Buenos Aires - Montevideo - Rosario

DIARIO DE POESÍA

₳ 25.-

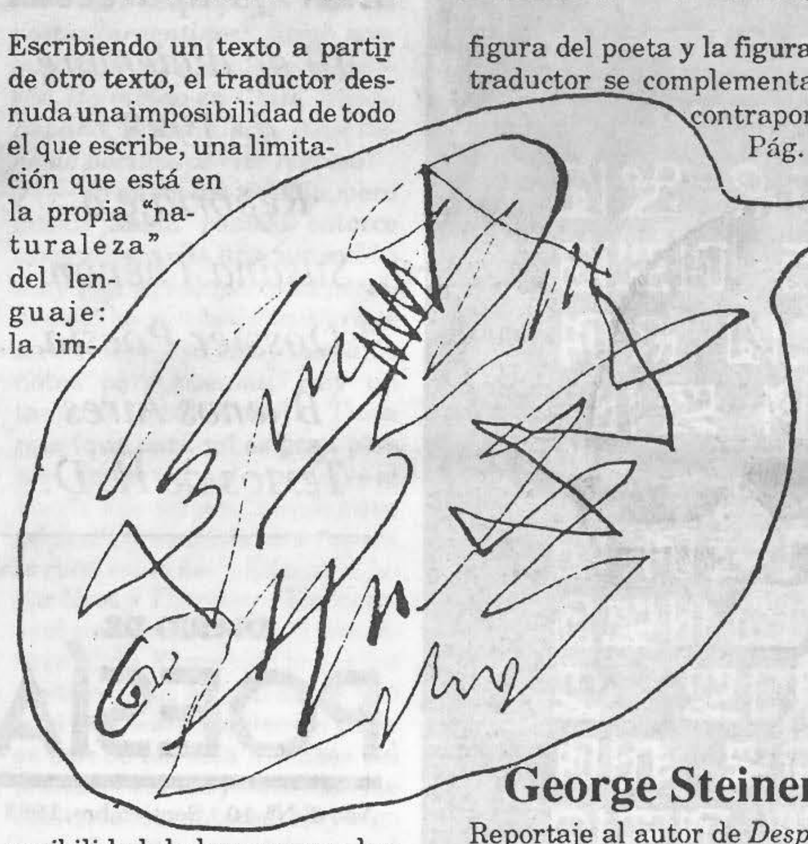
10 información creación ensayo

Periódico trimestral. Primavera de 1988

REIMPRESION

La muerte de Adonis: Hyde Park, Londres, 5 de Julio de 1969, The Rolling Stones in concert, a pocos días de que Brian Jones fuera encontrado flotando en la pileta. Mick Jagger, una camisola Siglo XVIII completamente blanca, al cuerpo hasta la cintura y con pollerita de la cintura hacia abajo, cuello alto, man- (sigue en Pág. 2)

Dossier La Traducción



Escribiendo un texto a partir de otro texto, el traductor desnuda una imposibilidad de todo el que escribe, una limitación que está en la propia "naturaleza" del lenguaje: la imposibilidad de hacerse con las cosas, de establecer con ellas una paz duradera. Apenas, una tregua convalidada por la costumbre, y que explota donde empieza la traducción. Entérese leyendo este increíble dossier.

figura del poeta y la figura del traductor se complementan y contraponen. Pág. 14

George Steiner

Reportaje al autor de *Después de Babel*. quizás el más inteligente libro que se haya escrito sobre el tema. Pág. 12

Paul de Man

Una conferencia del pensador belga sobre el famoso artículo de Benjamin y sus traducciones: "Si estamos ante un trabajo que afirma que la traducción es imposible, será interesante comprobar qué pasa cuando ese trabajo es traducido." Pág. 17

Walter Benjamin

El trabajo de Walter Benjamin sobre "La Tarea del Traductor" es un punto de partida insoslayable para la moderna reflexión sobre el lenguaje. En él, la

DIBUJO: SAUL STEIMBERG.



PAGINA DE ARTISTA

Expone: Guillermo Kuitca. Pág. 8.

REPORTAJE A TREJO

Vuelto al pago después de larga ausencia, Mario Trejo conversó sobre poesía y seleccionó sus propios poemas en las págs. 3 y 4



FOTO: MIMI DORETTI



PACHECO

Susana Zanetti presenta una selección de poemas de José Emilio Pacheco (1939), uno de los más interesantes escritores mexicanos contemporáneos. Pág. 31

ENRIQUE LIHN

Dos poemas inéditos

En el mes de julio falleció en Santiago de Chile Enrique Lihn. Poco tiempo antes, Hernán Miranda, poeta, periodista y colaborador del Diario de Poesía lo había entrevistado, y le había solicitado algún poema nuevo; el reportaje y los poemas, en pág. 28.



Marianne Moore

Correspondencia con la Ford Motors Co.

El sutil y cortés intercambio de cartas que mantuvieron la poeta norteamericana Marianne Moore y el jefe de Investigación y Marketing de la Ford Motors Co. en torno a un tema decididamente poético: el nombre ideal para un auto nuevo. P. 5.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Libros de Tierra Firme

Colección de poesía
"Todos bailan"
dirigida por
José Luis Mangieri

JUAN GELMAN
OBRAS COMPLETAS

1. Violín y otras cuestiones / El juego en que andamos / Velorio del solo / Gotán.
2. Los poemas de Sidney West
3. Fábulas
4. Cólera buey
5. La junta luz (Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo)
6. Interrupciones I: Relaciones / Hechos / Notas / Carta Abierta / Si dulcemente / Comentarios / Citas (en coedición con **Ultimo Reino**).
7. Interrupciones II: Bajo la lluvia ajena / Hacia el sur / Composiciones / Eso
8. Carta a mi madre

Susana Romano
VERDADES COMO CRIPTAS/ EL CORAZON CONSTANTE

Roberto Raschella
POEMAS DE EXTERMINIO

Alba Roballo
ANTOLOGIA

Hugo Padeletti
LA CELEBRACION DE LO MISMO

Oscar Steimberg
GARDEL Y LA ZARINA

Javier Cofreces
PASAJE RENACIMIENTO

Mirta Rosenberg
MADAM

Vicente Muleiro
PIMIENTA NEGRA

Martha Goldin
A VECES YO

Martín Prieto
VERDE Y BLANCO

Juana Bignozzi
REGRESO A LA PATRIA

Mónica Sifrim
RUIDOS DEL GINECEO

Leónidas Lamborghini
CIRCUS

Leónidas Lamborghini
ESTANISLAO DEL MATE

Claudio Ingratta
ESCRITOS CLASE B

Diego Shapira
LAS MUERTES NECESARIAS

Andrés Glazman
ROJO Y NEGRO

Ricardo Ruiz
TRISTES, RÜIDOS, FURIA

Ana Sebastian
YUYO VERDE / NOTICIAS

Jorge Fondebrider
IMPERIO DE LA LUNA

Alberto Laiseca
POEMAS CHINOS

Raúl González Tuñon
POEMAS PARA EL ATRIL DE UNA PIANOLA

Diana Bellessi
EROICA (en coedición con UR)

Joaquín Giannuzzi
ANTOLOGIA (1958-1984)

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:
CATALOGOS S.R.L.
Independencia 1860, Bs. As.

Sumario

El rencoroso, *la columna de D.G. Helder* 2
Mario Trejo: "Yo creo en la Musa", *reportaje de Daniel Freidemberg* 3
Correspondencia Ford - Marianne Moore, *traducción de Mirta Rosenberg* 5
Ciudades 7
Página de artista, *por Guillermo Kuitca* 8
Patio solo, *por Susana Cabuchi*/ **El sol de nuevo**, *por Rafael Felipe Oteriño* 9
"Dos nenitas" y otros poemas, *por Sergio Bizzio*/ **Clavel negro**, *por Beatriz Vignoli* 10

DOSSIER TRADUCCION
Presentación, *por Daniel Samoilovich* 11
George Steiner: "Después de Babel", *reportaje de Alex Zisman* 12
Apuntes 13
"La tarea del traductor", *por Walter Benjamin*, traducción de H. A. Murena 14
"Conclusiones acerca de 'La tarea del traductor' de Walter Benjamin", *por Paul de Man*, traducción de Nora Catelli 17
"Preludes"/ "Preludios", *por T. S. Eliot*, versiones de Alberto Girri/ Enrique Pezzoni, Gerardo Gambolini y José María Valverde 23
"The red wheelbarrow"/ "La carretilla roja", *por William Carlos Wiliams*, versiones de Agustí Bartra, Octavio Paz y Ernesto Cardenal/ José Coronel Urtecho, y **Odas I, IX**, *por Horacio*, versiones de Tomás Meabe, Germán Salinas y Ana Goldar 24
"Barche sulla Marna"/ "Barcos sobre el Marne", *por Eugenio Montale*, versiones de Alberto Girri/ Carlos Viola Soto, Horacio Armani y Gianni Siccardi 25
"L'Albatros"/ "El albatros", *por Charles Baudelaire*, versiones de Ulyses Petit de Murat, Nydia Lamarque y Enrique Kanzepolsky 26
Elogio de la traducción, *por Jorge Ricardo Aulicino* 27

Enrique Lihn: "Pinochet es Kitsch", *reportaje de Hernán Miranda* 28
José Emilio Pacheco: "Para que brote el agua en el desierto", *por Susana Zanetti* 31
Hablarán, *la columna de Martín Prieto* 33
Crítica 34
Agenda 38
El Correo 39

DIARIO DE POESIA: RNPI Nº 48527. *Distribuidora en Capital*: Macchi y Cía. Carlos Calvo 2426, Bs. As. *Interior*: SADYE S.A.C.I.F. Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en Arbol Alto, Uruguay 252, 1º '6', 45-4791, e impresa en Talleres Gráficos Carbet, La Rosa 1080, Adrogué.

Suscripciones en el exterior. (No válido en la Argentina.) En España: Pts. 3.000. Otros países: u$s 25 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

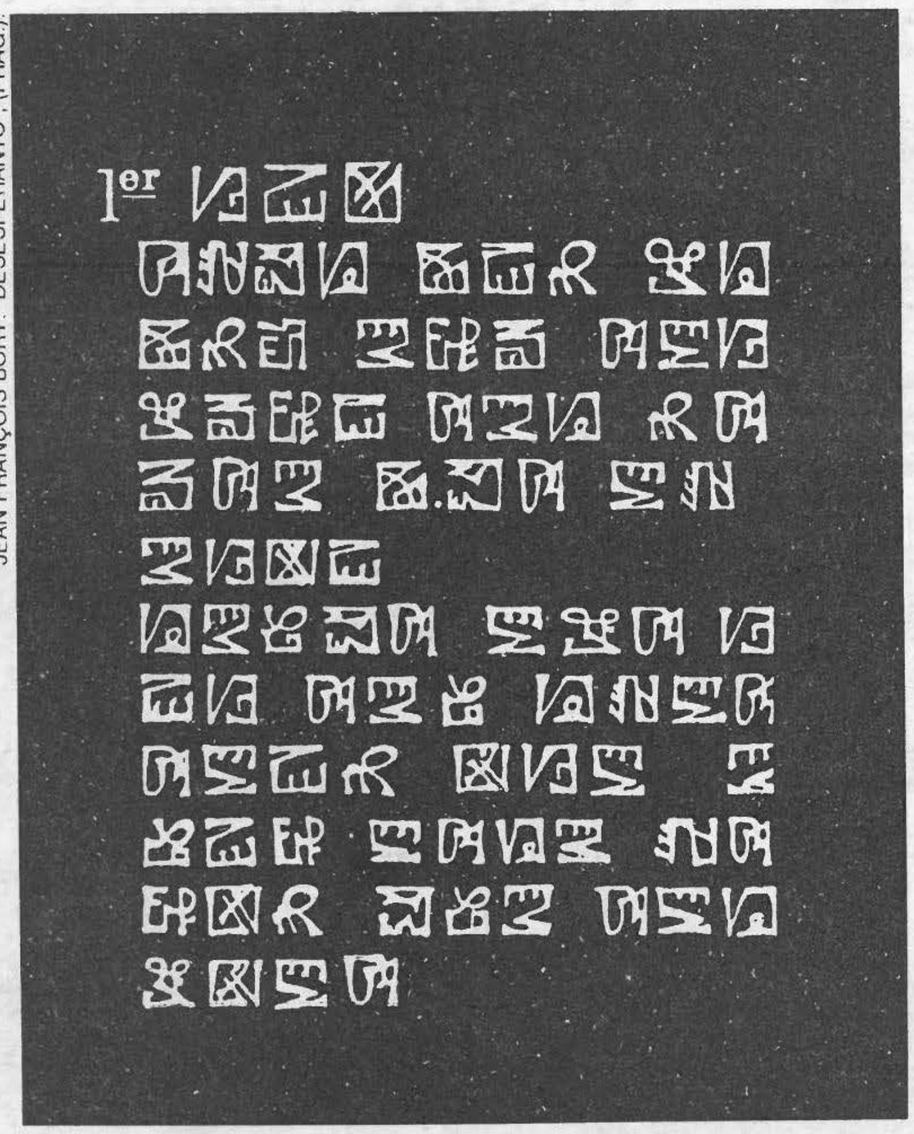
DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia y giros en Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires. *Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares.* Números atrasados en venta al precio del último ejemplar en circulación.

El rencoroso



la columna de D. G. Helder

(viene de tapa) -gas abullonadas, voladitos, etc., todo un objeto mitológico. Los labios pintados de rojo, flaco, displicente, enfrentado a una multitud de jóvenes en estado de excitación colectiva: greasers, hippies, skinheads, hell's angels y demás minorías, cada una haciendo su show. Mick Jagger abre el recital leyendo —in memoriam Brian— una estrofa del poema "Adonis" de Shelley. ¿No decía Eliot, de algun modo, que Shelley era cosa de teenagers? Para colmo de males el recitado de Jagger es deficiente, quiero decir escolar; se demora en las sílabas acentuadas, remarca el final de verso con una subida de tono, etc. Al terminar el fragmento hay una suelta de lo que al principio parece papel picado grueso y enseguida descubrimos es un centenar de blancas



JEAN FRANÇOIS BORY: "DESESPERANTO", (FRAG.)

mariposas. En ese momento, cuando las mariposas revolotean sobre el escenario y la banda empieza a sonar y Mick Jagger a sacudirse y bailar de la manera en que todos sabemos, sin disciplina, imprevisible, con su camisola newromantic; en ese momento, digo, se produce la epifanía. A los hagiógrafos del rock compete recuperar la metáfora que el espectáculo propone, sin duelo, en una tarde de verano: la gran mariposa blanca revoloteando, danzante, sobre el sepulcro de Adonis.

LA MONEDA: El éxito de una canción (música + letra o letra + música, según se la examine) depende cada vez más de su capacidad de ser pegadiza. La radiodifusión del género aprovecha al máximo dicha capacidad. Cuando escuchamos una de estas canciones demasiado "capaces", y tenemos ganas de cantarla nosotros también, o mejor dicho ganas de acompañar, desde el anonimato casero, al voca- lista —cosa que sucede a menudo—, lo común es que por ansiedad, falta de sincronización u otro motivo nos anticipamos a la letra, pronunciando cada palabra una fracción de segundo antes que el vocalista. Algo parecido ocurre con los textos demasiado obvios, obvios por lo que predican y por la disposición interna de lo que predican, es decir por ambos miembros de la desprestigiada dicotomía forma y contenido. En ocasiones, nuestra mente se anticipa a tal punto a estos "textos pegadizos" que no alcanzamos a concluir su lectura. Para los que no tienen la suerte —ni la responsabilidad— de poder expedirse sobre cosas realmente nuevas, situación en la que está la mayoría absoluta de los autores, queda el consuelo de poder ensayar nuevas maneras de exponer las viejas cosas. Ese consuelo, demás está decirlo, es una de las válvulas de la literatura (en el sentido que da la zoología al término válvula: membrana que impide el retroceso de lo que circula). El mejor artífice sería aquel autor que obtuviera el menor índice de deserción de lectores por causa de la anticipación; el que, mediante el nuevo arreglo de una materia conocida, lograra que el lector perdiera el conocimiento de la misma y lo retomara por la lectura. Al llegar al mismo lugar por otro camino, o a cross-country, o en aeroplano, o en burro, etc., es muy probable que el viajero amplíe y modifique su noción del lugar. En esto se ve que, en literatura, los medios justifican el fin. No resultan tan ingenuas e inútiles las distinciones entre forma y contenido como nociva la creencia de que no hay casualidad recíproca entre "ambas caras de una misma moneda", sino arbitrariedad y azar. Corregir el estilo –dice Nietzsche– es corregir el pensamiento. El autor persuadido de que los condicionamientos recíprocos entre el cómo y el qué son contingentes, dando lo mismo que se empleen éstos o aquéllos para aquéllo o esto, puede terminar escribiendo una novela epistolar sobre la teoría darwiniana del origen de las especies, o creyendo con Godard, que vale la pena adaptar para cine El Capital.

El Nº 11 aparece el 10 de diciembre de 1988. Reportaje a Susana Thénon. Dossier Poesía Buenos Aires Textos de H. D.

DIARIO DE POESÍA

Año 3, Nº. 10 - Septiembre, 1988

Director
Daniel Samoilovich

Director de Arte
Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción
Jorge Fondebrider

Consejo de Redacción
Jorge Ricardo Aulicino, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg y Ricardo Ibarlucía (*en Buenos Aires*); D. G. Helder, Martín Prieto y Mirta Rosenberg (*en Rosario*) y Elvio E. Gandolfo (*en Montevideo*).

Diagramación
Carlos Tirabassi

Colaboradores especiales: Rodolfo Alonso, María Negroni (*Nueva York*), Mimí Doretti, Oscar Taborda y Víctor Pesce.

Publicidad
Ana María Bovo

Secretaria
Josefina Darriba

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mario Trejo: "Yo creo en la Musa"

Con *El uso de la palabra* (cuya edición ampliada, que "cancela todas las anteriores", apareció en 1979) Mario Trejo obtuvo en 1964 el premio Casa de las Américas. Trejo, que –se dice– nació en 1926, participó en algunos momentos centrales de la historia de la poesía argentina contemporánea, aunque acaso es más recordado por la legendaria obra teatral *Libertad y otras intoxicaciones* que puso en escena en el Instituto Di Tella en 1967, o por las letras que compuso para Astor Piazzolla y Waldo de los Ríos. Actor de cine (con Bertolucci), autor y director teatral, periodista, guionista y conductor de programa televisivos, Mario Trejo retornó en julio, tras una larga ausencia, a su país. Esta entrevista se complementa con algunos poemas seleccionados por el autor.

por Daniel Freidemberg

De usted se dijo que es "el más cosmopolita" de los poetas argentinos: tiene poemas en inglés, italiano y francés. Ha vivido en Chile, Italia, España, Brasil, Cuba. ¿Qué tiene de particular este regreso?

—Yo antes iba y venía, pero nunca había pasado catorce años afuera. Es una sensación muy fuerte, *recuperar la pertenencia*: hace más de un año que no escribía y ya estoy tomando notas para poemas. Hay un tango de Cátulo Castillo, *Tinta roja* (que para mí es gran poesía), donde un malevo vuelve al barrio y descubre: "*veredas que yo pisé*", y después dice "*quién se robó mi niñez*". Entran a jugar Eros y Thanatos. Thanatos es el tiempo que pasó, lo que está perdido. Y también lo que fue destruido en esta ciudad, que está cargada de violencia y que es una de las más intensas del mundo. Pero esa intensidad me enciende los motores. Hay algo —en el gusto de un vino, en el olor de una calle, en las mujeres— que está tocando un escalón inferior del inconsciente y se vincula a la pertenencia.

—¿Necesita esos estados de "intensidad" para escribir?

—He escrito en momentos de gran depresión, y en otros no pude. Escribí como un maníaco en momentos de mucha euforia y tuve etapas de euforia sin escribir. No sé, no soy novelista. Una vez David Viñas me decía que los novelistas "escriben con el culo", pasan mucho tiempo sentados. Soy como aquel personaje de *El tiempo debe detenerse*, de Aldous Huxley, que dice que el poeta escribe en cualquier circunstancia o no escribe. Yo creo en la Musa todavía, creo que te viene *the inspiration* no sé de dónde y en otros momentos no, y que cada poeta es diferente. Son raptos, como los raptos de amor.

—¿Le pasa que después de haber escrito el poema descubre lo que quería decir?

—En mi caso no es así. Claro, estoy abierto a que un crítico descubra algo que yo no había advertido, me pasó muchas veces, pero generalmente tengo una percepción previa al poema, y por eso siempre estoy corrigiendo, siempre pongo "esta versión cancela las anteriores". El poema no se termina nunca pero tampoco puede uno ser tan maníaco; en algún momento hay que decir "no pudo salir mejor, mala suerte y saludo atentamente". Pero insisto: hay momentos en que "sintonizás" y momentos en que no. En el poema *Orgasmo* digo que "*escribo al dictado*", pero también reivindico la forma, la técnica. *Trabajar sin que se note.*

Por eso fue tan importante Edgar Bayley para mí. Bayley además me hizo conocer la poesía de René Char, el libro de Roger Mounin sobre Char, que me cambió la vida. No tengo nada que ver con Char, pero de él aprendí la concisión. Así como a Enrique Molina le debo las nueve sílabas; no las nueve sílabas de Darío, ante las que me pongo de pie ("*Juventud divino tesoro,/ ya te vas para no volver*"), sino las nueve sílabas con acento diverso, que permiten salir del sonsonete del octosílabo. Mallarmé lo decía: la poesía son ideas pero los poemas se escriben con palabras. Hay que reconocer, "tener oreja", saber qué pasa con una conjunción y saber dónde hace falta poner ambigüedad. Evidentemente, también se puede escribir *On the road*, de Kerouac, que agarró el télex y se largó a lo que salga, inventó la prosa-jazz, y lo respeto porque logró su objetivo.

—Nombró a Bayley, Char, Molina. ¿De quién más aprendió?

—No sólo de poetas. Uno de mis mayores maestros fue Enrique Villegas. Y no sólo música (todo el jazz, Ravel, Chopin, Goulda), sino también la noche y la vida. Me enseñó que un artista debe jugarse en lo suyo. Aprendí que Miles Davis no es mejor que Duke Ellington ni Ellington mejor que Clifford Brown: todo es música. Aprendí que Bach es jazz. Además, bueno, a Villegas lo seguían siempre las mujeres y yo ligaba de rebote.

—Pero yo hablaba de quiénes aprendió poesía.

—Drummond de Andrade, cuando viví en Brasil, fue muy importante: descubrí la posibilidad del humor. Después lo encontré en Nicanor Parra, con quien se han cometido muchas injusticias. Bueno, le debo también a Huidobro, al Neruda de *Residencia en la tierra*, a los ensayos de Amado Alonso. En general, no tengo una formación española salvo Miguel Hernández, que leí a los 15 ó 16 años gracias a Alberto Vanasco y me fascinó. Mi primer libro, *Celdas de la sangre*, era de sonetos, una edición del H.I.G.O. Club que formábamos con Vanasco. Eran sonetos muy barrocos: un crítico, Pedrito Larralde, escribió que yo estaba influido por Quevedo, pero a Quevedo lo leí mucho después. Lo que pasa es que yo no me permitía parecerme a Miguel Hernández y entonces los sonetos que escribía eran rarísimos: crispar un lenguaje que no quería entrar.

Vanasco, en ese entonces, también escribía sonetos...

—Y eran sonetos hermosos. Hay uno que siempre, en todas partes del mundo, lo digo: "*Me basta una humareda, es suficiente/ tener el corazón como de espuma/ y una siesta con sol que se presuma/ en la luz, en las manos y en la frente.// Me basta una canción y la indolente/ trivialidad del pueblo que se esfuma/ y un amor como el tuyo que es, en suma/ una gran alegría, y de repente.// Me sobra con tener en la mirada/ una oveja pascual desenredada/ sin que nadie me inquiete ni me aguarde//para poder vivir como la piedra/ en una intensa forma icosaedra/ toda la eternidad en una tarde*".

Vanasco tiene un libro que se llama *24 sonetos absolutos y 2 intrascendentes*, pero eran 27 en total. Era un chiste entre nosotros, hacíamos cosas para "que no se avive la gilada". Claro, en esa época yo era parricida y prejuicioso: no quería saber nada con los "neorrománticos del '40" y ahora puedo valorar a Wilcock. Hay muchos poetas a los que llegué tarde. Banchs, por ejemplo, y el Eliot de los *Cuatro cuartetos*, que ya no me influyó, pero es uno de los poetas que más admiro. Tomo de todo: algo que aprendí es a no ser sectario. También a Vallejo llegué tarde, aunque algunos me calificaron como "vallejiano" y eso me desorienta. A Vallejo le dediqué un poema y hay cositas de él y de Mallarmé que se parecen y que me "llaman" de una manera muy fuerte, pero tanto como "me llama fuerte" Neruda cuando escribe "*y te pareces a la palabra melancolía*".

—En el estilo y en el tono, en mi opinión, lo suyo no se emparenta con Vallejo. Pero comparte con él algo que no comparte con otros poetas de su generación, por lo menos con los que tenía más cerca: una permanente confrontación de ideas contrarias (ya no de imágenes o de palabras, como los surrealistas). Se afirma una cosa e inmediatamente se la contradice o relativiza. Está la duda.

—Es cierto. En mi poesía hay más pensamiento. Como en Vallejo, en Parra, en Eliot. Son coincidencias que tienen que ver con una actitud más intelectual. Me preocupa mucho la responsabilidad del intelectual, tengo una especial negativa a ver las cosas en un solo carril. Pero hay ciertos poemas en los que me dejo ir: "Orgasmo", "Los fechoristas". Lo que pasa es que cada vez me dejo ir menos.

—Con la experiencia, uno aprende a "olfatear" cuando se viene el poema. Detecta el "estado de creatividad".

—Sí, me doy cuenta, pero a veces lo dejo pasar, porque tengo sueño, porque tengo ganas de hacer otra cosa o porque no le doy tanta importancia. No olvides que yo tengo poemas, obras de teatro y guiones inéditos y que los perdí. Tengo toda una serie de poemas extraviados que estaban escritos en "interlingua", entre ellos "Libertad y otras intoxicaciones", de donde salió la idea para la obra de teatro. Era una época en que vivía con una inglesa en Italia y trabajaba en una agencia francesa, y mezclaba los idiomas. Perdí muchos poemas y nunca me preocupó. Nunca santifiqué la palabra escrita. Menos la heroína, probé todos las drogas, y tampoco me las doy de drogadicto.

—Detesta la "carrera literaria"...

—La obra, bien o mal, está ahí. Puedo asegurar que no hay una sola palabra que no sea vivida, pero cómo voy a saber qué poemas van a quedar. A lo mejor quedan algunas líneas: "*de dos peligros debe cuidarse el hombre nuevo: /de la derecha cuando es diestra/ de la izquierda cuando es siniestra*". Pude "hacer carrera" en teatro, en cine, en televisión, y no la hice, será porque soy un inmaduro, pero mi vida está en todo esto. Los textos sacralizados me producen vergüenza ajena: detesto el fetichismo literario, la idea del poeta maldito y desmelenado. Ya uno es bastante maldito para andar haciendo ese personaje. Es tan peligroso divinizar a Breton o a Cortázar como a Stalin o a Trostsky. O a Freud. En *Libertad y otras intoxicaciones* había una escena de tortura (fue la primera vez que se mostró la tortura en teatro, con textos en *off* de Franz Fanon) y al final aparecía un actor con al figura de Ernesto Guevara: el día en que asesinaron a Guevara lo saqué. Volviendo a "la carrera" o "la obra": Garcilaso de la Vega escribió 33 sonetos, dos églogas y tres elegías, y lo que escribió Rimbaud es chiquito así. Otros tienen una obra inmensa. Cada uno ara su campito, grande o chico. A mí me tocó un campo chico.

—No me parece tan chico. En su segunda edición, El uso de la palabra *está compuesto de tres libros bastante grandes, y además está el libro de sonetos y* Labios libres.

—*Labios libres* nunca existió como libro: eran unos poemas que Vanasco mimeografió y los distribuyó. Alguien lo incluyó en mi bibliografía y quedó ahí. Vanasco tenía esas cosas. Los primeros *happenings* se hicieron, más o menos, por el 64, pero Vanasco ya hacía *happenings avant la lettre* en 1946: íbamos a la calle Florida y de pronto desplegábamos cuadros

(Sigue en pág. 4)

FOTO: MIMI DORETTI



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mario Trejo

Antología personal

SOLICITUD DE CLEMENCIA

Yo sólo pido perdón
por haber besado las playas del Mar Rojo
haber visto las luces de Aqaba en el amanecer verde
haber tomado mate entre el humo de los asesinos
haber temblado ante el incesto
del pez piedra con las piedras
del sol con la belleza
de mis sueños con la realidad.

Yo sólo pido perdón
por haber inventado las montañas de Arabia
/Saudita

EL COMBATE VERBAL
Una fábula

La poesía corre siempre el riesgo de cometer incesto con la magia y la religión. Cuando la transgresión se consuma, se convierte entonces en una poesía esotérica, un rito de iniciación en el cual las palabras son a la vez velo y vestíbulo de una verdad que está más allá, en otra parte que no conocen las palabras. El acto de crear, el momento mismo de la creación es, en estos casos, la experiencia más cercana a la mística, que es, por definición, no verbal.

Puede argumentarse que una poesía que solicita el conocimiento de claves ocultas o de guiños culturales es hermética. Para que la ostra vuelva a abrirse y permita la esperanza de una perla es necesario, entonces, creer. Creer en la experiencia literaria. ¿Qué quiere decir, en este caso, creer? Sospecho, con temor y dudas, que cuando las palabras no nos remiten a un código familiar y domesticado debemos leer en ellas los nombres de un planeta desconocido, nombres para llamar a seres animales y vegetales surgidos tal vez del silicio y no del carbono, piedras desmesuradamente pequeñas para imaginar su peso atroz, rocas ásperas a la vista y dulcemente verdes al tacto, colores que el arco iris ha olvidado.

Hay un modo único, engendrador, de experimentar toda poesía, gota que oigo caer, veo caer, digo caer. Se trata de luchar duramente con su lenguaje. Si al cabo del combate uno no puede narrarlo con otras palabras y otros gestos, si sentimos que ya no somos el mismo de antes, que algo ha cambiado en nosotros (no importa si creencias, sentimientos o actitudes), entonces quiere decir que la poesía ha tenido lugar, que ocupa ya su lugar dentro de nuestra mente y de nuestro cuerpo.

La ostra se ha abierto. Dentro de nosotros brilla una perla.

LAS LINEAS DE LA VIDA

Son las líneas de la vida. Dibujan pirámides, imperios, moluscos, cantos tibetanos, la espiral y el huevo. Reconstruyen continentes, sueños, proyectos rotos, la palabra mamá y su último perfil. Inventan la ópera y la basílica, el fa sostenido de la soprano y el aplauso unánime de la multitud.

Las líneas de la vida tienen ojos para ver debajo de la piel y de la tierra el país de los tesoros perdidos, la raza perfecta que vive más allá del horizonte astral.

Las líneas de la vida han elegido hoy trazar el identikit de la soledad y la locura, el mapa del deterioro que se acumula, la obscena capacidad de autorreproducción que tienen el dinero y el tiempo detenido.

Yo amo esta belleza tenebrosa, esta película transparente e infinita que une y separa la belleza del mal de la maldad de la belleza.

HEGEL VOYEUR A ORILLAS DEL MAR ROJO

Rabiosos son los lobos del verano,
aullido a pleno sol, baba y colmillos
que arrojan salomónicos cuchillos
contra la flor oscura de tu ano.

Desnuda contra el mar, llevas tu mano
de guante negro hacia los sencillos
repliegues de tu carne, los anillos
elásticos de tu sexo anglicano.

Catorce mil trescientos veinte orgasmos
fueron los días que vivió el hirsuto
fornicador sobre el que hoy cabalgas.

Obsérvalo observarse en tus espasmos
como Hegel se espiaba en su Absoluto.
Siéntele hundir su angustia entre tus nalgas.

