése es el núcleo de su articulación con la realidad material e histórica.

1. Ver notas bibliográficas en "Apuntes para un trabajo de lectura", en Revista *Problemática y Difusión de la Nueva Literatura Argentina*, Nº 1, Bs. As., 1979.
2. Los textos que acompañan este trabajo pertenecen al corpus poético elegido como objeto de análisis que comprende por N.S. los libros inéditos *Barra 79*, *Letra Sol* (—)o *Letra y Hombre A* (—) *penas Hombre*. Por R.F. a *Trazos* (Botella al Mar, Bs. As., 1978), y producción poética posterior (inédita).



El queda enmarañado. . . o-

-preso

de la urdimbre

no podrá zafarse
de la intriga
tejida con palabras

y sus rasgos
multiplicando
el texto

la textura

la propia densidad,

de estar presente,

no escapa
la derrota

ni este confuso rito que le abraza.

Ella,

sabe dejarle

(') solo
manipular

las líneas
tesar
los terminales
mas (')

mas (')

hasta. . . a(h)-presarse él mismo.

Escritura II

Nahuel Santana

En la /79, trabajador sobreviviente recuerda:

Salió del trabajo

sin saber
por dónde
habría de entrar

a este "free shop" del miedo
que algunos ven llegar

y aprietan dentro suyo:
el puño el ojo el pensamiento, y las palabras. . .
hasta que ya no existen.

Pero los más

como él
- sin dudas-

crecieron
con los ojos
tan abiertos
que las balas pasaron sin golpear

sus retinas
fueron un cuadernario

los recuerdos:
el sueño de la madre

una mirilla
abierta
por las noches

su mujer aguardaba

cada espera
los hijos, solamente,

reposaban
por ella
aún regresa

la memoria del hombre,
el polvo detenido sobre el tiempo;
porfiadamente vuelve

se detiene nos mira se sonríe

nos pregunta
y avanza-
con nosotros

por nos-

(y)

-otros

acerca la mañana.

07/12/79 - 16,10 Hs.
Buenos Aires
Nahuel Santana

H

Sentir()-lo ido
 en lo previo
 y el presente
 que()
 ha sido (?).

En la unidad
 (I'-)interna
 noche
 adentro:
 orificio grieta gruta
 que recorremos
 sin encontrar
 - el fin--.

El fin-
 -al
 presente
 "Gallina de los huevos de oro
 que como
 febo se asoma".
 Candente

realidad
 de la que nadie arriesga
 sabiendo el resultado
 aún seguimos estando--:
 "Suban las barreras
 para que pase
 la parca
 y nadie vea".

Uno vuelve
 a sentirse
 a sentarse
 a saltarse
 a soltarse
 y no puede
 ni añorar
 ni olvidar
 la realidad
 de lo que puede ser
 vivido
 desde adentro,
 decía
 - sin olvidar los restos
 que son sumos.

Nahuel Santana

I

Sentir
 lo que miento
 —Pedregullo—
 hundiéndome. . .
 el zapato.

Derecho.
 Estado.
 Y modo
 de saber
 que()-mar
 caído
 quemado
 adentro
 de uno
 u otro
 mismo
 pervive.
 Presente
 que se adhiere
 (y)
 no se quita
 del cuerpo
 ni los ojos.

Sin que()-
 -dar
 más
 que la tensión
 vibrante
 cuerda
 que corona
 (y abdica)
 o calla.

Nahuel Santana

NOMENCLADOR

H: Sentido

I: Sentimiento

un
fragmento
el idilio entre
la mirada y la llanura

sombras
repentinas
bamboleantes
hacia
artesanos
distintos

que
enloquecidas

desnudan
apariciones

iluminaciones
simultáneas
volando

nuevos
profundos

por el encuentro
repetido
cada
vez
en la piel del sentido
y el eco voluntario
de los ojos.

Roberto Ferro

La sola permanencia ciega
apenas
repetiría
el disfraz ilusorio
canjearía la efímera parábola
del sonido
por una quieta representación
de maquillaje
sobre el plano

si
volviera la mirada
el juego perfecto
de la multiplicación
establecería
al fin la derrota
del tiempo
el estallido en mil pedazos
de la verdad establecida

fundar la poesía en la mirada
es
multiplicar el eco repetible
siempre distinto
cada vez.

Roberto Ferro

una grieta
ha cribillado
el desierto blanco

desafiando
su poder
que eslabona
los silencios
desde todos los confines
amenazando
estrangular
cada trazo
hasta ocultarlo

una tenaz porfía
en la llanura

sólo la luz
acompaña
tamaño
atrevimiento

una delgada columna de hollín
batiéndose
a muerte
con un ejército bruñido de silencio

sólo la luz
detendrá
su aniquilación
su muerte por aplastamiento
en la bruma poderosa

sólo la luz
que en tus ojos
repite
el desafío.

Roberto Ferro

Pienso
en un pino
en la sombra de un pino erguido
en la mirada hacia la sombra de un pino erguido
y
escribo
una sombra de un pino
veo
que es una sombra de un pino
instalada en la hoja por los signos
pienso
que una sombra es lo inverso de la luz a través de
leo
una sombra de un pino
pienso
es la multiplicación iluminada
de todos los pinos
en todas las miradas
que se detienen en su sombra.

Roberto Ferro

Roland Barthes

EL HAIKU

La factura del sentido

El haiku tiene la propiedad un tanto quimérica de permitir que cualquiera imagine poder producir uno fácilmente. Se dice: qué más accesible a la escritura espontánea que esto (de Buson):

*Anochece, es otoño,
pienso solamente
en mis padres.*

El haiku es envidiable: cuántos lectores occidentales no han soñado pasearse por la vida, libreta en mano, anotando aquí y allá “impresiones” cuya brevedad garantizaría la perfección y cuya simplicidad atestiguaría por la profundidad (en virtud de un doble mito, clásico en tanto hace de la concisión una prueba de arte, romántico en tanto atribuye un prerrogativa de verdad a la improvisación). Enteramente inteligible, el haiku no quiere decir nada, y es debido a esta doble condición que parece estar ofrecido al sentido de una manera particularmente disponible, servicial, al modo de un gentil anfitrión que permitiera a alguno instalarse libremente en su casa, con sus hábitos, sus valores, sus símbolos; la “ausencia” del haiku (como se dice también de un espíritu irreal o de un anfitrión que se ha ido de viaje) llama a la codicia mayor, la del sentido. Este sentido precioso, vital, deseable como la fortuna (azar y dinero), parece sernos proveído profusamente, a buen precio y sobre pedido, por el haiku, que se halla desembarazado de los estreñimientos métricos (en las traducciones que tenemos). En el haiku, diríase, el símbolo, la metáfora, la lección, no cuestan casi nada: apenas algunas palabras, una imagen, un sentimiento —ahí donde nuestra literatura exige ordinariamente un poema, un desarrollo o, en el género breve, un pensamiento cincelado: en suma, un amplio trabajo retórico. El haiku también parece dar a Occidente derechos que su literatura le rehusa y comodidades que le regatea. Usted tiene el derecho, dice el haiku, de ser trivial, breve, ordinario; encierre lo que ve, lo que siente en un fino horizonte de palabras y apasionará; tiene derecho a fundar por usted mismo (y a partir de usted mismo) su propio prestigio; su frase, cualquiera que sea, enunciará una lección, liberará un símbolo; será usted profundo; al menor costo, su escritura será plena.

Occidente humedece cualquier cosa de sentido, a la manera de una religión autoritaria que impone el bautismo a poblaciones completas. Los objetos de lenguaje (hechos con el habla) están evidentemente convertidos por derecho: el sentido primero de la lengua llama, metonímicamente, al segundo del discurso, y este llamado tiene valor de obligación universal. Tenemos dos medios para evitar la infamia del sin-sentido en el discurso, y someternos sistemáticamente la enunciación (con una saturación carente de cualquier nulidad que pudiera dejar ver el vacío del lenguaje) a una u otra de estas *significaciones* (o fabricaciones activas de signos): el símbolo y el razonamiento, la metáfora y el silogismo. El haiku, cuyas proposiciones son siempre simples, corrientes, en una palabra *acceptables* (como se dice en lingüística), es atraído hacia uno u otro de estos dos imperios del sentido. Como se trata de un

“poema”, se le ordena en esa sección del código general de los sentimientos que llamamos “la emoción poética” (la Poesía es para nosotros, comúnmente, el significante de lo “difuso”, de lo “inefable”, de lo “sensible”, es la clase de impresiones inclasificables); se habla de un instante privilegiado”, y sobre todo de “silencio” (que es para nosotros signo de plenitud del lenguaje). Si alguno (Joco) escribe:

*¡Cuánta gente
ha pasado a través de la lluvia de otoño
sobre el puente de Seta!*

se ve ahí la imagen del tiempo que huye. Si otro (Basho) escribe:

*Llego por el sendero de la montaña
¡Ah, qué exquisito!
¡Una violeta!*

significa que ha encontrado una ermita budista, “flor de virtud”; y así subsecuentemente. No hay un solo trazo que no sea investido de una carga simbólica por el comentarista occidental. O aún más, se quiere ver a cualquier precio dentro del tercero del haiku (tres versos de cinco, siete y cinco sílabas) un diseño silogístico de tres tiempos (ascenso, suspenso y conclusión):

*La vieja charca:
una rana salta adentro,
¡oh!, el chasquido del agua.*

(en este silogismo singular se hace la inclusión por la fuerza: es necesario, para considerarlo como tal, que la menor salte dentro de la mayor). Desde luego, si se renuncia a la metáfora o al silogismo, el comentario resultaría imposible: hablar del haiku sería pura y simplemente repetirlo. Es esto lo que hace inocentemente un comentarista de Basho:

*Son ya las cuatro. . .
Me he levantado nueve veces
para admirar la luna.*

“La luna está tan hermosa, dice, que el poeta se levanta y vuelve a levantarse sin cesar para contemplarla desde su ventana.” Descifradoras, formalizantes o tautológicas, las vías de interpretación, destinadas entre nosotros a *abrir paso* al sentido, es decir a hacerlo entrar por una fractura —y no a sacudirlo, a hacerlo fracasar como lo hace la muela del rumiante de absurdo que debe ser el practicante Zen cuando se halla frente a su *koan* ¹— no hacen entonces más que perder el haiku, pues el trabajo de lectura que éste conlleva consiste en suspender el lenguaje, no en provocarlo, empresa de la que precisamente el maestro del haiku, Basho, parece conocer bien la dificultad y la necesidad:

*¡Qué admirable es
quien lo piensa: “La vida es efímera”
al ver un relámpago!*



La excención del sentido

El Zen ejerce la guerra total contra la prevaricación del sentido. Se sabe que el budismo frustra la vía fatal de cualquier aseveración (o de cualquier negación) al recomendarse el no ser sorprendido jamás dentro de las cuatro proposiciones siguientes: *eso es A — eso no es A — eso es a la vez A y no A — eso no es ni A ni no A*. Ahora bien, esta cuádruple posibilidad corresponde al paradigma perfecto, tal como lo ha construido la lingüística estructural: *A — no A — ni A ni no A (grado cero) — A y no A (grado complejo)*. En otras palabras, la vía budista es precisamente aquella del sentido obstruido: el arcano mismo de la significación, a saber, el paradigma, se vuelve *imposible*, cuando el Sexto Patriarca² da sus instrucciones al respecto del *mondo*, ejercicio de la pregunta-respuesta, recomendando, para mejor desvanecer el funcionamiento paradigmático, que una vez que un término se establezca, el interlocutor se desplace hacia el término adverso (*"Si al interrogarte alguien te pregunta por el ser, responde con el no ser. Si te pregunta por el no ser, responde con el ser. Si te interroga por el hombre común, responde hablándole del sabio, etc."*) de manera que se muestre lo irrisorio del dispositivo paradigmático y el carácter mecánico del sentido. Aquello que se busca (con una técnica mental en la que la precisión, la paciencia, el refinamiento y el saber atestiguan hasta qué punto el pensamiento oriental tiene por difícil el apremio del sentido) aquello que se busca es el fundamento del signo, a saber la clasificación (*maya*). Confinado al enclausamiento por excelencia, el del lenguaje, el haiku opera por lo menos con el fin de obtener un lenguaje plano, que nada asiente (como sucede irremisiblemente en nuestra poesía) sobre los niveles superpuestos del sentido, eso que podría llamarse el "hojaldre" de los símbolos. Cuando se nos dice que es el ruido de la rana lo que despertó a Basho a la verdad del Zen, puede entenderse (aunque se trata todavía de una manera demasiado occidental de hablar) que Basho descubrió en ese sonido no ciertamente el motivo de una "iluminación", de una hipersensibilidad simbólica, sino más bien un agotamiento del lenguaje: hay un momento en el que el lenguaje cesa (momento obtenido gracias a un gran refuerzo de ejercicios), y es este remate sin eco el que instituye a la vez la verdad del Zen y la forma, breve y vacía, del haiku. La negación del "desarrollo" es aquí radical, pues no se trata de detener el lenguaje sobre un silencio pesado, pleno, profundo, ni tampoco sobre un vacío del alma que se abriría a la comunicación divina (el Zen carece de Dios); lo que está establecido no debe desarrollarse ni en el discurso ni al final del discurso; lo que está establecido es *mate*, y lo único que se puede hacer es repetirlo; es esto lo que se le recomienda a un practicante que trabaja un *koan* (o anécdota que le es propuesta por su maestro): no resolverlo, como si tuviera un sentido, tampoco que perciba su absurdo (que es también un sentido) sino rumiarlo "hasta que la muela caiga". El Zen, del que el haiku no es más que la rama literaria, aparece así como una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a quebrantar esa suerte de radiofonía interior que emite continuamente dentro de nosotros hasta en nuestro sueño (quizás por eso se impide a los practicantes dormir), a vaciar, a pasmar, a desecar la palabrería incoercible del alma; y tal vez aquello que se llama en el Zen *satori* y que los occidentales no pueden traducir más que con

palabras vagamente cristianas (*iluminación, revelación, intuición*) es sólo una suspensión pánica del lenguaje, del blanco que borra en nosotros el reino de los Códigos, el corte de esa recitación interna que constituye nuestra persona; y si este estado de *a-lenguaje* es una liberación, es porque para la experiencia budista la proliferación de segundos pensamientos (el pensamiento del pensamiento), o si se prefiere el suplemento infinito de los significados sobrenumerarios —círculo del cual el lenguaje es el depositario mismo y el modelo— aparece como un bloqueo: es, por el contrario, la abolición del segundo pensamiento lo que rompe el infinito vicioso del lenguaje. En todas estas experiencias pareciera que no se trata de aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable, sino de *mesurarlo*, de detener este trompo verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma, es el símbolo como operación semántica lo que se ataca.

En el haiku, la limitación del lenguaje es el objeto de un cuidado que nos resulta inconcebible porque no se trata de ser conciso (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado) sino, por el contrario, de actuar sobre la raíz misma del sentido para lograr que ese sentido no se difunda, no se interiorice, no se dé por implícito, no se descuelgue, no divague en el infinito de las metáforas, en las esferas del símbolo. La brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino a un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa. La mesura del lenguaje es aquello para lo que el occidental está poco dispuesto; no es que lo haga demasiado largo o demasiado corto, sino que toda su retórica le exige desproporcionar el significante y el significado, ya sea "disolviendo" el segundo bajo la marea palabrera del primero, ya sea "profundizando" la forma hacia las regiones implícitas del contenido. La justeza del haiku (que en ningún momento es pintura exacta de lo real sino adecuación del significante y el significado, supresión de los márgenes, rebabas o intersticios que comúnmente exceden u horadan la relación semántica), esta justeza posee evidentemente algo de musical (música de los sentidos y no forzosamente de los sonidos): el haiku tiene la pureza, la esfericidad y el vacío mismo de una nota musical; es quizá por eso que se dice dos veces, en eco. No articular más que una vez este habla exquisita, sería adscribir un sentido a la sorpresa, a la agudeza, a la instantaneidad de la perfección; enunciarla más veces sería postular que el sentido está por descubrirse, simular la profundidad; entre los dos, ni singular ni profundo, el eco no hace más que trazar un rasgo sobre la nulidad del sentido.