DIALECTOS DIALECTICOS

Los analistas ergotizan
Los ergotistas analizan
Ergotiza ergotizador
El descubrimiento de Coulomb
Y los Rayos Catódicos
Pero recuerda siempre
Que las rectas marxianas
No son canales de pensamiento lineal
Crisis de paz

Riesgo calculado locura calculada
Todo el poder a la palabra
De incorruptibles vocales
Y corruptas consonantes

Entre el lenguaje de las dificultades
Y las dificultades del lenguaje
Alguien canta que mañana
Es el primer día del resto de tu vida
Pero el médico cura
Y el cura no medica
Y hay un golpe sin Estado
Y dentistas y espeleólogos de izquierda
Y trotskistas de izquierda
En toda la extensión de la palabra

Presiento que algún día
Se festejarán las bodas edípicas
Futuro que me mata
Y produce nostalgias
Amante lengua amada
Tiempo pretérito
Tiempo imperfecto
Tiempo incurable

Recordemos ahora
Que la mamma de Marconi era irlandesa
Y se apresuró a patentar en Inglaterra
Los descubrimientos de Guglielmo
También llamado Willy

Así es la poesía
En este arrabal galáctico
Alexander Graham Bell
Daba clases de elocuencia
Y se enamoró de una sorda
Elocuencia más amor
No la curaron
En cambio él inventó el teléfono

En boca del poeta
Toda idea es profecía

(Viene de pág. 3)

y leíamos poemas. Siempre digo que Vanasco fue mi primer contacto con "la vida literaria", a los 15 años, cuando éramos compañeros en el Colegio Nacional Buenos Aires. El que me sacó del *ghetto* Vanasco-Trejo fue Bayley, el otro gran contacto.

¿Y antes qué leía? ¿Cuándo empezó a escribir?

—A los ocho años empecé a escribir poemas. Leía lo que encontraba en la biblioteca de mi hermana. Poesía latinoamericana: José Asunción Silva, incluso Santos Chocano, y Pedro Matta, que era un "poeta de señoras" de los años 20 ó 30. Tenía algo que me gustaba mucho: *"Siempre después de un chubasco/ queda más clara la tarde./ Hoy voy a reñir contigo/ sólo por hacer las paces."* A los once años escribía sonetos falsos: bastaba con poner cuatro líneas, otras cuatro, tres y tres. Después, en el secundario, vienen Vanasco, Miguel Hernández, el H.I.G.O. Club, y después mi primer libro. A los 20 años, Edgar Bayley me trae otra cosa. El venía de la Bauhaus, el arte abstracto y el creacionismo, y se topó conmigo que le aporto, como dijo César Fernández Moreno, el vitalismo. Hicimos un muy buen negocio: yo le di mi locura y él me dio el rigor. Me integró al grupo de los invencionistas, que odiaban a los surrealistas. Yo fui el que vinculó ambos grupos.

Y en el 50 aparece *Poesía Buenos Aires*, gracias a Raúl Gustavo Aguirre que era el único con la constancia necesaria. Antes, Aguirre hacía otro tipo de poesía y publicaba en *Sur*: el que lo capta es Bayley, que siempre supo "oler" lo que había en la gente, como me captó a mí. Ni Bayley ni yo, hubiéramos podido hacer esa revista: se necesitaba alguien como Aguirre. El primer número lo hicimos los tres, Móbili y Juan Carlos Lamadrid. La amistad con los surrealistas se produjo, sobre todo, a partir de *Letra y línea*, en el 53, con Girondo.

—Pero a Letra y línea *la dirigía Aldo Pellegrini.*

—La dirigía Pellegrini y yo era el secretario de redacción, pero la revista era fundamentalmente las reuniones que se hacía una vez por semana en la casa de Girondo y Norah Lange. Girondo era extraordinario para eso. Ahí junté a Bayley y Molina, que ahora se adoran. "Negociemos", les dije, "somos pocos, para qué nos vamos a pelear".

—¿Costó mucho juntarlos?

—No. La gente de calidad termina por entenderse. Las diferencias entre los surrealistas y los invencionistas estaban más en las teorías que en las obras. El invencionismo planteaba una poesía más relacionada a la experiencia con la palabra y el surrealismo creía en la poesía como medio de expresión, para decirlo en términos de Tristán Tzara. Por ese entonces, Tzara cundió mucho entre nosotros: en la conferencia que dio en Bucarest y en la que se basó el surrealismo en la posguerra hablaba de la "poesía como medio de expresión" y la "poesía como actividad del espíritu", paralelamente a la distinción que hacía Georges Mounin sobre una "poesía para ser leída bajo la lámpara" y otra "para ser dicha en voz alta". Como medio de expresión se entendía aquella poesía donde transmitís "algo a otro", que podría incluir a la poesía política y el surrealismo. Que trabajaba con las imágenes sin preocuparse tanto por lo que pasa con las palabras. La otra línea, la de Bayley, es la que viene de Mallarmé, Huidobro, Pierre Reverdy, y mejor pasemos por alto al ultraísmo, que es un invento hispánico del que, por supuesto, abjuró Borges.

—Ahora Bayley dice que, en cierto modo, él es surrealista.

—Sí, y yo también. Como Monsieur Jourdain, que no sabía que hablaba en prosa. Hay tantos que fueron o son surrealistas sin saberlo, así como en el rock hay quienes hacen jazz sin saberlo, o sabiéndolo como Sting. Además, hay un surrealismo anterior al surrealismo, así como de pronto descubrís una literatura kafkiana anterior a Kafka. Ciertas palabras como "surrealismo", "barroco" o "fascismo" ya no pueden ser tomadas en un estricto sentido histórico, porque marcan una manera de ver la realidad. No podemos reducir el barroco al siglo XVII: *"llámase barroco a todo aquél/ para quien la distancia menor/ entre dos puntos/ es la curva"*, digo en "Apuntes para una crítica de la razón poética".

"Jugar con la voz de rata aplastada de Janis Joplin no es para todo el mundo"

—Ahora hay una revitalización del barroco, que algunos celebran y otros no. Pero lo que virtualmente ya no se hace es surrealismo, en el sentido de buscar imágenes deslumbrantes, shockeantes, conmovedoras, que concentran infinitos sentidos.

—Son vías. Intermitentemente, la gente toma una u otra dirección, con justicia y razón, porque se produce una fatiga. Pero, así como desconfío de los rockeros que no hayan pasado por el jazz o el blues, creo que el asunto de las metáforas, de la imaginería, es un entrenamiento difícil de reemplazar. Después podés retacearlo, darle un nuevo sentido, negarlo también, pero lo que te garantiza la calidad del producto es que conozcas previamente el asunto. Salvo casos como Thelonious Monk que no sabía leer música pero *ya la tenía en él* por una cuestión (vuelvo al principio) de profunda *pertenencia*. También, por supuesto, hay una cuestión "de oreja": reconocer la belleza convencional y la no convencional y saber distinguirlas: a mí me emocionan más las canciones de Violeta Parra con su voz rota que cuando las canta cualquier otro. La parodia se puede hacer pero me gusta más lo que tiene sustancia, *the real staff*: muchos pueden gritar o mover la cintura, pero jugar con la voz de rata aplastada de Janis Joplin no es para todo el mundo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Correspondencia Ford-Marianne Moore

Entre octubre de 1955 y noviembre de 1956, la poeta Marianne Moore y la Ford Motor Company mantuvieron una cortés y sutil correspondencia en torno a un tema eminentemente poético: la búsqueda de un nombre para un modelo de automóvil. La Correspondencia Ford-Marianne Moore fue originalmente editada en *The New Yorker*, 13 de abril de 1957; fue reeditada como folleto por la Pierpont Morgan Library, New York City, en 1958; se publica en castellano por primera vez.

Traducción de
Mirta Rosenberg

19 de octubre de 1955

Estimada Srta. Moore: Esta mañana nos topamos con un problema que, por extraño que parezca, pertenece más al campo de las palabras y al frágil sentido de las palabras que al de la construcción de autos. Y nos preguntamos si usted se sentirá suficientemente intrigada como para darnos una mano.

Nuestro dilema es el nombre de una nueva serie de autos muy importante.

Nos gustaría que ese nombre fuera algo más que un rótulo. Específicamente, nos gustaría que ese nombre tuviera, en sí mismo y por sí mismo, cierta cualidad dominante. Que expresara, por medio de la asociación o de cualquier otro conjuro, un sentimiento visceral de elegancia, agilidad y características y diseño de avanzada. Un nombre, en breve, que haga resplandecer una imagen dramáticamente deseable en la imaginación de la gente.

Durante las últimas semanas esta oficina ha confeccionado una lista de más de trescientas posiblidades que, me apena decirlo, se caracterizan por ser incómodamente pedestres. Estamos a millas de distancia de nuestras aspiraciones. Y por eso buscamos la ayuda de alguien que conoce esta clase de magia mucho más que nosotros.

En cuanto a cómo podemos organizarnos en este asunto, no tengo idea. Una posibilidad es que usted se moleste en visitarnos y lo piense ante la nueva Maravilla cuyo modelo de arcilla se halla ahora en nuestros Estudios de Diseño. Pero en cualquier caso, todo dependerá de si usted siente que este nuevo desafío le resulta interesante.

Si fuéramos tan afortunados de haber intrigado su imaginación, nos agradará escribirle más detalladamente. En resumen, todo lo que deseamos es un nombre colosal (otro "Thunderbird" (pájaro de trueno) estaría perfecto). Y, por supuesto, se da por sentado que nuestra relación se construirá sobre una base remuneratoria impecablemente digna.

Respetuosamente,
Robert B. Young
Departamento de Marketing e Investigación
División de Productos Especiales
Ford Motor Company
P.O. Box 637
16400 Michigan Avenue
Dearborn, Michigan

21 de octubre de 1955

Permítame que pida consejo, Sr. Young. Me halaga que se haya recurrido a mí en un asunto de tanta importancia.

He visto y admirado "Thunderbird" como nombre de Ford. Sería difícil igualarlo; pero permítame que la semana que viene hable con mi hermano, quien contribuirá a la empresa con ardor e imaginación.

Mis saludos para usted y su esposa[1],
Marianne Moore
260 Cumberland Street
Brooklyn 5, New York

27 de octubre de 1955

Estimado Sr. Young: Mi hermano cree que la mayoría de los nombres que yo había pensado sugerirle para la nueva serie son demasiado eruditos o demasiado elaborados, pero me aconseja preguntarle si alguno de los siguientes se acerca a los requerimientos.

THE FORD SILVER SWORD

Esta planta, cuya flor es una espada de plata (silver sword), sólo crece, según creo, en el Tibet y en la isla hawaiana de Maui, en el Monte Háleákalá (Casa del Sol), y se la encuentra entre los 9.500 y 10.000 pies de altura. (Las hojas —blanco plata— que rodean a los capullos individuales tienen una textura granulada como las torzadas de bordado italiano.)

Mi primera idea fue la de una serie de pájaros —de la especie de las golondrinas—, Hirundo o fonéticamente, Aërundo. Malvina Hoffman está diseñando un adorno para el radiador de un Cadillac por encargo, y dijo que en su opinión el único término que podría superar a Thunder-bird sería *hurricane* (huracán), y entonces se me ocurrió que Hurrican Hirundo podría ser el primero de una serie formada por Hurricane aquila (águila), Hurricane accipiter (halcón), y así por el estilo. "Una especie que toma su cena mientras vuela".

Si estas sugerencias no tienen relación con el auto, tal vez pueda enviarme un boceto de su apariencia general, o insinuarme algunas de sus excitantes posibilidades, si bien mi hermano me recuerda que esa información es altamente confidencial.

Sinceramente,
Marianne Moore

4 de noviembre de 1955

Estimada Srta. Moore: Me complace que su nota insinúe que está usted interesada en ayudarnos con nuestro problema de designación.



Marianne Moore en su casa de Brooklyn, hacia 1935.

Como esto es así, para cumplir con los procedimientos de este riguroso mundo comercial, creo que deberíamos concretar algún acuerdo definido para el pago de una tarifa u honorarios adecuados antes de abocarnos más al problema.

Una manera de hacerlo sería que usted sugiriera una cifra que pudiera ponerse a consideración de ambas partes. Una vez resuelto el punto, esperaremos ansiosos que usted se nos una para continuar nuestra fascinante investigación.

Sinceramente,
Robert B. Young
Investigación y Marketing

7 de noviembre de 1955

Estimado Sr. Young: Es muy bondadoso de su parte considerar la remuneración para un servicio meramente prometido. Sin embargo, mi fantasía se vería inhibida si recibiera reconocimiento antes de haber actuado. Si mi contribución fuera de ayuda específica, sin duda podríamos acordar alguna clase de honorario por el servicio prestado.

Tal vez parezca exigir participación, pero si pudiera decirme de qué modo las sugerencias que envié se desviaban –si eso es lo que ocurrió– del ideal, quizá podría continuar con la tarea ajustándome mejor al objetivo de la compañía.

Sinceramente,
Marianne Moore

11 de noviembre de 1955

Estimada Srta. Moore: El filodendro de los Young acaba de beneficiarse con un riego extra mientras, caminando por el cuarto, pensaba yo las palabras adecuadas para responder a su generosa nota.

Permítame exponer la naturaleza de mi aprieto. Es indeciblemente contrario a los Procedimientos de aquí el hecho de aceptar asesoramiento —incluso asesoramiento muy necesario— sin que exista un firme acuerdo prioritario acerca de las condiciones (y, por cierto, sin una Noticia de Compra por cuadruplicado y tres ofertas competitivas). Pero además, rara vez ha tenido la industria automotriz alguna oportunidad de incurrir en un asunto tan etéreo como éste.

De modo que si se arriesga usted a llegar a un resultado mutuamente satisfactorio con nosotros, estaremos encantados de hacer honor a su deseo y no estorbar su fantasía.

En cuanto a que sus sugerencias anteriores pueden haberse "desviado", tal como usted lo expresara, pues bien, no lo hicieron en absoluto. Simplemente propusimos un receso en la producción para mantener las cuentas ordenadas. El embarque 1 fue excelente, y nos gustaría regodearnos con más de ese tipo. Incluso con aquellas sugerencias que su hermano consideraba demasiado eruditas o elaboradas.

Para nosotros, el hecho de imponer un ideal a sus esfuerzos significaría, mucho me temo, arruinar nuestro objetivo. Hemos buscado su ayuda para tener un enfoque muy diferente del nuestro. En resumen, nos agradaría tener sugerencias a las que no hubiéramos llegado por nuestra cuenta. Y a las que, en los crudos hechos, no hemos llegado.

Con este fin, debemos ayudarla enviándole alguna representación tangible de aquello de lo que estamos hablando. Su hermano estaba acertado; los diseños avanzados del Dearborn son algo próximo a lo Sagrado. Pero tal vez los bocetos adjuntos le sean útiles. No son LA COSA, pero expresan el sentido.

Por lo menos, pueden producirle algún sentimiento de participación en el caso de que su amiga Malvina Hoffman, se ponga intempestivamente a conversar de tapas de radiadores.

Sinceramente,
Robert Young
Investigación y Marketing

11 de noviembre de 1955

Estimado Sr. Young:
Los bocetos. Sin duda son excitantes, tienen calidad, y los tonos tucán confieren tremendo atractivo, confirmado por las ruedas. La mitad de la magia: los efectos de esta clase. Lo que es más, mirado al revés, produce una impresión de flotabilidad, como un pez. Inmediatamente su palabra, impecable, salta a la mente. ¿Podría ser una posibilidad? The Impeccable. En cualquier caso, el lapidario glamour de junco que han logrado sin duda estimula la imaginación. La innovación automotriz es como el bautismo de un barco —"drama".

De ninguna manera estoy segura de poder ayudarlo a acercarse a lo justo, pero trabajar con la elegancia embruja. Déjeme pensar un poco en dirección de lo impecable, lo semicromático, el mezclatrueno... (Lo exótico si es que puedo darle alguna forma). El Dearborn[2] puede convertirse en algo.

Si los bocetos deben ser devueltos de inmediato, hágamelo saber. De otra manera, permítame quedarme con ellos un tiempo. Soy, si puedo decirlo, una confidente confiable.

Le agradezco que haya advertido que bajo contrato el espíritu no puede florecer. No me debe usted nada, específico o moral.

Sinceramente,
Marianne Moore

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Alta marea



la columna de
Elvio Gandolfo

ARGUMENTO: Hace mucho tiempo que Julio se lleva mal con María, su mujer. Las peleas forman parte del folklore del edificio donde viven, la personalidad de los hijos se resiente, los parientes no se explican por qué no se separan, etc. Cuando Mario, un amigo, le pregunta en una madrugada (ha tomado un par de copas en un bar cercano, después de una de las peleas cumbre) por qué no cortan, Julio va dando vueltas, gambetea, hasta que se sincera: la mujer hace un arroz con leche sensacional. "Con cáscara de limón, entendés, y la leche en el punto justo, el arroz también. Un par de veces que me fui me hizo volver eso, me trae como una nostalgia." Mario queda asombrado, hasta levemente asqueado.

Cuando vuelve a su casa lo comenta con Olga, su mujer. Primero se ríen, después interpretan la obsesión de Julio, recuerdan que era muy apegado a la madre, Olga (que lo conoce desde hace mucho más tiempo que él) cree recordar que lo vio comer arroz con leche "con una expresión particular" cuando era chico. Durante varios días concentran en Julio todo el arsenal psicológico de divulgación.

Un fin de semana deciden ir a visitarlo a su casa. Llegan en medio de una trifulca, esperan hasta que se calmen los ruidos tras la puerta para llamar. Abre María, la mujer de Julio, un poco tensa. Va pasando el tiempo y se acerca la hora de la cena. María dice que lo lamenta pero lo único que ha hecho esa noche es una buena fuente de arroz con leche. A Julio se le ilumina la cara, parece rejuvenecer. El matrimonio visitante intercambia una mirada cargada de sentido, casi alarmada. Después comen el arroz con leche, los cuatro.

Días más tarde, un tercer matrimonio comenta en casa de Mario y Olga la obsesión de Julio por el arroz con leche, repitiendo los tonos seudopsicológicos que ellos han empleado días atrás. Mario, entonces, un poco incómodo, pregunta: "¿Alguna vez probaron el arroz con leche que prepara María?" Asombrados, dicen que no (intercambian una mirada idéntica a la de Mario y Olga antes de probar el famoso plato). Entonces, interrumpiéndose el uno al otro, Mario y Olga desparraman hipérboles sobre el punto de cocción impecable del arroz, la cantidad exacta de azúcar, el dejo de la cáscara de limón. Alarmado, el otro matrimonio se retira, pero después, picado en la curiosidad, acecha la oportunidad de llegar a la casa de Julio cuando haya arroz con leche. El proceso se repite.

A través de la sucesiva ampliación de la fama del arroz con leche que prepara María, Julio se va liberando lentamente de su obsesión, acepta el arroz con leche que hacen otra personas, y hasta decrecen las peleas cotidianas. Comparte a partir de entonces, con una satisfacción vicaria, de sacerdote secundario, la fama que ha adquirido el arroz con leche de María.

La cantidad de visitas que viene por semana, ya con el propósito descarado y explícito de probar el arroz con leche, hacen que la calidad de éste vaya decayendo. María a veces le pone cáscara de limón demasiado maduro, o media cucharada de azúcar de más, o lo deja hervir mientras explica la receta a otras mujeres. Lentamente las visitas vuelven a escasear. Durante unos meses, sin embargo, el arroz con leche de María ha sido un pequeño mito urbano.

Diario de Poesía

Algunas otras sugerencias, Sr. Young, para el fenómeno: THE RESILIENT BULLET (la bala elástica) o intelligent bullet (bala inteligente) o bullet cloisonné o bullet lavolta.

(Siempre me ha gustado THE INTELLIGENT WHALE (la ballena inteligente), el primer submarino pequeño de la Marina, con la forma de una batata, que puede verse en Brooklyn Yard).

THE FORD FABERGE (el hecho de que existe un perfume FABERGE no me parece dañoso en esta alusión al orfebre original).

THE ARC-en-CIEL (the rainbow) (el arcoiris)

ARENCIEL?

Por favor, no crea que los memorandums que le envío necesitan reconocimiento. No estoy trabajando noche y día para usted; siento que los aciertos etimológicos son parcialmente accidentales.

Sinceramente,
Marianne Moore

Me parece que la idea de la bala tiene posibilidades en relación con el mercurio (con Hermes y Hermes trimegistus) y con la magia (magia blanca).

¡Sin duda admiro la variedad de su envío!

28 de noviembre de 1955

A: Sr Robert B. Young
De: Marianne Moore
MONGOOSE CIVIQUE
ANTICIPATOR
REGNA RACER (couronne à couronne) soberano a soberano
AERORTERRE
fée rapide (aerofère, aero faire, fée aiglette, magifaire) come il faire
tonnerre alifère (winged thunder) (trueno alado)
aliforme alifère
TURBOTORC (usado como adjetivo por Plymouth)
THUNDERBIRD allié (Primo Thunderbird)
THUNDER CRESTER
DEARBORN diamanté
MAGIGRAVURE
PASTELOGRAM

Muy pronto devolveré los bocetos.
M.M.

6 de diciembre de 1955

A: Sr. Robert B. Young
De: Marianne Moore

regina-rex
taper racer taper acer
Varsity Stroke
angelastrô / astranaut
chaparral
tir à l'arc (dar en el blanco)
creta lark
triskelion (tres patas corriendo)
andante con moto (¿descripción de un buen motor?)

Mis hallazgos son pocos, de modo que termino con ellos y devuelvo los bocetos —dos pasteles, dos fotos: del Sr. M. H. Lieblich.

No he podido captar dos principios: 1. El remate del pavorreal y excelencia de velocidad. 2. El eje de giro (enfatizado en otras partes) —como la cama del capitán del barco ballenero Charles Morgan— equilibrada de modo de nivelarse fuera cual fuese la inclinación del barco.

Si doy con algún acierto, lo tendrá. Hasta ahora todo ha sido un pasatiempo. No considere la sensibilidad, Sr. Young. Los bocetos la encarnaban.
M. M.
(otra vez)

No puedo resistir la tentación de desobedecer a mi hermano y enviar:

TURCOTINGO (cotinga turquesa, siendo la cotinga una especie de gorrión sudamericano de sólido color índigo).

Tengo un tratado sobre flores en tres tomos que podría producir algo, pero la impresión que causaría sería sin duda de poca elaboración.
M.M.

8 de diciembre de 1955

Sr. Young: ¿Puedo poner a consideración UTOPIAN TURTLETOP (La utópica tortuga líder)?

No se moleste en contestar a menos que le guste.
Marianne Moore

La respuesta de la Ford Motor Company a esta sugerencia final fue un tributo floral compuesto por veinticuatro rosas, pino blanco y eucaliptus espiral. La tarjeta navideña que lo acompañaba tenía impresa la salutación:
PARA NUESTRA TORTUGA LIDER FAVORITA

26 de diciembre de 1955

Estimado Sr. Young: Una tortuga con aspiraciones sin duda se regocija con el eucaliptus espiral, el pino blanco directamente traído del bosque y las innumerables rosas escarlata de una altura casi excesiva para poder mirarlas de cerca. A pesar de poseer un temperamento susceptible a las conmociones, el hecho de ser tratada como la realeza sólo puede inducir sensaciones augustas.

Por favor sepa que la fidelidad de una entusiasta de los autos hacia la tortuga automotriz de Ford —que se extiende desde la Dinastía del modelo T hasta la Joven Dinastía Utópica— jamás puede flaquear, ya que el agradecimiento impersonal por acierto se torna infinito al volverse personal. Mi gratitud para el generoso Sr. Young y sus asociados idealistas.
Marianne Moore

17 de enero de 1956

Estimada Srta. Moore: Le ruego que excuse mi demora para responder a sus generosas notas. Nuestra marca sigue aún en estado de indecisión. Han ingresado contribuciones de muchos lados, y las de nuestra "tortuga líder favorita" se encuentran entre las más interesantes.

No sabemos cómo agradecer su interés y la magnífica ayuda que nos ha prestado para resolver nuestro dilema. El arte de la precisa elección de las palabras rara vez se halla acompañado del genio mecánico de nuestro personal automotriz. En este aspecto, su ayuda ha sido invalorable.

Espero que esté empezando otro año feliz y saludable. Deseándole lo mejor, queda con usted su utopista fiel,
Robert B. Young
Investigación y Marketing

8 de noviembre de 1956

Estimada Srta. Moore: Como fuera usted tan amable durante nuestros tempranos y esperanzados días de búsqueda de un nombre adecuado, siento la profunda obligación de informarla acerca del curso de los acontecimientos.

Y siento que debo hacerlo antes de que el anuncio público se lleve a efecto el lunes 19 de noviembre.

Hemos elegido un nombre entre los más de seis mil que reunimos. Tiene un cierto retintín. Una suerte de alegría y regocijo. Al menos, eso es lo que repetimos todo el tiempo. Nuestro nombre, querida Srta. Moore, es... Edsel.

Sé que usted compartirá con nosotros esta simpatía.
Cordialmente,
David Wallace, Gerente
Investigación y Marketing

P.D.: Nuestro Sr. Robert Young, su corresponsal anterior,[3] se encuentra en este momento y esperamos que temporariamente, al servicio de nuestro glorioso Cuerpo de Guardacostas.

Sé que le enviaría sus mejores recuerdos. D.W.

11 de noviembre de 1956

Estimado Sr. Wallace: Le agradezco su carta del 8 de noviembre, que acabo de recibir.

Por cierto que han conseguido la cosa ideal —con la identidad Ford simbolizada indígenamente. (Me siento un poco susceptible por haberme concentrado solamente en los fenómenos físicos.) En cualquier caso, gracias por haberme informado acerca de la elección de la Compañía —para mí, una cuestión de gran interés. Soy bastante partidista. Deseo que los diseños de la Compañía sean los "líderes".

Sinceramente,
Marianne Moore

El Sr. Young posee mucho espíritu, y espero que esté espléndido.

NOTAS

[1] La esposa del Sr. Young (1887-1971) había conocido a Marianne Moore en un lunch en Mount Holyoke College. La primera carta de Young fue reforzada por una de la Sra. Young, escrita en la misma fecha, que recordaba el momento en que ambas se habían conocido.

[2] Además de ser el nombre de la localidad donde se situaba la planta automotriz, "dearborn" significa literamente "bien nacido" y "nacido querido".

[3] En realidad *todas* las cartas de Ford fueron redactadas por David Wallace; aunque, con excepción de esta última, aparecieron firmadas por su asociado Robert B. Young.

ULTIMO REINO
REVISTA DE POESIA

18 *Textos y poemas de* MAROSA DI GIORGIO MEDICI (*Los papeles salvajes*), Arturo **Carrera**, Guillermo **Piro**, Horacio **Zabaljauregui**, Leo **Masliah**, **Poesía uruguaya actual**, Victor **Redondo**, Mónica **Tracey**, Juan **Gelman**, John **Cage**, W. B. Yeats, Laurie **Anderson**, Reynaldo **Jiménez**, José **Kozer**, Gilabert, Dupuy, Heer, etc.

EL Nº 19
ESTARA DEDICADO
AL POETA
MARIO MORALES

EN VENTA EN LIBRERIAS —J. B. Justo 3167, Las Heras 2225, Corrientes 1555—

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Con los lapachos en flor

Enmarcado en el festejo del cuarto centenario de la fundación de Corrientes, entre el 18 y el 22 de agosto pasados tuvo lugar en esa ciudad una Muestra Nacional del Libro y un curioso Encuentro Nacional de Escritores (en el que sólo hubo porteños y correntinos).

(Corrientes) La organización de ambos eventos estuvo a cargo del Ministerio de Educación y Cultura de la provincia de Corrientes, de la Fundación El Libro y de la Dirección Nacional del Libro. Con sede en los salones del Jockey Club local, hubo entonces una mínima, minúscula exposición de libros –cuya pobreza contrastó con el empeño puesto por la vigilancia para que el público no se los robara– y una serie de encuentros y mesas redondas que contaron –según reza el programa– con "personalidades de las letras."

Una primera mesa redonda (jueves 18) arrancó con un tema tan poco inspirado como "El porvenir de la Literatura" –así, con mayúscula–, del cual opinaron los profesores Delfín Garasa y Oscar Tacca, este último especialmente importado de Resistencia, Chaco. Tacca, como dictando una clase, citó a García Venturini y al mismo Garasa –que rápidamente se ocupó de desmentir lo que Tacca le atribuyó, diciendo que había sido desvirtuado diez años atrás–; Garasa, más ambicioso que Tacca, citó a Barthes, Derrida y Kristeva y señaló que el eje de la cultura en castellano pasaba hoy en día por Madrid. Antes que ellos había hecho uso de la palabra la profesora Vedoya quien, estadísticas en mano, señaló que la literatura está contenida en libros que cada día cuestan más caros y que, por lo tanto, nadie compra ni lee, lo cual implica la consecuente disminución de las ediciones argentinas. Esta dosis de realismo, que llevó a alguien del público a señalar que la mitad de la provincia de Corrientes es analfabeta y que el gobierno hace muy poco para revertir esta situación, no afectó, como se dijo, las intervenciones de Tacca y Garasa. Después hablaron Rodolfo Alonso y Gianni Siccardi. Este último, advertido del tema de la mesa redonda unos minutos antes de participar en ella, habló de la falta de criterio en la confección de antologías de poesía argentina, concluyendo su breve exposición con la lectura de poemas de Aldo Pellegrini y Carlos Latorre. Comenzadas las preguntas, ante la mirada atónita de todos y la beatífica calma de Jorge Sánchez Aguilar, moderador de la mesa, un señor empezó a recalcar cómo se estaban olvidando las figuras de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones –¿el porvenir de la literatura?–, pero fue rápidamente interceptado, razón por la cual se levantó ofendido y se fue gesticulando amenazas. El presidente de S.A.D.E. Co. –la S.A.D.E. local, claro– creyó que el interrumpido era el poeta Edgar Bayley y propuso la inmediata creación de una comisión para buscar al Sr. Bayley, quien, a todo esto, asistía impertérrito desde la primera fila a la formación del piquete que partía para desagraviarlo. Al día siguiente se pudo saber por los diarios que el lector de Rojas era el ex-candidato a vicegobernador por el peronismo en las elecciones pasadas.

El viernes 19 abrió con un "Homenaje a Sarmiento escritor", a cargo de Arturo Zamudio. Luego, hacia las once de la mañana, se realizó la presentación de *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga. La misma contó con las brillantes intervenciones de Sánchez Aguilar y de la poeta María del Carmen Suárez y con las opiniones de Víctor Redondo, Ricardo Herrera, Daniel Chirom y Oscar Portela –este último, verdadero y sacrificado organizador del Encuentro, siempre dispuesto a hacer lo posible para que todo el mundo estuviera cómodo. Después de una corta lectura hubo una comida con discursos a favor y en contra de Madariaga, al tiempo que se procedió a la entrega al poeta del Gran Búho de S.A.D.E. Co, que Bayley insistió en llamar Minerva. Como el discurso a favor fue en guaraní, Madariaga sugirió a Bayley como traductor, pero *"el verdadero Bayley"* –como lo llamó la prensa correntina después del entuerto referido– prefirió mostrar sus dotes de orador con un discurso propio.

Después de la siesta, a las dieciocho, hubo una mesa redonda sobre "Tendencias actuales de la poesía argentina" que coordinó el poeta Julio Tamaño. Ricardo Herera, primer orador, se dedicó a separar la poesía que hoy se escribe en Argentina en familias –según influencias, según procedimientos– hasta desembocar en una clasificación en una vía subjetiva y otra objetiva. *"El subjetivismo* –dijo Herrera– *tiene dos posibilidades, de acuerdo se le dé prioridad a la conciencia (y por ende a un afán constructivo que, ya por el ritmo ya por el vocabulario, está ligado a formas tradicionales de lirismo) o al inconsciente. Representantes de la primera posibilidad son los neo-románticos y los neo-barrocos. Los neo-románticos, con su devoción al lenguaje noble, constituyen una tendencia órfica, mágica, que de la tradición que evocan sólo conservan el énfasis y el vocabulario. Los neo-barrocos, con su culto a la verborrea, mantienen una relación mediada (no directa) con el siglo XVII, que es el momento de eclosión de su modelo. La segunda posibilidad –continuó Herrera– consiste en darle preeminencia al inconsciente y, por lo tanto, termina en una escritura informal, cuyo carácter es eminentemente gestual. El objetivismo, por su parte, también puede abrirse en dos caminos: el puro (que apela al intelecto) y el impuro (que apela a la emotividad, dando su imagen de la realidad histórica). Los poetas objetivistas dan importancia a lo que está fuera del individuo y no a la propia sentimentalidad, su lenguaje es sobrio, carecen de pompa y abordan temas prestigiosos de manera indirecta, cayendo, no obstante, en la nefasta tendencia a entrecomillarlo todo."* Herrera se refirió también a cuestiones de métrica y señaló la progresiva uniformidad de la escritura poética en Argentina, fustigó a las malas traducciones del inglés *"que no perciben los pies del pentámetro yámbico"* y comentó que la falta de sujeción a los metros tradicionales y las formas estróficas contribuían a restarles libertad a los poetas. Redondo comenzó su exposición disculpándose frente a la audencia por comprometerla en un debate *"que no tiene ni pies ni cabeza porque se resuelve siempre por la mitad, que es simplemente ser poeta"*. Agregó que *"cuando estamos delante de un poeta nos importa un pito que escriba elegías, odas o yambos"*. Indicó asimismo que *"las disputas que se plantean alrededor de clasificaciones son disputas entre teorías, que pierden de vista a la poesía"*. Se refirió también a la falta de repercusión social de la poesía y al consiguiente absurdo de los debates literarios que, en opinión de Redondo., *"terminan siendo una falta de respeto hacia el público"*. Para Redondo *"las tendencias en sí no existen; son apenas discursos que conducen a una discusión estúpida que separa a los poetas."* Oscar Portela, a su vez, realizó una "crítica filosófica" referida al *"desorden del que forma parte del hombre, lo cual afecta a la relación de éste con el lenguaje"*. Portela se interrogó sobre la existencia de un pensamiento crítico rector y afirmó que *"la crítica había asumido un carácter de creación"*. Continuó diciendo que *"así como Copérnico había desterrado a la tierra de su centro, hoy en día el hombre ha desterrado al lenguaje de su ámbito."* Culminó señalando que la discusión no podía llevarse estrictamente al plano de lo estético porque, entonces, argumentos como los de Herrera resultaban pobres y Redondo terminaba teniendo razón. Portela citó a Hegel, a Foucault, a Derrida y a Deleuze, lo que motivó una nueva intervención de Redondo, quien dijo que los problemas del poeta se referían a la búsqueda de un lugar incandescente desde donde escribir y que, por lo tanto, eran mucho más concretos que las respuestas que los críticos pretendían dar manejándose con otro marco de referencias. Herrera intervino acotando que hay dos tipos de problemas: los de inspiración y los técnicos. Estos últimos –según Herrera– son los verdaderamente importantes, *"porque los problemas de inspiración no pueden discutirse"*. Portela volvió a la carga indicando que los problemas técnicos están sujetos a la crítica. Frente a esta polémica sobre crítica y creación, racionalidad e irracionalidad, el narrador Rodolfo Rabanal, presente entre el público, manifestó que la buena poesía *"canta con inteligencia"*.

Florencio Godoy coordinó la mesa siguiente que, con el mismo tema, comenzó sin solución de continuidad. Abrió la ronda David Martínez, quien coincidió, en líneas generales, con Redondo. Para Martínez *"hay en Argentina una suerte de epidemia de poetas"*. Los mismos *"están más dispuestos a crear a partir de modas que de una visión personal"*. Elogió a continuación la labor del Fondo Nacional de las Artes, fustigó la desaprensión de los jóvenes frente a las formas y se quejó –quizá porque le toca hacer las críticas de poesía en el diario La Nación– de que se escribía demasiado. Cuando le tocó hablar a Bayley –luego de cinco minutos de preámbulo en los que prometió de todas las maneras posibles que iba a ser breve– se refirió a lo dicho en la mesa anterior y recordó que hay una contradicción sólo aparente entre el *"estado de inocencia"* y el *"estado de alerta"*. *"Barthes* –prosiguió Bayley– *dijo alguna vez, para sorpresa y escándalo, que toda lengua es fascista por cuanto entendía que toda lengua consiste no tanto en* pedir decir *como en* obligar a decir. *Puede intuirse que en el fondo de toda lengua duerme un monstruo, que es el estereotipo. Entonces el mayor riesgo de toda lengua es esclerosarse, extinguirse en estereotipos. El discurso del poder de la lengua se maneja con estereotipos. A esto se opone la necesidad que tiene toda lengua de ser transgredida, trampeada. Todo texto poético implica una transgresión a la lengua. Las vanguardias tomaron conciencia de ese hecho y enarbolaron la transgresión como consigna. Así ganaron la batalla y, por lo tanto, ya no tienen más sentido de ser, han pasado. Vivimos el tiempo de la posmodernidad, lo que no significa un avance en contra de las vanguardias. Ha llegado el tiempo en que debe hablar el sí mismo de cada poeta."* Rodolfo Alonso comenzó haciendo notar que la pregunta que convocaba a la mesa no había sido bien planteada y que, entonces, era difícil alcanzar una respuesta. *"El arte* –dijo Alonso– *no busca respuesta sino plantearse preguntas fundamentales"*. Alonso se dijo enemigo de las generalizaciones, asegurando que un tema tan vasto como la poesía en abstracto no existe (en ese momento Bayley interrumpió y preguntó: *"¿Si la poesía no existe, de qué estamos hablando?"*). Alonso siguió adelante indicando que *"el único hecho real, cuando hablamos de poesía escrita, es el poema; por eso* la poesía en general *no existe. Si hablamos de la poesía que se escribe en Argentina, tenemos que hablar de poemas concretos, tomar poemas concretos y discutir sobre ellos."* Alonso también recordó la existencia del lector –había muchos en la sala– y dio por terminada su intervención. Gianni Siccardi se refirió a la batalla librada entre vanguardia y tradición que *"salvo alguna excepción previa, se libró en Argentina en la década del cincuenta."* Concidió con Bayley en que también ganó la vanguardia y dijo que *"ya no hay pelea entre orden y aventura: los jóvenes están lanzados a la aventura. Las tendencias actuales ya no podrán contemplar una 'posición tradicional"*. Para Siccardi se está viviendo un momento muy rico y, refutando a Martínez, señaló que *"nunca se escribe o se escribirá demasiado"*. Hizo uso de la palabra a continuación Rodolfo Rabanal –quien a pesar de ser narrador fue invitado a participar del debate– refiriéndose a la ética presente en el *"buen arte"*. Para terminar, Rabanal se preguntó si el pensamiento crítico había tenido algún peso en la obra de Madariaga, *"quien, aunque seguramente ha reflexionado sobre el mismo, no necesitó hacerlo presente en su poesía"*. A Madariaga le tocó cerrar la noche y lo hizo leyendo un deslumbrante texto al que calificó de póstumo, ya que le tocaba volver a Buenos Aires en avión.

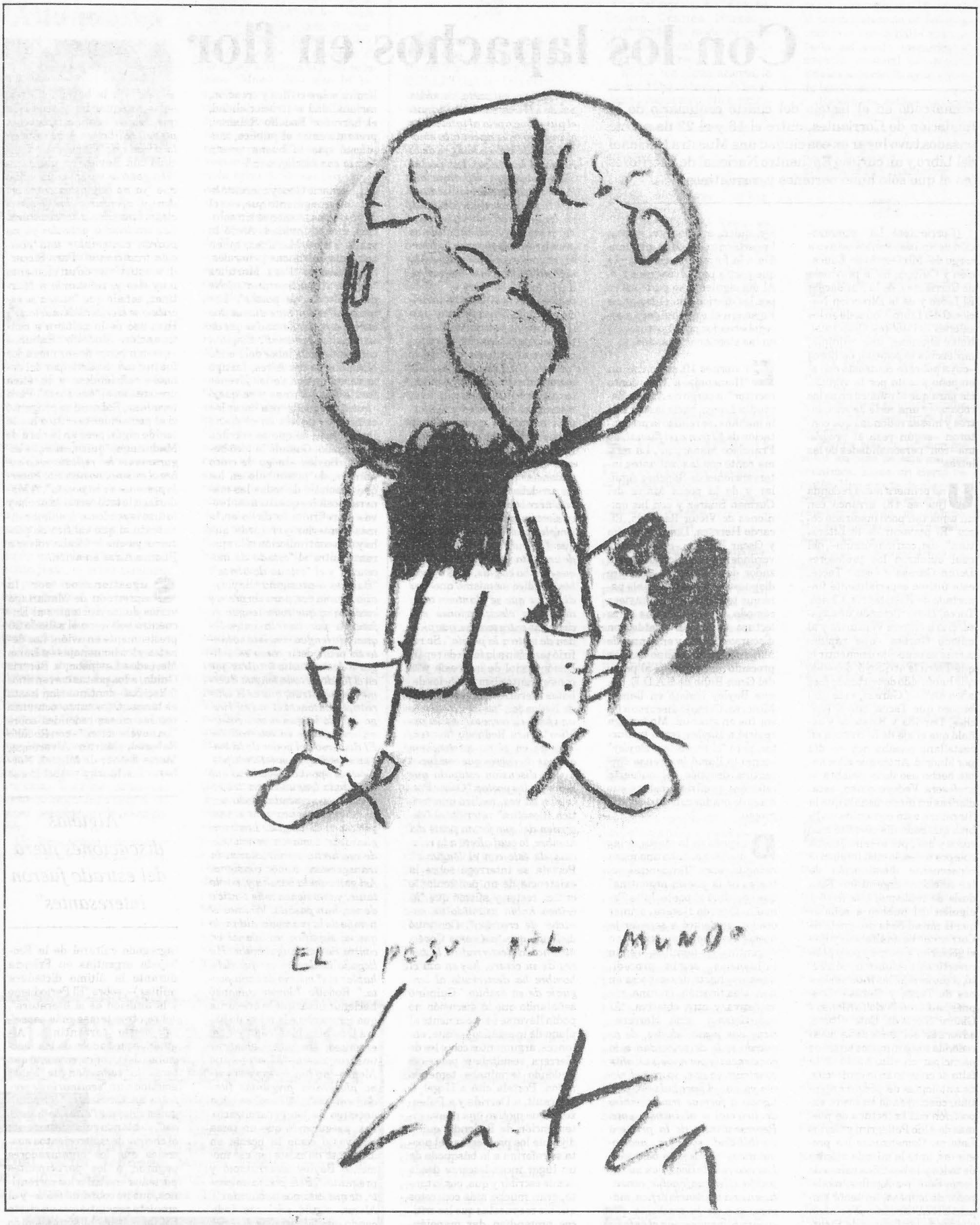
Sugestionados por la aprensión de Madariaga varios de los asistentes al Encuentro volvieron el sábado 20 precisamente en avión. Los debates y los homenajes –a Luisa Mercedes Levinson, a Beatriz Guido, a los poetas correntinos fallecidos– continuarían hasta el lunes. Otro tanto ocurriría con las mesas redondas sobre "La novela actual" –con Rodolfo Rabanal, Martín Alvarenga, María Esther de Miguel, Norberto Lischinsky y Abel Posse

"Algunas discuciones fuera del estrado fueron interesantes"

(agregado cultural de la Embajada argentina en Francia durante la última dictadura militar)–, sobre "El Periodismo y la difusión de la literatura", sobre otros temas más específicamente correntinos. Alguien, ocupándose de las reacciones del público, comentó que tenía la sensación de haber asistido a un *"seminario de porteños en Corrientes"*. Otro alguien dijo que *"estas cosas son así"*, doblando cuidadosamente el cheque de cuatrocientos australes que los organizadores pagaron a los participantes porteños –no así a los correntinos, que no cobraron nada– y el cronista presintió que un cierto tufillo político había presidido tanta parafernalia para demostrar que el gobierno de Corrientes está preocupado por la cultura. Los lapachos, en todo caso, estaban florecidos: algunas discusiones fuera del estrado habían sido interesantes; algunos correntinos habían confraternizado con los porteños, como si se tratara de un mismo país.

Jorge Fondebrider

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



GUILLERMO KUITCA - La década del '70 fue gris en muchos sentidos pero, en pintura, fundamentalmente, fue gris de mediocridad. Agotada la revolución vanguardista del '60, sólo quedaron resabios retóricos de la sintaxis moderna: pintura de superficie y superficial, vacía y efectista; el artesanado había desplazado a la pintura y al talento. En las galerías, exceptuando el fervor por el cóctel, ni diálogos interesantes ni polémicas atenuaban un poco el aburrimiento general. Todo era paz de sepulcro.

Algunos pintores (los que habíamos sido polémicos durante el '60 y que, luego de años de abstención, retomamos la actividad a mediados del '70) sentíamos la necesidad de una verdadera confrontación con artistas que tuvieran ideas, nuevas ideas provenientes de un mundo y un tiempo diferentes del nuestro.

A principio del '80 comenzamos a ver cuadros de artistas muy jóvenes que nos sorprendieron por lo personal de sus imágenes y por la franqueza y calidad con que estaban realizados. Uno de estos pintores, perteneciente a lo que luego se llamó "la generación de los '80", es Guillermo Kuitca, tal vez, el más notable de todos.

La pintura de Kuitca tiene un atractivo que reside, posiblemente, en el desconcierto que produce la sencillez con que reúne, con felicidad, lenguajes tan disímiles: perspectivas lineales con distintos puntos de vista, textos, distintas escalas, escenas narrativas diferentes coexistiendo en un mismo "tiempo" y espacio, metáforas, citas pictóricas y extrapictóricas, etc. Mundo, el de su pintura, que remite a los procedimientos de la memoria y, con cierta ironía, a las revelaciones del inconsciente; cuadros donde pareciera contarse siempre una misma historia o fragmentos de una misma historia interminable pero, donde prevalece, por sobre todo, su lenguaje pictórico. Un lenguaje de tonos silenciosos y de colores reducidos, de superficie "desmañada", sin concesiones ni artificios. En definitiva una pintura donde se respeta la inteligencia del otro, la nuestra.

Juan Pablo Renzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Susana Cabuchi

Patio solo

VISITA

Un viajero
ha llegado a la casa.
Salimos todos
a abrazarlo
porque trae noticias del hermano.
Habla de campos secos,
del hambre en las ciudades,
muestra fotografías.
Después del almuerzo
le servimos
la fruta más dulce del ciruelo.
Y la ha comido,
pero sin alegría.

TORMENTA

Zumban
al calor de la siesta
las abejas de enero.
Confiados
se adormecen los hombres
y las plantas.

A lo lejos
un viento oscuro,
una espiral marrón
entre los montes.

Sorpresa del aire en movimiento,
látigo de tormenta:
caerá la glicina.

DICHA

Mediodía de octubre:
con dos ciruelos blancos
y un cerco de geranios
la casa
del guardabarreras
es el paraíso.

UNA MARIPOSA

Una mariposa
ha llegado hasta el patio.
Ha cruzado
por las esquinas silenciosas
donde se inclina
la abuela
para las oraciones
y se ha detenido
en una rosa
y otra.
Sólo dos rosas
por ahora.

OCTUBRE

Octubre,
que no hace distinciones,
ha llegado
también
a la casa del loco.
Y ha llevado
a su patio
flores lilas
y blancas.

MILAGRO

En la reja
del balcón del hospital
una mariposa
abre
y cierra sus alas.
Milagro de la cercana primavera:
las viejas enfermas
sonríen.

PAISAJE

Suben,
quebrando el aire,
densos
los humos del otoño.
Una pequeña lagartija
asoma
entre los leños húmedos.
Ocupan al ciruelo
los preparativos del silencio.

CEREMONIA

—Piden la lluvia.
—Que llueva
depende de los vientos.

Los vientos
no escuchan a los hombres:
juegan.

LA CARTA

Ha llegado la carta.

Está sobre la mesa,
al lado de las flores.
La miro
largamente.
Conozco la letra.

Pero la leeré
a la medianoche,
cuando los trenes
que pasan hacia el norte
hagan temblar
los vidrios de la casa.

LA HERMANA

Bajo un cálido agosto
hablamos
con mi hermana,
la del vestido azul,
la que tiene una pena.

(Tanto ha pasado
desde que el viento
golpeara las acacias,
desde aquellos atardeceres
silenciosos)

Y la siesta
y el aire de este invierno
le serenan los ojos,
mientras
cruzan el cielo
equivocados
dos pájaros de octubre.

Susana Cabuchi nació en Jesús María (Córdoba) en 1948. Publicó hasta la fecha *El corazón de las manzanas* (1978) y *Patio solo* (1986), de donde provienen los poemas que se incluyen en esta página.

Rafael Felipe Oteriño

El sol de nuevo

LENGUA MADRE

Lengua madre, ven. Desciende
de la mano de quien más gustes:
Dylan Thomas, Pavese, Malcolm
Lowry. Ellos son mis amigos,
me ayudan a ver, en la oscuridad
me guían: me dan señas claras
de que existes y que un día vendrás,
también a mí, a tomarme de la mano.

EL SOL DE NUEVO

No hay otra claridad como ésta, la que desciende.
He amado, he buscado, y el amor estaba sentado
debajo de la lluvia.
Vi un pájaro: ojos amarillos, garganta azul,
y cuando quise alcanzarlo voló.
Vi la luna, también, su rostro helado,
y en su mejilla pálida vi el sol.
El sol de nuevo.
Un alud fue despertar, un árbol nuevo
el paso de las horas.
Uno se acostumbra al fuego tibio, al ruido
de la calle,
y el mundo no está lejos de las manos.
Siempre nos encontramos adonde no íbamos a estar.
Ahora hablo, miro a los ojos.

UNA PALABRA

Para decir piedra,
pez, viento, paloma,
tuve que vivir.
Para nombrar un barco,
para decir estela,
fondo de mar, bahía,
tuve que vivir.
Para virar,
para guiarme por las estrellas,
para seguir un rumbo fijo,
tuve que vivir.
Para señalar el Norte,
para escribir un mensaje:
hermosos días, hermosas noches,
tuve que vivir.
Para decir caballo: mi caballo.
Todo debió pasar
por mis pies, por mis manos,
tocarme, golpearme,
penetrar mi piel
como el silencioso acoso de una fiera.
Para afirmar: "esto es el aire
y el fuego", "esto lo líquido,
lo sólido"
y que aire, fuego, líquido, sólido,
desnudaran su corazón de medusa,
su confundido aroma,
tuve que vivir,
más allá de toda las preguntas,
por encima de todas
las tentaciones.
Para decir una palabra,
para decir una sola palabra,
la primera palabra
y la última,
tuve que vivir.

Rafael Felipe Oteriño (La Plata, 1945) publicó *Altas lluvias* (1966), *Campo visual* (1976), *Rara materia* (1980), *El príncipe de la fiesta* (1983) y *El invierno lúcido* (1987). Desde 1971 reside en Mar del Plata.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sergio Bizzio

"Dos nenitas" y otros poemas

DOS NENITAS

Pensaba que estar mal es esto:
"... la luna, falsa en todas sus fases,
una humareda aplastada las nubes,
un velero de velas nipón, niponas..."
—un crawl por esos fracasos del lenguaje—,
cuando una sombrilla empezó a rodar hacia la costa
seguida por una rubiecita de gorro azul,

y vi una pelirroja de 5 años en el agua
(del mar, casi al mismo tiempo) con una vincha dorada
y una pulsera fosforescente en el tobillo, donde
podía leerse one cada vez que saltaba las antipáticas y limpias olas sin espuma —
y

me dije: "A lo mejor son las mujeres que amé,
de nuevo nacidas. Si puedo confiar
en la primera impresión, ellas
restablecieron el equilibrio del día.
¿Por qué levantar contra el viento
la estúpida cabeza?"

UNA PERA

Recién comí una pera con pintas ocres y verdes
y ahora lavo un platillo color salmón.
Soy una pera. Es maravilloso. No obstante,
soy una pera. Dama tatuada,

no puedo agradecer
que la lluvia sea parte del cielo. He leído algo
acerca de una fuente vacía tras la estación turística y
miro afuera. Soy éste. Pero miro como se mira
trabajar a los demás... (Cristales

de Murano. El viento —clásico— se levanta,
hace un ruido de ametralladora y va a acostarse
en la copa de unos árboles, en la
hondonada, haciéndolos girar).

SURF

De tu segundo párpado saltó encantado
hacia otra guirnalda de fuegos
un colibrí.

"Papi —dijo—,
todos los días, desde que empezó... la... diversión, me senté a buscar una frase que te hiciera
feliz". Un muchacho (nunca vi un muchacho,
pero ése era uno) arrastraba su tabla de

surf
lentamente hacia un desvelo
cómodo, superior.

"¿Dónde dejé la pluma?"

—Surf: la poesía, qué idiotez...

Los perritos se ríen, dueños de sí.
Todo tu amor se apoya en un pie.

SU

Querida Su:
paso días, paso largas temporadas
sin escribir. Pero esta mañana
encontré tu papelito (con tu letra)
"¿Por qué no puedo hablar de plata
con el marido de la estrella?",
dice.

No hay ninguna arboleda
fosforescente, Su.
Es tu trabajo, tenés que hablar de plata.

Yo, Su, que viviré y moriré
¿conozco alguna justicia que no sea
fundada en el azar? Anoche soñé
que era una muchacha en una hamaca
paraguaya. Y creía, meciéndome entre unos
tilos, oír el gong de un infinito
no merecido, Su.

SABADO AL MEDIODIA

Salpicando la bandeja que lleva mi tío,
mi primo dijo "Qué vida" y se tiró de espaldas
al agua. En la bandeja había una cebra nacarada
y un bosque sin flores. Y mi tío había preguntado
"¿Y a vos por qué no te gusta la palabra magia?"
desde abajo de una gruesas cejas negras
con relámpagos azules.

Sergio Bizzio nació en 1956 en Villa Ramallo (Pcia. de Buenos Aires). Hasta la fecha publicó *Gran salón con piano* (1982) y *Mínimo figurado* (1988).

Beatriz Vignoli

Clavel Negro

CLAVEL NEGRO

Un perfume dulcísimo,
un perfume sórdido y bello.

Sangre siciliana, echarpe rojo,
saco de terciopelo negro.

Un clavel de la noche,
sin luna y sin estrellas;

perseguí su perfume y lo perdí en la sombra.

0:00 HS.

A las doce de la noche un resplandor
como de madrugada de un sueño
en el patio
Son las luces de neón del hospital
contra la niebla
y delicados encajes de árboles invernales
en la bruma de un falso amanecer

EN MI CAMA DE HOSPITAL SUEÑO CON TIGRES

I (Berta G.)

En mi cama de hospital sueño con tigres:
una brisa de jungla en la ventana
agita las cortinas. A la tarde
un vago resplandor
naranja y verde
—algo anda en el aire y enseguida se va—

II (Cristina V.)

Con el paso vacilante de las clínicas
un ángel:
—Yo pedí rosas —dijo—
yo había pedido rosas—
A lo lejos alguien preguntó
si había sol afuera.

III (Adriana B.)

El súbito flamear
de un trapo blanco
en la baranda sobre el viejo muro gris;
—Tu padre está en el cielo —recuerdo
que le dije.
Más allá, la chimenea de tejas
lustrada por la lluvia.

7/1/'87

En el borde redondo de tus iris
hay algo que me recuerda el color de mis sueños,

la bruma sobre el río en un sábado de lluvia,

la carpa desteñida de un circo en las afueras,

y tres letras escritas al revés por un niño
sobre la pared de una mansión abandonada
con tiza color celeste

ALMAGRO

La luz es perfectamente blanca
sobre las ásperas paredes de ladrillo

Junto a las hojas que arden
una vieja arranca afiches del puente de hierro
por encima de las vías del ferrocarril

Beatriz Bignoli nació en Rosario en 1965. Ha publicado dos plaquetas —de 1978 y 1980—, con circulación limitada.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

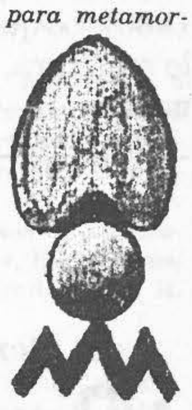
La Traducción

A medida que pasa el tiempo, el pensamiento de Walter Benjamin (Berlín 1892 - Port Bou 1940) parece agigantarse: nuevas lecturas, nuevas posibilidades surgen de sus textos sutiles, inclasificables. A la vez, aportes como los de Jürgen Habermas, Paul de Man y George Steiner, desarrollan algunas de las líneas tendidas por Benjamin. La ciudad moderna es uno de los grandes temas benjaminianos, la ciudad mirada desde afuera como un monstruo marino; otro *haut lieu* es la traducción, justamente el sitio observado desde el cual el lenguaje se vuelve extraño, deja de ser familiar para mostrar su verdadera, incómoda naturaleza. El trabajo clásico de Benjamin sobre el tema es el texto "La Tarea del Traductor", punto de partida de una buena parte de la moderna reflexión sobre el lenguaje.

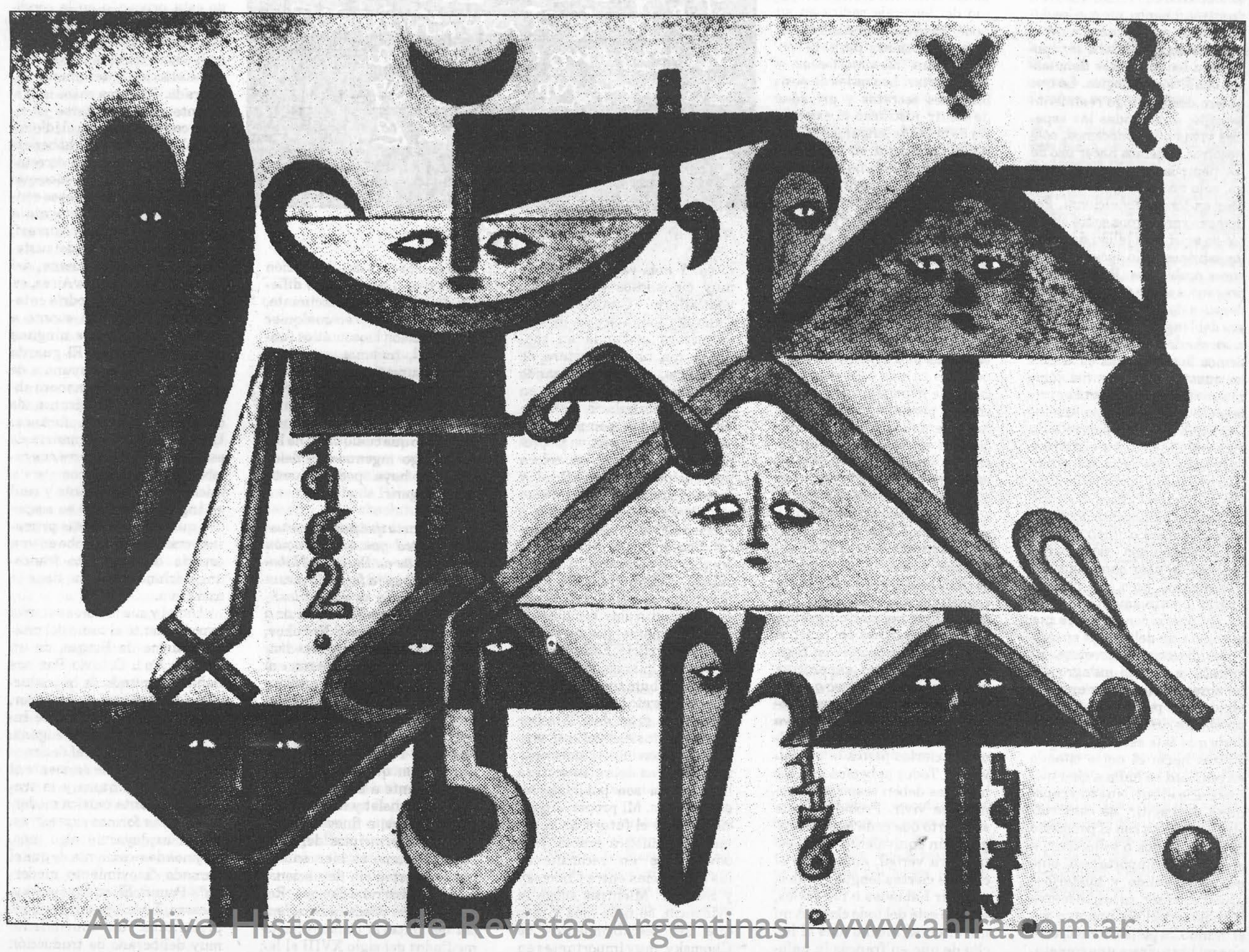
En el origen de este dossier está un espléndido trabajo de Nora Catelli, una profesora y crítica argentina que vive en Barcelona, y que durante muchos meses pulió una traducción de una conferencia de Paul de Man, pronunciada en inglés en la Universidad de Cornell, acerca del artículo de Benjamin en cuestión. Catelli encaró y resolvió con talento el desafío de traducir un texto donde, justamente, se revisa qué es lo que los traductores pueden y no pueden leer al traducir a Benjamin, y por qué. Un reportaje a George Steiner (otro "benjaminiano", cuyo libro *After Babel* es posiblemente el más inteligente que se haya escrito sobre la traducción), un artículo de Jorge Ricardo Aulicino, cinco comentarios breves sobre diversas traducciones de un mismo poema (que se dan confrontadas con los originales), más una ensalada de "apuntes" (notas al pie, fragmentos de artículos, prólogos, encuestas y reportajes en que los más variados autores se expiden sobre el tema), completan el dossier; que, es obvio, no puede esta vez —si pudo alguna— ni soñar con ser exhaustivo, como la propia, babélica barahúnda de las ideas que se perfilan en los "apuntes" prueba. Hay demasiado para decir sobre el asunto, y lo más que se puede hacer es sumar algo —*Pellegrini dixit*— a la confusión general. Por último cabe citar prestigiosos antecedentes de este invento: el número especial dedicado a la traducción por la revista *Sur*, así como los también números monográficos de *Sitio* y *XUL*.

Daniel Samoilovich

"El genio del lenguaje radica en su poder para dar falsos informes, para de-formar, para re-formar, para metamorfosear y transportar. Las miles de posibilidades secretas y privadas de sentir justifican la existencia de miles de lenguajes. No ha habido poeta que en algún momento de su vida no haya sido acosado por la posibilidad de crear un lenguaje que le pertenezca en exclusiva", dice George Steiner. La ilustración del dossier son textos en lenguajes creados "en exclusiva" por artistas.