El incidente

El arte occidental transforma la "impresión en descripción. El haiku nunca describe: su arte es contradescriptivo en la medida en que todo estado de la cosa es inmediatamente, obstinadamente, victoriosamente convertido en una esencial fragilidad de aparición: momento literalmente "insostenible", en el que la cosa, que no es ya sino lenguaje, va a devenir habla, va a pasar de un lenguaje al otro y se constituye como recuerdo de ese futuro que es, por lo mismo, anterior. Porque en el haiku no es sólo el acontecimiento propiamente dicho lo que predomina,

(Vi la primera nieve.
Esta mañana olvidé
lavarme la cara.)

sino también eso que nos parecería tener vocación de pintura, de minatura —como hay tantas en el arte japonés—; así este haiku de Shiki:

Llevando un toro abordo,
un barquito atraviesa el río
a través de la lluvia del atardecer.

llega a ser o no es más que una especie de acento absoluto (como se acoge cualquier cosa, fútil o no, en el Zen), un pliegue ligero en el que se atrapa, de un golpe súbito, la página de la vida, la seda del lenguaje. La descripción, género occidental, tiene su correspondiente espiritual en la contemplación, inventario metódico de formas atributivas de la divinidad o de los episodios del relato evangélico (en Ignacio de Loyola, el ejercicio de la contemplación es esencialmente descriptivo); el haiku, por el contrario, articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin Dios, corresponde al *Mu* budista³, al *satori* Zen que no es, en ningún momento, descenso iluminativo de Dios, sino “despertar ante el hecho”, aprehensión de la cosa como acontecimiento y no como sustancia, alcance de la orilla anterior del lenguaje, contigua a la opacidad (por otra parte completamente retrospectiva, reconstituida) de la aventura (aquello que le sucede al lenguaje, aún más que al sujeto).

El número, la dispersión de los haiku, por una parte, y la brevedad, la integridad de cada uno de ellos, por la otra, parecen dividir, clasificar el mundo al infinito, constituir un espacio de puros fragmentos, un polvo de acontecimientos que, por una suerte de desherencia de la significación, no puede ni debe coagular, construir, dirigir, terminar nada. Esto se debe a que el tiempo del haiku carece de sujeto: la lectura no tiene otro yo que la totalidad de los haiku, de los cuales este yo, por refracción infinita, no es nunca más que el sitio de la lectura. Según una imagen propuesta por la doctrina Hua-Yen, podría decirse que el cuerpo colectivo de los haiku es una red de alhajas en la cual cada joya refleja a todas las demás y así, sin interrupción, al infinito, sin que haya jamás un centro del cual asirse, un núcleo primero de irradiación (para nosotros, la imagen más exacta de esta reverberación sin motor ni límite, de este juego de fulgores sin origen, sería la del diccionario, en el cual la palabra no puede definirse más que por otras palabras). En Occidente, el espejo es un objeto esencialmente narcisista: el hombre no piensa en el espejo más que para verse; pero en Oriente, según parece, el espejo está vacío: es el símbolo del vacío mismo de los símbolos (“*El espíritu del hombre perfecto*”, dice un maestro del Tao,⁴ *es como un espejo. No toma pero tampoco repele nada. Recibe pero no conserva.*”: el espejo no capta más que otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío —que, se sabe, es la forma). Así, el haiku nos hace recordar aquello que jamás nos ha sucedido; en él reconocemos una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, un habla sin amarras.

Lo que digo aquí sobre el haiku, podría decirlo también de todo lo que *acontece* cuando se viaja por ese país que se llama

aquí el Japón. Pues allí, en la calle, en un bar, en una tienda, en un tren, *acontece* siempre algo. Ese algo —que, etimológicamente, es una aventura— es de orden infinitesimal: es una incongruencia de ropaje, un anacronismo de cultura, una libertad de comportamiento, un ilogismo de itinerario, etc. enumerar estos acontecimientos sería una empresa como la de Sísifo; pues sólo brillan en el momento en que se los lee, en la escritura viva de la calle, y el occidental no podría decirlos espontáneamente más que atribuyéndoles el sentido mismo de su distancia: necesitaría hacer precisamente haikus, un lenguaje que nos está vedado. Lo que podemos añadir es que esas aventuras ínfimas (cuya acumulación a lo largo de un día provoca una especie de embriaguez erótica) nunca tienen nada de pintoresco (el pintoresquismo japonés nos es indiferente, pues se halla desvinculado de lo que constituye la especialidad misma del Japón, su modernidad), ni de novelesco (sin prestarse para nada a la palabrería que haría con ellas relatos o descripciones). Lo que esas aventuras dan a leer (allá soy lector, no visitante), es la rectitud del trazo, sin estelas, sin margen, sin vibración; tantos comportamientos pequeños (de la vestimenta a la sonrisa) que entre nosotros, y a consecuencia del narcisismo inventado del occidental, no son más que los signos de una seguridad exagerada, se vuelven, entre los japoneses, simples maneras de pasar, de trazar algún imprevisto en la calle: pues la seguridad y la independencia del gesto no remiten ya más a una afirmación del yo (a una “suficiencia”) sino solamente a un modo gráfico de existir; de manera que el espectáculo de la calle japonesa (más en general del lugar público), excitante como el producto de una estética secular de la cual toda vulgaridad se ha decantado, nunca depende de una teatralidad (de una histeria) de los cuerpos, sino, una vez más, de esta escritura *alla prima* en la que el esbozo y el arrepentimiento, la maniobra y la corrección son igualmente imposibles, porque el trazo, liberado de la imagen ventajosa que el escribiente querría dar de sí mismo, no expresa sino hace existir simplemente. “*Cuando camines*, dice un maestro Zen, *conténtate con caminar. Cuando estés sentado, conténtate con estar sentado. Pero, sobre todo, ¡no vaciles!*”: esto es lo que parece decirme a su manera el joven ciclista que lleva en su brazo alzado una charola de arcilla; o la muchacha que se inclina con un gesto tan profundo, tan ritualizado que pierde todo servilismo, frente a los clientes de una enorme tienda que se han lanzado al asalto de una escalera eléctrica; o el jugador de Pachinko⁵ introduciendo, lanzando y recibiendo sus bolas en tres gestos cuya coordinación misma es un dibujo; o el dandy que, en el café, hace saltar con un golpe ritual (seco y varonil) la envoluta de plástico de la toallita caliente con la que se limpiará las manos antes de beber su coca-cola: todos estos incidentes son la materia misma del haiku.

El quehacer del haiku es que la exención del sentido se lleve a cabo a través de un discurso perfectamente legible (contradicción denegada al arte occidental, que no sabe oponerse al sentido más que volviendo su discurso incomprensible), de manera que el haiku no es, a nuestros ojos, ni excéntrico ni familiar, se asemeja a nada y a todo: legible, lo consideramos simple, próximo, conocido, delicioso, delicado, “poético”, en una palabra ofrecido a todo un juego de predicados confortantes; insignificantes, sin embargo, nos resiste, pierde finalmente los adjetivos que un momento antes se le concedían y entra en esa suspensión del sentido que nos resulta la cosa más extraña

puesto que vuelve imposible el ejercicio más corriente de nuestro habla, que es el comentario. Qué decir de esto:

*Brisa primaveral:
el barquero muerde su pipa.*

o de esto:

*Luna llena
y sobre las esteras
la sombra de un pino.*

o de esto:

*En la casa del pescador
el olor del pescado seco
y el calor.*

o aún (pero no por último, pues los ejemplos serían innumerables) de esto:

*El viento de invierno sopla,
los ojos de los gatos
parpadean.*

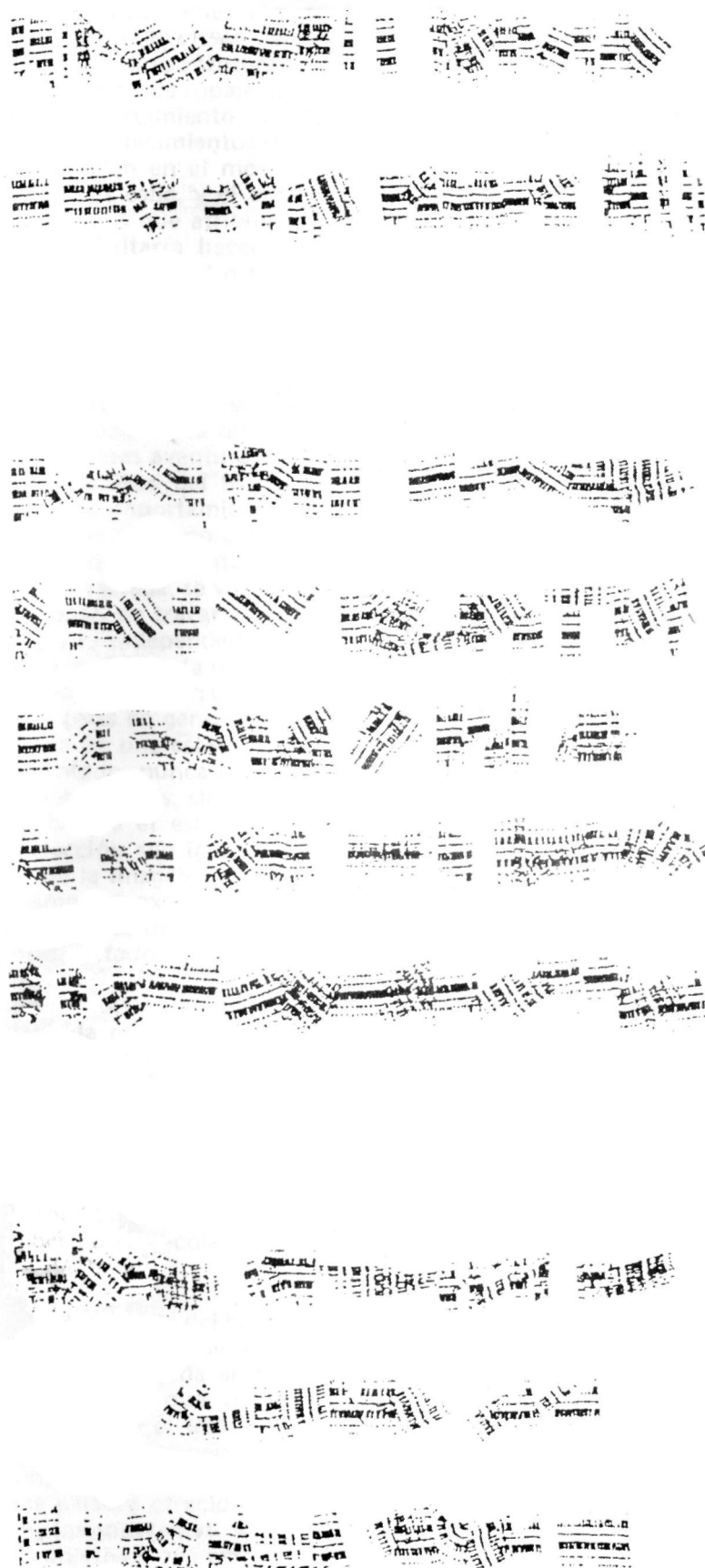
Con tales *trazos* (esta palabra conviene al haiku, especie de navajazo ligero trazado en el tiempo) instalan lo que se ha podido llamar "la visión sin comentario". Esta visión (la palabra es aún demasiado occidental) es en el fondo completamente privativa; lo que se ha abolido no es el sentido, es cualquier idea de finalidad: el haiku no sirve a ninguno de los usos (ellos mismos gratuitos, sin embargo) concedidos a la literatura: insignificante (por una técnica de detención del sentido), ¿cómo podría instruir, expresar, distraer? De igual manera, mientras ciertas escuelas Zen conciben la meditación como una práctica *destinada* a obtener el estado de buda, otras rehusan incluso esa finalidad (sin embargo aparentemente esencial): hay que permanecer sentados "sólo para permanecer sentados". El haiku (como los innumerables gestos gráficos que marcan la más moderna, la más social de las vidas japonesas) ¿no pertenece a esa especie escrita "sólo para escribir"?

Lo que desaparece en el haiku son las dos funciones fundamentales de nuestra escritura clásica (milenaria): por un lado, la descripción (la pipa del barquero, la sombra del pino, el olor del pescado, el viento de invierno, no son descritos, es decir orados de significaciones, de lecciones, comprometidos a título de índices en la revelación de una verdad o de un sentimiento: se le rehusa el sentido a lo real; y aún más: lo real no dispone más del sentido mismo de lo real), y del otro lado la definición; la definición no es solamente transferida al gesto, aunque sea gráfico, sino también es derivada hacia una suerte de florecimiento inesencial —excéntrico— del objeto, como bien lo dice una anécdota Zen en la que se ve al maestro otorgar la exclusividad de la definición (*¿qué es un abanico?*) sino a la invención de una cadena de acciones aberrantes (*cerrar el abanico, rascar el cuello volver a abrirlo, poner encima un pastel y ofrecerlo al maestro*). Sin describir ni definir, el haiku (llamo así fi-

nalmente a cualquier trazo discontinuo, a cualquier acontecimiento de la vida japonesa, tal y como se ofrece a mi lectura), se adelgaza hasta la sola y pura designación. *Es esto, es así*, dice el haiku, *es tal*. O mejor todavía: *Tal!*, dice, de una pincelada tan instantánea y breve (sin vibración ni reanudación) que la cópula verbal aparece aun como un exceso, como el remordimiento de una definición prohibida, para siempre alargada. El sentido no es ahí más que un fulgor, un rasguño de luz: *When the light of sense goes out, but with a light that has revealed the invisible world*⁶, escribía Shakespeare; pero el fulgor instantáneo del haiku no alumbra, no revela nada, es el de una fotografía que uno tomaría muy cuidadosamente (a la manera japonesa), pero habiendo evitado cargar la cámara con una película. O también: el haiku (el *trazo*) reproduce el gesto designador del niño que apunta con el dedo lo que sea (el haiku no hace acepción del sujeto) diciendo solamente: *¡eso!* con un movimiento tan inmediato (tan privado de cualquier meditación: la del saber, la del nombre o incluso la de la posesión) que lo que se designa es la inanidad misma de toda clasificación del objeto: *nada en especial*, dice el haiku, en conformidad con el espíritu del Zen: el acontecimiento no es nombrable de acuerdo a ninguna especie, se corta su especificidad; como un rizo gracioso, el haiku se enrolla sobre sí mismo, la estela del signo que parecía haber sido trazada se borra: nada ha sido adquirido; la piedra de la palabra ha sido arrojada para nada: ni olas ni corrientes del sentido.

(Traducción de Javier Sicilia y Jaime Moreno Villarreal)

1. V. infra, La siguiente anécdota es un ejemplo: se cuenta que un monje pidió a su maestro le enseñara el Camino. —Podrás hallarlo detrás de aquel árbol—, le replicó éste. El monje insistió en que quería conocer el Camino Real. —¡Ah! Ese va a Tokio— fue la respuesta del maestro. (N. de T.).
2. Se refiere a Enó, sexto en la línea patriarcal que se inicia con Buddha y continúa con Kasayapa, Bodhidharma, Eká y Jinshú. (N. de T.).
3. Literalmente, el Vacío. (N. de T.).
4. Recordemos que el budismo Zen se desarrolló en China, donde recibió un fuerte influjo taoísta. (N. de T.).
5. El Pachinko es un juego electrónico parecido al *pinball*, muy popular en el Japón. B. B. le dedica un capítulo de *L'empire des signes*. (N. de T.).
6. "Cuando la luz del sentido se apaga, mas con una luz que ha revelado el mundo invisible." (N. de T.).



EL HAIKU EN EL SIGLO XX

Introducción de Angel Rivero

Versiones y notas de Fernando Rodríguez-Izquierdo

1

Tras la muerte de Issa, a principios del siglo XIX, la producción de haikus pareció fosilizarse. La artificialidad y la repetición se convirtieron en lugar común y muchos poetas japoneses, considerándola una forma gastada e inepta, abandonaron su práctica. El haiku se vio así enfrentado a un dilema: o salía de su estancamiento o desaparecía.

2

Entre las causas del resurgimiento producido hacia el siglo XX hay que tener en cuenta, en primerísimo lugar, la presencia del occidente. En el año 1868 comenzó en Japón, con la era Meiji, un proceso oficial de apertura a toda clase de influencias extranjeras. Los poetas experimentaron de pronto la posibilidad de expresarse libremente —mejor dicho, libres de los moldes japoneses, porque desde una perspectiva tradicional se podría afirmar que adoptaron los occidentales— y ello afectó al poema en su aspecto formal, su temática y su lenguaje.

Las primeras en dejar sentir su efecto fueron las traducciones. Hacia 1882 apareció una antología con el nombre de *Shintaishi-shoo* (selección de poemas en el nuevo estilo) que incluía la versión de 14 textos ingleses y norteamericanos. Mayor importancia tuvo la realizada por Bin Ueda y publicada en 1905 —contenía a poetas parnasianos y simbolistas franceses como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y otros— por la repercusión que provocó su conocimiento. Dada la avidez existente, las traducciones se multiplicaron y extendieron a las principales lenguas. Por aquel entonces la adhesión de los poetas japoneses a las nuevas formas era vasta: se puede fijar el comienzo de la poesía libre japonesa en el año 1897, con la publicación de *Wakabas huu*, de Toson Shimazaki, cuyos poemas estaban inspirados en el romanticismo inglés del siglo XIX.

A la revolución de las formas poéticas muy pronto su sumó una renovación en el lenguaje. En 1910, por influencia de la novela rusa, surgió el *Koogoshi* o poema en lengua hablada, que no tiene en cuenta el número de sílabas o de versos y está escrita en el idioma de todos los días. Esta novedad produjo una brecha en las normas tradicionales que determinaban cuáles palabras tenían cabida en el lenguaje poético y cuáles no. Bien pronto esta apertura de la poesía hacia la lengua hablada se trasladaría al haiku.

También es fundamental, entre las causas de esta renovación, la aparición en el año 1893, de la figura de Shiki. Siendo él estudiante, publica en dicho año su artículo *Conversaciones sobre el haiku*, donde ataca el prejuicio de alabar lo antiguo por el mero hecho de serlo y critica a Bashoo afirmando que si algunos de sus haikus son magistrales, los cuatro quintas partes de su obra son decididamente deficientes. Esto causó estupor, porque Bashoo era considerado el gran poeta del haiku, pero, por otro lado, hizo que se arrimaran a Shiki jóvenes poetas que tampoco estaban de acuerdo con las normas tradicionales y creían necesaria una renovación. Así, la presencia en el escenario poético de Shiki constituyó la primera práctica específica de ruptura en la producción de haikus. Frente a Bashoo e Issa, considerados poetas subjetivos, Shiki afirmó la superioridad de Busson, que se ocupa del mundo exterior. Su estilo

fue llamado “escuela descriptiva” o “escuela que dibuja la naturaleza”. En este camino de observación de lo real, Shiki, por su posición agnóstica, dejó a un lado toda posible connotación religiosa o mística, y también todo sentimentalismo, afirmando la importancia del trabajo formal. Realizó una importante tarea de difusión a través de su revista de haikus *Hototogisu* y como historiador se le debe una nueva visión de la historia de esta forma poética. Además bajo su influencia se comenzó a difundir la denominación de haiku para designar lo que antes había sido la primera estrofa de una cadena de haikai. Shiki murió en 1902 a los 35 años.

3

El esquema formal del haiku que mantenía la tradición era riguroso. Constaba de tres versos y una pauta inmutable de 5-7-5 sílabas. Hacia 1910, a partir de la reforma de la escuela llamada *Shinkeikoo* (nueva tendencia), se prefiere establecer cuatro versos en lugar de tres, con un número variable de sílabas en cada uno. La corriente que encabezó Hekigodoo (1873-1937, discípulo de Shiki) —una de las dos grandes figuras del círculo *Shinkeikoo*— prefirió, por considerarla la mejor, la pauta de 5-5-3-5 sílabas, con una pausa de pensamiento entre el segundo y el tercer verso (5-5-pausa-3-5). En cambio Seisensui (n. 1887), la otra gran figura, afirmó la necesidad de liberar al haiku de toda pauta silábica fija, en pos de una mejor adecuación a las cambiantes necesidades expresivas. Este punto lo llevó a separarse finalmente del *Shinkeikoo*, acusándolo de establecer un nuevo esquema formal, para fundar su propia escuela, llamada *Jiyuuritsu Haiku* (haiku de ritmo libre), y de la cual formara parte también su discípulo Santooka (1882-1940), que abrazó el Budismo Zen y se hizo poeta-mendigo. Tal es el cambio formal en esta última tendencia, que fue cuestionado si se podía seguir llamando a sus textos haikus. Según el crítico contemporáneo Kuribayashi, “si consideramos la forma antigua 5-7-5 como de tres lados, es decir, triangular, la forma de la escuela *Shinkeikoo* puede considerarse compuesta de dos triángulos, es decir, cuadrangular; si consideramos la forma triangular como dotada de un centro, la rectangular tendrá dos centros”.

4

Tradicionalmente el haiku como forma poética exigía dos requisitos: la pauta silábica y tema de estación. Los antiguos poetas del haiku creían que la experiencia común de los hombres, base de toda experiencia individual, estaba en las estaciones; así el sentido de estación se constituyó en uno de los ejes del haiku, según Bashoo el más importante. Representaba la idea de una relación íntima entre la naturaleza de las estaciones y la de las cosas vinculadas con ellas y los poetas japoneses se acostumbraron a percibir la estación en cada fenómeno natural, en cada planta, animal o actividad humana. Es así como, con el tiempo, las palabras que los designaban se hicieron convencionales y adquirieron el carácter de símbolos; se las llamó “palabras de estación”: la libélula implicó el verano, la luna, el otoño, etc. En el triángulo de que hablaba Kuribayashi, el centro mencionado sería el tema de estación. “Puesto que la forma triangular se dispone con tema de estación como centro, tiende a caer en un interés formalista por él. Sin embargo, en una forma rectangular ello no es necesario. Así podemos libe-

rarnos de un interés tan formalista en el tema de estación y describir el ambiente y sus matices con toda libertad.” El círculo de *Shinkeiko*, con su forma cuadrangular, dejó a un lado dicho tema. En vez de un código de palabras en clave que remiten a otra casa (determinada estación), las palabras o su conjunto, para el *Shinkeiko*, pasan a significar lo que expresan. Gran parte de la producción poética posterior aceptó la novedad.

5

Derribados sus dos elementos constitutivos, el haiku ¿podía seguir siendo considerado tal? A partir de 1926 el tema provocó una ardua polémica. De hecho, la escuela de *Shinkeiko* siguió utilizando el nombre de haiku, aunque varios de sus miembros reconocieron que sus composiciones tenían una base diferente (lo que era cierto en sentido tradicional) manifestando indiferencia por el problema de la denominación. Por la negativa a considerarlos haikus se pronunció Kyoshi (1874-1959), también discípulo de Shiki y su continuador al frente de la revista *Hototogisu*. Sostuvo duros altercados con Heikigodoo y Seisensui oponiéndose a toda corriente renovadora y propiciando un retorno al haiku clásico. Defendió la pauta silábica tradicional argumentando que en ella habían todos los temas y rechazó la idea del abandono de la palabra de estación. Dijo: “los que se atrevieren a violar la forma correcta o la regla de la palabra de estación destruirán el mundo del haiku y, por lo tanto, deben ser desterrados de él”. Así, tras el renacimiento operado con Shiki en las postrimerías del siglo XIX, surgen de sus discípulos en el siglo XX dos tendencias que propugnan respectivamente la renovación y el regreso a la tradición como polos enfrentados.

6

Entre ambos polos se ubican otras tendencias. Hacia 1925 comenzó una época que se dio llamar de “las cuatro S” por considerarse como los haikistas más importantes a Shuuooshi (n. 1892), Sheishi (n. 1901), Shiho (n. 1899) y Sujuu (n. 1893). Todos ellos aceptaron la palabra de estación; su estilo fue llamado “objetivo-lírico” porque se consideró que la apariencia de perfecta objetividad velaba una visión subjetiva. Los dos primeros inauguraron la tendencia del *Shinkoo Haiku* (haiku nuevo), que escribió, según el propio Sheishi, “versos con materiales nuevos, pero profundamente concebidos”. Es característica la incorporación temática del progreso y la modernidad. Sujuu por su parte, discípulo de Kyoshi, formó una escuela descriptiva que pregono la observación minuciosa y la plasmación en los textos del detalle.

7

Hay que mencionar también a Kusatao (n. 1901) y Hakyoo, que hacia fines de la década del 30 formaron parte de un grupo que se enfrentó a la tendencia del *Shinkoo Haiku* y asimismo a todas las tendencias esteticistas en boga por aquellos años. Sosténían que en vez de ocuparse de pensamientos e ideas que no habían en los estrechos límites del haiku o de la naturaleza, había que ocuparse de los hombres y su condición. Tras los horrores de la segunda guerra mundial, esta tendencia humanista cobró numerosos adherentes.

En 1946 Takeo Kuwabara publicó un artículo revulsivo para el mundo del haiku, en que sentó la tesis de que la diferencia entre un haiku compuesto por un gran maestro y uno compuesto por un mecánico o un empleado de banco era apenas perceptible. Para probarlo pidió a un grupo de profesores universitarios que evaluaran un conjunto de haikus anónimos escritos por maestros y aficionados. Los resultados mostraron un desconcierto crítico. Kuwabara sintió que su teoría acerca de que se juzga al haiku por el nombre del autor más que por el texto mismo estaba probada. Y partiendo de que en el poema largo o en la narración no pasaba lo mismo, concluyó que el haiku era un género menor, un entretenimiento al alcance de todos. El artículo fue seguido de una gran controversia e hizo que muchos jóvenes poetas se apartaran de su práctica.

El ensayo de Barthes, lúcido en más de un aspecto, tiene también sus puntos controvertibles. La asociación íntima que hace entre haiku y Budismo Zen es seguramente una generalización excesiva. En Japón el haiku es una forma de escritura popular practicada por todos, sin diferencia de edad ni condición social o creencias religiosas. La producción anual se cuenta por millones y muchos diarios y revistas cuentan con una sección permanente de haikus. Shiki, por ejemplo, en cierto modo el padre del haiku actual, era agnóstico y rechazaba todo misticismo o religiosidad, actitud que es compartida por buena parte de las corrientes actuales. Si es cierto que para el Zen el haiku es uno de sus caminos, también lo es que para el haiku los caminos son múltiples y sólo uno de ellos pasa por el Zen.

Afirma Barthes: "El haiku nunca describe: su arte es contradescriptivo", y sobre esta tesis basa una parte de su ensayo. La descripción, sin embargo, fue reconocida por los propios poetas japoneses como fundamental en su arte. Algunas corrientes objetivistas incluso se llamaron a sí mismas "descriptivas". El ejemplo a que Barthes recurre para afirmar la "contradescriptividad" del haiku —*Llevando un toro a bordo, /*

un barquito atraviesa el río / a través de la lluvia del atardecer, sería considerado por los japoneses como alto ejemplo de "descriptividad". En efecto, no sólo el tono general es descriptivo, sino que la descripción alcanza una síntesis notable: se mencionan el momento del día, las condiciones climáticas, el lugar, el sujeto, la acción (las múltiples acciones) y el *detalle* del toro a bordo.

Tampoco la tesis de la excensión del sentido que ve Barthes como una de las claves del haiku sería compartida por los autores japoneses. Quizás sea una ilusión provocada por la diferente óptica: en occidente el sentido es "literario", es decir, inyectado desde el exterior: es el autor quien pretende ser el donante de sentido. Es de notar, además, que el haiku como forma carece de equivalencia en nuestra retórica; el hecho de que las formas tienen su sentido, y su ausencia en nuestra práctica, explican también la ilusión de la excensión. (Lo mismo sucedió en Europa a principios de siglo con alguna de las llamadas vanguardias.)

Para Barthes Oriente es la *diferencia*. Como sucede dentro del haiku, más bien parece haber en Japón una tensión no resuelta entre la tradición que pretende mantenerse —y mantener la diferencia— y la renovación que quiere borrarla. Japón le ha abierto sus puertas a occidente y no para recrearlo; de hecho lo mejora. Occidente ha penetrado: hay signos del trabajo de erosión: el desgaste de las señales distintivas. ¿Y qué es occidente? Una cultura con vocación imperial que extiende su discurso aspirando a *ser el universo*.

10

El extenso trabajo de estudio y traducción de haikus realizado por Fernando Rodríguez-Izquierdo —aquí se publican únicamente los relativos a los movimientos del siglo XX— fue patrocinado por la Fundación Juan March y publicado en Madrid, en 1972. Para la transliteración el autor ha recurrido al sistema *Roomaji*, que utiliza sólo signos alfabéticos latinos. La barra (/) no indica pausa sino una segmentación establecida, aproximadamente, a nivel de palabra, para poder apreciar las equivalencias existentes.

Hiza / to / hiza / ni
tsuki / ga / sashitaru
suzushisa / yo

Rodilla con rodilla. . .
la luna brillaba
iqué frescor!

Hekigodoo



1: En el primer verso no hay ningún verbo. Los tiritones del frío se manifiestan en ese "rodilla con rodilla", equivalente a nuestro "diente con diente".

"Sashitaru" es una forma culta, con terminación de pasado y de atributivo. Dicho *sentido* comunica un *matiz* peculiar al haiku, algo así como "El frescor iluminado por la luna", con cierta sinestesia. El primer verso es más independiente sintácticamente.

"Yo" es una marca de exclamación verbal.

Mimooza / no
saku / koro / ni
kita / mimooza / wo / ikeru

En el tiempo de las mimosas
hago un arreglo floral
con la mimosa recién venida.

Hekigodoo

Konogoro / tsuma / naki / yaova
na / wo / tsumu
aruji / msume

Muerta recientemente su esposa,
el verdulero y su hija cargan las verduras,
cargan las cebollas.

Hekigodoo

Kodama
"Ooi" / to / sabishii / hito
"Ooi" / to / sabishii / yama

Eco
"¡Eh. . . y!", llama el hombre solo
"¡Eh. . . y!", responde la sola montaña.

Seisensui

Hibari / tenjoo / de / naki
daichi / de / naki
nakinagara / nobori

Canta en los cielos la alondra,
canta en la tierra
remontándose al cantar.

Seisensui

2: Este es un haiku revolucionario en varios aspectos. En primer lugar, su disposición silábica es aproximadamente de 5-7-5-3 sílabas, veinte en total. Por otro lado, "mimooza" es un neologismo que no aparecía en los viejos diccionarios de temas de estación de haiku; junto a la estridencia de esta palabra en la lengua japonesa, está su aspecto neutro en cuanto a tema de estación.

Sin embargo, el haiku es japonés, y la costumbre del arreglo floral es sumamente típica del ambiente nacional del Japón.

"Ikeru" es el verbo que denota la acción de arreglar las flores; entra en la palabra "Ikebana" (= arreglo floral).