Mui wile con iu to worke nen pax for melior mundo (Mi voluntad, contigo para trabajar en paz para mejor mundo), Xul Solar, 1962; témpera, 28 x 38 cm.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

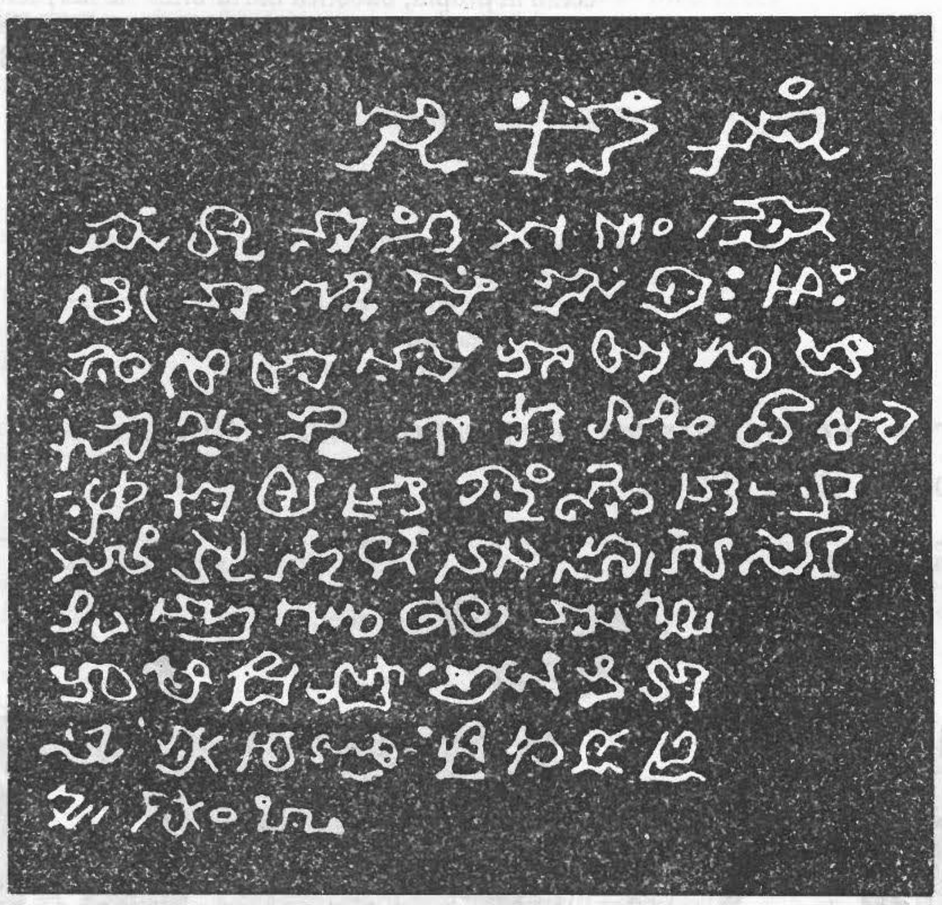
George Steiner: "Después de Babel"

Durante años, George Steiner ha sido una de las figuras a la vez más populares y más marginales de Cambridge: de hecho sus cursos irregulares han despertado una pasión rara y sostenida, sin abrirle por ello paso a una cátedra estable. Junto con su fama de orador, sus libros –*Extraterritorial*; *Language And Silence*– han cimentado su prestigio de teórico, culminando con su obra clave, *After Babel* (1975, Oxford University Press; hay edición castellana, Fondo de Cultura Económica, México, 1980). Lo que sigue son fragmentos de un reportaje que le realizara, para la revista *Plural* de México, Alex Zisman.

por Alex Zisman

¿Qué nuevas posibilidades ofrece su último libro, After Babel, *al desarrollo de la lingüística?*

–Le responderé de manera simple y superficial, ya que es un libro muy largo y complejo, nada fácil para mí de resumir. He tratado de abarcar el asunto del lenguaje no desde una base informativa o de comunicación exterior, sino más bien tratando de averiguar de qué modo el lenguaje se halla dentro del hombre mismo. Creo que tendemos a conversar más con nosotros mismos que con los demás. Creo que la función principal del lenguaje debe ser oponerse a los absolutos de nuestra condición biológica. Lo que quiero decir es algo realmente sencillo: entre todas las especies vivas que conocemos, sólo nosotros podemos hacer uso de los tiempos futuro y subjuntivo, sólo nosotros podemos hablar en forma condicional. Podemos expresarnos sobre eventos de aquí a un billón de años, los astrónomos lo hacen sin mayores problemas. Podemos expresarnos sobre eventos del día después de nuestro fin. A través del lenguaje, y únicamente a través del lenguaje, trascendemos las limitaciones dadas en nuestra condición fisiológica y material. La muerte es impotente ante el tiempo futuro. Creo que hemos desarrollado esta habilidad para construir contramundos, mundos alternativos, y que a través de esta evolución nos hemos liberado del estado puramente orgánico de ser. Vamos a ilustrar esto: los animales son ciertamente capaces de usar camuflaje, de disfrazarse, pero no pueden mentir creativamente. Es decir, yo puedo concebir que por ejemplo a un delfín se le enseñe a dar direcciones precisas. El extraño y trágico milagro del hombre es éste: si por ejemplo alguien nos pregunta acerca de un charco, uno podría responderle que éste está a cincuenta metros hacia el norte cuando en realidad se halla a cien metros hacia el sur. Nuestra capacidad de mentir, de construir otro mundo no con el propósito de defendernos o sobrevivir, a pesar de su importancia, sino por el profundo y misterioso placer de crear, es lo que marca la relación del ser humano con el mundo. Si pensamos así, creo que mi libro ofrece una conjetura inicial para explicar la existencia en esta pequeña tierra de cinco o diez mil lenguas. Estas se dividen e independizan debido a que las comunidades humanas no tenían mayores deseos de comunicarse con el exterior. Cada lengua es como la casa del recuerdo y del secreto, habitada por un grupo humano determinado. Ella comunica al forastero sólo sus intuiciones más banales, las de menor valor. Los seres humanos se mantienen aferrados a diferentes lenguas porque cada una constituye una identidad, una determinada estructura de vida posible. Hemos puesto mucho más énfasis de lo necesario en el carácter informativo de los actos discursivos. El genio del lenguaje radica en su poder para dar falsos informes, para de-formar, para re-formar, para metamorfosear y transportar. Las miles de posibilidades secretas y privadas de sentir, justifican la existencia de miles de lenguajes. No ha habido poeta que en algún momento de su vida no haya sido acosado por la posibilidad de crear un lenguaje que le pertenezca en exclusiva. Por ello, a través de mi enfoque del problema de los orígenes del multilingüismo y de la traducción, trato de explorar la obsesionante paradoja de que la traducción es por un lado una profunda necesidad, un abrir de ventanas entre los hombres, y por otro es una continua traición que expone un bagaje secreto y personal de percepciones y verdades. El texto traducido en un sentido multiplica su vida y poder y extiende el alcance de su eco e influencia, en otro sentido pierde su divina integridad, deja de ser su pleno ser. La dialéctica del lenguaje fluye constantemente entre exposición y reserva. El lenguaje se dinamiza en su ambigua incomodidad entre estos dos instintos. Esto por cierto significa que no concuerdo en muchos puntos con las teorías en boga sobre gramática generativa transformacional. Creo que un número excesivo de los axiomas propuestos por la nueva lingüística, son fundamentalmente ciertos pero a la vez triviales. Todos sabemos que los hombres deben respirar oxígeno para vivir. Probablemente sea cierto que cada lengua tenga algún equivalente a una estructura verbal, aunque en el caso de ciertas lenguas reales, es decir habladas o naturales, esto no esté del todo claro. A mí me interesa mucho más el hecho de que en francés la palabra *pain* no es la inglesa *bread*. Porque *pain* hereda varios siglos de compleja asociación histórica con necesidad, con falta de pan. Es por ello que la palabra *pain* potencialmente siempre tendrá para un oído francés la implicación radical del tiempo en que no había pan o no había suficiente. La palabra alemana *Heimat* es totalmente intraducible. No es ni la francesa *terroir* ni la inglesa *homeland*. *Heimat* de nuevo concentra sobre sí valores semánticos que resisten finalmente la transferencia a cualquier otro sistema y se puede penetrar únicamente escuchando paciente e ininterrumpidamente a toda una lengua y su literatura. El decirme que estos son meramente rasgos semánticos de superficie no me dice absolutamente nada. Y más vale que seamos muy cuidadosos con nuestro vocabulario. Cuando Noam Chomsky habla acerca de una estructura profunda en contraste con una estructura de superficie, no está utilizando palabras neutras, ya que en nuestro vocabulario occidental, "profundo" siempre tiene una excelencia positiva y "profundidad" siempre se coloca por encima de "superficie" y "superficialidad". Para mí esto es invertir el problema, ya que precisamente nuestros actos cotidianos, lo que nutre nuestra propia conciencia, lo que revalida nuestro recuerdo en el porvenir, todo esto es dado por pautas culturales constituida específicamente por estructuras de superficie. Estas forman la esencia misma de nuestra identidad humana. Claro que en el libro trato también de conjeturar en gran detalle sobre qué son estas estructuras profundas; si son impresiones neurofisiológicas sobre la corteza humana, si son potencialidades innatas. Mi propia suposición es que el futuro de la llamada "lingüística exacta" yace obviamente en reconsiderar las diferencias entre Chomsky y Skinner. Mientras surge la evidencia, se nota más y más que los descubrimientos de Chomsky, muy importantes en sí, son también muy parciales, que el proceso por el cual el individuo adquiere uso del lenguaje, tal como nos lo decía el sentido común y como Skinner lo había sugerido, se debe a una interacción dialéctica entre aptitud innata y estímulo social por un lado, y medio ambiente por el otro. Tengamos tan sólo en cuenta las diferencias fundamentales que trato de explorar en este libro entre culturas que premian el habla del niño, que consideran un vocabulario elocuente como una adquisición positiva, culturas que premian el silencio y un laconismo extremo de lenguaje. Esta diferencia se manifiesta a través de la historia de diferentes civilizaciones y es por ello que no tiene ningún sentido decir que estos dos tipos de cultura poseen el mismo patrón de adquisición discursiva. Los patrones difieren de una manera fascinante, y tanto aquí como en cualquier otra situación biosomática fundamental, tenemos una relación de superficies, una interacción, una participación dialéctica entre lo innato y lo ambiental que es mucho más compleja de lo que cualquiera de los quizá algo ingenuos modelos actuales haya podido hasta ahora sugerir.



Max Ernst, "Introducción a un catálogo", 1962 (Frag.).

¿Hasta qué punto cree usted que la educación multilingüe de Borges y Nabokov contribuye a forjar la mesurada elegancia de sus estilos?

–Quisiera también incluir a Beckett con Borges y Nabokov, y agregar algunos antecedentes. Cuando nos imaginamos al escritor como una grandiosa entidad monolingüe, supremamente enraizada cuan árbol profundo en un solo idioma, pecamos de románticos. Esta es una noción que se desarrolla parcialmente a través de Herder, de Michelet y los románticos franceses, a fines del siglo XVIII y a principios del XIX. Coincide como es bien sabido con la enorme ola de nacionalismo que barrió a Europa. Recuerden que desde la decadencia del imperio romano hasta mediados del siglo XVIII el latín es la otra lengua europea, es la lengua franca de los educados. De hecho, una persona educada era, en cualquier centro europeo, bilingüe. Así que cuando hablamos de multilingüismo no debemos olvidar que en nuestra cultura ha sido más bien la regla que la excepción. Nuestra noción de aislamiento lingüístico es relativamente moderna, y me parece que en estos momentos está bajo presión constante. A lo mejor, pues no estoy del todo seguro, se podría decir que ya que vivimos en la era del refugiado y del hotel, del desplazado y del exilado, detrás del panel de escritores políglotas se esconde una lógica profunda. Las más destacadas inteligencias en una cultura de viajeros errantes, estos escritores son seres que se mueven de un sitio a otro, que, bajo la amenaza del fascismo o del estalinismo, se han visto forzados a dominar varias lenguas. Esto constituye un problema enorme para cualquier gran escritor. Desde los tiempos de Ovidio se escucha el antiquísimo lamento de que la pérdida de su idioma es para el oído del escritor el más cruel de los castigos. Empezando por Heine, maravillosamente dotado para el francés como para el alemán, que se definía como un ser de la frontera, un cierto número de escritores ha convertido esta privación en la condición de sus genios. Supremamente en el caso de Nabokov, y en Beckett, aunque éste lo deba a una elección enteramente deliberada. En estos casos lo fascinante es preguntarse si siguen componiendo en el idioma inicial. Borges parece haber escrito algunos poemas directamente en inglés. Nos dice que sus ancestros portugueses e ingleses hablan directamente a través de su espíritu. Aún así, yo diría que ha hecho del castellano, o más exactamente, del castellano de Buenos Aires, su base materna. Le podría interesar saber que, en cuanto a Beckett, no tenemos ninguna indicación al caso. El guarda sus manuscritos y apuntes de composición de una manera absoluta, fuera del alcance de cualquier pesquisa foránea. Usualmente no hay manera de establecer cuál de entre sus celebradas obras fue compuesta inicialmente en francés y cuál en inglés. Claro que se sospecha que algunas de sus primeras versiones las escribe en una especie de esperanto franco-anglo-irlandés del que tiene la exclusiva.

Usted y sus lectores estarán expertamente al tanto del multilingüismo de Borges, de un Octavio Paz. Octavio Paz nos habla del mundo de la traducción donde se mueve el escritor, generado por la constante intercomunicación del lenguaje universal. Creo que al decirnos esto también tiene en mente el "collage" en pintura y la traducción a tanta música moderna de otras formas expresivas. Voy a explayarme algo más. Hoy nos damos cuenta de que el llamado "movimiento moderno" –Pound, Eliot, Stravinsky, Picasso, Joyce– ya entonces representaba un movimiento muy deliberado de traducción

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en el sentido de que Pound, Joyce, Eliot traducían a formas inglesas la totalidad de la cultura clásica, antigua y europea. Gente que recorría el museo ordenando las exhibiciones por última vez antes de que el museo cierre o sea quemado. No tenemos más que observar el tratamiento que Picasso le da a las pinturas italiana y española, a las artes africanas, a las formas asiáticas, o notar como Stravinsky, que se consideraba un artista metafórico, puede tomar cualquier forma por más remota que sea y convertirla en parte a su propio idioma y en parte a una especie de neo-clasicismo cosmopolita. El "modernismo", de una manera muy peculiar ha resultado ser una estrategia profundamente conservadora, en busca una vez más de diseños de orden global en los cuales lenguajes totalmente distintos, idiomas, dialectos, géneros y formas puedan ser combinados. Nabokov ha creado su inglés propio –estoy completamente de acuerdo con usted– y ha recreado un siglo XIX idealizado. Con esto quiero decir que su verdadera patria la constituyen esas grandiosas mansiones y querencias rusas en las que el francés, el inglés y el ruso formaban parte del patrimonio del niño, en las que aún en Rusia misma reinaba una especie de esperanto aristocrático en el que resonaban los ecos de Europa occidental. Nabokov es quizá el más grande de nuestros escritores multilingües, porque como sabrá, hay indicios de sus intentos literarios en francés y en alemán que lo confirman como un artista cuadrilingüe que desarrolla un elaborado juego de manos con sus diferentes idiomas. Suyo es el triunfo y de Kafka es la tragedia, esa forma más profunda, aunque diferente, de triunfo. Recordemos esas páginas agonizantes en que Franz Kafka habla de estar desgarrándose entre cuatro idiomas: alemán, el idioma con el que crece y cuya literatura lo domina, checo, hacia el que siente una agonizante responsabilidad al pedirle sus jóvenes compañeros que se una en la creación de una nueva literatura nacional, yiddish, hacia el que se siente fuertemente atraído debido a la fascinación que siente por todo ese mundo de Ghetto y leyenda que denota Europa oriental, y finalmente hebreo, el idioma que muy pronto supone podrá ser el idioma de supervivencia para él y su pueblo y en el que encuentra las raíces de su propio método cabalístico. Y nos cuenta cómo estos cuatro lo acosan y dividen su alma. En un pasaje de lo más terrible en su diario, nos dice que el secreto de su miseria, de su visión trágica, es el hecho de que la palabra *Mutter*, madre, dicha en alemán nunca pudo imbuirlo de verdadero amor. Es uno de los pasajes más tristes puestos en un diario por escritor alguno. Kafka transforma esta condición de división interior en su triunfo, al crear, como sabemos, una especie de alemán completamente diáfano, cristalino, clásicamente perfecto, pero distinto de cualquier otro. Kafka trasciende su condición en un acto genial. Algo parecido hizo un poeta al que considero el más grande de la postguerra, Paul Celan; un rumano viviendo en exilio en Suecia, angustiándose frente al idioma alemán, convirtiéndolo en una afirmación personal totalmente expresiva, y quien es finalmente llevado al suicidio, a la muerte, porque en un sentido no podía innovar más esa lengua que necesitaba como poeta y sin embargo no podía soportar como ser humano.

¿Se considera usted un heredero espiritual de Walter Benjamin?

–El mayor cumplido que se le puede hacer a mi libro –y no espero merecerlo– es que alguien diga: "*Este es un libro que Walter Benjamin hubiera visto en cierto modo como una conclusión de su propia obra fragmentaria*". Esto lo digo sin referirme a la calidad, ya que él fue un hombre genial. Para muchos de nosotros Benjamin está resultando ser cada vez más, en cuanto a lengua y literatura, el lector más fiel, más delicado, producido por el grupo moderno. Sus intereses se extienden desde la cábala, desde las múltiples, simbólicas y alegóricas lecturas de un texto difícil, hasta las fronteras mismas de la lingüística moderna, a pesar de que personalmente no estaba al tanto de este último movimiento. Los ensayos de Benjamin sobre la tarea del traductor son, junto con la fábula de Borges sobre Pierre Menard, las obras maestras sobre el misterioso acto del pasaje de la mente humana de una lengua a otra. La obra de Benjamin, su inconclusa obra sobre Baudelaire y el París del Segundo Imperio sirven de modelo para lo que hoy llamamos estructuralismo. Personalmente no encuentro nada de Foucault comparable a la absoluta integridad y profundidad con la que Benjamin construye un modelo en el que fuerzas económicas, sociales, lingüísticas y estéticas se combinan e influyen mutuamente. La intuición fundamental de Benjamin –que la arquitectura de una ciudad forma parte de su producto semántico, que el código semántico de un poema, las prendas de vestir usadas por los contemporáneos del poeta, las calles por donde camina, el clima mismo en el que crea, forman un todo complejo y dialécticamente interactivo– ha sido imitada desde entonces y está ahora muy en boga. Pero cuando imitamos a Benjamin carecemos de su incomparable sentido de escrupuloso misterio. No se me ocurre decirlo de otro modo.

"Para muchos de nosotros Benjamin está resultando ser cada vez más, en cuanto a lengua y literatura, el lector más fiel, más delicado, producido por el grupo moderno".

Apuntes

Recopilados de las más variadas fuentes –respuestas a reportajes o encuestas, notas al pie de página, prólogos, artículos– los siguientes fragmentos podrían ser tomados por las ruinas de la torre o los restos de un desaparecido lenguaje universal. Como se verá, todo, menos la armonía, se encuentra en el endiablado conjunto de apuntes que, contra su voluntad, acomodamos en forma sucesiva en estas columnas.

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: 'A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida'. En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: 'Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos'. Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.
Jorge Luis Borges. En "Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo", *Revista El Hogar*, 1938.

Debo señalar un hecho que me ha parecido emocionante: cuando Eluard alcanza su mayor fuerza expresiva, la cumbre de su poder lírico, *la traducción se me hizo como por sí sola*, con significación y ritmo y todo, como si el poeta hubiera hablado dentro de las líneas esenciales de un super-lenguaje del cual tanto el francés como el español serían meras tentativas o deformaciones.
César Fernández Moreno. Nota del traductor incluida en *Ultimos poemas de amor*, de Paul Eluard, Ed. de la Flor, Bs. As., 1968.

Sólo dos teorías serían las únicas capaces de liberar al traductor de su tormento: una que haría de nuestras lenguas, en su diversidad; su dispersión y su devenir, meros derivados, meros retoños de una lengua común. Y otra que asimilaría las lenguas a códigos complejos de señales.

El traductor debe estar dotado de una capacidad infinita para estar triste: no tiene derecho a generar sus propias palabras, no tiene el poder de restituir las palabras del otro. Injusticia de su destino: cuando más profunda es su intimidad con la lengua extranjera, cuanto más permanece en ella, con menos medios se siente para volver a atravesar la frontera. ¿Quién no ha soñado, al traducir, con poner fin a la estadía mediante la única solución aceptable: reproducir tal cual el texto original? (La edición bilingüe realiza algo de ese sueño.)

Elegir la lengua de partida es, poco o mucho, maltratar la lengua de llegada; preferir ésta, es sacrificar aquélla. No resido ni en una ni en otra, nos dice el traductor; estoy entre las dos necesariamente.
J. B. Pontalais. En "Otro oficio imposible", traducción de Rubén Biselli, revista *Paradoxa*, Año 1, Nº 1, Rosario, 1986.

Su primer publicación fue la de una traducción de Alicia en el País de las Maravillas *al ruso. ¿Halla alguna afinidad entre las jergas que inventa Carroll y las lenguas espurias o "mixtas" que inventó usted en* Pálido Fuego *o* Barra Siniestra?

–Lo mismo que a muchos niños ingleses (y yo fui un niño inglés) siempre me gustó mucho Carroll. No, no creo que la lengua por él inventada comparta raíz alguna con la mía. Carroll tiene una afinidad patética con H. H. pero un raro escrúpulo me impidió en *Lolita* aludir a su perversión, y a esas fotografías ambiguas que tomaba en cuartos poco claros. Se salió con la suya, como tantos otros victorianos con la pederastia y la ninfolepsia. Las suyas eran pequeñas nínfulas tristes y flacuchas, arrastradas por el suelo y medio desvestidas, o más bien semidespojadas de colgaduras, como si participaran en un juego de adivinanzas polvoriento y terrible.

–Tiene usted amplia experiencia como traductor y ha hecho uso imaginativo de la traducción. ¿Qué problemas fundamentales de la existencia halla implícitos en el arte y acto de la traducción?

–Hay un pequeño pájaro malayo de la familia del tordo del cual se dice que canta sólo cuando lo atormenta indeciblemente un niño especialmente adiestrado durante la Fiesta anual de las Flores. Está Casanova haciendo el amor con una prostituta mientras por una ventana contempla las torturas sin nombre infligidas a Damiens. Estas son las visiones que me enferman cuando leo las traducciones "poéticas" de los poetas rusos, mártires de algunos de mis contemporáneos famosos. Un autor torturado y un lector engañado, ése es el resultado inevitable de la paráfrasis seudoartística. El único fin y justificativo de la traducción es la transmisión de la información más exacta posible, y esto sólo se logra mediante una traducción literal con notas.

–¿En qué trabaja ahora?

–Estoy corrigiendo las pruebas de mi traducción de *Eugenio Onegin*, de Pushkin, una novela en verso que, con un comentario extenso, publicará la Fundación Bollingen en cuatro hermosos volúmenes de más de quinientas páginas cada uno.

–¿Podría describir ese trabajo?

–Durante los años en que enseñé literatura en Cornell y en otras partes, exigía a mis alumnos la pasión por la ciencia y la paciencia de la poesía. Como artista y hombre de letras prefiero el detalle específico a la generalización, las imágenes a las ideas, los hechos oscuros a los símbolos claros, y el fruto silvestre descubierto a la confitura sintética.

–¿De modo que conservó el fruto?

–Sí. Mis gustos y mis aversiones han influido sobre mi trabajo de diez años en *Eugenio Onegin*. Al traducir sus 5.500 versos al inglés, tuve que decidirme entre la rima y la razón... y escogí la razón. Mi única aspiración ha sido proporcionar un armazón, una clave, una traducción absolutamente literal de la cosa, con notas abundantes y pedantes cuya extensión excede en mucho a la del texto del poema. Sólo las paráfrasis "suenan bien"; mi traducción, no; es honesta y desmañada, pesada y servilmente fiel. Hay varias notas a cada estrofa (más de 400, contando las variantes). Ese comentario contiene un estudio de la melodía original y una explicación completa del texto.

–Cuáles son las desventajas que ha hallado usted en poder escribir en tantas lenguas?

–La incapacidad de mantenerse al día con las jergas siempre cambiantes.

–¿Cuáles son las ventajas?

–La capacidad de expresar un matiz exacto pasando de la lengua que ahora empleo a una breve explosión de francés o un suave susurro de ruso.

–¿Qué opina de la vinculación que el crítico George Steiner establece entre usted, Samuel Becket y Jorge Luis Borges como las tres figuras de probable genio dentro de la literatura contemporánea de ficción?

–Ese dramaturgo y este ensayista son mirados hoy con fervor tan religioso que en el tríptico que usted menciona me sentiría como un ladrón entre dos Cristos. Un ladrón muy alegre, con todo.

–Si pudiera elegir usted un único libro por el cual se le recordara, ¿cuál sería?

–El que estoy escribiendo, o más bien soñando con escribir. En realidad, se me recordará por *Lolita* y por mi trabajo sobre *Eugenio Onegin*.
Vladimir Nabokov, en *Opiniones contundentes*, Ed. Taurus, Madrid, 1977. Trad. de M. R. Bengolea.

Aclaro que en mis traducciones siempre hubo una preocupación básica con el tono del poema. En esto, sigo el consejo de Pasternak. Según él, el único traductor posible de poesía es quien traduce el tono. Y agrega que el tono es todo en poesía. Muchas veces he debido sacrificar palabras o ritmos o significados en aras de esa posibilidad.
Marcelo Covián, en el prólogo a *Nueva Poesía U.S.A.*, Ed. de la Flor, Bs. As., 1970.

He sacrificado todo a la fidelidad literal absoluta de la traducción [*del Eugenio Oneguin*]: la elegancia, la euforia, la claridad, el buen gusto, el uso moderno y hasta la gramática.
Vladimir Nabokov, en un reportaje de Alvin Toffler en *Playboy*, enero de 1964.

Llegados al problema de la traductibilidad de la obra poética, debemos recordar la siguiente declaración de Goethe, que nos parece dar una ocasión ejemplar para pasar del problema del sonido en la poesía al problema de las traducciones: "Rindo honor", dice Goethe, "a ritmo y a la rima, por los cuales empieza la poesía a hacerse poesía, pero lo verdadera, profunda y sólidamente eficaz (*Wirksame*), lo realmente formativo y estimulante, es lo que queda del poeta cuando se le ha traducido en prosa. Entonces queda el puro perfecto contenido, que una especiosa superficie (*ein blendendes Aussere*) nos hace creer presente cuando no está y nos oculta cuando está". (...) Examinemos ahora alguna muestra de las más elogiadas versiones de poesía "en poesía", las cuales serían "hermosas" porque "infieles" (según el canon romántico y decadentista); y veremos que cuando son hermosas lo son involuntariamente, por su fidelidad al polisentido del texto original, *a pesar*, pues, de la "lograda" dicción rítmica "adecuada" (que hasta en los casos más felices necesita que la limpien de arbitrariedades y rellenos de toda clase), y donde son feas lo son (y muchas veces no sólo en comparación con el original) por su intrépida y "genial" infidelidad al original discurso polisentido.

Empecemos por la traducción del primer *Faust* por Nerval, tan gustada por la vanidad del autor de Goethe. Basta comparar los primeros versos de la *Dedicatoria* según Nerval con los del original (una de las más hermosas líricas goethianas)! *Venez, illusions! ... au matin de ma vie, / Que j'amais à*

(Sigue en pág. 15)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La tarea del traductor

Este texto de Walter Benjamin enlaza la consideración de la tarea del traductor con un vasto conjunto de problemas: la naturaleza del lenguaje y de la poesía, la relación entre los diversos idiomas entre sí, entre sentido y forma en el interior de un texto. Así, no es raro que se haya transformado en un trabajo capital para la moderna filosofía del lenguaje, tanto como para la filosofía en general. La traducción del escritor argentino H. A. Murena está incluida en *Angelus Novus* (Ed. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1971)

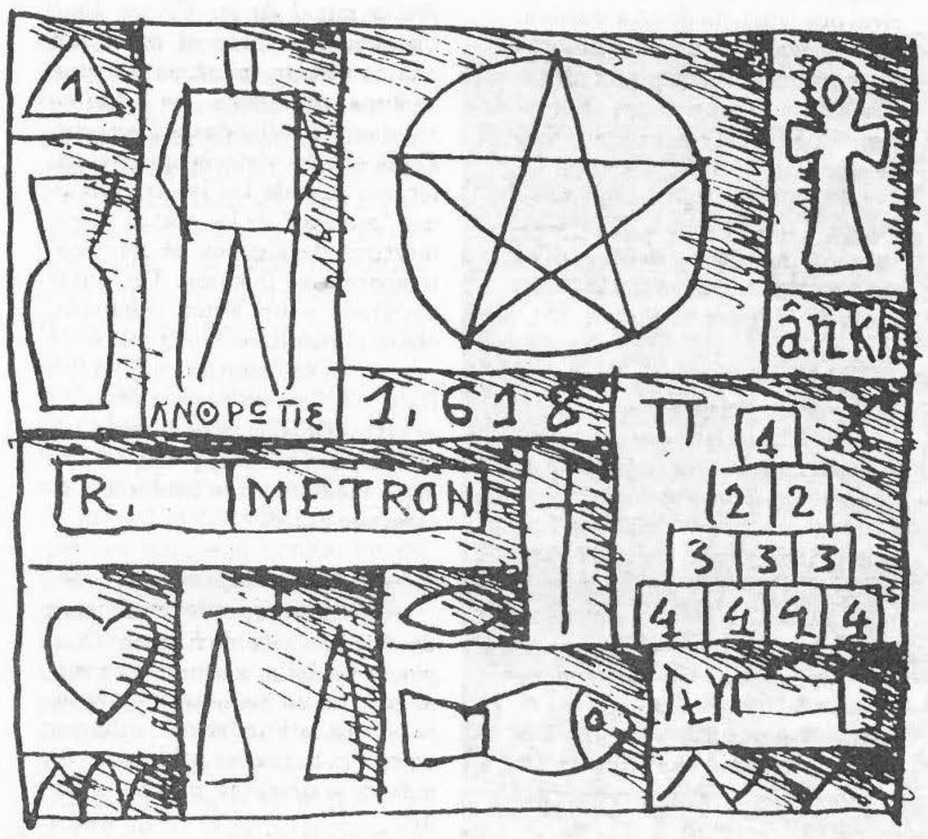
por Walter Benjamin
Trad. de H. A. Murena

Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación. No se trata sólo de que la referencia a un público determinado o a sus representantes contribuya a desorientar, sino de que incluso el concepto de un destinatario "ideal" es nocivo para todas las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia y la naturaleza del ser humano. De tal suerte, el arte propiamente dicho presupone el carácter físico y espiritual del hombre; pero no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan.

Pero ¿se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original? Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte. Por lo demás, es esta la única razón posible para repetir "la misma cosa". ¿Qué "dice" una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquél que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir algo que carece de importancia. Y éste es en definitiva el signo característico de una mala traducción. Ahora bien, lo que hay en una obra literaria –y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial– ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, "poético"? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura? De ahí arranca en realidad una segunda característica de la mala traducción que, según esto, puede definirse diciendo que es una transmisión inexacta de un contenido no esencial. Y en esto quedará, mientras la traducción no tenga más propósito que servir al lector. Pero si la traducción estuviera realmente destinada al lector, también tendría que estarlo el original. Y si no fuera esta la razón de ser del original, ¿qué sentido debería darse entonces a la traducción basada en esta dependencia?

La traducción es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción. El problema de la traducibilidad de una obra tiene una doble significación. Puede significar en primer término que entre el conjunto de sus lectores la obra encuentre un traductor adecuado. Y puede significar también –con mayor propiedad– que la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la *significación* de su forma. En principio, la primera cuestión admite sólo una *solución problemática* y la segunda una *solución apodíctica*. Unicamente una mentalidad superficial, que se niegue a reconocer el sentido independiente de la segunda, las declarará equivalentes... este criterio podría oponerse que ciertos conceptos correlativos conservan su sentido exacto, y tal vez el mejor, si no se aplican exclusivamente al hombre desde el comienzo. Así podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables, aún cuando toda la humanidad los hubiese olvidado. Si, por ejemplo, su carácter exigiera que no pasase al olvido, dicho predicado no representaría un error, sino sólo una exigencia a la que los hombres no responden, y quizá también la indicación de una esfera capaz de responder a dicha exigencia: la del pensamiento divino. Del mismo modo podría considerarse la traducibilidad de ciertas formas idiomáticas, aunque fuesen traducibles para los hombres. Y basándose en un concepto riguroso de la traducción, ¿no podrían en cierto modo serlo realmente? Teniendo en cuenta esta diferencia, cabría preguntar si es conveniente favorecer la traducción de ciertas formas idiomáticas. Y así es como adquiriría *significación* la frase: si la traducción es una forma, la traducibilidad de ciertas obras debería ser esencial.

La traducibilidad conviene particularmente a ciertas obras, pero ello no quiere decir que su traducción sea esencial para las obras mismas, sino que en su traducción se manifiesta cierta *significación* inherente al original. Es evidente que una traducción, por buena que sea, nunca puede significar nada para el original; pero gracias a su traducibilidad mantiene una relación íntima con él. Más aún: esta relación es tanto más estrecha en la medida en que para el original mismo ya carece de *significación*. Es una relación que puede calificarse de natural y, más exactamente aún, de vital. Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representan nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su "supervivencia", pues la traducción es posterior al original. Y sin embargo, para las obras importantes que nunca encuentran a sus traductores adecuados en la época de su creación, indica la fase de su supervivencia. La idea de la vida y de la supervivencia de las obras debe entenderse con un rigor totalmente exento de metáforas. Ni siquiera en las épocas de mayor confusión mental se ha supuesto que sólo el organismo pudiera estar dotado de vida. Pero ello no es razón para pretender extender el imperio de la vida bajo el frágil cetro del alma, como lo intentó Fechner; ni tampoco para decir que sería posible definir la vida basándose en los actos todavía menos decisivos de la animalidad o en el sentimiento, que sólo la caracteriza ocasionalmente. Este concepto se justifica mejor cuando se atribuye a aquello que ha hecho historia y no ha sido únicamente escenario de ella. Porque en último término sólo puede determinarse el ámbito de la vida partiendo de la historia y no de la naturaleza, y mucho menos de cosas tan variables como el sentimiento y el alma. De ahí que corresponda al filósofo la misión de interpretar toda la vida natural, partiendo de la existencia más amplia de la historia. Y en todo caso ¿la supervivencia de las obras no es incomparablemente más fácil de reconocer que la de las criaturas? La historia de las grandes obras de arte arranca de los orígenes de la vida, se ha formado durante la vida del artista, y las generaciones ulteriores son esencialmente las que le confieren una supervivencia duradera. Cuando se manifiesta esta supervivencia, toma el nombre de fama. Las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama. Por consiguiente, las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada.



Joaquín Torres García, "Metron", 1938.

Esta expansión es como la de una vida peculiar y superior y se halla determinada por un objetivo peculiar y superior. Vida y objetivo: su relación aparentemente evidente y que sin embargo casi se sustrae al conocimiento, se revela sólo si esa finalidad para la cual colaboran todos los objetivos singulares de la vida no es a su vez buscada en la esfera misma de la vida, sino en una esfera superior. En último término, todos los fenómenos vitales y su objetivo, no sólo son útiles para la vida, sino también para expresar su esencia y para subrayar su importancia. La traducción sirve pues para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No puede revelar ni crear por sí misma esta relación íntima, pero sí puede representarla, realizándola en una forma embrionaria e intensiva. Y precisamente esta representación de un hecho indicado mediante el tanteo, que es el germen de su creación, constituye una forma de representación muy peculiar que apenas aparece fuera del ámbito de la vida idiomática, pues ésta encuentra en las analogías y los signos otros medios de expresión distintos del intensivo, es decir, la realización previa y alusiva. Pero este vínculo imaginado e íntimo de las lenguas es el que trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que las lenguas no son extrañas entre sí, sino *a priori*, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen.

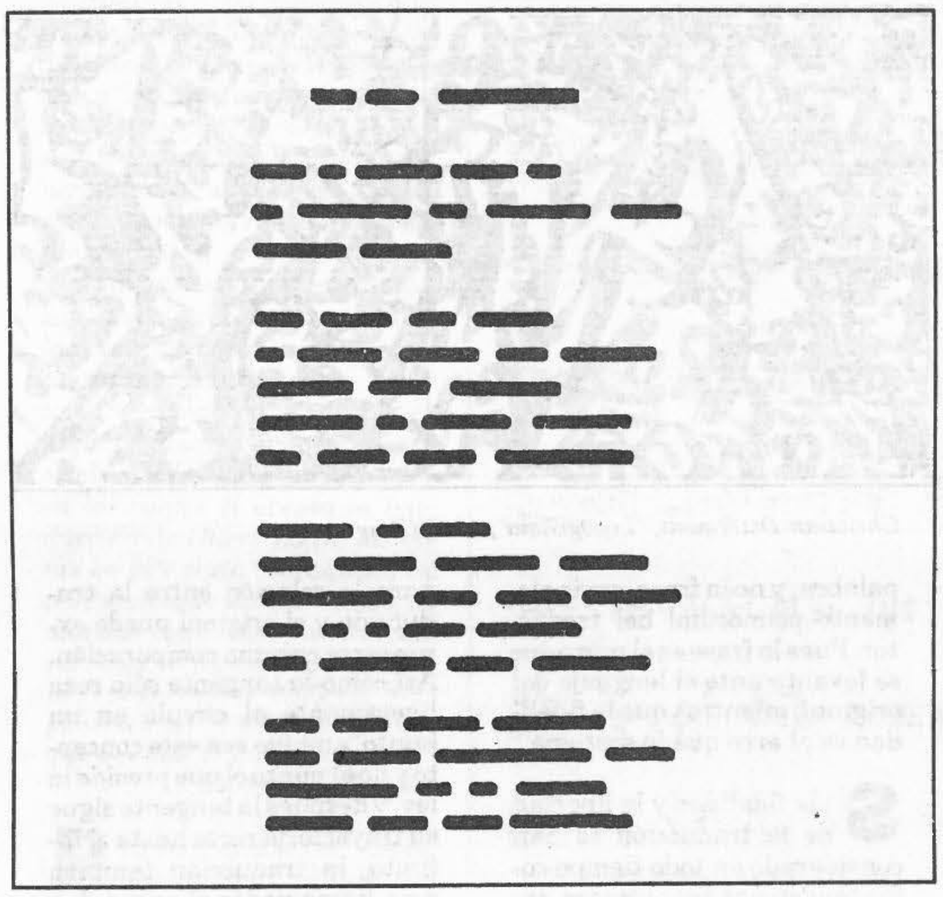
En todo caso, como consecuencia de este intento de explicación el análisis parece desembocar de nuevo en la teoría tradicional de la traducción, después de haber dado unos rodeos inútiles. Si el parentesco de los idiomas ha de confirmarse en las traducciones, ¿cómo puede hacerlo, si no es transmitiendo con la mayor exactitud posible la forma y el *sentido* del original? Naturalmente, esta teoría no podría expresar el concepto de dicha exactitud, ya que no lograría justificar lo que es esencial en una traducción. Ahora bien, el parentesco entre los idiomas aparece en una traducción de manera más intensa y categórica que en la semejanza superficial e indefinible de dos obras literarias. Para comprender la verdadera relación entre el original y la traducción hay que partir de un supuesto, cuya intención es absolutamente análoga a los razonamientos, en los que la crítica del conocimiento ha de demostrar la imposibilidad de establecer una teoría de la copia. Si allí se probara que en el conocimiento no puede existir la objetividad, ni siquiera la pretensión de ella, si sólo consistiera en reproducciones de la realidad, aquí puede demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia –que no debería llamarme así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas– el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración. Lo que en vida de un autor ha sido quizás una tendencia de su lenguaje literario, puede haber caído en desuso, ya que las formas creadas pueden dar origen a nuevas tendencias inmanentes; lo que en un tiempo fue joven puede parecer desgastado después; lo que fue de uso corriente puede resultar arcaico más tarde. Perseguir lo esencial de esos cambios, así como de las transformaciones constantes del *sentido*, en la subjetividad de lo nacido ulteriormente, en vez de buscarlo en la vida misma del lenguaje y de sus obras –aún admitiendo el psicologismo más riguroso– significaría confundir el principio y la esencia de una cosa o, dicho con más exactitud, sería negar uno de los procesos históricos más grandiosos y fecundos de la fuerza primaria del pensamiento. E incluso, si pretendiéramos convertir el último trazo de pluma del autor en el golpe de gracia para su obra, no lograría salvarse esa fenecida teoría de la traducción. Pues así como el tono y la significación de las grandes obras literarias se modifican por completo con el paso de los siglos, también evoluciona la lengua materna del traductor. Es más: mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de éste, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución. La traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la *maduración* de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua.

Si es cierto que en la traducción se hace patente el parentesco de los idiomas, conviene añadir que no guarda relación alguna con la vaga semejanza que existe entre la copia y el original. De esto se infiere que el parentesco no implica forzosamente la semejanza. Y aún así el concepto de la afinidad se halla a este respecto de acuerdo con su empleo más estricto, ya que no es posible definirlo exactamente basándose en la igualdad de origen de ambas lenguas, aún cuando, como es natural, para la determinación de este empleo más estricto siga siendo imprescindible la noción de origen. Dejando de lado lo histórico ¿dónde debe buscarse el parentesco entre dos idiomas? En todo caso, ni en la semajanza de las literaturas ni en la analogía que pueda existir en la estructura de sus frases. Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro. Precisamente, si por una parte todos los elementos aislados de los idiomas extranjeros, palabras, frases y concordancias, se excluyen entre sí, estos mismos idiomas se complementan en sus intenciones. Para expresar exactamente esta ley, una de las fundamentales de la filosofía del lenguaje, hay que distinguir en la intención *lo entendido* y el *modo de entender*. En las palabras *Brot* y *pain* lo entendido es sin duda idéntico pero el modo de entenderlo no lo es. Sólo por la forma de pensar constituyen estas palabras algo distinto para un alemán y para un francés; son inconfundibles y en último término hasta se esfuerzan por excluirse. Pero en su intención, tomadas en su sentido absoluto, son idénticas y significan lo mismo. De manera que la forma de entender estos dos vocablos es contradictoria, pero se complementa en las dos lenguas de las que proceden Y a decir verdad se complementa en ellas la forma de pensar en relación con lo pensado. Tomadas aisladamente, las lenguas son imcompletas y sus *significados* nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua de la armonía de todos esos modos de significar. Hasta ese momento ello permanece oculto en las lenguas. Pero si éstas se desarrollan así hasta el fin mesiánico de sus historias, la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación, y se ve hasta qué punto esa distancia se halla presente en el conocimiento.

En todo caso, esto permite reconocer que la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua. Para comprender esta singularidad el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente. En cambio el desarrollo de las religiones tiene un carácter mediato, porque hace madurar en los idiomas la semilla oculta de otro lenguaje más alto. Así resulta que la traducción, aún cuando no pueda aspirar a la permanencia de sus formas –y en esto se distingue del arte– no niega su orientación hacia una fase final, inapelable y decisiva de todas las disciplinas lingüísticas. En ella se exalta el original hasta una altura del lenguaje que, en cierto modo, podríamos calificar de superior y pura, en la que, como es natural, no se puede vivir eternamente, ya que no todas las partes que constituyen su forma pueden ni con mucho llegar a ella, pero la señalan por lo menos con una insistencia admirable, como si esa región fuese el ámbito predestinado e inaccesible donde se realiza la reconciliación y la perfección de las lenguas. No alcanza tal altura en su totalidad, pero tal altura está relacionada con lo que en la traducción es màs que comunicación. Ese núcleo esencial puede calificarse con más exactitud diciendo qué es lo que hay en una obra de intraducible. Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del auténtico traductor. Esta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción. Si en el primer caso constituyen éstos cierta unidad, como la de una fruta con su corteza, en cambio el lenguaje de la traducción envuelve este contenido como si lo ocultara entre los amplios pliegues de un manto soberano, porque representa un lenguaje más elevado que lo que en realidad es y, por tal razón, resulta desproporcionado, vehemente y extraño a su propia esencia. Esta incongruencia impide toda ulterior transposición y, al mismo tiempo, la hace superflua, ya que toda traducción de una obra, a partir de un momento determinado de la historia del lenguaje, representa, en relación con un aspecto determinado de su contenido, las traducciones en todos los demás. Es decir que la traducción trasplanta el original a un ámbito lingüístico más definitivo –lo que, por lo menos en este sentido, resulta irónico–, puesto que desde él ya no es posible trasladarlo, valiéndose de otra traducción y sólo es posible elevarlo de nuevo a otras regiones de dicho ámbito, pero sin salir de él. No por azar la palabra "irónico" puede hacernos recordar aquí ciertas argumentaciones de los románticos. Estos fueron los primeros que tuvieron una visión de la vida de las obras, de la cual la traducción es la prueba suprema. Claro está que apenas la reconocieron como tal y que dirigieron más bien toda su atención a la crítica, que representa igualmente, aunque en una proporción menor, una circunstancia importante para la supervivencia de las obras. Pero aún cuando su teoría se refirió difícilmente a la traducción, la grandiosa obra de traductores que cumplieron coincidió con un sentimiento de la esencia y de la dignidad de esta forma de actividad. Este sentimiento –como todo parece indicarlo– no es forzosamente el más poderoso en el escritor. Y hasta es posible que éste, en su calidad de autor, lo considere insignificante. Ni siquiera la historia apoya el prejuicio tradicional según el cual los traductores eminentes serían poetas y los poetas mediocres pésimos traductores Muchos de los mejores, como Lutero, Voss, Schlegel, son incomparablemente más significativos como traductores que como poetas; otros entre los máximos, como Hölderlin y George, no se pueden entender, en el ámbito total de su creación, sólo como poetas, y mucho menos como traductores. Precisamente por ser la traducción una forma peculiar, la función del traductor tiene pues un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor. Esta función consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. Esta es una característica de la traducción que marca su completa divergencia respecto a la obra literaria, porque su actitud nunca pasa al lenguaje como tal, o sea a su totalidad, sino que se dirige sólo de manera inmediata a determinadas relaciones lingüísticas. Porque la traducción, al contrario de la creación literaria, no considera como quien dice el fondo de la selva idiomática, sino que la mira desde afuera, mejor dicho, desde enfrente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventualmente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera. La intención de la traducción no persigue solamente una finalidad distinta de la que tiene la creación literaria, es decir el conjunto de un idioma a partir de una obra de arte única escrita en una lengua extranjera, sino que también es diferente ella misma, porque mientras la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva: debido a que el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es el que inspira su tarea. Una tarea en la que las proposiciones, obras y juicios particulares no llegan nunca a entenderse, pero en la cual las lenguas diversas concuerdan entre sí, integradas y reconciliadas en la forma de entender. En cambio, si existe una lengua de la verdad, en la cual los misterios definitivos que todo pensamiento se esfuerza por descifrar se hallan recogidos tácitamente y sin violencias, entonces el lenguaje de la verdad es el auténtico lenguaje. Y justamente este lenguaje, en cuya intención y en cuya descripción se encuentra la única perfección a que pueda aspirar el filósofo, permanente latente en el fondo de la traducción. No existe una musa de la filosofía, como tampoco existe una musa de la traducción. Pero estas actividades no son triviales, como pretenden algunos artistas sentimentales, pues hay un genio filosófico cuya peculiaridad es el afán de encontrar ese lenguaje que se anuncia en la traducción: "*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.*" Si el filósofo es capaz de apreciar exactamente lo que piensa Mallarmé con estas frases, entonces la traducción se encuentra con los gérmenes de este lenguaje a mitad de camino entre la teoría y la obra literaria. Su trabajo tiene menos intensidad, pero no por ello deja de imprimir su cuño en la historia.



Man Ray, "Laugedicht", ca. 1920.

Si se encara desde este punto de vista la tarea del traductor, los caminos para darle solución amenazan con convertirse en más impenetrables. Incluso agregaremos el

(Sigue en pág. 16)

(Viene de pág. 13)

fixer votre inconstant essor! (¡Venid, ilusiones!... en la mañana de mi vida,/ que yo gustaba fijar vuestro inconstante vuelo); *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,/ Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.* (Otra vez os acercáis, formas inciertas/ que ya una vez temprana os mostrásteis a la turbia mirada.)

Los siguientes cuatro versos: *Le soir vient, et pourtant c'est une douce envie,/ C'est une vanité qui me séduit encor.* (La tarde viene, y sin embargo es un dulce deseo,/ es una vanidad que me seduce todavía); *Versuch 'ich wohl, euch diesmal festzuhalten?/ Fühl 'ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?* (¿Intentaré esta vez aferraros?/ ¿Siento aún mi corazón inclinado a aquella ilusión?)

(...) Basta esa comparación para comprobar cómo el patetismo alto y severo de la *Dedicatoria* goethiana se ha convertido, en la versión "poética" de Nerval, en un sentimentalismo coplero (en el cual, además, sería difícil reconocer al poeta nada trivial de *El Desdichado*: "... Rends moi le Pausilippe et la mer d'Italie...", etc.).

Galvano della Volpe, en *Crítica del Gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1963. Trad. Manuel Sacristán.

Resulta ciertamente posible que, al leer algo en un idioma que sólo entiende imperfectamente, el lector encuentre algo que en realidad no está ahí; y si el lector es un hombre de genio, el poema extranjero leído, por feliz accidente, puede hacer surgir de las profundidades de su mente algo importante que atribuye a lo que está leyendo. La verdad es que, al traducir al francés la prosa de Poe, Baudelaire la mejoró sorprendentemente; transformó lo que era con frecuencia una prosa inglesa descuidada y vulgar en un francés admirable. También Mallarmé, que tradujo al francés, en prosa, cierto número de poemas de Poe, los mejoró en forma análoga; aunque por otra parte se perdiera el ritmo, donde se encierra una gran parte de la originalidad de Poe. Así, pues, la prueba de que los franceses valoraron en exceso a Poe porque conocían mal el inglés tiene un aspecto puramente negativo; no podemos aventurarnos más allá de decir que no les turbaban esas debilidades que nosotros vemos tan claramente Pero esto no explica su alta opinión del *pensamiento* de Poe, ni el valor que atribuyen a sus ensayos filosóficos y críticos.

T. S. Eliot. En "De Poe a Valéry", en *Criticar al crítico*, traducción de Manuel Rivas Corral, Alianza Editorial, Madrid, 1967.

Una traducción –cuando buena– es a su original lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada, en que el pintor, por medio del artificio de las tintas de su paleta, procura darle el colorido de la vida, ya que no le es posible imprimirle su movimiento. Cuando es mala, equivale a trocar en asador una espada de Toledo, según la expresión fabulista, aunque se le ponga empuñadura de oro.

Las obras maestras de los grandes escritores –y sobre todo, las poéticas– deben traducirse al pie de la letra para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una *bella infidel*, como se ha dicho de algunas versiones bellamente ataviadas, que las disfrazan. Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley, y constituyen por su forma y por su fondo, elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana. Por eso decía Chateaubriand, a propósito de su

(Sigue en pág. 16)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(Viene de pág. 15)
traducción en prosa del *Paraíso Perdido* de Milton, que las mejores traducciones de los textos consagrados son las interlineales.

Bartolomé Mitre. En prólogo a su traducción de 1889 de *La Divina Comedia*, realizada en verso rimado.

Según una observación de Goethe, y otra coincidente de Sainte-Beuve, traducir suele ser, por lo pronto, el mejor recurso para aprender a leer con pauta y a escribir con ajuste. Y tres, según el distingo de Alexander Fraser Tytler, el agudo tratadista inglés del siglo XVIII, son las deseables virtudes de la traducción decorosa: conservar, en lo posible, y en primer término, los contenidos del original; recordar luego, siquiera a la distancia, el estilo del autor, y evitar, por último, la molesta impresión de que se trata de una obra traducida. Los grandes libros representan contenidos sustanciales y perdurables, en cierta medida transferibles. Sin pretender emular a los maestros en arte tan difícil, bien que siguiendo su estímulo, conviene que de tanto en tanto las obras de mayor excelencia se traduzcan y vuelvan a ser propuestas en nuevos traslados. Algo hay, sí, de quimérico en esta tarea, pero también de plausible. Traducir es un acto de servicio. Todo aboga en favor de la denostada tarea, aunque desde luego se comprende que una traducción, aún la mejor lograda, no puede constituirse en equivalente absoluto de las páginas primigenias. Las lenguas –¡qué hemos de hacerle!– son de por sí diferentes. Pero hay traducciones que a pesar de todo se justifican; lo logran –la expresión es de Croce– cuando despiertan en el lector una bienaventurada nostalgia: la de poder acercarse, un día, al texto original de la obra.

"¿Para quién trabaja el traductor? Para todos, aunque muy pocos le agradezcan su labor. El público que no conoce la lengua original no está en condiciones ni de criticarlo ni de apreciarlo; a lo mejor acaso no se da cuenta de que lee un libro traducido. A la minoría de los hombres cultos no les hacen falta traducciones, o bien contraponen su propia interpretación a la del traductor. Están luego los semicultos: a éstos les gusta darse por entendidos y están con las garras levantadas para abalanzarse sobre los más mínimos errores. Más bondadosos son aquéllos –tendrían que ser muchísimos– a quienes gustan las traducciones con el original al frente, una traducción que los guíe sin cegarlos y no les quite el gran placer de comunicarse directamente con el original." Este es el criterio que con la autoridad que le es propia propone Benvenuto Terracini; nos place reconocer, que es el que en la presente edición merece ser tenido en cuenta.

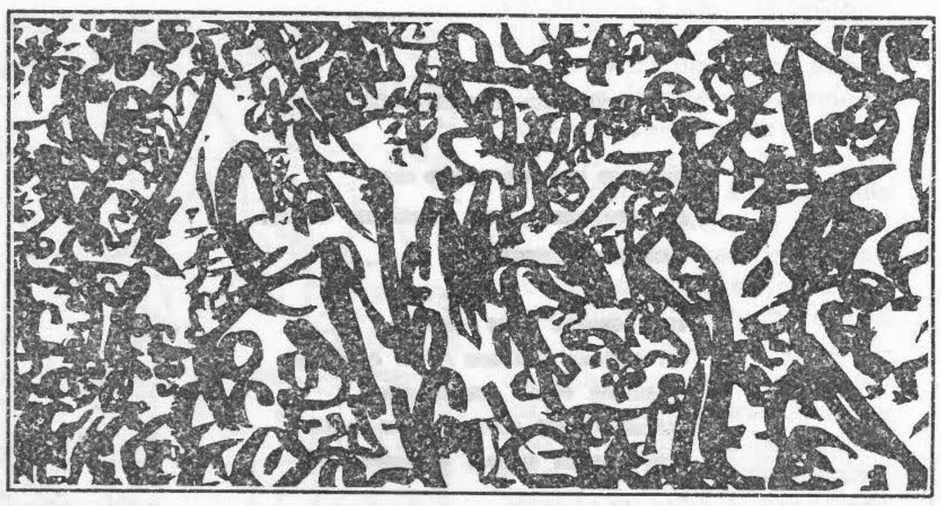
Angel J. Battistessa. En prólogo a su traducción de *La Divina Comedia*, Carlos Löhlé, Bs. As., 1972.

El destino –el privilegio y el honor– del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien. Así acontece en esta modesta ocupación que es traducir. En el orden intelectual no cabe faena más humilde. Sin embargo, resulta ser exorbitante.

Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el entorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical denuedo. Ahora bien; el traductor suele ser un per-

(Sigue en pág. 19)

(Viene de pág. 15)
problema de hacer madurar en la traducción el germen del lenguaje puro parece no resolverse probablemente ni determinarse nunca con ninguna solución. Pues "no se quita a ésta todo fundamento cuando la reproducción del sentido original deja de ser determinante? Pues esto –interpretado negativamente– es el significado de todo lo que antecede. La fidelidad y la libertad –libertad de la reproducción en su sentido literal y, a su servicio, la fidelidad respecto a la palabra– son los conceptos tradicionales que intervienen en toda discusión acerca de las traducciones. Estos conceptos ya no parecen servir para una teoría que busque en la traducción otra cosa distinta de la reproducción del sentido. A decir verdad, su empleo tradicional considera estos conceptos en discrepancia permanente. Porque, en realidad, ¿qué valor tiene la fidelidad para la reproducción del sentido? La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original, ya que la significación literaria de este sentido, en relación con el original, no se encuentra en lo pensado, sino que es adquirida precisamente en la misma proporción en que lo pensado se halla vinculado con la manera de pensar en la palabra determinada. Este hecho suele expresarse mediante una fórmula que declara que las palabras encierran un tono sentimental. Y hasta podría decirse que la traducción literal, en lo que atañe a la sintaxis, impide por completo la reproducción del sentido y amenaza con desembocar directamente en la incomprensión. En el siglo XIX las traducciones de Sófocles hechas por Hölderlin eran los ejemplos monstruosos de esta traducción literal. Se comprende fácilmente hasta qué punto la fidelidad en la reproducción de la forma acaba complicando la del sentido. De acuerdo con esto, la conservación del sentido no requiere forzosamente la traducción literal. El sentido se halla mucho mejor servido por la libertad sin trabas de los malos traductores, incluso con daño para la literatura y el lenguaje. De manera que esta necesidad, cuya razón es evidente y cuya justificación está muy oculta, debe entenderse forzosamente teniendo en cuenta motivos mejor fundados. Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior. Por esta razón, la traducción, en su propósito de comunicar algo, debe prescindir en gran parte del sentido, y el original ya sólo le es indispensable en la medida en que haya liberado al traductor y a su obra del esfuerzo y de la discipina del comunicante. En el terreno de la traducción puede aplicarse también la sentencia: en el principio fue el Verbo. En cambio, por lo que se refiere al sentido, no puede o, mejor dicho, no debe dejar fluir libremente el lenguaje, a fin de impedir que su intención suene como un reflejo, sino que para que sea una armonía y un complemento del idioma, en el que éste comunique la forma peculiar de la intención. Por lo tanto, no es el mejor elogio de una traducción, sobre todo en el momento de su producción, decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido. Es más lisonjero decir que la significación de la fidelidad, garantizada por la traducción literal, expresa a través de la obra el deseo vehemente de completar el lenguaje. La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación. Esto puede lograrlo sobre todo la fidelidad en la transposición de la sintaxis, y ella es precisamente la que señala la



Christian Dotremont, "Logograma", 1927 (Frag.)

palabra, y no la frase, como elemento primordial del traductor. Pues la frase es el muro que se levanta ante el lenguaje del original, mientras que la fidelidad es el arco que lo sostiene.

Si la fidelidad y la libertad de la traducción se han considerado en todo tiempo como tendencias antagónicas, esta interpretación más profunda de una de ellas no parece reconciliarlas, sino que, por el contrario, niega a la otra todos sus derechos. Pues, ¿a qué se refiere la libertad, si no es a la reproducción del sentido, que ha de cesar de tener fuerza de ley? Sólo cuando el sentido de una forma idiomática puede construirse de manera idéntica a la de su comunicación queda todavía algo terminante y definitivo, muy semejante y sin embargo infinitamente distinto, oculto debajo de ella o, mejor dicho, debilitado o fortalecido por ella, pero que va más allá de la comunicación. En todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir, algo que, según el contexto en que se encuentra, es simbolizante o simbolizado. Es simbolizante sólo en las formas definitivas de las lenguas, pero es simbolizado en el devenir de los idiomas mismos. Y lo que se trata de representar o crear en el devenir de las lenguas es ese mismo núcleo del lenguaje puro. Pero cuando éste, oculto o fragmentario, continúa a pesar de todo presente en la vida, como si fuera lo simbolizado, entonces sólo vive simbolizado en las formas. Por el contrario, en las lenguas, esta última realidad fundamental que es lenguaje puro, si está sólo ligada a lo lingüístico, es la riqueza única e inmensa de la traducción. En este lenguaje puro, que ya no significa ni expresa nada, sino que, como palabra creadora e inexpresiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse. Y precisamente él confirma un derecho nuevo y superior para la libertad de la traducción. Su valor no procede del sentido del mensaje, ya que la misión de la fidelidad es la de emanciparlo. La libertad se hace patente en el idioma propio, por amor del lenguaje puro. La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación. Para conseguirlo rompe las trabas caducas del propio idioma: Lutero, Voss, Hölderlin y George han extendido las fronteras del alemán. De acuerdo con esto, la importancia que conserva el sentido para la relación entre la traducción y el original puede expresarse con una comparación. Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este concepto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico. La verdadera significación de esta libertad ha sido expuesta por Rudolf Pannwitz, aunque sin nombrarla ni fundamentarla, en su *Crisis de la cultura europea*, que tal vez sea, junto con las frases de Goethe en las notas para *El Diván*, lo mejor que se ha escrito en Alemania sobre la teoría de la traducción. Se dice allí que "nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Tienen un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera... El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia. Además, cuando traduce de un idioma distinto del suyo está obligado sobre todo a remontarse a los útlimos elementos del lenguaje, donde la palabra, la imagen y el sonido se confunden en una sola cosa; ha de ampliar y profundizar su idioma con el extranjero, y no tenemos la menor idea de la medida en que ello es posible y hasta qué grado un idioma puede transformarse, ya que una lengua apenas se distingue de otra, como un dialecto se distingue poco de otro; pero esto no se advierte cuando se la toma a la ligera, sino cuando se la considera con la debida seriedad".

El grado de traducibilidad del original determina hasta qué punto puede una traducción corresponder a la esencia de esta forma. Cuanto menores sean el valor y la categoría de su lengua, cuanto mayor sea su carácter de mensaje, tanto menos favorable será para su traducción, hasta que la preponderancia de dicho sentido, lejos de ser la palanca para una traducción perfecta, se convierta en su perdición. Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido, y más asequible será a la traducción. Esa afirmación, naturalmente, sólo es aplicable a los originales. En cambio las traducciones resultan intraducibles, no por su dificultad, sino por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. En este aspecto, lo mismo que en cualquier otro esencial, las traducciones de Hölderlin, especialmente las de las dos tragedias de Sófocles, son una confirmación de lo que acabamos de decir. La armonía del lenguaje es tan completa en ellas que el sentido sólo es rozado por el idioma como un arpa eólica por el viento. Las traducciones de Hölderlin son las imágenes primigenias de su forma; hasta comparadas con las versiones más perfectas de sus textos, siguen siendo la imagen original en relación con el modelo, como se demuestra comparando las traducciones de Hölderlin y de Borchardt de la tercera oda pítica de Píndaro. Precisamente por esto subsiste en ellas el peligro inmenso y primordial propio de todas las traducciones: que las puertas de un lenguaje tan ampliado y perfectamente disciplinado se cierren y condenen al traductor al silencio. Las traducciones de Sófocles fueron el último trabajo de Hölderlin. En ellas el sentido salta de abismo en abismo, hasta que amenaza con hundirse en las simas insondables del lenguaje. Pero todo tiene sus límites. Sin embargo, fuera de los textos sagrados no existe ninguno en que el sentido haya dejado de ser a la vez la línea divisoria que separa la corriente lingüística de la corriente de la revelación. Cuando un texto, en su fidelidad al lenguaje auténtico, corresponde a la verdad o a la teoría, sin la mediación del sentido es perfectamente traducible. Claro que esto no es un mérito suyo, sino de los idiomas. Para esto ha de exigirse una confianza tan ilimitada en la traducción que forzosamente han de coincidir en ella sin la menor violencia la fidelidad y la libertad, en forma de versión interlineal, como coinciden en los textos mencionados el lenguaje y la revelación. Pues todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría. Pero las Escrituras sagradas lo hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Conclusiones acerca de "La tarea del traductor" de Walter Benjamin

Este texto es el de una conferencia de Paul de Man dictada en inglés el 4 de marzo de 1983 en la universidad norteamericana de Cornell. Fue publicada por primera vez en "The Lesson of Paul de Man", *Yale French Studies*, núm. 69, New Haven, Yale University Press, 1985. La traducción española –un verdadero desafío por la complejidad de las cuestiones puestas en juego, justamente en torno a la traducción– es de Nora Catelli, crítica y profesora argentina que vive actualmente en Barcelona.

por Paul de Man
Trad. de Nora Catelli

Nota de los editores de la edición norteamericana

Lo que aquí presentamos es la edición de la transcripción de la última de las seis conferencias Messenger dictadas por Paul de Man en febrero y marzo de 1983. El texto se basa en una combinación de tres juegos de cintas, junto al suplemento de ocho páginas de notas manuscritas. Aparte de las diferencias de detalle, formulación y énfasis, las notas divergen significamente con respecto a las cintas únicamente en la última página, donde de Man escribió: "Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott/ Dasselbe war bei Gott/ ohne Dasselbe (las últimas dos líneas subrayadas). Se trata del comienzo de la traducción de Lutero del Evangelio según San Juan, que Benjamin cita en griego y al cual de Man hizo referencia en la sesión de preguntas que siguió a la conferencia de Cornell. Este texto conserva huellas del contexto en el cual la conferencia fue dictada. Sobre todo, en las referencias a las tres conferencias precedentes. A pesar de que la tarea del transcripto —conferir a un texto no escrito la supervivencia de lo canónico— sólo puede ser acometida a costa de dejar en suspenso el ideal de fidelidad que es su reaseguro, he tratado, en todos los casos posibles, de resistirme a la necesidad de fijar o inmovilizar pasajes que parecen tender todavía hacia una formulación definitiva. El inglés a veces desnaturalizado de de Man ha sido preservado, con la excepción de algunas modificaciones efectuadas en salvaguarda de la coherencia. Ciertas oraciones y algunos pocos parágrafos tuvieron que ser reformulados. Los solecismos y las redundancias, han sido, no obstante, conservados, cuando la posibilidad de poner en primer plano un hiato entre lo oral y el texto escrito parecía pesar más que las molestias: de esta manera he intentado transmitir al lector una parte de la responsabilidad y el riesgo de la reconstrucción. Omisiones y enmiendas en el texto intentan responder a este criterio. He puntuado menos atento al uso correcto que al ánimo de permanecer fiel a la naturaleza tentativa (provisoria) del acto de transcripción. Aquí fue mi intención reproducir el ritmo de la comunicación oral y dejar fuera la menor cantidad de lecturas posibles, aún cuando al no eliminar ambigüedades haya sido menos fiel al intento de de Man que a cierta reticencia mía a comprometer la inestabilidad de su producto. La disposición en parágrafos sigue generalmente las pausas orales de de Man y las repeticiones de proposiciones y de tesis que afirman otras tesis, con las cuales parece demarcar las articulaciones de su argumentación están, hasta cierto punto, como tales rupturas, reflejadas en el plan del manuscrito. Excepto en el caso de unos pocos pasajes en los cuales él acepta la traducción de Harry Zohn, las citas en este texto reproducen la traducción de de Man sobre la marcha, las cuales poseen a veces muy pocas semejanzas con las traducciones inglesas disponibles de Walter Benjamin que se citan en las notas.
William D. Jewett.

Primero pensé en dejar abierta esta última sesión para las conclusiones y la discusión; todavía espero que haya discusión, pero he abandonado la esperanza de que haya conclusiones. Más que tratar de concluir (lo que supone siempre un horrible anticlímax), me parece mejor repetir, una vez más, lo que he afirmado desde el principio, utilizando otro texto para obtener otra versión, otra formulación de algunas de las cuestiones de las cuales nos hemos ocupado durante estas conferencias. Me parece que este ensayo de Benjamin sobre "La tarea del traductor" es un texto muy conocido; tanto en el sentido de que ha circulado ampliamente como en el de que en esta profesión no se es nadie hasta que no se haya dicho algo sobre este texto. Puesto que probablemente muchos de nosotros hemos tratado de pronunciarnos sobre él, veamos qué puedo hacer yo; y ya que algunos de ustedes pueden estar en este aspecto mucho más avanzados que yo, espero las preguntas o sugerencias que puedan ustedes formular. De modo que, al revés de concluir o producir juicios muy generales, quiero mantenerme muy pegado a este texto en particular para ver qué surge.