3: Es un cuadro en el que se recrearía el Romanticismo. Hekigodoo ha elegido la pauta silábica que ha estimado más oportuna, con un total de 26 sílabas.

El verdulero, dueño de la tienda —insiste el original mediante la palabra "aruji"— y su hija, "musume", que aparece en aposición sintáctica junto a "aruji", hacen ahora la labor de cargar el carro, labor en la que habitualmente actuaban el verdulero y su esposa. La longitud del haiku sugiere tal vez la lentitud de la operación misma descrita.

"Tsuma naki yaoya" es una expresión elíptica y literaria por "tsuma no nai yaoya".

4.: Es éste un haiku totalmente inusitado. En primer lugar tiene un título, hecho que es una clara innovación en la pauta del haiku. Consta además de dos únicos versos, totalmente iguales salvo en la última palabra, que por cierto es en ambos casos de dos sílabas. Tenemos pues dos versos de diez sílabas, con una titulación de tres.

No hay verbos. En la traducción nos han parecido ineludibles. La oposición "llama-responde" nos parece estar sugerida en el paralelismo de los dos versos del original.

Nos encontramos ciertamente ante una composición ingeniosa, pero dudosa en cuanto a su índole de haiku.

5: Es otro ejemplo de "nuevo haiku", irregular en su esquema silábico (9-6-8). Es cuestionable si hemos de enjuiciar este poema como haiku, pues su desequilibrio silábico (el verso intermedio es el más corto) lo aleja bastante de la pauta del haiku. Con todo es una bonita pieza poética. Hay en ella un eslabonamiento sucesivo de los versos por obra del verbo "naki", que está además en su forma más nominal y de enlace. La triple repetición de "naki" sugiere por ritmo imitativo el mismo canto insistente de la alondra. La mención del cielo y la tierra parece querer compendiar toda la creación. "Nagara" es como un adverbio, que significa "mientras". El final del poema en "nobori", también en forma nominal y de enlace, equivale a dejar el verso abierto al interminable movimiento ascensional de la alondra, ya que un final más tajantemente conclusivo sería "noboru".

Higurashi / nakeba / nakeba
higurashi / nakitsure
higururu

Cuando canta el higurashi,
cuando canta,
canta en coro
y el sol muere.

Seisensui

Kasa / mo
moridashita / ka

¿También mi paraguas
comenzó a calarse?

Santooka

Kare-kitta / kawa / wo
wataru

Cruzar
el lecho seco de un río.

Santooka

Ragubii / no
tazei / okurete
kakeri / kuru

Rugby: un pelotón de jugadores
llega corriendo
algo retrasado.

Seishi

6: Liberado de los cánones del haiku, Seisensui nos da aquí también una bella y original composición. El "higurashi" (= oscurecedor del día, etimológicamente) es una especie de cigarra que canta a primeras horas de la tarde o de la mañana. La reiteración de las palabras llega aquí hasta el límite de sus posibilidades.

En los dos primeros versos tenemos dos palabras repetidas concéntricamente: higurashi-nakeba-nakeba-higurashi; y a continuación un par de palabras compuestas a cual más original. La primera es una plasmación de la pluralidad que ya se venía sintiendo en el sujeto "higurashi": "nakitsure", que es una formación nominal (= cantar grupo, a la letra) analógica a otra que existe en japonés: "futari-zure" (= grupo de dos personas). "Higururu" es un juego de palabras con "higurashi", y compendia un segmento más largo en lengua ordinaria: "hi ga kureru". "Nakeba" es una forma condicional o de circunstancia temporal no especificada.

En este poema se mezclan pues la brevedad, la reiteración y el juego verbal.

7: Este pretendido haiku puede haber sido perfectamente una frase coloquial que en un día de lluvia oyó el poeta a algún transeúnte. Son nueve sílabas, que admiten una cesura después de la tercera.

El posesivo español "mi" es de la traducción. En japonés no se usan tanto los posesivos. El "verso" comentado parece ser una frase de admiración de alguien al comprobar que para colmo de males su paraguas comienza a hacer agua.

"Moridashita" es forma coloquial, por la más literaria "morishimashita".

8: Es notable la brevedad expresiva de Santooka, que aquí citamos como ejemplo del extremo de desnudez formal a la que también ha llegado el haiku.

El sufijo "-kitta" indica acción perfectamente consumada. "Wataru" es el verbo en infinitivo, desposeído de flexiones de tiempo y persona.

9: La forma de este haiku es totalmente ortodoxa en lo que respecta a número de sílabas. Lo que nos asombra en él es la audacia de Seishi, que ha llevado la miniatura poética del haiku al torbellino de sudor y polvo que es el campo de rugby. Ciertamente la palabra que abre el haiku no es poética. Por lo demás cierto sentido de estación hay desde luego, ya que se supone que la temporada de rugby no dura todo el año. Sería un nuevo concepto de estación.

Y no estará de más observar que bastaría con cambiar la palabra "ragubii" por otra supuestamente más poética —por ejemplo, "bushidomo" (= los guerreros o samurais) que tiene el mismo número de sílabas— para que se restableciera el lesionado sentido lírico.

Natsu-kusa / ni
kikansha / no / sharin
kite / tomaru

En el prado, en verano
las ruedas de la locomotora
al llegar se detienen.

Seishi



10: Vale para este haiku un comentario análogo al del anterior. Silábicamente es regular. Su elemento de modernidad es la locomotora. La estación no puede estar más marcada. No deja de ser poético el hecho de que la locomotora se detenga para contemplar el verdor de la hierba en verano.

La partícula "ni" da idea del sitio preciso en que la locomotora frena. Sitúa la circunstancia de lugar con más exactitud que la otra partícula local "de".

Pisutoru / ga
puuru / no / kataki
men / ni hibiki

Retumba la pistola de salida
en la dura superficie
de la piscina.

Seishi

11: Seishi ha introducido aquí dos anglicismos o americanismos: "pisutoru", derivado de "pistol", y "puuru", de "swimming-pool". Este haiku hubiera asombrado a Bashoo por su léxico y por su ambiente. Sin embargo, si ha de existir una poesía del cemento y las competiciones deportivas, como la hubo antiguamente de las balsas por el río, el haiku que elegimos no es desapropiado. La intuición que lo ha originado es la auditiva, y creemos que la aliteración de los dos últimos versos en -ki "kataki, hibiki", expresa bien la dura resonancia del disparo de pistola.

"Kataki" es además una forma culta y literaria para este haiku. La coloquial es "katai". "Hibiki" es la forma nominal y de enlace de "hibiku", que, aparte de su triple aliteración de la palatal aguda / i /, deja abierto el sentido a la resonancia del tiro de pistola.

Mizuo / hiite
hanaruru / hitotsu
ukinedori

Uno de los patos, dormido,
y flotando a la deriva,
traza una estela en el agua.

Sujuu



12: "Pato" es de la traducción, pues el original sólo nos da "pájaro de agua". Es notable la formación nominal de palabras, prodigio de concisión: "mizuo" (= agua-cola) "uki-ne-dori" (formas nominales y de enlace de los verbos flotar y dormir + pájaro).

"Hanaruru" es forma culta, por "hanareru". También es notable la palabra "hitotsu" (= uno, indiferenciado) que resulta antinormativa, frente a "ichi-wa" (= un pájaro).

Compárese el original con la traducción de Blyth, para constatar la brevedad de este haiku que es, por lo demás, típica:

*The water-birds, afloat, asleep;
One draws a line on the water,
Separating itself from the others.*

Shiroki / te / no
byoosha / bakari / no
ochiba / taki

Blancas manos,
todas de enfermos,
sobre el fuego de hojas caídas.

Hakyoo



13: En este haiku, que se perfila sobre el fondo de la guerra, podemos descubrir un atisbo de comparación interna entre los enfermos y las hojas caídas.

"Shiroki" es la forma culta atributiva, por el coloquial "shiroi".

La construcción de este haiku, a base de complementos adjetivos ligados por el morfema "no" (= de), hace del fuego el elemento principal, sobre el que inciden los sintagmas anteriores; y de éstos, el primero a su vez incide sobre el segundo. El haiku sería pues en esquema: "el fuego de enfermos de blancas manos". No existe ningún verbo.

Kare-giku / no
ne / ni / samazama / no
ochiba / kana

Junto a la raíz
del seco crisantemo,
diversas hojas secas.

Kyoshi



Oozora / ni
nobi- / katamukeru
fuyuki / kana

Crece inclinándose
al cielo inmenso,
árbol de invierno.

Kyoshi



Koki / hikage
hiite / asoberu
tokage / kana

Arrastrando sus densas sombras,
juguetean los lagartos.

Kyoshi



Sankaku / no
tokage / no / kao / no
sukoshi / nobu / ka

La cara triangular
del lagarto,
crece ligeramente. . . ?

Kyoshi



14: Volvemos al haiku clásico en su forma y en su inspiración. La intuición de este haiku es de desolación; es una visión de la transitoriedad de la vida en unas flores secas de crisantemo.

Hemos elegido el artículo determinado para "seco crisantemo", porque parece que así se concreta la visión a un crisantemo.

Sobre la fuerza expresiva de "ni", cf. (hk. 10).

"Samazama" es una palabra construida por reiteración, como hay muchas en japonés, muy expresiva para indicar "varias clases", ya que equivale aproximadamente a "clase-clase".

15: "Oo" es un prefijo que significa "grande". La palabra "sora" (= cielo), en esta composición sonoriza su primera consonante, como marca de sutura.

"Nobi-katamuketu" es una bella formación verbal que ocupa todo un verso de siete sílabas. Su longitud es como el mismo crecimiento del árbol que se canta.

"Fuyuki" también es un bonito compuesto, muy a tono con la concisión poética del haiku. Hemos elegido un singular genérico para la traducción.

16: "Koki" por "koi". Cf. "shiroki" (hk. 13).

"Asoberu" equivale al actual "asobu". Da un tono culto y literario a este haiku. La traducción inglesa de Blyth es aquí sumamente descriptiva: "...are darting to and fro".

"Hikage" y "tokage" están emparentados fonéticamente, como lo están realmente el lagarto y su sombra. Es un logro más de este haiku descriptivo, modelo de observación y de plasmación verbal.

17: El nexa "no" (= de) está aquí aprovechado hasta sus últimas posibilidades expresivas. En su primera aparición denota una atribución adjetiva: cara de triángulo, o triangular. En el segundo caso, posesión: cara del lagarto. En su última instancia, "no" desempeña el papel de señalar el tópico o sujeto del verbo "nobu" (a saber, "kao").

El verbo "nobu" ha aparecido recientemente en otro haiku de Kyoshi (hk. 1). Aquí está en su forma corta, que lo convierte en coloquial, con el morfema segmentable interrogativo "-ka", en aposición.

Este haiku nos revela también el espíritu de observación natural de Kyoshi, en la línea tradicional de Buson.

Haku / botan
to / iu / to / iedomo
beni / honoka

“Blanca peonía”
—decimos, y con todo
es vagamente roja.

Kyoshi



18: “Botan”, cf. (hk. 51). “Haku” como prefijo para “blanco” es lectura china. La lectura japonesa del carácter es “shiro-”. Ya hemos indicado que, por contraste con el tanka, el haiku introduce a veces palabras chinas.

“To iu to” es una expresión preciosa, altamente coloquial. “Iedomo” es la forma concesiva del verbo “iu” seguida del sufijo adversativo “-domo”. Todo el segundo verso, con la alternancia de “to” y las dos apariciones del verbo “iu” tiene un ritmo ondulante, que refleja la vaguedad del color rojo de la peonía, la insignificancia de todo lo sensible.

Haru-kaze / ya
tooshi / wo / dakite
oka / ni / tatsu

Viento de primavera:
con todo mi coraje,
erguido en la colina.

Kyoshi



19: El japonés lucha con la naturaleza, no contra ella. Ya hemos indicado a propósito de Bashoo que el poeta tiene que sufrir el frío y el azote del viento para comulgar con la naturaleza. Lo mismo le ocurre al monje budista.

“Haru-kaze” es un compuesto, a base de lecturas japonesas (hk. 20). “Tooshi”, sin embargo, es un compuesto chino. Esta es una ocasión más de constatar el cosmopolitismo mental y lingüístico del haiku.

“Oka ni tatsu” es un sintagma breve, todo lo breve que puede ser. El verbo “tatsu” está en su forma abreviada, coloquial.

Aki-kaze / ya
kokoro / no / naka / no
iku / sanga

Viento otoñal;
¡cuántos montes, cuántos ríos,
en lo más íntimo de mí!

Kyoshi



20: El arranque lírico de este haiku nos recuerda los más finos poemas de Juan Ramón Jiménez. El paisaje está dentro del poeta, en su “kokoro”, palabra que equivale aproximadamente a la “mens” latina. “Aki-kaze”: viento de otoño.

“Iku” es como un prefijo, adjetivo indefinido de cantidad. Se le ha agregado el compuesto chino, breve (las lecturas chinas suelen ser más breves que las japonesas): “sanga”; el equivalente en lecturas japonesas sería yama-kawa. El verso final resulta así gratamente breve, como un broche de concisión y exactitud.

Sooshun / no
niwa / wo / megurite
mon / wo / idezu

En la temprana primavera
paseo alrededor del jardín
y sin salir del portón.

Kyoshi



21: “Sooshun” es un compuesto chino y equivale a “primavera rápida”.

“Megurite” es una forma culta, por el coloquial “megutte”. Esta construcción culta del gerundio es muy frecuente en poesía.

La primera persona es de la traducción; nos ha parecido que transmite mejor la idea de experiencia inmediata.

Arturo Carrera

TEJIDOS ESPONJOSOS

Del autor al lector: o a quien leyere estas líneas: esto es un humilde y humillante informe; pero además: *es un artefacto que no funciona*. Y aquí cabe transmitiros una anécdota poun-dina referida por Haroldo de Campos en su afectuoso *Metalinguagem*: "después de leer un famoso tratado de estética que le había prestado un amigo, Ezra Pound, en su peculiar italiano, resumió sus impresiones exclamando: "Tutto bellissimo, ma non funziona".

El tema escogido para este "informe" es la evolución —o revolución o revuelta, poco importa— de la concretud. Y, para los buceadores de malas historiografías literarias argentinas: la "novísima poesía platense" y la "escritura ilegible" de Mirta Dermisache.

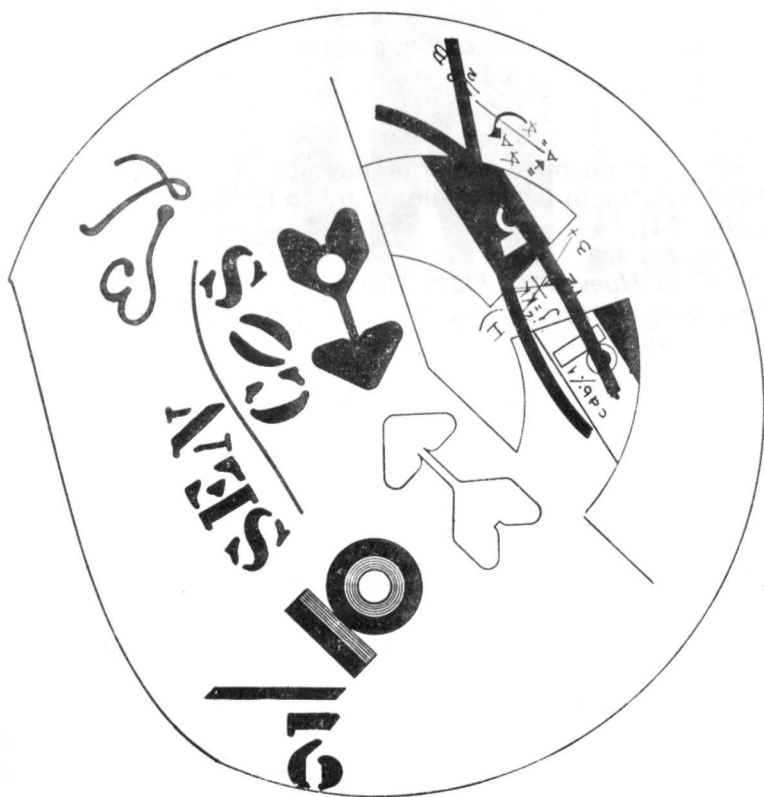
Sin duda alguna, para América Latina, la poesía concreta extiende sus raicillas adventicias hacia el escrupuloso trabajo de Alfonso Reyes: "Las Jitanjáforas". Que, después de ser "leído" por Severo Sarduy vía Cintio Vitier, se ha transformado en una "riqueza celeste".