Necesitaré (por eso tengo aquí todos estos libros) traducciones de este ensayo porque si estamos ante un texto que afirma que la traducción es imposible, será estimulante comprobar qué pasa cuando ese texto es traducido. Y las traducciones confirman de manera brillante y mucho más allá de todo lo que yo pudiera esperar, que traducir, como verán inmediatamente, es imposible. No obstante, he situado esto en una especie de esquema, un esquema que es histórico. Ya que los problemas históricos han surgido con frecuencia, pensé que sería adecuado situarlo dentro de un esquema histórico o pseudohistórico y luego partir de allí. Así, empezaré con un problema recurrente en la historia y en la historiografía, que es el problema de la *modernidad*. Utilizo como introducción a este aspecto un pequeño ensayo del filósofo Gadamer, quien, en una antología titulada *Aspekte der Modernität*, escribió, muchos años atrás, unos interesantes artículos bajo el título de "Die philosophischen Grundlagen des zwanzigstein Jahrhunderts" ("Los fundamentos filosóficos del siglo veinte"). Gadamer formula allí una cuestión hasta cierto punto ingenua pero, desde luego, relevante: se pregunta si lo que se está actualmente llevando a cabo en el campo de la filosofía difiere esencialmente de lo anterior, y si entonces tiene sentido hablar de modernidad dentro de la especulación filosófica de este siglo. Como tema general, como empresa general de la filosofía contemporánea, Gadamer encuentra una difundida preocupación crítica con respecto al problema del sujeto. Hoy tal vez no afirmaríamos esto, lo cual "data" un poco su ensayo; pero todavía es un asunto relevante. Entonces, su pregunta consiste en inquirir hasta qué punto el modo en que la crítica del concepto de sujeto se enuncia hoy en la filosofía actual difiere esencialmente de la manera en que ha sido formulada antes por los predecesores de la filosofía contemporánea dentro del idealismo alemán y por algunos de los autores de los cuales nos hemos ocupado, como Hegel, Kant y otros. El siguiente párrafo de Gadamer sería nuestro punto de partida: "¿Es la crítica del concepto de sujeto llevada adelante en nuestro siglo algo distinto, algo diferente, de la mera repetición de lo ya conseguido por el idealismo alemán? ¿No debemos además admitir que tiene, en nuestro caso, incomparablemente menos poder de abstracción y que carece del vigor conceptual que caracterizaba al movimiento anterior?"[1]

Es acaso lo que hacemos nosotros una mera repetición? Y Gadamer responde (sorpresa): "De ninguna manera". Lo que estamos haciendo es realmente algo nuevo, algo diferente: podemos proclamarnos filósofos de la modernidad. Descubre tres puntos en los que nosotros, filósofos modernos y él, Gadamer, nos hemos adelantado a nuestros predecesores. Y caracteriza estas tres progresiones en términos de una *ingenuidad decreciente*. Si miramos hacia Kant o hacia Hegel nos parece, desde el presente, que existe en ellos cierta ingenuidad de la cual nos hemos alejado: Gadamer distingue entre tres tipos de ingenuidad, a las que denomina *Naivität des Setzens* ("ingenuidad de la posición"), *Naivität der Reflexion* ("ingenuidad de la reflexión") y *Naivität des Begrisffs* ("ingenuidad del concepto").



Mirtha Dermisache, "Carta", 1970 (Frag.)

Muy brevemente: la "ingenuidad de la posición" es la implícita en la crítica que hemos desarrollado con respecto a la pura percepción y al puro discurso declarativo en relación con el problema del sujeto. Estamos ahora más allá de Hegel, en el sentido en que hoy estamos más seguros que el sujeto no domina sus propios enunciados, somos más conscientes de la ingenuidad de suponer que el sujeto controla realmente su propio discurso. Sabemos que no es así. No obstante, Gadamer hace valer sus propias convicciones: dirá que, a pesar de todo ello, accedemos hasta cierto punto a la comprensión por medio del proceso hermenéutico, dentro del cual esta comprensión, a través de un discurrir histórico, puede integrarse con las propias presuposiciones que haya formulado acerca de sí. De Gadamer, discípulo de Heidegger, recibimos un desarrollo específico de la noción de círculo hermenéutico. En este desarrollo el sujeto es ciego a su propio enunciado, pero allí, no obstante el lector que sea consciente de la historicidad de aquella ceguera puede recobrar el significado, puede recobrar cierto control sobre el texto por medio de ese particular modelo hermenéutico. Este modelo de la comprensión está más allá de Hegel en la misma medida en que se puede afirmar que, en el sentido de Gadamer, la hermenéutica heideggeriana está más allá que la de Hegel.

Luego habla Gadamer de la "ingenuidad de reflexión" y desarrolla lo que ya había planteado con respecto a la primera; afirma la posibilidad actual de una *historicidad* de la comprensión, de un modo que no sea accesible a la autorreflexión individual. Se ha dicho que Hegel, en algún sentido, no era lo suficientemente historicista; que en Hegel es todavía (y con fuerza), el sujeto mismo quien origina su propia comprensión, mientras que en la actualidad se es mucho más consciente de la dificultad de la relación entre el yo y su discurso. Mientras que en la primera progresión Gadamer se refería a la contribución de Heidegger, aquí se refiere a la suya propia: historicizar la noción de comprensión, enfocándola (tal como lo hará luego la estética de la recepción, que deriva en gran medida de Gadamer) como un proceso entre el autor y el lector en el cual el lector llega a una comprensión del texto al volverse consciente de la historicidad del movimiento que tiene lugar entre el texto y él mismo. Aquí Gadamer afirma también que algo nuevo tiene lugar. Verdaderamente, el acento en la recepción, en la lectura, es una característica propia de la teoría contemporánea y se puede decir que es nuevo. Por último se refiere Gadamer a la "ingenuidad del concepto", por la cual el problema de la relación entre el discurso filosófico y retórico y otros procedimientos que pertenecen más al campo del discurso ordinario o lenguaje común no habían sido examinados en el pasado de modo crítico. Aludimos ayer, en este aspecto, al momento en que Kant plantea el problema de la *Hypotyposis* y nos invita a ser conscientes de la utilización de metáforas en nuestro propio discurso filosófico. Este tipo de cuestión, mencionada por Kant y (menos) por Hegel, está, ac-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(Viene de pág. 16)

sonaje apocado. Por timidez ha escogido tal ocupación, la mínima. Se encuentra ante el enorme aparato policíaco que son la gramática y el uso mostrenco. ¿Qué hará con el texto rebelde? ¿No es pedirle demasiado que lo sea él también y por cuenta ajena? Vencerá en él la pusilanimidad y en vez de contravenir los bandos gramaticales hará todo lo contrario: meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal, es decir, le traicionará.

La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Y diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido.

José Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", *El libro de las misiones*, Espasa-Calpe, Bs. As. /México, 1940.

Finalmente, la traducción nos salva de nuestros contemporáneos. Uno nunca puede tomar realmente de modelo a Tu Fu o a Leopardi, pero si lo intenta puede aprender mucho de uno mismo. Es demasiado fácil tomar de modelo a T. S. Eliot o a William Carlos Williams o a W. H. Auden o a Allen Ginsberg –es fatalmente fácil–; miles de personas lo hacen todos los días. Pero nunca aprenderemos algo acerca de nosotros mismos. Además, la traducción resulta halagadora. No me gusta en absoluto sentirme como T. S. Eliot o Allen Ginsberg. En toda la literatura del mundo hay personas de cuyo conocimiento íntimo disfruto, ya sea Abelardo o Rafael Alberti, Pierre Reverdy o Tu Fu, Petronio o Esculapio. Se conoce gente muy agradable.

Kenneth Rexroth, *Assays*, New Directions, New York, 1961.

En cuanto a la traducción: la disolución del ego del traductor es esencial si se quiere que el poema extranjero ingrese al propio lenguaje –una mala traducción es producto de la insistencia de la voz del traductor.

Eliot Weinberger, Introducción a *Selected Poems 1960-1985*, de Clayton Eshleman, New Directions, New York, 1987.

Al considerar lo inapropiado que resulta cualquier enfoque de la traducción, había estado pensando en Cezanne cuando pintó la Montaigne St. Victoire una y otra vez y cada pintura era nueva, cada una era otra montaña y diferente de la que había empezado a pintar. Me pareció que, al traducir un poema, algo podría lograrse haciendo una serie de versiones que ofrecieran diferentes posibilidades. Todavía lo creo, aunque sé que las versiones, por numerosas que sean, de un único poeta-traductor, probablemente suenen como variantes de la misma, y se hagan tanto eco del oído del traductor como del original.

W. S. Merwin, *Selected Translations 1968-1978*, Atheneum, New York, 1980.

La traducción y la crítica literaria tienen una cosa en común: sólo pueden existir cuando hay un texto original que necesita ser traducido o interpretado. En un caso, el resultado es una nueva estructura lingüística en un nuevo idioma; en el otro caso, una reflexión acerca del texto a través del lenguaje crítico. Sin embargo, los procesos que conducen a resultados tan diferentes no son diferentes. Curiosamente, los trabajos de un traductor o de un crítico literario generalmente exigen que se los corrija o rehaga cada veinticinco años. En tanto la obra original parece ser inmune a los cambios del

(Sigue en pág. 19)

tualmente, mucho más desarrollada: la alusión de Gadamer remite a Wittgenstein y también indirectamente a Nietzsche. Gadamer dice que ya no pensamos que sea posible separar el lenguaje ordinario y el conceptual; disponemos ahora de una conceptualización menos ingenua acerca de la problemática del lenguaje porque aceptamos tanto el modo en que el lenguaje filosófico depende del ordinario como la cercanía entre ambos. Esta es la modernidad que Gadamer sugiere y expone por medio de esas tres indicaciones.

Ahora bien, a pesar de que hasta cierto punto, ello es, en su visión crítica, kantiano, la reflexión de Gadamer constituye también, en gran medida, un modelo hegeliano. El esquema o concepto de modernidad como derrota de cierta inadvertencia o ingenuidad por medio de la negación crítica de ésta a través de un examen crítico que suponga a su vez la negación de ciertas relaciones positivas y el logro de una nueva conciencia, permite la consolidación de un nuevo discurso: en él se proclama *el triunfo sobre* o *la renovación de* una determinada problemática. Semejante modelo es, de manera bien tradicional, hegeliano, puesto que el desarrollo de la conciencia se muestra como forma de superación de la ingenuidad, superación que acrecienta esa conciencia hasta un nivel superior. Que esto sea tradicionalmente hegeliano no significa que esté *así* en Hegel; aparece en el modo en que Hegel se enseña actualmente. Aún más: Gadamer acaba su artículo con una referencia a Hegel: "El concepto de espíritu, que Hegel toma prestado de la tradición cristiana, es todavía la base de la crítica del sujeto y del espíritu subjetivo que aparece como la principal tarea del período posthegeliano, es decir, moderno. Este concepto de espíritu (*Geist*) que trasciende la subjetividad del Yo, encuentra su verdadera morada en el fenómeno del lenguaje, que constituye, cada vez más, el centro de la filosofía contemporánea."[2]

Conque para Gadamer la filosofía contemporánea consistiría en cómo alejarse de Hegel en términos hegelianos: por medio de centrar la *démarche* hegeliana, la dialéctica hegeliana más específicamente, en la cuestión del lenguaje. Así se define en este contexto, en el de Gadamer, la modernidad: como un hegelianismo que se haya concentrado más en la dimensión lingüística.

Si comparamos el concepto de modernidad de Gadamer, crítico, dialéctico, no esencialista (ya que es hasta cierto punto pragmático, puesto que en él se legitima el lenguaje común) con el texto de Benjamin sobre le lenguaje en "La tarea del traductor", a primera vista Benjamin aparecería como altamente regresivo. Como mesiánico y profético; religiosamente mesiánico de un modo que puede muy bien impresionar como una recaída en aquella ingenuidad denunciada por Gadamer. De hecho, ha sido criticado por eso. Con semejante recaída realmente se volvería a un estadio mucho más temprano, aún, que los de Kant, Hegel y la filosofía idealista.

La primera impresión que se recibe del texto de Benjamin es la de estar ante un pronunciamiento mesiánico, profético, alejado del frío espíritu crítico que, de Hegel a Gadamer, ha sido considerado como el espíritu de la modernidad. De hecho, al leer el texto, ustedes se sentirán sorprendidos por el tono mesiánico, por la presentación de la figura del poeta casi como una figura sagrada, una figura que emite el eco del lenguaje sagrado. En este texto, todas las referencias particulares a poetas ponen ese tono en evidencia. Los poetas mencionados son aquéllos que asociamos con una función espiritual, sacerdotal, casi de predicación de la poesía: esto es verdad tanto en el caso de Hölderlin como en el de George o Mallarmé, y todos ellos están muy presentes en el ensayo. (Puesto que menciono a George: somos conscientes de la presencia de George, un nombre que ha perdido hoy mucho de su significación, pero que en esos años era considerado en Alemania el más importante de los poetas, el poeta central; aunque en 1923 o 1924, cuando este ensayo fue escrito, esa convicción ya no era tan firme. Por ejemplo, al final de su ensayo Benjamin cita a Pannwitz, un discípulo de George; y se refiere a este último de modo relevante. George proclamaba la necesidad de que el poeta fuera nuevámente una especie de profeta, de figura mesiánica y, sin ningún tipo de ironía, se veía a sí mismo como una suerte de Virgilio y Dante combinados en uno y todavía con algún aditamento por si fuese necesario. De modo que tenía una alta y exaltada noción del papel del poeta, e, incidentalmente, de su persona y de los beneficios que esa posición acarrearía. Este tono es un lastre del discurso académico alemán y pesa también sobre el concepto de poesía que era entonces corriente. Al menos superficialmente, se encuentran ecos de ese tono en la manera en que Benjamin enfoca el problema. Idéntica cosa sucede con las referencias a Hölderlin, y era, en ese momento, un descubrimiento de George y de su grupo, quien compartía la noción espiritual y mesiánica del poeta romántico. Y eco de tal apreciación podemos rastrear en Heidegger quien, después de todo, dedicó sus comentarios sobre Höldelin a Nobert von Hellingrath, discípulo de George, miembro de su círculo y, como ustedes saben, primer editor de Hölderlin. Me he detenido en estos pequeños detalles históricos —posiblemente familiares y hasta puede que enteramente redundantes para ustedes— para mostrarles el ánimo, la atmósfera en medio de la cual fue escrito este ensayo, un ambiente en el que la noción de lo poético como lo sagrado, como el lenguaje de lo sagrado, y la noción de la figura del poeta como figura casi sagrada eran comunes y frecuentes.)

Pero esto no está presente en Benjamin tan sólo como un eco; parece formar parte de sus juicios mismos. La noción de la poesía como el lenguaje sagrado, inefable, encuentra tal vez su forma extrema ya desde el principio, en el modo categórico en el que Benjamin deja de lado toda idea acerca de la poesía como lenguaje orientado en cualquier sentido, ya sea hacia una audiencia o hacia un lector. Este pasaje ha despertado la ira de los defensores de la estética de la recepción, que analizan el problema de la interpretación poética desde la perspectiva del lector. Stanley Fish o Michel Rafaterre aquí en los Estados Unidos, pero sobre todo Jauss y sus discípulos. Para ellos, un párrafo como el siguiente, que abre el ensayo de Benjamin, es absolutamente escandaloso: "Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación. No se trata sólo de que la referencia a un público determinado o sus representantes contribuya a desorientar, sino de que incluso el concepto de un destinatario 'ideal' es nocivo para toda las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia y la naturaleza del ser humano. De tal suerte, el arte propiamente dicho presupone al carácter físico y espiritual del hombre; pero no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan."[3] No podría ser más categórico en su aserto al principio del ensayo: pueden ustedes imaginar que la afirmación de Benjamin debe haber sumido a los de Constanza en un ligero pánico que suelen apaciguar señalando que nos encontramos ante una teoría esencialista del arte y que el acento puesto en el autor a expensas del lector es prekantiano: Kant había ya conferido al lector, al receptor, al destinatario, un papel importante, más importante que el otorgado al autor. Luego, este ensayo es visualizado como ejemplo de la regresión hacia una concepción mesiánica de la poesía que podría incluso ser, en ese sentido, religiosa y, por tal razón, susceptible de considerables ataques.

Pero, por otro lado, Benjamin es frecuentemente alabado como aquel que ha devuelvo la dimensión de lo sagrado al lenguaje literario. Por lo tanto, ha superado o, al menos, refinado de manera considerable, el carácter históricamente laico de la literatura, rasgo del cual depende la noción de modernidad. Si pensamos la modernidad tal como la describe Gadamer, como la pérdida de lo sagrado, la pérdida de un cierto tipo de experiencia poética, y su reemplazo por el historicismo secular que pierde su contacto con lo que era originalmente esencial, entonces deberíamos elogiar a Benjamin por haber restablecido el contacto con lo que allí había sido olvidado. Aún en Habermas hay consideraciones acerca de este aspecto. Pero, más cercano a nosotros, existe el ejemplo de alguien que ha leído a Benjamin con una gran carga de sutileza, consciente de sus complicaciones, y que lo elogia precisamente por el modo en el que Benjamin combinaba un patrón histórico complejo con el sentido de lo sagrado. Se trata de Geoffrey Hartman, quien, en uno de sus últimos libros, ha escrito lo siguiente: "Este quiasmo de esperanza y catástrofe es lo que salva a la esperanza de ser desenmascadara y mostrada únicamente como catástrofe, como la ilusión o el insatisfecho movimiento de deseo que lo ahogaría todo. La fundación de la esperanza se convierte en reminiscencia, lo cual confirma la función y aún el deber del historiador y del crítico. Recordar el pasado es un acto político, una "búsqueda" que nos envuelve en imágenes que pueden constreñirnos a identificarnos con ellas y que denuncian el "débil poder mesiánico" hoy corriente (Tesis 2). Estas imágenes, desgajadas de su localización fija en la historia, deshacen el concepto de tiempo homogéneo y se insertan en el presente o lo reconstituyen. "Para Robespierre", escribe Benjamin siguiendo las reflexiones de Marx en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, "la antigua Roma era un pasado cargado del tiempo del ahora (*Jetzzeit*) que él arranca del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se veía a sí misma como Roma encarnada" (Tesis 14)."[4]

Aquí la referencia de Hartman es a la reminiscencia histórica: a un modo de lo histórico que luego se ensambla, se inserta dentro de un concepto apocalíptico, religioso, espiritual, casando así la historia con lo sagrado de un modo altamente atractivo y seductor. Y, por cierto, seduce a Hartman: entendemos por qué lo seduce cuando vemos que Benjamin nos brinda tanto el lenguaje de la desesperación y del nihilismo con el especial rigor que ellos conllevan como, al mismo tiempo, el de la esperanza. De manera que allí podemos apropiarnos de todo: de la percepción crítica, de la posibilidad de mantener el tono apocalíptico y de la particular elocuencia que de ese tono se desprende (puesto que sólo si escribimos de modo apocalíptico podemos llegar a exaltarnos). Y también disponemos de la posibilidad de hablar en términos de esperanza. Benjamin constituirá un ejemplo de esta combinación de rigor nihilista y revelación sagrada. Un hombre como Hartman, inclinado a las perspectivas mesuradas y equilibradas en estos aspectos, tiene sus buenas razones para citar y admirar esa posibilidad presente en Benjamin. El problema de la recepción de éste se centra en esa cuestión de lo mesiánico; muy frecuentemente "La tarea del traductor" es el texto citado como el más característico dentro de esa tendencia.

Preguntaremos ahora la más simple, ingenua, literal de todas las cuestiones en relación con el texto de Benjamin y no iremos más allá: ¿Qué es lo que dice Benjamín? ¿Qué dice, en el más inmediato de los sentidos posibles? Parece absurdo preguntar algo tan simple, aparentemente tan innecesario, porque de verdad deberíamos admitir como posible, entre gentes letradas, al menos algún acuerdo mínimo acerca de lo que está dicho ahí. Y admitiríamos que ese acuerdo nos permitiría afinar esa afirmación, tomar posiciones, inter-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pretar, etcétera. Pero en el caso de este ensayo, tal cosa parece difícil de establecer. Hasta sus traductores, que, ciertamente, se hallan tan cercanos al texto y son quienes con más agudeza lo han leído, parecen no tener la menor idea de lo que Benjamin desarrolla. Tanto es así, que cuando afirma ciertas cosas de modo bien simple —por ejemplo, cuando dice que algo *no es*— el traductor, que probablemente conozca alemán como para saber la diferencia entre que algo *sea* y algo *no sea*, no la ve y pone absoluta y literalmente lo opuesto a lo que Benjamin dice. Esto es notable, porque los dos traductores de que dispongo —Harry Zöhn al inglés y Maurice de Gandillac al francés— son muy buenos traductores. Quizá conozcan ustedes a Zöhn; Maurice de Gandillac es un eminente profesor de filosofía de la Universidad de París, un erudito que conoce muy bien el alemán y debería por tanto poder señalar la diferencia entre, por ejemplo, "Ich gehe nach Paris" e "Ich gehe nicht nach Paris". Lo de Benjamin no es más complicado que este ejemplo, pero, por alguna razón, Gandillac no lo ve.

Un famoso ejemplo que tiene su pequeña historia se encuentra al final del ensayo, donde Benjamin afirma la siguiente: "Wo der Text Unmittelbar, ohne vermitternden Sinn" y luego "der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schelechthin": "Donde el texto pertenece directamente, sin mediación, al ámbito de la verdad y del dogma, allí es, sin más, traducible".[5] Conque no debería haber ningún problema en traducir esto. Pero Gandillac (y no comentaré más el ejemplo) lo traduce con esta oración relativamente simple y enunciativa: "Là o où le texte, inmédiatement, sans l'entremise d'un sens... relève de la vérité ou de la doctrine, il est puremente et simplement *in*traduisible" [6]: intraducible. Lo que añade ciertos ribetes cómicos a esta instancia particular es que Jacques Derrida dictaba un seminario sobre este ensayo en París utilizando la versión francesa —el alemán de Derrida es bastante bueno, pero él prefiere utilizar el francés y cuando uno es filósofo en Francia ha de tomarse muy en serio a Gandillac—. Bien, Derrida basaba parte de su lectura en ese *intraduisible*, en la intraducibilidad, cuando, según me han contado, alguien en su seminario le señaló que la traducción correcta era *traduisible*. Estoy seguro de que Derrida pudo explicar que era lo mismo; y lo digo en un sentido positivo, porque *es* lo mismo, pero, aún así, *no* lo es sin alguna explicación adicional. Se trata sólo de un ejemplo y pronto estaremos ante otros más cercanos a la cuestiones que plantearemos acerca de este ensayo.

Para empezar: ¿por qué, en este texto, es el traductor la figura ejemplar? ¿Por qué es puesto el traductor en relación con las muy generales cuestiones que el texto suscita en lo que concierne a la naturaleza del lenguaje poético? Se trata de un texto que es una poética, una teoría del lenguaje poético. ¿Por qué entonces Benjamin no se dirige a los poetas? ¿O al lector, lo cual es posible? ¿O a la pareja poeta-lector, como en el modelo de la recepción? Y, de cualquier manera, ya que su idea acerca de la noción de recepción es tan negativa, ¿cómo establece la diferencia esencial entre la pareja autor-lector y la pareja autor-traductor, si nuestra primera impresión sería que el traductor es un lector del texto original? Hasta cierto punto, existen obvias respuestas empíricas: el ensayo fue escrito, como ustedes saben, como introducción a la propia traducción de Benjamin de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Por simple megalomanía aquél pudiera haber elegido la figura del traductor. Pero no se trata de eso: una de las razones por las que elige esa figura por encima de la del poeta es porque el traductor, por definición, falla. El traductor no puede hacer jamás lo que el texto original. Cualquier traducción es siempre secundaria en relación con el texto original y el traductor, como tal, está perdido desde el inicio. Por definición mal pagado y explotado, es, también por definición, aquel que la historia nunca considerará como un igual del poeta, salvo que lo sea a su vez. Pero ése no es siempre el caso. Si el texto se titula "Die Aufgabe des Ubersetzers", debemos leer este título más o menos como una tautología: "Aufgabe" (tarea) quiere decir también "aquel que ha abandonado". Si se participa en el *Tour de France* y se abandona, el término es "Aufgabe": "er hat aufgegeben": "él ya no está en la carrera". En este sentido, es también la derrota, el abandono del traductor. El traductor ha de abandonar su preocupación por la tarea de volver a encontrar lo que había en el original.

La cuestión es, entonces, por qué este fallo respecto de un texto original, o un poeta original, es, para Benjamin, ejemplar. Y la cuestión es también en qué difiere el traductor del poeta. Aquí Benjamin es categórico al afirmar que el traductor es radicalmente distinto, que difiere esencialmente del poeta y del artista. Lo cual es algo curioso: afirmar esto va en contra del sentido común, porque convenimos (ya que obviamente es así) en que algunas de las cualidades necesarias para ser un buen traductor son similares a las requeridas para un buen poeta. Esto no quiere decir que realicen ambos el mismo cometido. Y la afirmación es tan abrupta, tan chocante en cierta forma, que aquí el traductor francés, Maurice de Gandillac, tampoco la ve. En la traducción inglesa de Zöhn dice: "A pesar de que la traducción, al revés del arte, no puede asegurar la permanencia de sus productos." [7]

El original no posee ninguna ambigüedad: "Uberstzung also, wiewohl sie auf Dauer ihrer Gebilde nicht Anspruch erheben kann und hierin unähnlich der Kunst." [8]

Pero Gandillac, en el mismo pasaje: "Ainsi la traducition, encore que elle ne puisse élever une prétention à la durée de ses ouvrages, et en cela elle *n'est pas sans ressemblances avec l'art.*" [9]

Al toparse con una afirmación como la de Benjamin, tan sorprendente y enfrentada de tal manera con el sentido común, un traductor tan cuidadoso, inteligente y culto como Gandillac no puede verlo, no puede ver lo que Benjamin dice. Es notable. Zöhn sí lo ve; pero no deben quedar ustedes con la idea de que Zöhn capta correctamente a Benjamin y por completo. Básicamente, en el análisis final, Gancillac se adelantará a Zöhn.

De cualquier manera, para Benjamin existe una neta distinción entre traductores y poetas no es necesario para los buenos traductores ser buenos poetas. Algunos de los mejores traductores –menciona a Voss, traductor de Homero; a Lutero; a Schlegel– son poetas mediocres. Pero hay algunos grandes poetas que son también traductores: mencionará a Hölderlin, quien tradujo a Sófocles y a otros, y a George, quien tradujo a Baudelaire y a Dante –pero sobre todo a Baudelaire, por lo que Benjamin se siente cercano a George. Pero luego afirma que no se trata de que sean grandes traductores porque son grandes poetas, sino que son grandes poetas y grandes traductores. No son puramente, como dice Heidegger de Hölderlin, *Dichter der Dichter*, sino *Übersetzer der Dichter*. Están por encima de los poetas porque son también traductores: "Un buen número de los más eminentes, como Lutero, Voss y Schlegel, son incomparablemente más importantes como traductores que como creadores; algunos de los más grandes entre ellos, como Hölderlin y Stefan George, no pueden simplemente ser considerados poetas, sobre todo cuando los vemos en su calidad de traductores. Como la traducción es una modalidad propia, la tarea del traductor también puede ser visualizada como distinta y diferenciada de la tarea del poeta." [10]

De las diferencias entre la situación del traductor y la del poeta, la primera que se nos ocurre es que el poeta sostiene alguna relación con el sentido, con un enunciado que no se mantiene puramente dentro del ámbito del lenguaje. Esta es la ingenuidad del poeta; la de creer que él tiene que decir algo, que ha de hacer converger un significado que no está necesariamente en relación con el lenguaje. En cambio, la relación del traductor con el original es una relación entre lenguaje y lenguaje, mientras que el problema del significado, o el deseo de decir algo o la necesidad de efectuar una afirmación están aquí, en la traducción, enteramente ausentes. La traducción es una relación de lenguaje a lenguaje, no una relación con un sentido extralingüístico que pueda ser copiado, parafraseado o imitado. Este no es el caso del poeta; la poesía no es ciertamente ni paráfrasis, ni aclaración ni interpretación, ni una copia en aquel sentido. Y ésa es ya la primera diferencia.

Si en algún modo fundamental la traducción no se parece a la poesía ¿a qué se asemeja en el texto de Benjamin? Uno de los términos de una posible semejanza podría ser la filosofía; el modo en que la filosofía se constituye como crítica de la noción simple de imitación del discurso filosófico como un *Abbild* (imitación, paráfrasis, reproducción) de la situación real. La filosofía no es una imitación del mundo como lo conocemos, sino que mantiene con el mundo otro tipo de relación. La filosofía crítica (y aquí específicamente la referencia sería de nuevo Kant) es crítica con respecto a la noción del concepto imitativo del mundo: "Um das echte Verhältnis zwischen Original und Ubersetzung zu erfassen, ist eine Ewägung anzustellen, deren Absicht durchaus den Gedankengängen analog ist, in denen die Erkenntniskritik die Unmöglichkeit einer Abbildstheorie zu erweisen hat".[11]

"Con el fin de comprender la relación real entre el original y su traducción, hay que partir de la idea de que la intención es en general similar a las formas de pensamiento por medio de las cuales una epistemología crítica" (ahí está Kant: *Erkenntniskritk*) "demuestra la imposibilidad de una teoría de la imitación." [12]

También afirma Benjamin que la traducción se halla mucho más cercana a la crítica o a la teoría de la literatura que a la poesía en sí. Cuando se sitúa en general en relación con F. Schlegel y con el romanticismo alemán, Benjamin establece la semejanza entre la crítica literaria (en el sentido de la teoría literaria) y la traducción. Y esta referencia histórica al romanticismo de Jena otorga a la noción de crítica y a la de teoría una dignidad de la que normalmente carece. Tanto la crítica como la traducción son aprehendidas en un gesto que Benjamin denomina irónico, un gesto que amenaza la estabilidad del original confiriéndole, en la traducción o en la teorización, su forma canónica o definitiva. Curiosamente, la traducción canoniza su propia versión más allá de lo que de canónico tenga el propio original. Pero no se puede, dice Benjamin, traducir la traducción; una vez producida, no se puede volver a traducirla. Sólo un original puede traducirse. La traducción comienza, congela un original y muestra en él una movilidad, una inestabilidad no captada a primera vista. El acto de la lectura crítica y teórica llevada a cabo por un crítico como F. Schlegel y por la teoría literaria en general –trabajo por el cual la obra original no es imitada o reproducida sino, de alguna manera, puesta en movimiento situada fuera del canon, cuestionada en una foma que erosiona su propuesta de autoridad– es similar al acto del traductor.

Finalmente, la traducción es como la historia; éste será el punto de comprensión más difícil. En el más arduo pasaje de su ensayo, Benjamin afirma que la traducción es como la historia en la medida en que la historia no ha de ser entendida por analogía con cualquier clase de proceso de la naturaleza. No debemos pensar en la historia como una maduración, como un crecimiento orgánico o aún dialéctico, como algo que se asemeje al proceso natural del movimiento y del crecimiento. Debemos ver la historia más bien en un sentido inverso; entendiendo los cambios naturales desde la perspectiva histórica en lugar de

(Viene de pág. 18)

lenguaje, la traducción y la crítica literaria con frecuencia se tornan obsoletas o inapropiadas al cabo de pocas décadas.

Rainer Schulte, *Translation and Literary Criticism.*

Me gustaría creer que la poesía se encuentra fuera de las normas del consumo en nuestras sociedades capitalistas. Me gustaría creer en la posibilidad de las construcciones líricas que permanezcan un poco más que estos pobres objetos de acero y aceite que nos rodean y que se autodestruyen porque hay que comprar otros nuevos. La poesía original, aunque sea una aproximación a una experiencia que no se logra expresar en su totalidad, posee algo muy especial y duradero que la traducción no alcanza a reproducir. Entonces, la traducción se convierte en un fenómeno doble: una manifestación (como la flor que se marchita y muere) en otro idioma de la vida sucesiva del texto original a través de muchos años y también una manifestación de la evolución del idioma. Para nosotros, en el siglo XX, por ejemplo, es imposible leer y estimar la traducción de Homero que hizo Pope. Sin embargo, fue la mejor versión del poeta griego en inglés de su época y tuvo un gran éxito."

Fragmento de una entrevista al poeta y traductor especializado en literatura en castellano, Steven F. White, 1988.

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone la traducción. La escritura inmediata se veda de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética.

El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inapreciable de proyectos difuntos o la inacabada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell considera un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre, queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada*, de Chapman a Magnien, sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? No hay esencial necesidad de cambiar de idioma; ese deliberado juego de atención no es imposible dentro de una misma literatura. Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto *definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio.

Jorge Luis Borges. Prólogo a *El cementerio marino*, de Paul Valéry, traducción de Néstor Ibarra.