Pero hay otros antecedentes. En noviembre de 1897, desde Valvins, Stéphane Mallarmé autoriza al argentino Leopoldo Díaz, a traducir algunos de sus poemas. Hacia 1938, Alfonso Reyes hace una deliciosa conjetura: "¿sospechaba Mallarmé que sus obras llegarían a ser objeto de culto cariñoso en esta obra América que él ya no alcanzó a saludar?".

En 1929, en su artículo "Las Jitanjáforas", publicado en la revista *Libra*, en Buenos Aires, el mismo Reyes señala en su catálogo jitanjáforico varias apreciaciones argentinas. Créase o no, esas apreciaciones que señalaré más adelante y el rumor histórico-petrificante de unas *niñas a cuerda*, tienden un arco iris caligráfico sobre las esperanzas "modernísimas" de la futura poesía concreta argentina.

En pocas palabras, dieron cabida al apelativo "jitanjáforas", además del ondulante silabeo de: "Filiflama alabe cundre / Ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora . . .", la ecolalia enloquecedora a un tiempo *sedante*, de unas Meninas Parisinas que al son del ruido en los moños volados, separaban la forma del contenido, el signifiante del significado, en las adormecidas y burguesas testas de los contertulios de Mariano Brull, por esos años —30 creemos—, y —como ameniza Sarduy con sus rococoos: "en esa escena de exilio afelpado" de la diplomacia cubana en París. Se trataba de las preciosas niñas del "exilado" y de sus ínfulas por "renovar los géneros manidos".

Esas niñas que nacieron peinadas recitaban "eso". Y esos chillidos pentatónicos de sobremesa, favorecieron el *divertimento* polifónico de los poetas del porvenir. También dieron pie al derroche de tilinguerías placeras e incongruencias eróticas, dignas de un mambeado lenguaraz de Lucio V. Mansilla. ¿Pero por qué abrir, como fuego, un juicio que es caldo de cultivo contra la teoría de los goces? Pues debemos aceptar que tanta emoción y tanto galimatías fonético se hundió en una alegría sombría. Dice Reyes en el mismo artículo: "Me asegura Borges que entre estos intentos de poesía absoluta hay algo de maldición bíblica o de amenaza antigua . . ." Ya empezaban los intentos de ataques contra toda una estética



de fumistas y de poetas que —como todos los poetas— se divertían. ¿Y por qué no? ¿En nombre de una “mala factura”? ¿O es que acaso ya habían leído *El Uruguayo*, de Copi? ¿Cuál era el “precio de la escritura”? Si Aristófanes se permitió pasar en la arena húmeda las huellas onomatopéyicas de los *ciuffolotti* y de las crestadas aves, ¿por qué no podían atacar, estos “falsos” poetas, la mimiduplicación de otros “ruidos” o la mimiación de un idiolecto bárbaro?

Pero mi deber, según creo, escolar, por excelencia, es citar de la tabla de Reyes, recitar los *Adelantos de la Jitanjáfora en Tierras Argentinas*: Luis Cané habla en sus poemas de la “vacía jitanjáfora”. Arturo Capdevila, en su *Gay Saber* (La Plata, 1937), considera la jitanjáfora “un esfuerzo hacia la salud”, y la llama “Demonio de Esculapio”. Ricardo Güiraldes hace contestar a uno de sus personajes “con estos ruidos”: “HM, M... HM”. Arturo Uslar Pietri en *Las lanzas coloradas* le hace emitir al planeo de los caballos un “¡ZUAJ!”. Lugones se divertía con Darío y Ricardo Jaimes Freire, recopilando sonnetes: “Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana”... Berta Singerman recitaba el “CHIVITO”. Etc. Según Sarduy, para una historia coherente de la literatura, poco tiene que ver esta “olvidable y benigna farsa” de las Jitanjáforas, con el posterior rigor ante el azar de los concretistas brasileiros. No obstante, en esta anécdota desplegada con tantos detalles por A. R., se me ocurre que hay una tensión y una compacidad de mitología “adaptable” a la historia “coherente” de la literatura².

De estas irresponsables jitanjáforas se puede pasar fácilmente —trasponiendo sólo el umbral de una ideología que reivindica el goce de la escritura, o su dicha inquisitiva tan mal recuperada— al texto: a un regodeo fónico rundante para nuestra escritura. ¿Girondo?

Girondjáforas

Apogeo de las jitanjáforas, los últimos poemas de Girondo, *En la masmécula*, se vuelcan hacia una soterrada búsqueda del amor: del contenido obliterado mediante una trabazón silábica: la paulatina y exagerada mixtura de enjambres tímbricos. *Furor fónico*.

Matriz “antropofágica” de la significación, *el contenido* en Girondo es una Madre de la Invención: una máquina fonofágica, devoradora de sentido y sonido. El mecanismo es más erótico a medida que nos apegamos a un referente ya caído en la ranura del tragafonemas. El cospel se dirige, como un isótopo radiactivo, a nuestra médula: a todos nuestros sistemas vulnerables de intercambio de deseo. La más-médula es el espacio cor(por)al de una significación “consumida” por una historia (vieja) de la literatura: es el estallido carbónico y oscuro y triunfal del sentido.

Estar en la masmécula es permanecer en la utopía de un estremecimiento hiperfónico: un ruido hiperestelar *en el nivel* del texto. Y ahí cabe aquella sentencia china: “nuestro cielo es la masa de nuestro pueblo y nuestra escritura”.

Girondo buscó el silencio de una algarabía, de un bullicio vertebral: los ideogramas que nos sirven como columna e irradiación de un alfabeto pulsional: es la escritura. Saltó en la masmécula la queja de un significante conquistado y ultrajado por el lenguaje.

Su posición frente a “nuestra” escritura es fundante: su “nhuevo” no es colonial; es el nhuevo reproche de la “literatura” a la “escritura”. Recitemos que la “literatura” *representa* un mundo infinito y el “texto” *figura* lo infinito del lenguaje sin saber, sin razón y sin inteligencia.

Girondo creyó en la novedad. En la “funcionalidad”, en el sentido poundiano del término, de la poesía. En pocas palabras: creyó en el sentido. Y hasta —desorganizándolo enigmáticamente— fundó un sentido. Lo *inventó*.

La diagonal cero

El valor —siempre “residual”— de esta vanguardia poética argentina —aparecida a partir del Nro. 20 de la revista DIAGONAL CERO, en La Plata, Bs. As., 1966—, reside en su pulsión de “integración al arte” *moderno* y a la búsqueda mimética, en el sentido más *moderno* del término, de una heterotopía (el pop-art, el cine, la nueva arquitectura, las historietas, las ciencias matemáticas, el folklore urbano, la televisión) a costa de la masacre inventora: “cualquier técnica y su poder no intencional tiene dos finalidades: la destrucción y la ampliación pero un solo deseo: la aventura. Sobre las mil evocaciones de una palabra emerge aquella que era insospechable por destrucción de las 999 restantes.

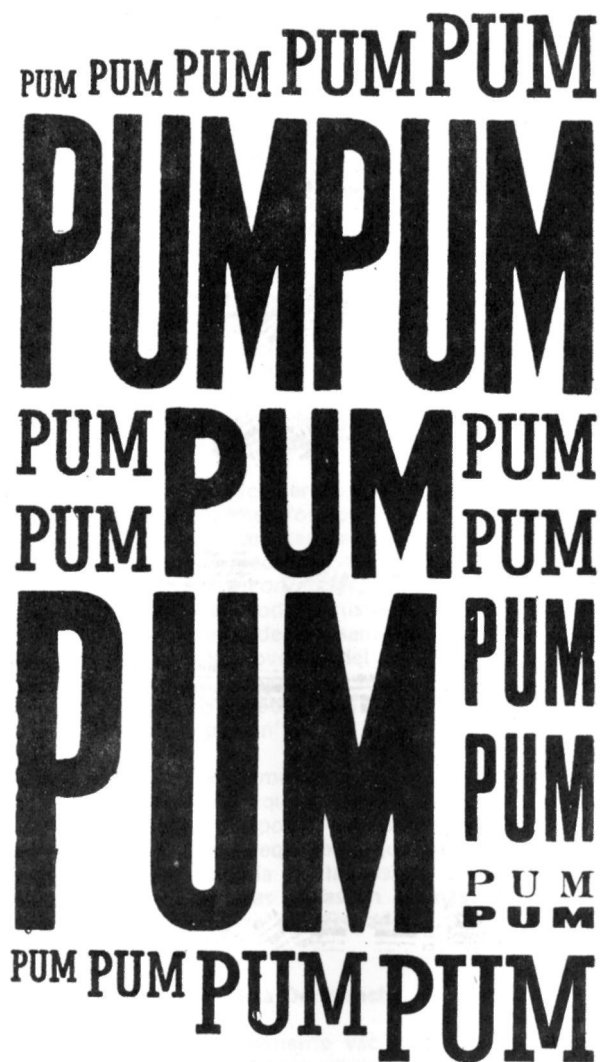
“(. . .) El poema debe ser deshuesado de todo contexto literario”. (Extracto del artículo de Julien Blaine, aparecido en D. C. Nro. 21).

En *Los Huevos del Plata*, Uruguay, 1968, Edgardo Antonio Vigo escribe: “A todo esto ¿qué pasaba con la poesía actual en la Argentina?”

“Libros románticos y sociólogos del metro, cantaban con fuerza “surrealista” las cosas comunes que por repetición se tornaban baladíes. Una serie de términos de la “alta poesía” ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la IMAGEN.

“Las revistas literarias se regodeaban en publicar el “metro libre” como el último grito de la moda, pero se delataban con un preciosismo tipográfico que buscaba arrancar el bloque de las letras para pretender hacer la composición más dinámica en el plano-papel.”

El Nro. 20 de D.C. nos enfrenta con los FONETIC-POP-POEMAS, de Luis Pazos, los IBM de Omar Gancedo y la POESIA MATEMATICA de Vigo. Que en sus POEMAS MATEMATICOS BARROCOS (Ed. Contexte, París, 1967), corta, pliega, agujerea e imprime sobre tres planos, tres fondos intercambiables de colores diferentes.



La poesía es un hecho que sucede en el mundo exterior. Su materia son los anuncios de neón, los bocinazos, el parloteo de la gente, los escaparates. (...) Es un hecho que sucede en la ciudad, a cada instante y a cualquiera. Mis PHONETIC POP SOUND son imágenes sonoras extraídas de esa fuente inagotable de creación que es la realidad cotidiana. Pero como esa realidad es infinita, me he limitado a reunir algunas partes tales como sonido roto, pirámide, acumulación, imagen sonora de montaje seriado, sonido luminoso, doble sonido, enumeración, paisaje sonoro y algunas incursiones en el realismo narrativo como "El Beso", "La Pelea", "El Suceso", etc. Uds. pueden reunir muchas más.

Luis Pazos

Más tarde se agregan al grupo: Jorge de Luxan Gutiérrez y Carlos Raúl Ginsburg. Este último escribe: "La poesía visual es un lenguaje y no una lengua. Mis poemas no son soporte del subconciente, la emoción, etc.; son una materia lingüística trabajada visualmente; la autoexpresión es del lenguaje-grafismo, no del poeta". (1968)

Gutiérrez escribe: "fuentes de la creación poética: el folklore urbano, la publicidad, etc.". Es decir, la máxima objetividad posible en contraposición a la poesía tradicional que parte del Yo como fuente de creación.

"Como la palabra poesía es insuficiente para abarcar todo mi contenido expresivo la reemplazo por el término propuesto por Otto Hahn: ACTUALIDAD."

Pazos escribe: "Mi poesía fonética se basa en seis supuestos: 1) -El mundo exterior como fuente de la creación literaria (objetividad); 2) -La onomatopeya como arquetipo semántico (basada en la observación de las historietas); 3) -La imagen POP como teoría de la forma; 4) -El juego (sentido del humor como temple poético); 5) -El objeto útil (en reemplazo del libro tradicional) como medio de comunicación; 6) -Una axiología que tiene a la libertad como fuente de los valores y al cambio como máximo valor.

Omar Gancedo escribe: "Los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismos un poderoso poema. Partiendo de esta premisa he realizado esta experiencia poética usando:

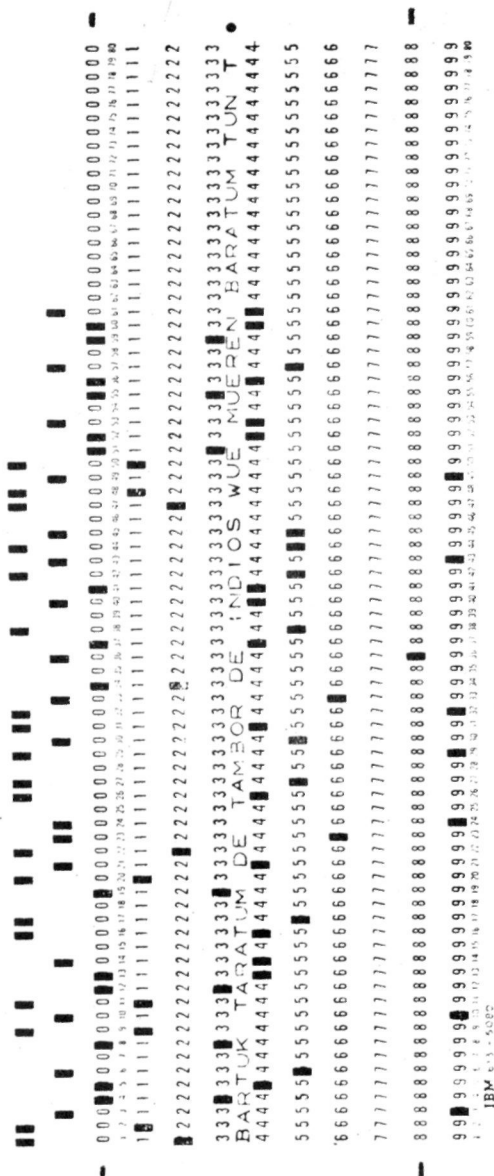
Una perforadora modelo 534
Tarjetas I.B.M.
Una Card Intérprete.

"Mis poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos usados en la ambición del mundo poético".

Me he limitado a transcribir, escueta y desorganizadamente, los postulados de una poética persistente: "en toda persistencia hay una memoria del juego y de la poesía". Recibo periódicamente los trabajos de Vigo: objetos pluridimensionales, visualmente siempre barrocos, organizados siempre para desorganizar las percepciones de su primer lector: el "poeta".

En general, teóricamente, la poesía de *Diagonal Cero* recrea los postulados de un ciclo poético que va de la poesía visual a la poesía "verbivocovisual" y fónica: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings. Todos los acontecimientos teórico-críticos derivados de este ciclo fueron retomados luego por el grupo brasileiro *Noigandres* y figuran también como soporte crítico de *Diagonal Cero*. Eso nos advierte sobre el grado de avidez intelectual y capacidad integradora del grupo.

En un manifiesto que acompaña un objeto MAILART-WORK, el poeta Edgardo Antonio Vigo escribe: "época de crisis, el *tembladeral generalizado* mueve las estructuras del ayer firme. La realidad crítica evidencia un mundo en cambio. Sin embargo, como desviada contradicción, en el campo de la marginalidad *el revival de la "nostalgia"* ha nacido. Lo certifican: exposiciones, homenajes, búsquedas de paternidades y



Al perforar las tarjetas se usaron combinaciones automáticas de acto "reflejo" traduciendo estados emotivos y ubicación visual.

Las tarjetas perforadas fueron leídas por la máquina interpretadora.

Para estas lecturas se usaron paneles de controles con programación al azar.

Siguiendo el desarrollo programado determinadas palabras representan el apoyo emotivo para la captación del mismo.

La experiencia realizada funciona como un gran circuito, perfectamente determinado, el cual deberá ser recorrido por el lector, poniendo su propia capacidad de creación para poder llegar a determinar lo que ha recorrido íntegramente.

Omar Gancedo



Mirta Dermisache

antecedentes de "lo novísimo". Esto último, en un intento de autojustificación del fundamental/fundamento del "salto al vacío" que representa toda novedad. (...) En la marginalidad no existen antecedentes primeros, ni popes entronizados, simplemente coexisten seres creativos que amplían, en base a sus intercambios, un círculo que debe, imperiosamente, crear sus propias formas y no utilizar las perimidas de la cultura oficial. No es el hecho creativo en sí lo importante. Sino lo es, la *actitud* del que practica la tendencia. Si ésta supera el resultado de la respuesta creativa, es buen síntoma, porque esa actitud asumida implicaba el rechazo de todo desvío, manteniendo una posición de "rompimiento real" y no de "removedor esmerado". El enlazamiento de los practicantes dará como fruto un grupo en sociedad, su desperdigamiento, mantendrá el estado de anarquía creativa. El primero correrá el camino, ya transitado, de cambiar para no cambiar; el segundo, será paralelo, de existencia de improbable comprobación, y guardará ese extraño misterio que se quiebra, cuando el que recibe está en *estado de oír la propuesta*".

Noción de límite para los herederos del sentido, la poesía es la redistribución de una metáfora perpetua: aquella que le devuelve a la novedad su carácter de potlatch. Pero sólo en el sentido que le inventó Georges Bataille en su *Teoría de los potlatches: ambigüedad y contradicción*. La contradicción del potlatch no se revela en toda la historia, sino más profundamente en las operaciones del pensamiento. La postulación y el procedimiento de la novedad del trabajo poético afronta nuestra riqueza a esa trabazón, a esa pérdida. La novedad, como la poesía, como el potlatch, es la búsqueda incansante de la "intimidad de la pasión".

Toda poesía es experimental: me refiero a la auténtica poesía de pasión: no a aquella de los burócratas literarios que se esfuerzan por imponer un esplendor deceptivo del trabajo poético. Es el desequilibrio que alcanza la lógica de la mediocridad: la ataraxia de la pasión. Suelen excusarse: "esos chicos vuelcan ideas viejas en formas aparentemente nuevas". Lógica —también— de excusado.

La escritura ilegible de Mirta Dermisache

Una casa zen, aparentemente vacía, la voz retumba, los gestos forzados en el espacio diáfano dejan en el aire un rumor de cigarral en la noche del verano. Una mesa blanca, de madera pulida, y sobre las vetas lucientes, las páginas de los libros colmados de grafías violentamente miméticas en un principio; después, como los manuscritos de Santa Teresa, provocadoras de un vértigo escritural —con el perdón de la palabra—: quise decir: de una exquisita sensación de *escritura*.

Grafos voluminosos. Negro sobre blanco o blanco sobre blanco, esta escritura serenamente ilegible remite a una "forma" de pensamiento "visible"; su silencio esponjoso nos fuerza hacia el estallido inicial de un concepto —la escritura misma—; su estado estable es secreto.

Barthes, a propósito de los grafos de Mirta Dermisache, señala la dificultad de un pintor chino que retomaba cada noche

el ejercicio invisible del trazado de un círculo. Un círculo perfecto: "la esencia de círculo; la forma que se revierte sobre su nombre".

Barthes, maestro, también nos indica cómo Mirta Dermisache, con sus "grafos", nos aproxima a los problemas teóricos de la escritura. Cómo llamó nuestra atención sobre la manipulación de la materia misma de la escritura; maestría —o gesto sin límites, o "koan"— de alguien que emprende la tarea de avanzar por la contingencia del deseo. Manipuló la escritura, alineándola fuera del saber. Sus grafos nada dicen, y lo "dicen" todo: son la caligrafía misma y sus salpicaduras de oro. Impensable (o ilegible) desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende del saber: ilegible en tanto "precipitado de visibilidad"³ del pensamiento.

Cuando a Barthes se le preguntó un día por sus propias grafías, publicadas por primera vez en la revista *Luna Park*, respondió: "si mis grafías son ilegibles, es precisamente para decir no al comentario"⁴.

Carlos Donnelly señala que la obra de M.D. debería llamarse: "acto original, y si no inédito, ancestral"⁵.

Edgardo Cozarinsky fue uno de los primeros asombrados lectores de esta obra "ancestral: lo que guardan esas páginas es el testimonio de una empresa única, cuyo sentido es cualquier planteo actual de las relaciones entre escritura y semántica"⁶.

Pero además, esta escritura ilegible, lejos de su espontaneidad, también parece decirnos, como el *Diario* de Nijinsky: "soy la carta, y la pluma y el papel". Soy la esencia y la divinidad de la escritura. Pero se trata, tal vez, de una divinidad esquizofrénica: la divinidad que determina el paso del sujeto por todos los predicados posibles. Es la escritura misma pero "no existe nada de originario".

Soy Thoth, no soy Thoth, soy el grafo soy el cuerpo soy el libro soy el deseo. Soy Dermisache: "nada de problema de sentido, sino tan solo de uso. Nada de originario ni de derivado, sino una derivación generalizada"⁷.

1. Cf.: Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Losada, Bs. As., 1969, pág. 182.
2. Cf.: Severo Sarduy, "Hacia la concretud", en *Blanco*, otoño 1979, pág. 13.
3. Cf.: César Aira, *Senta em cima*, producciones críticas, 1978, inédito.
4. Cf.: Roland Barthes, en *Luna Park 2*, Transédition, Bruselas, 1976, págs. sin numerar.
5. Cf.: Carlos Donnelly, "Mirta Dermisache y la Invención de una Escritura", en *ARTINF* nro. 19, Bs. As., 1972.
6. Cf.: Edgardo Cozarinsky, "Un grado cero de la escritura", en *Panorama*, Bs. As., abril 21, 1970.
7. Cf.: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo*, Barral Ed., Barcelona, 1972, pág. 38.

SUSANA POUJOL

Poemas

*S.P. nació en Necochea en 1950.
Colaboró en diversas publicaciones.*

Destino

Solemos decidir
con probada impaciencia
dice Artemisa la casta de mirada perturbadora/
el aire
no se aqueja
de infortunios
sí
nuestro corazón
dice Dafne (un laurel que rodea la frente de Apolo):
el amor
se estratifica
en el peristilo del templo
lámparas votivas
para Vesta y
los siglos
se consumen
en el fuego/
una mirada
de mármol
dice Afrodita: no oye el beso
(es muy antiguo
y se perdió)
la Sibila
desea profetizar
lo sé
que(') sobre-vendrá
que(') sobre-vivirá
viejas pasiones
re-corporizadas
Vieja Rueda
de la Fortuna
decidir
sabemos
en vano

... ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección. ...

Roland Barthes

cuando(no) una verdad-era
torpes cantos
al final de la noche
existen
mariposas elegidas
(calcar sus alas
bajo tenue luz):
brillo atmos-fe(e')rico
sobre la piel
estridencia
abiertas
en silencio
del madero ni
de la noche
cantos torpes
palabra una

palabra

de las manos
crucificadas
sin saber
de la razón
al final
verdadera

Elección

Como Paolo y Francesca (versión)

la separación
caprichosa
dos
: los espíritus
con las carnes
se disuelven
alrededor
del fuego
en el desierto
navegan-sé
en el aire
duele huesos
a infierno

de los cuerpos es
la de los espíritus también
sobre las aguas
tréboles

hojas jugosas
hastadas/ de sus nervaduras
se dividen:
resta una línea seca
una ecuación
fallida (o errónea)

transitan
alargándose
como fantasmas
como hojas
exprimen el jugo
que les queda

Subleva(sé) cotidianamente

el tiempo
la pregunta

reclinado
sobre su hombro

un payaso

mueve/esa cara-mueca
de harina:

la ficción tiende

la red

se caerán/segura-

(mente)

del trapecio

los
ángeles desvanecidos
creen

en alas
todavía/

pero el viento

dispersa
las plumas:

en realidad
no creen

Acto de fe

Ultimo trazo

La curva de la imagen
era Fra Angelico
los colores puros beatífico
era la armonía del cosmos
con la clave
de aquellos números abbelianos infinitos
pero se detiene
la música de las esferas:
los sonidos galopan/enloquecen/caotizan
la materia
los astros girarán
(dicen)
en otras direcciones
nada sabemos aún la noticia tarda
es demasiado peligroso
estar parado
sin saber qué hacer

Hace falta

un refugio
puede ser

la Madonna
dice
Fra Angelico

EMETERIO CERRO

La Barrosa (fragmentos)

*E.C. nació en Balcarce en 1952.
Es inédito.*

laBarrosa		abate	fue
quien		la rama	novia
hiriente sed	Diablo		fue
vierte	muerde		Roma
cabalgante			
quien	Diablo	gritona	
tonsurada	espacio	montaña	tranqueras
mano		espanta	redondas
desrizan		la plaza	marcaron
polen	Diablo		mordida
quien			
abotonadas	granito		lloraba
cuchillas		canela	
boga espina		el pavo	
ay!	Diablo	tabaca	
desgarra	pico	asustado	colmillos
arcángela			furiosos
herida			espuelas
puja vuelo		mira	sureñas
ay	Diablo	tira	
sonrosada	onda	buche	el pavo
puñal	Diablo		amado
mordisco	punza		resbala
del		canela	paisanas
Diablo Lebrei		elpavo	gallinas
ay!		la	indiada
ay!		historia	

placientes plagas palidecen
 que el diente engaño
 enfanga lento
 la Barrosa del
 velo inspira
 estos hermanos
 eros letargos
 espacia ella
 escasos sueños
 emboscada alga
 del dios pudendos
 cuelgan retoños

pudendos los ojos
 retoños otoños
 los ojos volantes

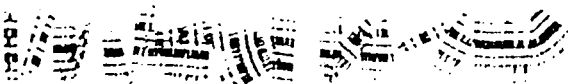
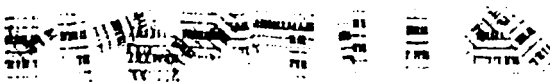
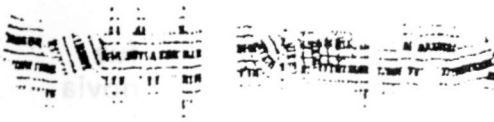
briosos palacios que ruedan
 priores y lustros que vengan
 dioses emporios que sueldan
 briosos palacios que ruedan
 biliosos bustos que va
 prisiones tierras
 briosos

sion plata
 ata pan
 dan fríos
 tríos sus
 suspiros
 pirros

el Dios
 pios de Argel
 leves dio
 vio pieles
 mieles son
 don suerte
 muerte Dios

Diablo Lebrel
 frente
 tiara
 risa
 silva
 vino
 nimbo
 vierte
 tiza

La Barrosa enfundada
 báscula rencor hierve
 enfundada en su nieve
 rencor expande vestal
 nieve del vientre sol
 vestal columna
 sol



la Barrosa ETERNA
 sus lazos ETERNA embriagantes están
 ETERNA embozada de enormes hembras
 ETERNA embobante hedor
 hiende ETERNA encantos
 la Barrosa ETERNA

MORTALES ojos turbas
 ahuman su tos curva
 gutturales los muros
 númenes los susurros
 nuncios los bravos blancos
 puncionan vastos flancos
 ahuman
 su

Luz Barrosa Luz
 tuguria estela
 suma untuosa
 urticante Luz
 Luz Barrosa Luz
 furia humana
 cuna arpista
 muerta arma Luz
 Luz Barrosa Luz
 fuma venganza
 luna la lanza
 mustios ojos Luz
 Luz Barrosa Luz
 tuguria estela
 suma untuosa
 urticante Luz

Soy Barrosa Eterna	idilio muerte
burladora del Dios	impostergable
del hombre mirada	historia veloz
al sol amada	histriona mi voz
derramo pierna	cansancio muerte

abaldonada velluda apelo-tona el iris insano y humano candor, mira abalanzando su abadesa copa Barrosa, mira, triunfal y imperiosa al abanderado bastión a Dios amañado triste borrico hinchado, mira abigarrada cara abanica bálsamos por sumar barrido hijo incierto, mira, amilanada ceja manceba por su mar barrido hijo, manceba de la balbuciente herida india Ifigenia incubante del Diablo Lebel, mira, mira impávida indigente, mira, mira mal, maldita.

abaldonado el pensamiento aquellarre, del viento
 del viento aquellarre, derrumba
 el viento, el delator invento amarra su tumba
 talón y ambrosía, aluna la Barrosa, su roja moza
 salón abeto y, la luz pía luna, estruendosa toga
 avejona hila luz, tía pluma esplendorosa voga
 talón ave doma, ambrosía aluna la Barrosa su roja

salada Barrosa su lomo majestuoso remonta esplende
Barrosa los magallanes juncos sotanas que
los magallanes digerían inmensa
digerían carroza
carroza

Su lomo majestuoso remonta esplende pañoleta labio
majestuoso altar que aspirando herencias
altar del abisagrado destino
posa la barrosa abatida insensatamente joven despeina virginales delincuentes manos
La Barrosa abigarrada paja embarba sus muslos
los barbijos eclipsados embarrancada la tierra,
Eterna, difusas lenguas traían serafines
drenantes pecados, Eterna, miraba
estambre, Eterna, de diosa anidando mano
delincuentemente las bocas, Eterna, roían
embreando los nudos ojivos, Eterna, ella expele
los brazos desatados
soleados montes eucaliptos
eran cristos meses
veces

soleados montes eucaliptos
eran cristos estremecidos
enardecidos zorrinos

soleados montes donosos
eran vuelos escamados fosos

La Barrosa reposa
moza lengua vela
breve esposa
colosa bobada
porosa
porosa

porosa
está
olvidada
diosa
ola

diosa
ola

diosa
ola

mi

cruz

POESIA MEDIEVAL GALAICO PORTUGUESA

Introducción y versiones de Nahuel Santana

Si bien no es novedoso señalar que la Edad Media en la Península Ibérica fue un constante interactuar de influencias raciales y culturales, parece interesante ver a través del cancionero galaico-portugués algo de esa dinámica, además de otras características.

La cantiga, o cántiga en el decir arcaico, como forma de composición poética fundamental del medioevo gallego-portugués, tuvo cuatro diferentes modos: *cantigas de escarnio y de maldecir* —de fondo satírico e insultante—, y *cantigas de amor y de amigo* —de naturaleza lírica, y donde resulta más clara su ascendencia extra peninsular—. Decimos apenas “extra peninsular”, porque su origen preciso aún está siendo discutido. Se afirma que las *cantigas de amor y de amigo* habrían sido introducidas por los árabes, mediante sus *jarchas* (palabra que etimológicamente significa *salida*, y designa a un tipo de estrofa en lengua mozárabe vulgar). En efecto, escritas —en su versión original— en lengua romance, con abundante inclusión de vocablos árabes; Dámaso Alonso las llamó *cancioncillas de amigo mozárabes*. *Textos Nº 1 y Nº 2*. Las *jarchas* recién descubiertas por el hebraísta S. M. Stern, en 1948, serían recogidas en publicación cinco años después (*Les Chansons Mozárabes*, Ed. de la Universidad de Palermo, Italia, 1953).