La poesía puede definirse como lo intraducible por excelencia. La conciencia penetra en las palabras, la conciencia trasciende hacia las palabras. 'Olvidar': ¿qué significan esas letras? Nada, no algo que se pueda comprender. Pero la conciencia está ligada a ellas en determinada dirección, suscita un eco en estas palabras, y estas letras, puestas unas junto a las otras, suscitan un eco, desde un punto de vista acústico y emocio-

(Sigue en pág. 20)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(Viene de pág. 19)
nal, en nuestra conciencia. Por eso oublier no será nunca 'olvidar'. O *nevermore*, con sus dos breves sílabas iniciales cerradas y luego ese *more* (pantano) y la *mort*, no es 'nunca más': *nevermore* es más hermoso. Las palabras pulsan algo más que noticia y contenido; por un lado son espíritu, pero por el otro tienen la sustancialidad y la ambigüedad de las cosas de la naturaleza.

Gottfried Benn. "Problemas de la lírica", en *Ensayos escogidos*, traducción de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin, Ed. Alfa, Bs. As.,1977.

Gran parte de las palabras de un idioma no tienen un equivalente absolutamente preciso en otro, y si lo tienen puede carecer de las cualidades extrasemánticas que le confieren un resplandor, una dignidad a la palabra, en definitiva un 'aura' que interviene en gran medida en el lenguaje poético.

Aldo Pellegrini. "Introducción a la poesía de Trakl" en *Poemas*, Georg Trakl, traducción, prólogo y notas A. P., Ed. Corregidor, Bs. As., 1972.

Hay tres *clases de poesía*: MELOPEIA, donde las palabras se 'cargan' más allá de su significación ordinaria, con cierta propiedad musical, que dirige el alcance y el encauzamiento de esta significación. La PHANOPEIA, que es la proyección de las imágenes sobre la imaginación visual. La LOGOPEIA, 'la danza del intelecto entre las palabras', lo que quiere decir que las palabras se emplean no sólo por su significado directo, sino también en función de hábitos del uso, del contexto, de las acepciones conocidas, de las concomitancias habituales y del juego de la ironía. Este modo comprende el contenido estético que es, particularmente, el dominio de la manifestación verbal y que no podría contenerse en la plástica o en la música. Es el más reciente de todos los modos y quizá el más malicioso y el más evasivo.

La MELOPEIA puede ser gustada por el extranjero que tenga un oído sensible, aunque ignore la lengua en la que está escrita. Es prácticamente imposible transferirla o traducirla de una lengua a otra, salvo, quizá, por accidente divino, y entonces a razón de hemistiquio en hemistiquio. La PHANOPEIA puede traducirse intacta, o casi. Cuando es de buena calidad, es virtualmente imposible al traductor destruirla, salvo por torpeza crasa y el olvido de reglas perfectamente conocidas y formulables. La LOGOPEIA no se presta a la traducción; aunque la actitud de espíritu que expresa pueda darse a través de una paráfrasis. Se podría decir que no se la puede traducir 'localmente', pero que, una vez determinado el estado de espíritu original del autor, se podría llegar a encontrar un derivado o un equivalente.

Ezra Pound. En "El arte de la poesía", incluido en *Introducción a Ezra Pound*, Trad. de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán, Barral Editores, Barcelona, 1973.

Los idiomas clásicos no puede ser vertidos a las lenguas modernas palabras por palabra, sino que exige una operación muy exquisita de la inteligencia, primero para comprenderlos, y después para vaciar la sustancia del pensamiento en un nuevo molde. Si se me permite una comparación química, la traducción de un idioma moderno a otro, también moderno, no necesita que se descomponga el período nada más que en sus componentes más próximos para recomponerlos enseguida casi en el

(Viene de pág. 21)

entender la historia desde los cambios naturales: si queremos comprender qué es la maduración, hemos de hacerlo desde la óptica del cambio histórico. De igual modo, la relación entre la traducción y el original no debe ser tampoco entendida por analogía con el proceso natural, como si se tratara de una semejanza o una derivación, fruto de una analogía formal; más bien se trata de comprender el original desde la perspectiva de la traducción. Semejante modelo histórico, de tan difícil comprensión, es el lastre de toda lectura de este texto en particular.

Todas estas actividades que he mencionado –la filosofía en tanto que crítica epistemolgica, la teoría y la crítica literaria en el sentido en que la realiza F. Schlegel, o la historia vista como un proceso no orgánico– derivan, ellas mismas, de actividades originales. La filosofía deriva de la percepción, aunque es disímil, puesto que consiste en el examen crítico de las atribuciones de verdad de la percepción. La crítica deriva de la poesía; es impensable sin que ésta la preceda. La historia deriva de la acción pura puesto que se sigue necesariamente de actos que han tenido lugar .Ya que todas estas actividades se derivan de actividades originales, todas ellas son singularmente inconclusivas, están fallidas, abortadas en ese sentido desde su inicio porque son secundarias. Aún así, Benjamin insiste en que el modelo de su derivación no es el de la semejanza o la imitación. No se trata de un proceso natural: la traducción no se asemeja al original de la manera en que el hijo se parece al padre; ni es una imitación, ni una copia ni una paráfrasis del original. Desde este punto de vista, nos sentiríamos tentados a afirmar que, ya que no hay semejanzas ni imitaciones, tampoco hay metáforas. La traducción no es la metáfora del original. Sin embargo, la palabra alemana para traducción, *Übersetzen*, quiere decir "metáfora": *Übersetzen* traduce literalmente el griego *metaphorein*, "trasladar", "llevar más allá". *Übersetzen*, diría yo, *traduce* "metáfora". Lo cual, afirma Benjamin, no es, bajo ningún aspecto, lo mismo. No hay metáforas, pero la palabra significa "metáfora". Lo que Benjamin afirma es que la metáfora no es una metáfora: es fácil imaginar las causas de las dificultades de sus traductores. Afirmar que *Übersetzen* no es metafórico es una curiosa asunción: significa enunciar que *Übersetzen* no se basa en la semejanza, que no existe semejanza entre la traducción y el original. Paradójico y sorprender aserto: la metáfora no es metáfora.

Todas estas actividades citadas por Benjamin (la filosofía crítica, la teoría literaria, la historia) se asemejan las unas a las otras en que ninguna de ellas se asemeja al original del que proviene. Pero todas son interlingüísticas: se refieren a aquello del original que pertenece al lenguaje y no al significado como correlato extralingüístico susceptible de paráfrasis o imitación. En este sentido desarticulan, deshacen el original: muestran que el original estaba ya desarticulado. Revelan que sus propios fallos, aparentemente debidos al hecho de que son secundrios en relación con el original, muestran a su vez, un fallo esencial, una esencial desarticulación presente ya en el original: matan al original al descubrir que ya estaba muerto. Leen el original desde la perspectiva del lenguaje puro, (*reine Sprache*), un lenguaje que estaría enteramente libre de la ilusión del significado. Pura forma, si ustedes quieren. Y al hacerlo sacan a la luz un desmembramiento, un desplazamiento del canon presente allí desde el principio. En el proceso de traducción tal como Benjamin lo entiende –y que poco tiene que ver con el acto empírico de traducir como todos lo practicamos cotidianamente– existe un peligro inherente y particularmente amenazante. El emblema de este peligro es la traducción que Hölderlin hizo de Sófocles: "En éste, igual que en cualquier otro aspecto importante, la confirmación se halla en las traducciones de Hölderlin, en especial las de las dos tragedias de Sófocles. La armonía de los lenguajes es en ellas tan profunda que el sentido es apenas rozado por el idioma como un arpa eólica por el viento... Las traducciones de Hölderlin están en particular sometidas al enorme peligro inherente a todas las traducciones: que las puertas de un lenguaje tan expandido y modificado puedan cerrarse y condenar al traductor al silencio. Las traducciones de Sófocles fueron la última obra de Hölderlin; en ellas el sentido salta de abismo en abismo hasta que amenaza con hundirse en las simas insondables del lenguaje."[13]

En la medida en que desarticula el original, en la medida en que es puro lenguaje y únicamente éste le atañe, la traducción se ve atraída hacia lo que Benjamin llama las "simas insondables"; algo especialmente destructivo que se encuentra en el seno mismo del lenguaje. Lo que la traducción realiza en referencia a la hipótesis o ficción de un lenguaje puro desposeído del lastre del sentido, es un acto que supone, al revelar lo que Benjamin denomina "die Wehen des eigenen" (el sufrimiento de lo que se considera lo propio, lo privado) la puesta en evidencia del lenguaje original. Creemos estar cómodos en la piel de nuestro propio lenguaje, sentimos una familiaridad, nos abrigamos en el refugio del lenguaje que llamamos nuestro, dentro del cual suponemos no estar alienados. Y lo que la traducción revela es que esta alienación es tanto más marcada en la relación con nuestro lenguaje original: pone por eso en evidencia que el lenguaje original en cuyo seno nos movemos está ya desarticulado de un modo que nos acarrea una alienación particular, un particular sufrimiento.

Aquí los traductores de Benjamin con encomiable unanimidad, se ven incapaces de leer esta afirmación: "das gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Worte, au die Wehen des eigenen zu merken".[14]

Ambos (Zöhn y Gandillac) –e imagino que no mantenían correspondencia y no lo hicieron de común acuerdo– traducen "Wehen": "dolores de alumbramiento". Gandillac es muy explícito: los llama "les doulers obstetricales" [15] en el sentido más literal, más clínico posible; Zöhn escribe "birth pangs".[16] La elección de estas versiones es en cada caso un misterio: "Wehen" quiere decir dolores de parto, pero significa también cualquier clase de sufrimiento sin que éste suponga necesariamente la connotación de nacimiento y renacimiento o resurrección, asociada con la noción de "dolores de parto": aquí se sufre para producir algo (Y el nuestro, por ejemplo, es un momento magnífico, en el que ustedes estarán dispuestos a sufrir, lo cual es siempre fácil de *decir*). Benjamin ha hablado antes de la "Nachreife des fremden Wortes", traducido por Zöhn como "maturing process" (proceso de maduración) lo cual también es erróneo; "*Nachreife*" es como la palabra también alemana "*Spätlese*", un vino particularmente bueno hecho de la uva tardía y ya podrida o como el título de la novela de Stifter, *Nachsommer* ("*Indian Summer*", *Verano indio*), que posee la melancolía y el sentimiento de algo ligeramente exhausto, de la vida que se nos escapa, de la felicidad que no nos toca, del tiempo que pasa, de todo eso. Se asocia con otra palabra constantemente utilizada por Benjamin, la palabra "*überleen*": en un sentido, vivir más allá de la propia vida. La traducción pertenece no a la vida del original —que está ya muerto— sino a su supervivencia, aceptando y confirmando así la muerte del original. "*Nachreife*" es de idéntico orden o tiene que ver con lo mismo: de ninguna manera se trata de un proceso de maduración que ha terminado y que ya no acaece. De modo que si traducimos "*Wehen*" como "dolores de parto", debiéramos también traducirlo por "dolores de muerte", con el acento puesto quizá en la muerte más que en la vida.

El proceso de traducción, si lo denominamos proceso, es de cambio y de movimiento; tiene la apariencia de la vida, pero de una vida que es supervivencia, porque la traducción ha denunciado la muerte del original.¿Por qué sucede esto? ¿Qué son esos dolores de muerte y posiblemente de parto del original? Es fácil, hasta cierto punto, enunciar lo que este sufrimiento *no* es. No son dolores subjetivos, algo como el *patos* de un yo, una suerte de manifestación subjetiva mediante la cual el poeta expresaría sus sufrimientos. Este no es evidentemente el caso, porque, según dice Benjamin, los sufrimientos aquí evocados no son humanos en ningún sentido. No son los sufrimientos de un individuo o de un sujeto y esto es también difícil de ver para los traductores. Confrontando con este pasaje, Zöhn (y cerraré aquí este juego de desnudar a los traductores, aunque sea siempre tan interesante) pone: "si se refieren *exclusivamente* al hombre" [17] donde Benjamin dice claramente: "wenn sie nicht... auf den Menschen bezogen werden".18 "si *no* los relacionamos con el hombre" [19]

El acento está puesto, precisamente, en que el sufrimiento mencionado, el fallo, no es un fallo humano y por lo tanto no se refiere a ninguna experiencia subjetiva. El original de Benjamin no contiene, en este aspecto, ninguna ambigüedad. Este sufrimiento tampoco consiste en una suerte de *patos* histórico, que sí está presente en el modo en que Hartman habla de Benjamin como aquél que ha descubierto el *patos* de la historia. No es ese *patos* de la reminiscencia, de esa conmovedora mezcla de esperanza y sentido del apocalipsis y de la catástrofe que Hartman capta y que ciertamente está presente en el tono de Benjamin; en el tono, pero no tanto en lo que afirma. No es, así, el patos de la historia, ni el de aquello que en Hölderlin es denominado "dürftige Zeit" (el tiempo indigente) entre la desaparición de los dioses y su posible retorno. No consiste en esa clase de gesto sacrificial, dialéctico, elegíaco, por medio del cual se mira hacia el pasado en tanto que período perdido que nos ofrece no obstante la esperanza de otro futuro que pueda ocurrir. Las razones para este *patos*, para este "*Wehen*" de Benjamin, para este sufrimiento, son específicamente lingüísticas. Y son propuestas por él con considerable precisión lingüística y estructural: tanto es así, que cuando llegamos a un término como "sima" en el pasaje sobre Hölderlin, allí donde dice que Hölderlin cae en las "simas" del lenguaje, ha de entenderse el término en un sentido no patético sino técnico, en el mismo en el que hablamos de una estructura de "mise-en-abyme": el tipo de estructura por cuyo medio el texto se convierte en ilustración de lo que ella misma enseña. Pues el texto sobre la traducción es él mismo una traducción, y la intraducibilidad que menciona acerca de sí atraviesa su propia lectura; atravesaría cualquier lectura que a su vez intentara traducirlo, como es mi caso (y mi fracaso). Es un texto intraducible; para los traductores; para los comentaristas. Es ejemplo de lo que en él se afirma; una "mise-en-abyme" en sentido técnico: una historia dentro de la historia de que trata su propio aserto.

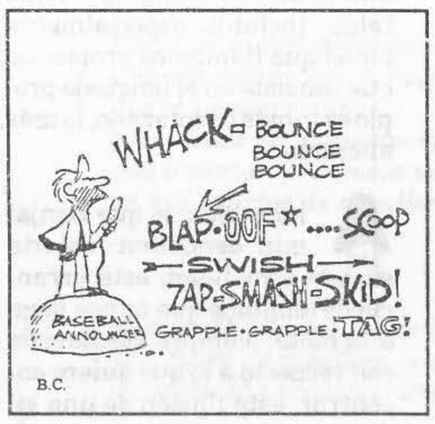
¿Cuáles son las razones lingüísticas que permiten a Benjamin hablar de un sufrimiento, de una desarticulación, de una separación de cualquier obra original, de cualquier obra en la medida en que ésta sea una obra de lenguaje? Benjamin es aquí muy preciso y nos ofrece lo que llega a ser, en muy pocas líneas, una teoría inclusiva del lenguaje. La disyunción se encuentra entre lo que él llama "das Gemeinte" (lo que significa) y "Art des Meinens", (la forma en que el lenguaje significa).[20] Si ustedes quieren la disyunción entre logos y lexis: lo que una cierta proposición significa y la forma en que esa proposición significa lo que significa. En este punto las dificultades de los traductores se vuelven más interesantes, porque incluyen conceptos filosóficos de cierta importancia. Gandillac, un filósofo que conoce bien la fenomenología y que escribe en el momento en que en Francia aquélla era la corriente filosófica dominante, traduce por "visée intentionelle".[21] Actualmente, la manera

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en que se traduciría en francés "das Gemeinte" y "Art des Meinens" sería por el distingo entre "vouloir dire" y "dire": querer decir, decir. Zöhn lo convierte en "the intended object": el objeto al cual se tiende; el modo de intención. Subyace en estas versiones una suposición fenomenológica; de hecho, Gandillac inserta una nota referida a Husserl. Tanto él como Zöhn suponen que el significado y la forma en que el significado se produce son intencionales. Pero el problema es, precisamente, que mientras el significado-función es intencional, no es *a priori* del todo cierto que el modo de significar, la forma en que yo significo, sea de alguna manera intencional. La forma en la que yo intento significar depende de propiedades lingüísticas que no sólo no están hechas por mí (porque yo dependo del lenguaje tal como existe previamente) sino que el lenguaje es, en tanto tal, no sólo no producido por nosotros como seres históricos sino tal vez no producido por los seres humanos desde ningún punto de vista. Desde el principio, Benjamin dice que no es del todo seguro que el lenguaje sea humano en algún sentido. Homologar lenguaje a humanidad –tal como, según vimos en sesiones anteriores, lo establecía Schiller– es lo que aquí se impugna. Si el lenguaje no es necesariamente humano –si nos atenemos a la ley y funcionamos dentro del lenguaje, puramente en términos de lenguaje– no puede existir intención. Puede haber intención de significado; pero no existe intención en la manera puramente formal en que utilizamos el lenguaje independientemente del sentido o del significado. La traducción que, al contrario, pone intencionalidad en ambos lados, tanto en el acto del significado como en la manera en que significamos, erra en un punto filosóficamente interesante, porque lo que está en juego es la posibilidad de una fenomenología del lenguaje, o del lenguaje poético: en suma, la posibilidad de establecer una poética que sea de alguna manera una fenomenología del lenguaje.

Cómo entender esta discrepancia entre "das Gemeinte" y "Art des Meinens", entre decir y querer decir? El ejemplo de Benjamin es la palabra alemana "Brot" y la palabra francesa "pain". Para significar "pan" cuando necesito nombrar el pan tengo la palabra "Brot", de modo que la forma en que yo significo es mediante la palabra "Brot". La traducción revelará una discrepancia fundamental entre el intento de nombrar "Brot" y la palabra "Brot" en sí, en su materialidad en tanto que dispositivo de significación. Si oyéramos "Brot" en el contexto de Hölderlin, tan aludido en el ensayo de Benjamin, necesariamente sentiríamos "Brot und Wein": se trata del gran texto de Hölderlin presente en Benjamin y que en francés se convierte en "pain et vin". Esto último es lo que se recibe gratuitamente en un restaurante barato. Así, "pain et vin" posee muy diferentes connotaciones a las de "Brot und Wein", ya que trae a la mente "pain français", "baguette", "ficelle", "bâtard", todas esas cosas. Oigo ahora, en "Brot", "bastard" (bastardo); esto altera la estabilidad de lo cotidiano. Yo me siento feliz con la palabra "Brot" que escucho como nativo porque mi lengua materna es el flamenco y nosotros decimos "brood", como en alemán. Pero si tengo que pensar que "Brot" y "pain" son la misma palabra esto me desestabiliza. En inglés suena bien, porque "bread" se aproxima lo bastante a "Brot" (y a "brood"), a pesar de que la acepción de "bread" como "dinero" ya plantea sus problemas Pero la estabilidad de mi "bread" se altera al coexistir con la palabra francesa "pain"; término éste que posee un aparato de connotaciones que nos arrastra en una dirección completamente diferente.

Esta disyunción se entiende de mejor (al trasladarnos a un terreno teórico más familiar) en términos de la dificultad de la relación entre la hermenéutica y la poética de la literatura. Cuando hacemos



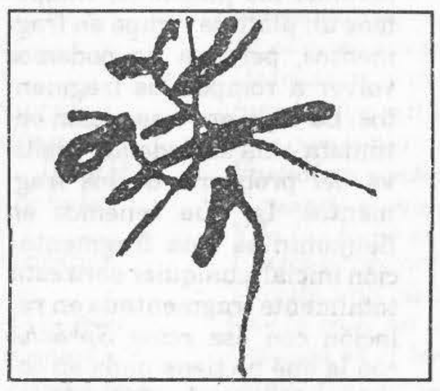
Johnny Hart, "B.C.", 1962

hermenéutica nos preocupamos por el significado de una obra; cuando nos situamos en el campo de la poética nos volcamos sobre la estilística o sobre la descripción de la manera en que una obra significa. La cuestión es si estos dos órdenes son complementarios, y si podemos recubrir la obra en su totalidad haciendo hermenéutica y poética a la vez. La experiencia derivada de semejantes tentativas demuestra que tal cosa no sucede, que siempre se desplaza la poética y la hermenéutica es lo que prevalece: nos sentimos tan atraídos por los problemas del sentido que tendemos a olvidarnos de la poética: ése es, desgraciadamente, mi caso. Ambas no son complementarias; en algún sentido pueden ser hasta mutuamente excluyentes; y esto es parte del problema que Benjamin expone: un problema puramente lingüístico.

Desarrolla también Benjamin otra versión de este mismo aspecto cuando se refiere a una disyunción entre la palabra y la creación, entre "Wort" y "Satz". En alemán "Satz" quiere decir no sólo oración en sentido gramatical sino también juicio (*statement*): Heidegger se referirá a *Der Satz von Grund*. "Satz" es la afirmación, la declaración fundamental, el sentido –las palabras más llenas de sentido– mientras que la palabra, "Wort", se asocia en Benjamin con "Aussage": es decir, con la forma en que se enuncia, con el agente aparente del juicio. "Wort" significa no sólo el agente del juicio en cuanto unidad léxica sino también sintáctica y gramatical: si consideramos una frase en términos de sus palabras, no sólo nos atenemos a esas palabras en particular sino que también la considera-

mos en términos de las relaciones gramaticales entre las palabras. De modo que la cuestión de la relación entre la palabra y la frase se vuelve, para Benjamin, trasunto de la cuestión de la compatibilidad entre gramática y significado; lo que está en entredicho es precisamente esa compatibilidad, que habitualmente damos por supuesta en toda una serie de investigaciones lingüísticas. ¿Son la gramática (palabra y sintaxis) y el sentido (que culmina en el juicio, en "Satz") compatibles el uno con el otro? ¿Lleva el uno al otro? ¿Soporta el uno al otro?

Benjamin nos dice que la traducción pone este acuerdo en cuestión porque desde el momento en que una traducción es completamente literal ("wörtlich": palabra por palabra), el sentido se desvanece totalmente. El ejemplo, nuevamente, son las traducciones de Sófocles por Hölderlin: son por completo literales, palabra por palabra; por lo tanto, absolutamente ininteligibles. Lo que allí surge es algo incomprensible, que deshace la frase, la "Satz" de Sófocles que desaparece por entero. El sentido de la palabra se ha desvanecido (del mismo modo en que afirmamos que en una palabra como "Aufgabe", que quiere decir "tarea", se encuentra otro significado diferente, "abandono", de modo que la palabra como tal se nos escapa). No existe ningún me-



Henry Michaux, "Mouvements", 1950.

dio gramatical de controlar esta fuga. Pero existe también una fuga completa del significado cuando el traductor se atiene a la sintaxis, cuando vierte literalmente en el orden de la frase, "wörtlich". Y hasta cierto punto, el traductor está obligado a ser literal, a ser "wörtlich". El problema encuentra una buena ilustración en la comparación de la relación entre la letra y la palabra. Así, la relación entre la palabra y la oración se asemeja a la que se da entre la letra y la palabra: en suma, la letra carece de significado en comparación con la palabra, es *asemos*. Cuando deletreamos una palabra descomponiéndola en sus letras voceamos un número de letras carentes de significado que luego se unen en la palabra: no obstante, en cada una de las letras no está presente la palabra. son absolutamente independientes la una de las otras. Aludimos aquí, como disyunción entre gramática y significado, a la materialidad de la letra: a la independencia de ambos órdenes, o a la manera en que la letra puede alterar la significación ostensible y estable de una frase e introducir en ella un deslizamiento por medio del cual ese significado desaparece, se desvanece, y a causa de tal deslizamiento todo control sobre el sentido se pierde.

Así que tenemos, primero, una disyunción entre la hermenéutica y la poética; tenemos luego una segunda disyunción entre gramática y significado y, finalmente, una tercera, dice Benjamin, entre el símbolo y lo que es simbolizado: una disyunción en el plano de los tropos, entre el tropo como tal y el significado como poder totalizante de sustituciones tropológicas. Existe una similar e igualmente radical disyunción entre los tropos que convergen en los términos de la totalización (los que siempre implican una totalización) y la función que cumplen por sí mismos. Esta parece ser la principal dificultad de este texto en particular, porque se trata de un texto lleno de tropos, que selecciona además aquellos que tienden a la ilusión de la totalidad. El texto parece recaer en los errores tropológicos que denuncia; usa constantemente imágenes de semillas, de maduración, de armonía. La imagen de la semilla y la del surco parecen derivadas de analogías entre naturaleza y lenguaje, mientras la afirmación constante del texto es que esas analogías no existen. De la misma manera en que la historia no debe ser entendida en términos de una analogía con la naturaleza, los tropos no han de basarse en semejanzas con la naturaleza. Pero ésa es precisamente la dificultad y el desafío de este texto. Cada vez que Benjamin utiliza un tropo que parece tender a alimentar el cuadro de un significado total, de una completa adecuación entre figura y significado, la figura de una sinécdoque perfecta en la cual el tropo parcial expresa la totalidad del sentido, él mismo manipula el contexto de alusiones dentro de su propia obra: de este modo el símbolo tradicional se desplaza de manera tal que pone en evidencia la discrepancia entre símbolo y sentido más que la aquiescencia de ambos.

Un sorprendente ejemplo es el de la imagen de la vasija: "Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstruya en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como trozos de un lenguaje superior. Por esta razón, la traducción, en su propósito de comunicar algo, debe prescindir en gran parte del sentido." [22]

De acuerdo con esta imagen, existe un lenguaje puro, original, del cual cada obra es un fragmento. Esto sería magnífico, supuesto que pudiéramos, a través del fragmento, encontrar de nuevo el acceso a la obra original. La imagen es la de la vasija, de la cual la obra literaria sería una pieza, y luego la traducción sería una pieza de aquélla. Se admite que la traducción sea un fragmento; pero si la traducción se pone en relación con el original como se relaciona un fragmento, si la traducción pudiera reconstruir como tal el

(Viene de pág. 20)

mismo orden; en cambio, en la traducción del latín hay que descomponer la locución hasta llegar a sus componentes más remotos y esenciales (el puro contenido de pensamiento y su articulación lógica), que más tarde hay que regenerar (volver a engendrar) en una lengua enteramente distinta.

Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*.

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con la *Farsalia*, o Chapman, Pope y Lawrence con la *Odisea*. Mientras tanto, no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado.

Un hecho me conforta. Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará.

Jorge Luis Borges, en el prólogo a *Hojas de hierba*, de Walt Whitman (selección, traducción y prólogo de J. L. B.), Editorial Juárez, Bs As., 1969.

Comprendió (el Padre Cyprien, traductor de San Juan de la Cruz) que la prosodia debe seguir a la lengua, y no intentó, como lo han hecho otros (en particular en el siglo XVI y el XIX) imponer al francés lo que el francés no impone o no propone por sí mismo al oído francés. Eso es verdaderamente *traducir*, que es reconstruir con la mayor aproximación el *efecto* de cierta causa, aquí un texto de lengua española, por medio de otra *causa*: un texto de lengua francesa.

Paul Valéry en "Cánticos espirituales", en *Variedad*, tomo 1, trad. de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Ed. Losada, Bs. As., 1956.

La labor de traducir significa un aprendizaje constante, ya que obliga a estudiar desde dentro el poema que traducimos, y sus mecanismos de composición, su modo de ver o de crear, la realidad. Y no puede sino ser beneficioso para la obra propia, espero.

Alberto Girri, en un reportaje realizado por Vilma Colina el 10/12/79, para el Suplemento de Letras de *Convicción*.

Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística.

Alfonso Reyes. "De la traducción", en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952; incluido en el número de Sur, dedicado a la traducción.

La traducción es la madre del estilo. El hecho de que nuestro siglo carezca de estilo se debe a la posición de los mejores artistas, adversa a la traducción. Lo que se hace patente sobre todo en las artes visuales: hoy día, los estímulos plásticos de la realidad no son traducidos a un lenguaje unificado: quedan en estado bruto, o a medio traducir, deliberadamente. Por ejemplo, un artista encuentra estímulo en la naturaleza, y lejos de elaborarlo hasta el estadio del cuadro pintado, hace una obra con árboles y conejos reales. Duchamp fue el verdugo de la traducción.

***

La traducción es un mito. Su ritual es la literatura, no la traducción propiamente dicha.

(Sigue en pág. 22)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(Viene de pag. 21)

Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes. El que quiera leer a Baudelaire, y no se tome el trabajo de aprender el francés... se merece las traducciones. El único caso en que una traducción de poesía resulta interesante es cuando hay un pasaje de tonalidad, como en la traducción de Marianne Moore de las fábulas de La Fontaine. (Hay que reconocer, de todos modos, que en el idioma inglés se practica con empeño el arte de la traducción poética y ocasionalmente hay algún triunfo, por ejemplo la versión de *Eugenio Oneguin* por Sir Charles Johnston. Que yo sepa, ese arte no se practica en castellano).

***

Por supuesto, no se perdió nada. Podemos vivir sin estilo, o con espejismos de estilo. Quizás sea mejor así.

***

Los escritores deben aprender lenguas extranjeras, las más que puedan, pero no para traducir sino para leer. Lo ideal es que un escritor lea exclusivamente en lenguas que no son la suya. De ese modo creará en su cabeza y en su boca y oído el clima propicio para que crezcan *las frases*, esos dispositivos ajenos al lenguaje común, sin los cuales no hay literatura.

***

En la extensión del concepto de traducción literaria a la idea general de traducción está el fundamento de la soberanía de Estado. El sentido, cuyo respaldo y garantía es la traducción, nos hace dóciles ante la ley. En tanto la orden sea comprendida, será preciso obedecerla. De ahí el valor liberador de la literatura, que opera contra el sentido. En esa dirección apunta, vagamente, el famoso ensayo de Benjamin sobre la traducción. Pero hay un libro argentino que desarrolla plenamente el tema, y que me permito recomendar a los lectores de esta encuesta: *El evangelio apócrifo de Hadattah*, de Nicolás Peyceré.

César Aira. En respuesta a una encuesta realizada por la revista *XUL*, Nº 4, Agosto de 1982.

En 1928 Bertolt Brecht y Kurt Weill escribieron una obra que luego se haría famosa y que se tituló *Dreigroschenoper* (literalmente, La ópera de tres centavos). En 1930 fue filmada en Alemania, con dirección de G. W. Pabst y con ese mismo título. Pero esa película era coproducción francoalemana, y así la versión francesa, que tenía elenco distinto, modificó la cotización y recibió el título *L'opéra de quat'sous*. En Argentina se estrenó esa versión francesa, literalmente titulada *La ópera de cuatro centavos*. Se trata sin embargo de la misma obra que en los manuales de teatro en castellano aparece rotulada como *La ópera de dos centavos*.

Homero Alsina Thevenet. "Traducciones", en *Segunda enciclopedia de datos inútiles*, Bs. As., Ed. de la Flor, 1987.

No hemos querido imitar a aquel ilustre colega que, donde Shakespeare escribe que la vida es como el hablar de un demente, "todo sonido y furia", tal vez asustado por una expresión tan insólita para su tiempo todavía no acostumbrado a la poesía moderna, lo convierte en un hablar "con gran aparato."

Raúl Gustavo Aguirre. Prólogo a su traducción de *Iluminaciones* y *Una temporada en el Infierno*, de Arthur Rimbaud, Bs. As., C.E.D.A.L., 1969.

Si tuviéramos que traducir la fórmula tradicional "Traduttore, traditore" por "El traductor es un traidor", privaríamos a la expresión italiana de todo su valor

(Sigue en pag. 26)

original, entonces, aunque no se le asemeje pero sí se le ajuste perfectamente (como en la palabra *symbolon*, que propone la unión de dos piezas o fragmentos), podríamos pensar que cualquier obra original sea un fragmento de un lenguaje puro. Y entonces sí, la afirmación de Benjamin constituiría una proposición religiosa acerca de la unidad fundamental del lenguaje.

No obstante, Benjamin nos dice que el símbolo y lo que éste simboliza y el tropo y lo que éste parece representar no se corresponden. ¿Cómo hacer compatible esta afirmación con una del tipo de la formulada más arriba? Un artículo de Carol Jacobs titulado "The Monstruosity of Translation" aparecido en *Modern Language Notes*, trata este pasaje de un modo que me llama la atención por su extremada precisión y corrección. En primer lugar, porque ella es consciente del sentido cabalístico del texto, cuando lo pone en conexión con Gershom Sholem, quien, al escribir acerca de este ensayo, relaciona la figura del "ángel" con la historia del Tikkun de la Cábala luriánica: "Pues al mismo tiempo Benjamin tiene presente el concepto cabalístico del *Tikkun*, la reparación mesiánica y el zurcido que reúne y devuelve el ser original de las cosas, separado y corrompido en la ruptura de las vasijas y también en (siendo el original de) la historia."