Aunque las fechas de nacimiento de los posibles autores de los *Textos Nº 1 y Nº 2* no dejan lugar a dudas en cuanto al carácter precursor de los mismos, también se suele señalar (he aquí la referencia a un posible origen germánico) que el propio Carlomagno (747-814) mandó prohibir a las abadesas que escribiesen y/o mandasen *winileodos*, término que significa precisamente *cantares de amigo*. En contra de esta presunción, el hecho de que la música que corresponde a las cantigas sea de evidente origen árabe (como los acompañamientos musicales transcritos sobre la primera copla o estrofa de las *cantigas de Sancta Maria*, de Alfonso X el Sabio) lo torna más elocuente.

Del probable origen carolingio, pasando por los evidentes textos mozárabes, claramente definibles como *cantigas de amigo*, llegamos a una composición precursora de la poesía medieval galaico-portuguesa, obra del Rey Sancho I de Portugal, dedicada a Maia Pais Ribeiro (“la Ribeirinha”, reconocida amante del mismo), en la que se puede apreciar la interesante característica (común en este tipo de pieza) del “desdoblamiento” del autor, hasta alcanzar el —supuesto— enunciado de la dama cortejada. *Texto Nº 3*.

Si bien este tipo de traslación del Yo enunciante ya se da en las *jarchas* mozárabes, es con la influencia provenzal que se profundizaría la exquisitez formal, *Texto Nº 4*; para radicalizarse luego en lo rítmico y fonético, *Texto Nº 5*. Menéndez Pidal señala, designándola como “retrouso da cantiga”, cierto tipo de característica fonética similar en algunos estribillos onomatopéyicos como: “ailalilä ailalilä / xe” empleados casi siempre como expletivos. Pero no es allí donde termina el valor fonético del estribillo de la cantiga galaico-portuguesa: no nos referimos a la mera musicalidad requerida para el canto del

texto. En el propio *Texto Nº 5*, perteneciente al Rey Don Denis de Portugal, el juego predominante entre fricativas y oclusivas tiene un valor semántico evidente, y lleva a plantear serias dudas acerca de la "ingenuidad" o intención del autor.

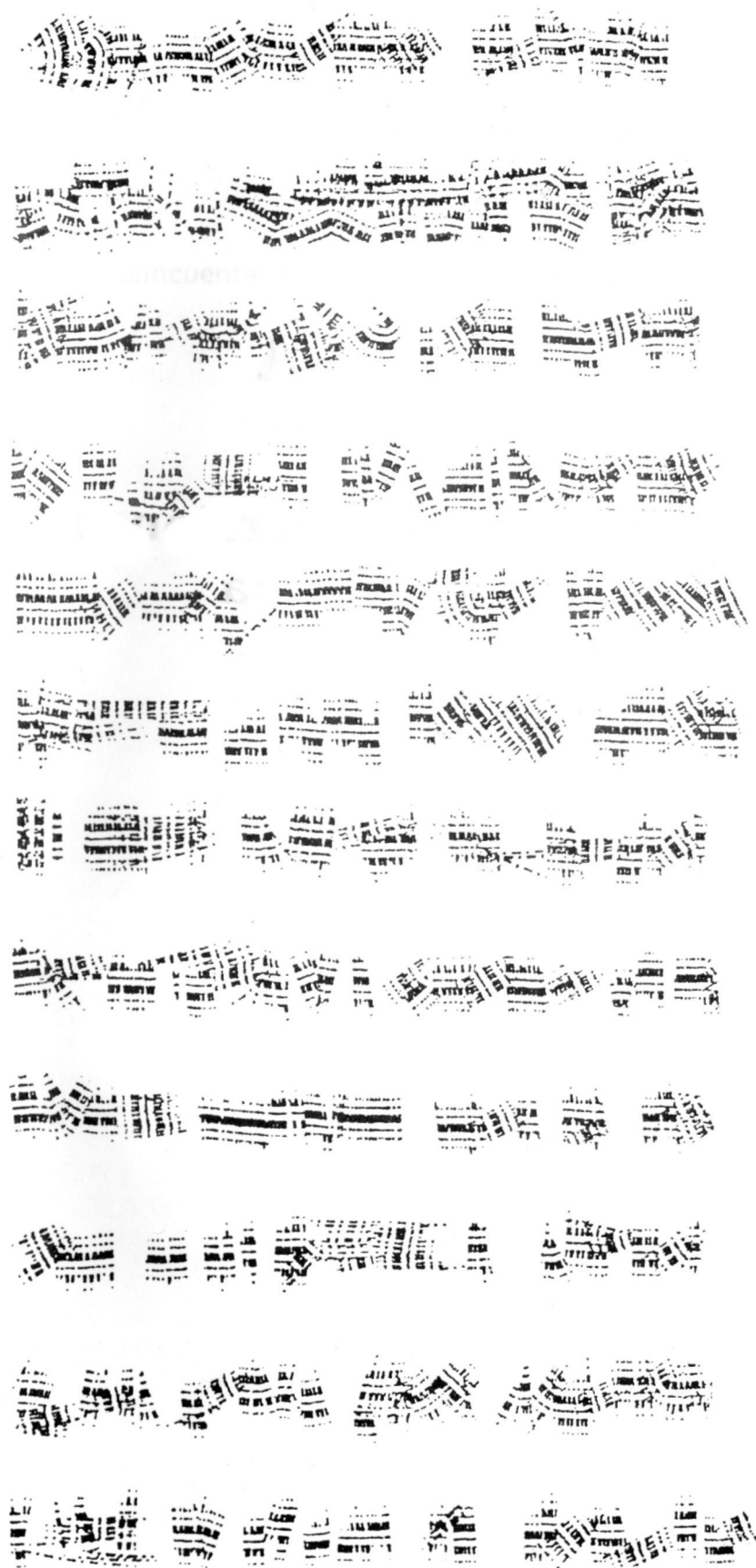
Hay que tener en cuenta que la producción de Don Denis de Portugal surgía bajo grandes influencias de la poesía provenzal, debidas, incluso, a su educación y a la frecuentación que a su corte hacían los poetas del sur de Francia, con toda su carga de reglas de poetizar, como las *Leys d'amor*, códigos en los que se marcaba la complejidad de su inquietud poética.

En el *Texto Nº 5*, no es difícil encontrar pautas que a mediados de nuestro siglo desarrollaría el grupo Tel Quel, en Francia, mediante la fusión de aliteraciones producida en la interrelación fonética de significantes. Experiencias similares —en literatura de lengua portuguesa— pueden señalarse en el poeta brasileño Mário Chamie (creador de la poesía praxis y de su teoría, en 1962, basado en el proceso de asociación fonética y semántica), de quien podemos considerar este verso: "fofo cieno, mucho lodo, fértil moho", por dar un breve ejemplo.

Es interesante observar la evolución que se da desde los primeros textos de las *cantigas de amigo* (S. XII), con claras influencias árabes, tanto en la musicalización de los textos cuanto en el desdoblamiento del Yo enunciante. En Macías (S. XIV), se puede apreciar el paso de la cantiga al poema, *Texto Nº 6*. En éste, aún catalogable como *cantiga de amigo*, el "desdoblamiento" del Yo enunciante cede su lugar a la propia enunciación del autor, dada "en confidencia" a un *amigo*; de esta forma el Yo existencial logra su velamiento a través del nivel de poeticidad, o de lirismo, alcanzado, y no en el "velarse" detrás del supuesto enunciado de otro emisor (dama cortejada). Mediante ese recurso se logra conformar, en buena parte, la tensión significativa del poema.

Si bien estamos intentando remarcar algunas aristas "formales" de la poesía medieval galaico-portuguesa, no hay que olvidar el diverso carácter comunicante, *celebratorio* o *denunciatorio*, que las *cantigas de amor y de amigo* y las *de escarnio y de maldecir* implican respectivamente. Ubicando el carácter *celebratorio* en las primeras, se hace más evidente el hiperbólico ánimo *denunciatorio* que conllevan las *cantigas de escarnio y de maldecir*, en las que la inquietud comunicante llega a despojarse de toda sutileza, asumiendo así lo que Xosé Landeira Yrago define como "imagen brutal que subsiste en connotaciones del gallego popular", *Textos Nº 7, Nº 8 y Nº 9*, "in crescendo".

En la selección presentada, se incluye una de las raras 35 cantigas profanas de Alfonso X el Sabio —que han podido llegar a nuestros días—. De este importante autor, por consideraciones de orden moral, sólo se han divulgado sus textos de corte religioso. En general, gran parte de la producción de *cantigas de escarnio y de maldecir* ha desaparecido, fruto de la intolerancia y la persecución.



Texto Nº 1

¿Dices que eres adivina
y adivinas en verdad?
Dime cuándo me vendrá
mi amigo Ishaq.

GARES yes debina / e debinas *bi-l-haqq?* / Garme kánd me
bernád / mió *habibi Ishaq*.

Yosef el Escriba - Granada S. XI

Texto Nº 2

Decid vos, ay, hermanitas,
cómo contendré mi mal.
No viviré sin mi amigo:
¿a dónde le iré a buscar?

ḠĀRID bos, ay yermanellas, / kom kontener he new male. /
Sin *al-habib* non bibreyo: / ¿ad ob l'irey demandare?

Yehuda Ha Levy - Iznatoraf S. XI

Texto Nº 3

¡Ay, yo, desgraciada!
¡Cuánto vivo en gran cuidado
por mi amigo
que he alejado!
¡Mucho me tarda
mi amigo en la Guarda!

¡Ay, yo, desgraciada!
¡Cuánto vivo en gran deseo
por mi amigo
que tarda y no veo!
¡Mucho me tarda
mi amigo en la Guarda!

*Guarda: ciudad portuguesa (N. del T.)

¡Ai, EU, coitada! / ¡Cómo vivo en gran cuidado / por meu
amigo / que hei alongado! / ¡Muito me tarda / o meu amigo na
Guarda! /// ¡Ai, eu, coitada! / ¡Cómo vivo en gran desexo /
por meu amigo / que tarda e non vexo! / ¡Muito me tarda / o
meu amigo na Guarda!

Don Sancho I - Portugal S. XII

Texto Nº 4

Las flores de mi amigo
briosas van en el navío.
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

iLas flores de mi amado
briosas van en el barco!
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

Briosas van en el navío
para llegar al herido.
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

Briosas van en el barco
para llegar al postrado
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

Para llegar al herido,
a servirme lo querido.
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

Para llegar al postrado,
a servir mi cuerpo loado.
iY se van las flores
de aquí bien con mis amores!
Idas son las flores
de aquí bien con mis amores.

AS FRORES do meu amigo / briosas van no navío. / iE vanse
as frores / daqui ben con meus amores! / Idas son as frores /
daquí ben con meus amores. /// iAs frores do meu amado /
briosas van no barco! / E vanse as frores / daqui ben con meus
amores! / Idas son as frores / daqui ben con meus amores. ///
Briosas van no navío / para chegar ao ferido. / iE vanse as fro-

res / daquí ben con meus amores! / Idas son as frores / daquí ben con meus amores. /// Briosas van no barco / para chegar ao fosado. / ¡E vanse as frores / daquí ben con meus amores! / ¡Las son as frores / daquí ben con meus amores. /// Para chegar ao ferido, / servir mi, corpo belido. / ¡E vanse as frores / daquí ben con meus amores! / Idas son as frores / daquí ben con meus amores. /// Para chegar ao fosado, servir mi, corpo loado. / ¡E vanse as frores, / daquí ben con meus amores! / Idas son as frores / daquí ben con meus amores.

Paio Gomez Chariño - Galicia S. XIII

Texto Nº 5

Levantose la beldad,
se levantó alba,
y va a lavar camisas
en lo alto,
va a lavarlas alba.

Levantose la lozana,
se levantó alba,
y va a lavar tramas
en lo alto,
va a lavarlas alba.

Y va a lavar camisas,
se levantó alba,
el viento las desvía
en lo alto,
va a lavarlas alba.

Y va a lavar tramas,
se levantó alba,
el viento las llevaba
en lo alto,
va a lavarlas alba.

El viento las desvía,
se levantó alba,
y metiose alba en ira
en lo alto,
va a lavarlas alba.

El viento las llevaba,
se levantó alba,
y metiose alba en saña
en lo alto,
va a lavarlas alba.

LEVANTOUSE A belida, / levantuose alba, / e vai lavar camisas / no alto, / vailas lavar alba. /// Levantouse a lozana / le-

vantouse alba, / e vai lavar delgadas / no alto, / vailas lavar alba. /// E vai lavar camisas, / levantouse alba, / o vento llas desvía / no alto, / vailas lavar alba. /// E vai lavar delgadas, / levantouse alba, / o vento llas levaba / no alto, / vailas lavar alba. /// O vento llas desvía, / levantouse alba. /// O vento llas levaba. / levantouse alba, / meteuse alba en saña / no alto, / vailas lavar alba.

Rey Don Denis de Portugal
Coimbra S. XIII

Texto Nº 6

Cautivo de mi tristura
ya todos prenden espanto
y preguntan qué ventura
fue que me atormenta tanto.
Mas no sé en el mundo, amigo,
a quien más de mi quebranto
diga de esto que os digo:
Quien esté bien, nunca debía
pensar que le hacen falsía.

Cuidé subir en alteza
por cobrar mayor estado
y caí en tal pobreza
que muero desamparado
con pesar y con deseo,
que os diré, desgraciado,
por lo que sé bien y veo:
Si el loco quiere, más alto
subir, dará mayor salto.

Pero me fui a ensombrecer,
porque me daba pesar
mi locura así al crecer,
y muero por enturbiar
como que ya más no habré
si no que ver y desear
y por ello así diré:
Quien sólo en cárcel viviere
sólo en cárcel morir quiere.

Miaventurada demanda
me expuso a tanta duda
que mi corazón me manda
que aún le mantenga muda;
porque así no sabrán
los más de mi pena cruda,
aunque algunos dirán:
Can rabioso es cosa brava
que hasta a su dueño le traba.

CATIVO de miña tristura / xa todos prenden espanto / e preguntan qué ventura / foi que me tormenta tanto. / Mais non sei no mundo amigo / a quem máis de meu quebranto / diga desto que vos digo: / Quem ben see, nunca debia / al pensar, que faz folía. /// Cuidéi sobir en alteza / por cobrar maior estado / e caí en tal pobreza / que moiro desamparado / con pesar e con desexo, que vos diréi, malfadado, / o que eu ben sei e vexo: / Cuando o louco quer máis alto / sobir, prende maior salto. /// Pero que probéi sandece, / porque me deba pesar / miña loucura así cresce / que moiro por en torbar; / pero máis non haberéi / se non ver e desexar, / e porén así diréi: / Quem en cárcer sol viver / en cárcer desexa morrer. /// Miña ventura en demanda / me pós en atán dultada / que meu corazón me manda / que sexa sempre negada: / pero máis non saberán / de miña coita lacerada / e porén así dirán: / Can rabeoso é cousa brava, / de seu señor se e que trava.

Macías - Galicia S. XIV

Texto Nº 7

No quiero doncella fea
que ante mi puerta pedea.

No quiero doncella fea
y negra como el carbón,
que ante mi puerta pedea,
ni que haga como el rascón.

No quiero doncella fea
que ante mi puerta pedea.

No quiero doncella fea
y peluda como leona,
que ante mi puerta pedea,
ni que parezca una mona.

No quiero doncella fea
que ante mi puerta pedea.

No quiero doncella fea
que tenga blanco el cabello,
que ante mi puerta pedea,
ni huela como un camello.

No quiero doncella fea
que ante mi puerta pedea.

No quiero doncella fea
vieja y de mal color,
que ante mi puerta pedea,
ni haga cosa mucho peor.

No quiero doncella fea
que ante mi puerta pedea.

NON QUERO eu doncela fea / que ante a miña porta pea. /// Non quero eu doncela fea / e negra como carbón, / que ante a miña porta pea, / nen faga como sisón. / Non quero eu doncela fea / que ante a miña porta pea. /// Non quero eu doncela fea / e velosa como can, / que ante a miña porta pea, / nen faga como alermá. / Non quero eu doncela fea / que ante a miña porta pea, / Non quero eu doncela fea / que há brancos os cabelos, / que ante a miña porta pea, / nen faga como camelos. / Non quero eu doncela fea / que ante a miña porta pea. /// Non quero eu doncela fea / vella de má cor, / que ante a miña porta pea, / nen me faga í peor. / Non quero doncela fea / que ante a miña porta pea.

Alfonso X el Sabio - Toledo S. XIII

Texto Nº 8

A vos, Doña Abadesa,
de mí, Don Fernando Esquío,
estos presentes envió,
porque sé que sois esa
doña que bien lo mereces:
cuatro carajos franceses
y dos para la priora.

Pues que sois amiga mía,
no quiero el gasto mirar,
y os quiero ya esto dar
con toda urgente guía:
cuatro carajos de mesa,
que me dio una burguesa,
en sendas vainas de lía.

Muy bien se parecerán
si es que llevan cordones
de dos pares de cojones;
y ahora os voy a dar:
cuatro carajos asnales
enmangados en corales,
con los que cortes el pan.



A VOS, Dona Abadesa, / de mim, Don Fernando Esquío, / estas doas vos envío, / porque sei que sodes esa / dona que as merecedes: / catro carallos franceses / e dous aa prioresa. /// Pois sodes amiga miña, / non quero a custa catar, / quérovós xa esto dar, / ca non teño al tan axiña: / catro carallos de mesa, / que me deu unha burguesa, / dous e dous en a baíña. /// Mui ben os semellarán / ca se quer levan cordóns / de sendos pares de collóns; / agora vólos darán: / catro carallos asnaís / enmangados en coraís, / con que collades o pan.

Fernando Esquío - Galicia S. XIII

Texto Nº 9

Vos, que por Pero Tiñoso preguntabais, si queréis saber de él novidades, que quizá nunca sabréis, hallad estas tres señales y así le conoceréis;

mas esto que yo os digo no lo ha sabido ninguno: aquel es Pero Tiñoso que trae el botón desnudo, y trae el chancro en la pija y la sarna en el culo.

Ya que por Pero Tiñoso me preguntaste otro día que os dijese yo de él nuevas, y entonces no las sabía, pero por estas señas, quién no le conocería;

mas esto que yo os digo no lo ha sabido ninguno: aquel es Pero Tiñoso que trae el botón desnudo, y trae el chancro en la pija y la sarna en el culo.

Vos, que por Pero Tiñoso ahora ibas preguntando, que os dijese yo de él nuevas, írtelas quiero yo dando: halladle estas tres señas, si es que bien andas buscando.

Mas esto que yo os digo no lo ha sabido ninguno: aquel es Pero Tiñoso que trae el botón desnudo, y trae el chancro en la pija y la sarna en el culo.

VOS, QUE por Pero Tiñoso preguntades, si queredes / dele saber novas certas por mim, poilas non sabedes, / acharlle edes tres sináis por que o coñocerades; / mais esto que vos digo non volo sabía menhún: / aquel é Pero Tiñoso que traz o toutizo nú / e traz o cáncer no pixo e o albaraz no cú. /// Xa me por Pero Tiñoso preguntastes noutro día, / que vos dixese eu del novas, e entón nonas sabía, / mais por estes tres sináis quenquer o coñocería; / mais esto que vos eu digo non volo sabía mehun: / aquel é Pero Tiñoso que traz o toutizo nú / e traz o cáncer no pixo e o albaraz no cú. /// Vós, que por Pero Tiñoso me ora iades preguntando, / que vos dixese eu del novas, írvolas quero eu escanciando: / acharlle edes tres sináis, si lle ben fordes cando. / Mais esto que vos eu digo non volo sabía nenhun: / aquel é Pero Tiñoso que traz o toutizo nú / e traz o cáncer no pixo e o albaraz no cú.

Pero Vivíaz - Galicia S. XIII

LA DANZA DEL RATON

En su preocupación por dar testimonio de la actual producción poética argentina, XUL intenta este acercamiento a *La Danza del Ratón*, con la hipótesis de que si bien no se presentan *explícitamente* como un grupo que sostiene una poética específica, sino como editores de una revista amplia de "poesía nueva", de la lectura de sus textos se desprende que sí trabajan a partir de una poética común.

La Danza del Ratón tiene como antecedente el *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, formado en 1978 e integrado por Javier Cófreces (1957), Miguel Gaya (1953) y Jonio González (1954), que produjera una serie de recitales de poesía (teatros Payró, del Centro y La Casona) y el libro colectivo *Onofrio* (edición de los autores, Bs. As., 1979). En 1980 surgió el proyecto de la revista por iniciativa de Cófreces y González, y en abril de 1981 apareció el primer número dirigido por ambos. En noviembre de ese año aparece el Nº 2.

La revista se caracteriza por su criterio informativo, su tono fuertemente polémico y un acento fundamental en los aspectos éticos. El carácter informativo ataca, mediante reportajes y reseñas parciales sobre la vida y obra de escritores y movimientos, el silencio que existe en la Argentina sobre un amplio espectro de la producción poética interna y de otros países. Los caracteres polémicos surgen a partir de una determinada postura ética. La contradicción entre esa ética y las conductas o las posiciones poéticas individuales y grupales se constituye en el fundamento principal de su crítica. Un par de ejemplos donde se denuncia "la hiperactividad a nivel relaciones públicas para ganarse un lugar en el Nuevo Parnaso", o que "Los Nuevos Delfines se mueven, están siempre listos, se los elige entre los ingenuos, los irresponsables o los siniestros", o que "La poesía no es la retórica del Romanticismo, la retórica del Pop, la retórica del tango, o la retórica del formalismo. Al menos en la Argentina, hoy, la poesía no debería ser eso", son ilustrativos.

La Danza del Ratón ve la producción poética presente a partir de un esquema formado por una regla general y unas pocas excepciones que no la alteran. En el trabajo *Poesía Argentina: algo huele mal*, de Jonio González, se afirma que "la Poesía Argentina contemporánea (...) está agonizante". Se la concibe, en palabras de dicho autor, como predominantemente alejada de la realidad inmediata hacia planos metafísicos o místicos, sin un conocimiento de la historia, carente de proyecto cultural y de voluntad integradora con las demás literaturas del continente, alienada dos veces por ser extraña a la Europa que imita y a la América que rechaza. Se la considera, además, extraviada, vacilante, indefinida e indefinible, mediocre, híbrida, carente de logros poéticos y con un lirismo de segunda. El artículo insiste en comparar esta producción con la de la llamada generación del 40. Esto en cuanto a la regla general.

La poética de las excepciones no está definida sino negativamente — por oposición a la de la regla general — o indirectamente, mediante un símil con la producción de los años 60.

Esta caracterización descubre uno de los principales efectos del condicionamiento social que sufren los trabajos poéticos y contra el cual aparece *La Danza*. . . y casi todas las revistas: la imposibilidad de dar a conocer las propias obras y, en consecuencia, de conocer las ajenas. Sin embargo, un trabajo de información más amplio lleva a la convicción de que los textos caracterizados como "excepciones" suman un número tan elevado que le quitan ese carácter, y, por el contrario, obligan a afirmar que estamos atravesando uno de los momentos más ricos en la historia de la actividad poética argentina.

Finalmente es significativo destacar el interés mostrado por la producción poética hispanoamericana y por la poesía de los EE.UU., en especial de las corrientes renovadoras y contestatarias (Escuela de Nueva York, Ezra Pound, Ferlinghetti, poesía negra, poesía chicana).

Se mencionó más arriba la hipótesis de un *criterio poético común*. Para verificarlo están los textos de los siete "poetas de una década" publicados y la producción de los integrantes y allegados a la revista (ver poemas que se acompañan). Dentro de este criterio, el poema pasa a desempeñar el papel de *sujeto* en tanto producto animado capaz de modificar la experiencia histórica de los individuos. Se privilegia su función comunicante: "si las mínimas referencias a la realidad ya no existen, si la poesía ya no es vida, ya no testimonio, ya no confesión, sino mera literatura (. . .) cómo (. . .) sabrán las futuras generaciones cómo fuimos, qué hicimos, lo que nos sucedió y cómo nos sucedió". De esta forma la poesía es propuesta como vía cognoscitiva, con un énfasis puesto en el develamiento de la presente condición y dirigido a la posteridad. La denominación de "poesía descarnada" (participio del verbo descarnar) es contundente. Sugiere que la "forma" es la carne y la estructura ósea el "contenido" que se trata de preservar y mostrar. Paralelamente hay un rechazo a la concepción del texto en tanto escritura y una adhesión a la vertiente que acentúa el elemento oral y reivindica el lenguaje del coloquio, siguiendo la tradición que comenzara en nuestro país hacia fines de la década del 50, pero con una más marcada influencia de la generación beatnik. Así en los poemas predomina un tono narrativo que prefiere apostar por la vida antes que por la literatura y que desenvuelve la acción dentro de una concepción lineal de la trama poética en la que el protagonista, que se presenta como autor, recorta trozos de su experiencia cotidiana. La visión, en coincidencia con la mayoría de las poéticas, confía en que desde el fragmento (o desde su suma) se llega a una comprensión más aproximada de ese todo llamado la realidad.

Como balance, la entrada de *La Danza del Ratón* en el presente contexto cultural es sumamente positiva, por constituir un desvío —y un desafío— a la norma de silencio predominante, con un análisis si no suficientemente compactado o metodológicamente riguroso, sí ríspido del medio poético, que parece decidido a enfrentar toda práctica no sustentada en una ética y que rechaza, según se desprende de algunos textos, los dogmas y las formas autoritarias, a derecha o izquierda, de poder.

Ventana sueca

Madeja de rubias
en el Hall del Aeropuerto
El cantaba
temas de Dylan
a media voz
pero
la suela contra los nervios
arrastra
los amarillos escandinavos
"El viento idiota"
que no perdona los vuelos.

Javier Cófreces

Mucho antes de la era del deshielo

Bóe había muerto
yo nunca había visto a un muerto
J. D. me los describió muy naturalmente
"solamente huecos vacíos,
vacíos huecos detrás de los ojos"

En esa misma época
también a mi abuelo le enmascararon
de negro una galería de la parroquia
con bordados dorados su nombre y apellido
Qué era su muerte
Mis propios familiares
me alejaron del lugar
y aquella tarde lloré
en una habitación de Ramos Mejía

Al año siguiente
el lago del parque se congeló
y la madrugada fue glaciar
y la avenida recién asfaltada glaciar
y la epístola del primer viernes glaciar
y los techos de 4 metros y medio glaciares
y los dibujos pornográficos
sobre los bancos de granito también glaciares
y el recuerdo de los bordados dorados
el glaciar más profundo
la alfombra de hielo que fue el Gran Espejo
para no reconocerse nunca.

Javier Cófreces

como las lechuzas o teru terus
 que aniquilamos aquel verano
 en Capitán Sarmiento (Pcia. de Buenos Aires)
 y cuyos fantasmas vuelven
 de tanto en tanto
 con sus reproches ecológicos
 y nosotros, Oh Poetas!
 ahuyentamos con la música exquisita
 del cuarteto de saxófonos belga (por ejemplo)
 y ya no importa que ella se desnude
 y esa es nuestra pena
 y hasta nuestra perdición

Jonio González

*desparramando semen
 sobre el paisaje virgen*

Lawrence Ferlinghetti

los brazos abiertos de perón te daban miedo
 después en la casa paterna todos simulábamos
 historias inverosímiles mientras alguien se volvía loco
 en el televisor
 Ese fue el comienzo de la caída de los pequeños dioses
 y mi caída fue hasta desnudarte por completo
 y no perdonar un centímetro de tu cuerpo
 o dormir como disolviéndonos
 en la misma vieja historia que nos sabíamos de memoria
 Un día después de mucho llanto y rechinar de dientes
 ignorando la coca cola sobre la falda
 y el semen sobre el césped
 los brazos de perón ya no te dieron miedo
 entonces me sentí un Jesús en el paraíso
 miel de higo chorreando por mi barba

el cuchillo del Gran Viejo partió en dos el día
 y algunos se quedaron con la mitad de la noche

Jonio González

De las migraciones de los patos salvajes
 me enteré por los libros
 No conozco a nadie que los haya visto realmente
 De chico mis padres me llevaban al Aeroparque
 y seguíamos embelesados la partida de los lustrosos
 / aviones
 las mecánicas migraciones a la nada
 Partían y llegaban sin motivo aparente

Fue una lástima no conocer los patos en ese tiempo
 Tenía buena imaginación por entonces

Miguel Gaya

I

Vos dormías con tu gato
 cuando entré a la habitación
 Vos cerrabas los ojos y dormías y él
 los entrecerraba
 y vigilaba mis movimientos
 "No hay que dormir con gatos" dije
 Mis pasos no eran elásticos
 Mis zapatillas chirriaban en el piso
 La cama era alta y enorme
 Podía perderme antes de llegar a tu almohada
 El levantó la cabeza y me miró
 riéndose con sus ojos verdes
 Vos
 dormías

II

Y ahora yo mismo cierro las persianas
 (en las galerías recomienza la lluvia)

Sus ojos en la oscuridad eran fosforescentes
 como ciertas señales de los grandes naufragios

Miguel Gaya



il peccato originale

PODRIMIENTO. m. Pudrimiento.

PODRIR. tr. Pudrir. U. t. c. r.

POEMA. m. Obra en verso, o perteneciente por su género, aunque esté escrita en prosa, a la esfera de la poesía. Regularmente no se da este nombre sino a las que son de alguna extensión. *POEMA épico, dramático.* || Suele también tomarse por poema épico.

POESÍA. f. Expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta a la medida y cadencia de que resulta el verso. || Arte de componer obras poéticas. || Arte de componer versos y obras en verso. || Género de producciones del entendimiento humano, cuyo fin inmediato es expresar lo bello por medio del lenguaje, y cada una de las distintas especies o variedades de este género. *POESIA lírica, épica, dramática, bucólica, religiosa, profana.* || Obra o composición en verso, y especialmente la que pertenece al género lírico. *Las POESÍAS de Garcilaso; una POESÍA de fray Luis de León.* || Cierta indefinible encanto que en personas, en obras de arte y cosas de la naturaleza física, halaga y suspende el ánimo, infundiéndole suave y puro deleite.

POETA. m. El que compone obras poéticas y está dotado de las facultades necesarias para componerlas. || El que hace versos.

POETAS. RO. m. Plural poeta.

POÉTICA. f. Poesía, arte de componer obras poéticas. || Obra o tratado sobre los principios y reglas de la poesía, en cuanto a su forma y estructura.

POÉTICAMENTE. adv. m. Con poesía, de manera poética.

POÉTICO. a. Perteneiente o relativo a la poesía. || Propio o característico de la poesía, o lo conveniente para ella. *Lenguaje, estilo, POÉTICO.*

POETISA. f. Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. || Mujer que hace versos.

POETIZAR. intr. Hacer o componer versos u obras poéticas. || tr. Embellecer alguna cosa con el encanto de la poesía; darle carácter poético.

POÍNO. m. Codal que sirve de encaje y sustenta las cubas en las bodegas.