Carol Jacobs comenta: "Sholem podría haberse detenido en "Die Aufgabe des Ubersetzer", donde la imagen de la vasija rota desempeña un papel más directo. Pero mientras Zöhn sugiere que una totalidad de fragmentos son unidos, Benjamin insiste en que el resultado final sigue siendo un fragmento roto."[23]

Para comprender esto lo que debemos hacer es sólo traducir como Zöhn, quien convierte este difícil pasaje en algo muy claro pero que, en el proceso de aclaración, le hace decir una cosa completamente diferente. Zöhn traduce "fragmentos de una vasija que deben ser pegados y armonizar los unos con los, otros hasta en el menor detalle."[24] Vertido por Carol Jacobs palabra por palabra, Benjamin dice: "fragmentos de una vasija que deben ser articulados entre ellos", lo cual es mucho mejor que "pegados", porque "pegados" ostenta una cualidad concreta, totalmente irrelevante, "que deben seguir unos a otros en el menor detalle" (Jacobs), no es lo mismo que "armonizar" unos con otros. En esta diferencia se hace evidente que aquí tenemos el término *folgen* y no *gleichen*.

Estamos así ante un esquema metonímico, ante una sucesión en que las cosas se siguen, más que ante un esquema metafórico unificador en el que las cosas se convierten en una sola por semejanza. No armonizan unas con otras sino que se siguen una a otra: son ya metonimias y no metáforas y de esta manera obran ciertamente menos en favor de una totalización convincente desde el punto de vista tropológico que si utilizamos el término "armonizar". Pero todo esto se complica más aún (o se distorsiona) en lo que sigue: ..."así en vez de convertirse en algo igual al sentido, al *Sinn* del original, la traducción debe más bien, cuidadosamente y en detalle y en su propio lenguaje formarse de acuerdo con la manera de pensar (*Art des Meinens*) del original para hacer a ambos reconocibles como las partes rotas del lenguaje superior, del mismo modo que los fragmentos son las partes rotas de una vasija".[25]

Esto es enteramente distinto a decir, como lo hace Zöhn: "De la misma manera una traducción, en vez de asemejarse al sentido del original, debe, cuidadosamente y en detalle incorporar el modo de significación del original, volviendo tanto al original como a la traducción reconocibles como fragmentos de un lenguaje superior de la misma forma que los fragmentos son parte de la vasija."

"De la misma forma que los fragmentos son parte de una vasija" es una sinécdoque; "así como los fragmentos son las partes rotas de una vasija", dice en cambio Benjamin: de esta manera no afirma que los fragmentos constituyan una totalidad. Dice que los fragmentos son fragmentos y que permanecen esencialmente fragmentarios. Siguen unos a otros metonímicamente y nunca constituirán una totalidad. Recuerdo ahora un ejemplo que oí cierta vez al filósofo francés Michel Serres: que uno puede descubrir el orden de los fragmentos lavando los platos. Si rompemos un plato se rompe en fragmentos, pero ya no podemos volver a romper los fragmentos. La suya era una visión optimista, una sinécdoque positiva del problema de los fragmentos. Lo que tenemos en Benjamin es una fragmentación inicial: cualquier obra está totalmente fragmentada en relación con esa *reine Sprache* con la que no tiene nada en común, y cada traducción está totalmente fragmentada en relación con el original. La traducción es el fragmento del fragmento, es la ruptura del fragmento: ruptura del fragmento, pues la vasija se rompe siempre, constantemente, y nunca se reconstruye. No existe previamente una vasija o no tenemos conocimiento de ella, o conciencia o acceso a ella. De modo que para todos los intentos y propósitos, jamás ha existido.

Por lo tanto la distinción entre símbolo y simbolizado, la no adecuación del símbolo a lo simbolizado destruido y el carácter no simbólico de esta adecuación es, cada una de ellas, una versión de las distinciones anteriores y apunta a la precariedad de la retórica como sistema de tropos capaz de producir un sentido. El sentido se encuentra siempre desplazado en relación con aquel al cual tiende idealmente y que nunca es alcanzable. Benjamin enfoca la cuestión en términos de la aporía entre libertad y fidelidad, cuestión verdaderamente obsesionante en el problema de la traducción. ¿Debe la traducción ser fiel o libre? En beneficio de la relevancia idiomática de la lengua a la que se traduce, ha de ser libre, pero, por otro lado, hasta cierto punto ha de permanecer fiel al original. La traducción fiel, que siempre es literal ¿cómo puede ser libre al mismo tiempo? Sólo si en ella se hace evidente la inestabilidad del original y si la muestra como un estado de tensión lingüística entre tropo y significado. Quizá en la traducción esté más presente el lenguaje puro, pero bajo la modalidad del tropo. Benjamin, quien se refiere a la imposibilidad del tropo de adecuarse al significado, utiliza constantemente los mismos tropos que parecen postular una adecuación entre significado y tropo, pero los resguarda y los desplaza de forma tal que movilicen el original, que alteren su canon confiriéndole un movimiento que es de desintegración, de fragmentación. Este movimiento del original sería un vagabundeo, una *errance*, una especie de exilio permanente si ustedes quieren. Pero que al mismo tiempo no es realmente un exilio porque nunca ha existido una patria; nada de lo que haberse exiliado. Y menos aún algo parecido a un *reine Sprache*, un lenguaje puro que no existe excepto como la disyunción permanente que habita todos los lenguajes como tales, incluido especialmente aquél que llamamos propio. Lo que consiste en el lenguaje propio es lo más desplazado, lo más alienado.

Ahora bien, lo que Benjamin denomina historia es esta movilidad, esta errancia de lenguaje que nunca llega a la meta, siempre desplazada con respecto a lo que quiere encontrar, esta ilusión de una vida que es tan sólo una supervivencia. En cuanto tal la historia no es humana porque pertenece únicamente al orden del lenguaje; por la misma razón tampoco es natural, no es fenoménica en el sentido de que ningún proceso de conocimiento o entendimiento acerca del hombre puede ser despojado de una historia, que, en ese carácter, es puramente una complicación lingüística; y tampoco es realmente temporal, porque la estructura que la sostiene no es temporal. Estas disyunciones encuentran su expresión en el lenguaje, en las metáforas temporales, pero se trata únicamente de metáforas. La dimensión del futuro, por ejemplo, presente allí, no es temporal, sino que es el correlato de un modelo figurativo y del poder disyuntivo que Benjamin atribuye a la estructura del lenguaje. La historia, según la concibe Benjamin, no es ciertamente mesiánica, puesto que consiste en la rigurosa separación y la puesta en acto de esa separación entre lo sagrado y lo poético, de la separación entre un *reine Sprache* y el lenguaje poético. El *reine Sprache*, el lenguaje sagrado, no tiene nada en común con el lenguaje poético; éste no se le asemeja ni depende de él ni tiene que ver con él. El lenguaje poético tiene su inicio en el conocimento negativo de su relación con el lenguaje de lo sagrado. Se trata, si quieren, de un momento necesariamente nihilista, obligado en cualquier comprensión de la historia.

Benjamin afirmó esto del modo más claro, no en este ensayo sino en otro titulado "Fragmentos teológicos y políticos" del que citaré un breve pasaje a modo de conclusión. A mí me parecía que lo afirmaba con toda la claridad posible hasta que intenté traducirlo y descubrí que el idioma inglés ostenta una propiedad que lo hace imposible de traducir. He aquí el pasaje: "Sólo el Mesías mismo consuma todo suceder histórico, y en el sentido precisamente de crear, redimir, consumar su relación para con lo mesiánico. Esto es, que nada histórico puede pretender referirse a lo mesiánico por sí mismo. El Reino de Dios no es el *telos* de la *dynamis* histórica; no puede ser propuesto aquél como meta de ésta. Visto históricamente, no es meta sino final."

NOTAS

[1] El texto alemán apareció en *Aspekte der Modernitat*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht ,1965, p. 77-100; se encuentra también en *Kleine Schriften*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1967; v. I; p. 131-48.

[2] Cf. *Kleine Schriften*, v. I., p 148.

[3] Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, ed. La Gaya Ciencia-Edhasa, 1971, p. 127, tr de H. A. Murena (ver pág.14 de esta edición de *Diario de Poesía*). Cuando la traducción de fragmentos de Benjamin sea mi versión de las traducciones inglesas de Zöhn de de Man, también irá indicado; cuando no se indique nada, la traducción es la de Murena. (Nota del tr.).

[4] Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness: the Study of Literture today*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 78.

[5] Walter Benjamin, en *Ilhuminatonen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2ª edición, 1980, p. 62; trad. mía de la versión de Paul de Man.

[6] Walter Benjamin, *Oeuvres*, París, ed. Denoel, 1971, tr. de Maurice de Condillac, p. 275.

[7] Tr. mía de la versión de Zöhn.

[8] Op. cit., p. 55.

[9] Op. cit., p. 265.

[10] Tr. mía de la versión de Zöhn, en op. cit., p. 76.

[11] Op. cit., p. 53.

[12] Mi trad. de la versión de Paul de Man.

[13] Mi tr. de la versión de Zöhn, op. cit., p. 81-82.

[14] Op. cit, p .54.

Tr. de Murena: "La traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjeras, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua", op. cit., p. 132-133.

[15] Op. cit., p. 266.

[16] Op. cit., p 73.

[17] Op. cit., p. 70.

[18] Op. cit., p. 51.

[19] Mi tr. de la versión de Paul de Man.

[20] Tr. de Murena: "Hay que distinguir en la intención lo entendido y el modo de entender"; op. cit., p. 133.

[21] Op. cit., p. 272.

[22] Tr. de Murena: op. cit., p. 139.

[23] Carol Jacobs, "The Monstruosity of Translation", en *Modern Lenguaje Notes*, v. 90 (1975), 763, nota 9.

[24] Op. cit., p .78. Mi tr. de Zöhn.

[25] Mi tr. de la versión de Paul de Man.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

T.S. Eliot

Preludes/Preludios

I

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.
And then the lighting of the lamps.

II

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.
With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms.

III

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozed, and watched the night
/revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.
And when all the world came back
And the light crept up between the
/shutters
And you heard the sparrows in the
/gutters,
You had such a vision of the street
As the street hardly understands;
Sitting along the bed's edge, where
You curled the papers from your hair,
Or clasped the yellow soles of feet
In the palms of both soiled hands.

IV

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet
At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.

I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth,
/and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots.

I

El atardecer de invierno se posa
con olor a asado en los pasillos.
Las seis en punto.
Las colillas consumidas de día humosos.
Y ahora las ráfagas de un aguacero
/envuelven
los sucios jirones
de hojas marchitas en torno de tus pies
y periódicos de terrenos baldíos;
los aguaceros golpean
persianas rojas y chimeneas,
y en la esquina de la calle
el solitario caballo de un coche exhala
/humo y patea.
Y entonces se encienden las lámparas.

II

La mañana adquiere conciencia
de tenues aromas rancios de cerveza
desde la calle con aserrín pisoteado,
con todos sus pies fangosos que se
/apresuran
hacia los madrugadores puestos de café.
Con las demás mascaradas
que el tiempo reinicia,
uno piensa en todas las manos
que levantan pringosos visillos
en mil cuartos de alquiler amueblados.

III

Apartaste una manta de la cama,
te echaste de espaldas, y esperaste;
dormitaste y contemplaste la noche
/que revelaba
las mil imágenes sórdidas
de que tu alma estaba hecha;
titilaban contra el cielo raso.
Y cuando el mundo entero retornó
y la luz fue insinuándose entre los
/postigos
y oíste los gorriones en los albañales,
tuviste una visión de la calle
que la calle misma apenas entiende;
sentada en el borde de la cama,
donde rizaste los papillotes de tu pelo
o te apretaste las amarillas plantas
/de los pies
en las palmas de tus sucias manos.

IV

Su alma tensamente extendida a través
/de los cielos
que se diluyen tras una manzana
/de la ciudad,
o pisoteada por pies insistentes
a las cuatro y a las cinco y a las seis;
y dedos cortos y cuadrados cargando
/pipas,
y diarios de la tarde, y ojos
persuadidos de ciertas certidumbres,
la conciencia de una calle ennegrecida
impaciente por asumir el mundo.

Me conmueven fantasías que se enroscan
en torno de esas imágenes y se adhieren:
la noción de algo infinitamente dulce,
infinitamente dolorido.

Refriégate la boca con la mano y ríe;
los mundos giran como decrépitas
/mujeres
que recogen combustible en terrenos
/baldíos.

Versión de Alberto Girri y Enrique Pezzoni, Corregidor, Bs. As., 1983

I

La tarde de invierno se asienta
Con olor a carne asada en los pasillos.
Las seis.
Las colillas consumidas
De humosos días.
Y un ventoso chaparrón envuelve ahora
Los sucios fragmentos
De hojas marchitas
Y diarios de los baldíos en torno a tus
/pies;
Los aguaceros golpean
En rotas persianas y el casco de
/chimeneas,
Y en la esquina de la calle
El solitario caballo de un coche de
/alquiler, resopla y patea.

Y entonces las lámparas se encienden.

II

La mañana recobra la conciencia
De olores algo rancios de cerveza
Que vienen de la calle con aserrín
/pisoteado
Por pies embarrados
Que se apuran a tempranos puestos
/de café.
Con las otras mascaradas
Que el tiempo recomienza,
Uno piensa en las manos que levantan
Sucios visillos en un millar
De amoblados cuartos de alquiler

III

Arrojaste una manta de la cama,
Te echaste de espaldas, y esperaste;
Dormitaste, y observaste la noche
Revelar las mil sórdidas imágenes
Que componían tu alma;
Vacilaban contra el cielo raso.
Y cuando el mundo entero volvió
Y la luz trepó entre los postigos
Y oiste a los gorriones en los desagües,
Tuvista una visión tal de la calle
Que la calle no llega a comprender;
Sentada en el borde de la cama,
Donde rizabas tu pelo con papel,
O apretabas en la palma de las manos
sucias, la amarilla planta de tus pies.

IV

Su alma extendida tensamente por los
/cielos
Que se diluyen detrás de una manzana
/en la ciudad,
O pisoteada por obstinados pies
A las cuatro, las cinco y las seis;
Y cuadrados dedos cortos llenando
/pipas,
Y diarios de la tarde, y ojos
Seguros de ciertas certidumbres,
La conciencia de una calle ennegrecida
Impaciente por asumir el mundo.

Me conmueven fantasías que se enroscan
Y se aferran en torno a estas imágenes:
La noción de algo infinitamente afable
Infinitamente sufrido.

Friega tu boca con la mano y ríe:
Los mundos giran como ancianas
Recogiendo qué quemar en los
/solares vacíos.

Versión de Gerardo Gambolini, C.E.A.L., Bs. As. 1987

I

El anochecer de invierno se asienta
con olor de filetes en pasillos.
Seis en punto.
Las colillas quemadas de días humosos.
Y ahora un chaparrón a ráfagas
/envuelve
los mugrientos jirones
de hojas marchitas en torno a tus pies
y periódicos de solares vacíos;
los chaparrones golpean
persianas rotas y chimeneas,
y en la esquina de la calle
un solitario caballo de coche echa
/vapor y patea.

Y entonces encienden las lámparas.

II

La mañana llega a tener conciencia
de leves olores rancios de cerveza
desde la calle de serrín pisoteado
con todos sus pies fangosos que apremian
tempraneros quioscos de café.

Con las demás mascaradas
que reanuda el tiempo,
uno piensa en todas las manos
que levantan sucias cortinillas
en mil cuartos amueblados de alquiler.

III

Tiraste una manta de la cama,
te tumbaste de espaldas, y esperaste;
te adormilaste, y observaste la noche
/revelando
las mil imágenes sórdidas
de que estaba constituida tu alma;
chisporroteaban contra el techo.
Y cuando regresó el mundo entero
y la luz se deslizó subiendo entre los
/postigos,
y oíste los gorriones en el arroyo,
tuviste una visión de la calle
tal como apenas la entiende la calle;
sentada en el borde de la cama, donde
rizaste los papillotes del pelo
o te apretaste las amarillas plantas de los
/pies
en las palmas de tus sucias manos.

IV

Su alma tensamente extendida a través
/de los cielos
que se desvanecen tras una manzana de
/la ciudad,
o pisoteada por pies insistentes
a las cuatro y a las cinco y a las seis;
y cortos dedos cuadrados cargando
/pipas,
y periódicos de la tarde, y ojos
convencidos de ciertas certidumbres,
la conciencia de una calle ennegrecida
impaciente por asumir el mundo.

Me agitan fantasías que se enroscan
y se aferran en torno a esas imágenes:
la noción de alguna cosa infinitamente
amable sufriendo infinitamente.

Restriégate la boca con la mano, y ríe;
los mundos giran como viejas mujeres
recogiendo qué quemar en solares vacíos.

Versión de José Ma. Valverde, Alianza Editorial, Madrid, 1978

El primer obstáculo que encuentra quien traduce los "Preludios" es la rima. Dada la imposibilidad de transferirla al castellano, la única opción viable consiste en procurar una versión rítmica que surja de intentar una transposición de los pies ingleses a sílabas castellanas. Esto es lo que se proponen Girri/Pezzoni y Gambolini. La versión de Valverde, por su parte, entra mal por el oído y, en cierta forma, dificulta la comprensión del poema por buscar una literalidad que la vuelve enrevesada. Véase, por ejemplo, la resolución planteada por Valverde en la tercera parte del poema para los versos tercero y cuarto: Valverde traduce palabra por palabra y, de ese modo, cree conservar fidelidad al original cuando lo que hace es producir un efecto poco natural, si no algo forzado en la frase. En menor grado pueden también discutirse las elecciones realizadas por Girri/Pezzoni para ciertas palabras. Si bien ambos traductores atienden el aspecto rítmico, su traducción, que abunda en construcciones *demasiado* fieles a la versión inglesa, carece de sugestión, lo que atenta contra la naturaleza descriptiva de los "Preludios" y el poder evocador de las palabras de Eliot. Compárese a este respecto los tres primeros versos de la segunda parte, en versión de Girri/Pezzoni, con los de la versión de Gambolini: la elección de comenzar el tercer verso con una relativa en Gambolini es, probablemente, una mejor solución que seguir la preposición *from* del original y traducir *desde* con la consiguiente ambigüedad. La versión de Gambolini, a nuestro gusto, ha hallado un equivalente rítmico adecuado —véase que, por ejemplo, traduce "Six o'clock" por "Las Seis", prescindiendo de "en punto", para mantener intacta la sonoridad del original—, sin atentar en ningún momento contra la claridad de Eliot, componiendo así una buena versión castellana.

Eduardo Desotto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

William Carlos Williams

The red wheelbarrow/La carretilla roja

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens

Mucho depende
de una

carretilla
roja

lavada con agua
de lluvia

junto a los blancos
polluelos

versión de
Agustí Bartra.
Ed. UNAM, México, 1959

cuanto
depende

de una carre
tilla roja

reluciente de
agua de lluvia

junto a blancas
gallinas

versión de
Octavio Paz.
Ed. Era, México, 1973

Tanto depende
de

una carretilla
roja

reluciente de gotas
de lluvia

junto a las gallinas
blancas

versión de E.
Cardenal y Coronel
Urtecho. Ed. Aguilar,
Madrid, 1963

Este breve poema de Williams, que no presenta al traductor mayores dificultades de vocabulario, exige sin embargo la perfecta conservación del ritmo, mejor lograda, nos parece, en la versión de Cardenal, a la que también favorecemos en la elección de "Tanto" por "So much", "reluciente" por "glazed" (de problemática traducción, ya que lo más próximo sería el galicismo culinario "glaceada") y en la elección de los dos versos finales, a pesar de que el equivalente literal de "chickens" sería, efectivamente, "polluelos" o, más localmente, "pollitos". El intento de Octavio Paz de escandir carre/tilla no logra reproducir, a nuestro juicio, el efecto de wheel/barrow, repetido en rain/water.

Mirta Rosenberg

Horacio

Odas I, IX

Vide ut alta stet niue candidum
Soracte nec iam sustineant onus
siluae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?

Dissolue frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota.

Permitte diuis cetera, qui simul
strauere uentos aequore feruido
deproeliantis, nec cupressi
nec ueteres agitantur orni.

Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et
quem fors dierum cumque dabit, lucro
adpone nec dulcis amores
sperne, puer, neque tu choreas,

donec uirenti canities abest
morosa: Nunc et Campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intumo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

¡Oh, Taliarco!, ¿no ves cómo la cima del Soracte blanquea con la espesa nieve, las selvas agobiadas apenas resisten el peso de la escarcha, y los ríos detienen su curso encadenados por el hielo riguroso?

Defiéndete del frío echando en el hogar leña en abundancia, y llena generosamente las copas del vino de cuatro años que guarda el ánfora sabina. Lo demás déjalo al arbitrio de los dioses que, en cuanto amansen la furia de los vientos que encrespan las hinchadas olas, dejarán de combatir a los viejos olmos y altos cipreses.

Huye de inquirir lo que será del mañana, aprovecha bien los días que te concede el destino, y no desprecies las danzas y los tiernos amores; pues eres joven y la tardía vejez aún no se atreve a marchitar tu lozano verdor.

Ahora debes frecuentar el campo de Marte, las plazas públicas y los gratos coloquios nocturnos que te llaman a la hora señalada. Ven a gozar la risa hechicera que descubre a tu amante escondida en su retiro silencioso, y a quitarle las joyas de sus brazos y el anillo del dedo que resiste débilmente tu intención.

Versión de Germán Salinas
Ed. Clásicos Jackson, Bs. As., 1948

Mira, Taliarco, cómo el Soracte se yergue blanco de nieve; ya los bosques fatigados no pueden soportar el peso níveo, y los ríos, presos de la helada, han suspendido su carrera.

Desarma al frío, caro Taliarco, prodigando el leño en el hogar, y saca con más frecuencia de la tinaja Sabina el vino de cuatro años.

Deja todo lo demás a los dioses; los cuales, luego que hayan sosegado, encadenándolos, los vientos que combaten en el espumoso mar, harán que ni los cipreses ni los viejos quejigos sean agitados.

Lo que haya de ocurrir mañana, guárdate bien de inquirirlo, antes aprovéchate todo lo que puedas de cada uno de los días que el destino te concede: y, pues que eres joven y la enfadosa vejez está lejos de tu verdor, no desprecies los tiernos amoríos ni las danzas.

Ahora es, ahora, cuando hay que ir al campo de Marte y al Gimnasio; ahora es cuando hay que acudir a la hora convenida, a los dulces murmurios nocturnos.

Ve, Taliares, atraído por la risa encantadora de tu amante, que se oculta en un ángulo oscuro; ve a robarla prendas de amor, adorno de sus brazos o de sus dedos, que hacen como que resisten.

Versión de Tomás Meabe
Ed. Porrúa, México, 1977

¿Ves cómo se eleva, blanco de alta nieve, el Soracte y ya los bosques cansados no pueden sostener la carga, y el hielo grueso detuvo a los ríos?

Ahuyenta el frío, Taliarco, poniendo leña en abundancia en el fuego y escancia vino de cuatro años con el ánfora sabina.

Deja lo demás a las divinidades; ni bien ellas aplaquen los vientos que luchan entre sí sobre el mar hirviente, los cipreses y los olmos viejos dejarán de agitarse.

Deja de preguntar qué vendrá mañana. Cada día que te otorgue el destino agrégalo a los beneficios y no desperdicies los dulces amores, ni los bailes, mientras la vejez perezosa se mantiene lejos de ti que eres joven. Ahora deben repetirse las idas al campo de Marte y a los bosques, y las horas suaves llenas de susurros. A la niña traicionada por una sonrisa, en un rincón oscuro, ve a robarle ahora una prenda del brazo o del dedo, que fingen resistirse.

Versión de Ana Goldar
C.E.A.L., Bs. As., 1970

Se me ocurre que uno de los mejores abordajes sobre estas versiones podría ser por el punto más indiferente: tal vez, la cuarta estrofa ("Quid sit futurum cras, fuge quaerere, ..."). Traduce Meabe: "Lo que haya de ocurrir mañana, guárdate bien de inquirirlo"; Salinas: "Huye de inquirir lo que será del mañana" y Goldar: "Deja de preguntar qué vendrá mañana". La versión de Goldar es seguramente la más sencilla, la que no ha renunciado estrepitosamente a la respiración del latín para enredarse en verbos que suenan en castellano tan artificiosos como "inquirir", por preguntar. Hay sin duda la renuncia a una figura —la de la fuga, presente en el "fuge" de Horacio— en aras de esa sencillez de expresión. Hasta aquí tendríamos una transacción —claridad, limpidez, a cambio de una imagen—; pero éste es el punto en que querría volver sobre la primera estrofa: "Mirá, Taliarco, como el Soracte se yergue blanco de nieve" (Meabe); "¡Oh, Taliarco! ¿No ves cómo la cima del Soracte blanquea con la espesa nieve..." (Salinas); ¿Ves como se eleva, blanco de alta nieve, el Soracte..." (Goldar). Veamos un poco: para Meabe, el Soracte —una montaña distante unos 40 kilómetros de Roma— se "yergue blanco de nieve": se carga el "alta" de Horacio tranquilamente, supongo que porque supone que ya que puso que se yergue, el "alta" sobra; Salinas, por su parte, introduce directamente una "espesa" (para la nieve) y una "cima" (para el Soracte) que no están, aunque uno puede imaginar que las encontró sugeridas por la *"alta... nive"*; pues en Horacio, inequívocamente el blanco es el Soracte y la alta es la nieve, *y no cualquier otra combinación.* Lo alucinante, lo que resuena de Horacio a través de 19 siglos, es ni más ni menos que cositas como ésta, como esta económica y elegante trasposición de un par de adjetivos usuales, que, un poco corridos, dan origen a una imagen. No es una imagen estrepitosa: pero al trasponer a la nieve la calidad de alta, le da a la nieve un sitio, un provisorio sitio donde ser (la altura); y al monte, le traspone la blancura, que le da una venerabilidad que, a él, el alto no le daba. Esta trasposición instala una imagen del invierno provisora y remota que no existe en absoluto si el Soracte "se yergue blanco de nieve". Esta imagen, que va a introducir el tema horaciano de la mutación de las estaciones, es una mudanza en acto: la idea del tiempo irremediable, que muta por sí mismo, más allá de la voluntad humana, es imposible de *sentir* si se le adosa un lenguaje donde nada se mueve, donde cada cosa ocupa el prosaico sitio que la costumbre —ese cementerio de antiguas iluminaciones— le adjudica. Auden dice que los malos traductores parafrasean cuando tienen que ser literales y son literales cuando tienen que parafrasear; yo agregaría que "naturalizan" cuando lo que corresponde es la expresión extraordinaria y vuelven llamativo lo que no tiene importancia; o lo que era, como el "fuge quaerere", una expresión común para "evita preguntar". Al no destacar el "fuge", tanto como al preservar la alta nieve, Ana Goldar preserva nada menos que la poesía de Horacio. El librito del C.E.A.L. que contiene su versión de unas cincuenta odas es probablemente el que más quiero de mi bibilioteca; a su lado, las otras versiones son de una chatura insoportable.

Daniel Samoilovich

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Eugenio Montale

Barche sulla Marna/ Barcos sobre el Marne

Felicità del súghero abbandonato
alla corrente
che stempra attorno i ponti rovesciati
e il plenilunio pallido nel sole:
barche sul fiume, agili nell'estate
e un murmure stagnante di città.
Segui coi remi il prato se il cacciatore
di farfalle vi giunge con la sua rete,
l'alberaia sul muro dove il sangue
del drago si ripete nel cinabro.

Voci sul fiume, scoppi dalle rive,
o ritmico scandire di piroghe
nel vespero che cola
tra le chiome dei noci, ma dov'è
la lenta processione di stagioni
che fue un'alba infinita e senza strade,
dov'è la lunga attesa e qual è il nome del
/vuoto che ci invade.

Il sogno è questo: un vasto,
interminato giorno che rifonde
tra gli argini, quasi immobile, il suo
/bagliore
e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
il domani velato che non fa orrore.
E altro ancora era il sogno, ma il suo
/riflesso
fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido
del pendolino, aereo e inaccesibile,
era silenzio altissimo nel grido
concorde del meriggio ed un mattino
piú lungo era la sera, il gran fermento
era grande riposo.
Qui... il colore
che resiste è del topo che ha saltato
tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo
velenoso, lo storno che sparisce
tra i fumi della riva.
Un altro giorno,
ripeti –o che ripeti? E dove porta
questa bocca che brúlica in un getto
/solo?

La sera è questa. Ora possiamo
scendere à che s'accenda l'Orsa.

(Barche sulla Marna, domenicali, in
/corsa
nel dí della tua festa.)

Felicidad del corcho abandonado
a la corriente
que detempla en torno los puentes
/derrumbados
y el plenilunio pálido en el sol:
barcas sobre el río, ágiles en el verano
y un rumor estancado de ciudad.
Sigue con los remos el prado si el cazador
de mariposas alcanza con su red
la arbórea sobre el muro en que la sangre
del dragón se repite en el coral.

Voces sobre el río, estallidos desde las
/orillas,
o rítmico escandir de piraguas
en el atardecer que rezuma
entre las cabelleras de los nogales,
/pero dónde está
la lenta procesión de estaciones,
que fue un alba infinita y sin caminos,
dónde la larga espera y cuál el nombre
del vacío que nos invade.

El sueño es éste: un vasto
inconcluso día que difunde
entre los diques, casi inmóvil,
/su deslumbramiento,
y en cada recodo el trabajo del hombre
y el velado mañana que no horroriza.
Y aún era otro el sueño pero su reflejo
quieto sobre el agua en fuga, bajo el nido
del péndulo aéreo, inaccesible,
era un altísimo silencio en el grito
acorde del mediodía y una mañana
más larga era la tarde, el gran fermento
un gran reposo.
Aquí... el color
que resiste es del ratón que hizo saltar
entre los juncos con su metálico rociar
venenoso, el estornino que desaparece
entre los humos de la orilla.
Otro día,
repites. Oh, ¿qué repites? ¿Y dónde lleva
esta boca que bulle de un solo
golpe?
La tarde es ésta. Ahora podemos
descender hasta que la Osa se encienda.

(Barcas sobre el Marne, dominicales, en
/carrera
en el día de tu fiesta.)

Versión de A. Girri y C. Viola Soto, C.E.M.I., Bs. As., 1970

Felicidad del corcho abandonado
a la corriente
que diluye a su alrededor los puentes
/reflejados
y el plenilunio pálido en el sol:
barcas en el río, ágiles bajo el verano
y un murmullo estancado de ciudad.
Ves a un tiempo los remos y el prado,
/si el cazador
de mariposas arriba con su red,
la arboleda sobre el muro donde
/la sangre
del dragón se repite en el cinabrio.

Voces sobre el río, estampidos en las
/orillas,
o rítmico escandir de piraguas
en el ocaso que se filtra
entre las copas de los nogales, mas
/dónde está
la lenta procesión de estaciones
que fue un alba infinita y sin caminos,
dónde la larga espera, cuál es el nombre
del vacío que nos invade.

El sueño es éste: un vasto,
un infinito día que refunde
entre los diques, casi inmóvil, su
/resplandor,
y en cada recodo el buen trabajo
/del hombre,
el mañana velado que no horroriza.
Y otro era el sueño aun ,mas su reflejo
inmóvil sobre el agua que huía, bajo
/el nido
del pendulino, aéreo e inaccesible,
era silencio altísimo en el grito
acorde del mediodía y una mañana
más larga era la tarde; el gran fermento
era vasto reposo.
Aquí... el color
que resiste es el de la rata que ha saltado
entre los juncos o, con su rociada de metal
venenoso, del estornino que desaparece
entre los vapores de la orilla.
Un día más,
repites. —Oh, ¿qué repites? ¿Y adónde
/lleva
esta boca que hormiguea en un chorro
solo?
La tarde es ésta. Ahora podemos
bajar hasta que la Osa se ilumine.

(Barcas dominicales sobre el Marne,
/en carrera
en el día de tu fiesta.)

Versión de Horacio Armani, Ed. Fausto, Bs. As., 1970

Felicidad del corcho abandonado
a la corriente
que a su alrededor diluye los puentes
y el pálido plenilunio del sol reflejados
/en el agua:
barcos en el río, ágiles en el verano
y el estancado rumor de la ciudad.
Sigue con los remos el prado si el cazador
de mariposas te alcanza con su red,
el matorral sobre el muro donde
/la dracena
recuerda el rojo de los labios.

Voces sobre el río, estallidos desde
/las orillas
o rítmico escandir de remeros
en el atardecer que se cuela
entre las copas de los nogales, pero
/dónde está
la lenta procesión de las estaciones
que fue un alba infinita y sin caminos,
dónde quedó la larga espera y cuál
/es el nombre
del vacío que nos colma.

El sueño es éste: un vasto,
un infinito día que, casi inmóvil,
entre los terraplenes, funde su
/resplandor
y, en cada recodo, el buen trabajo del
hombre,
el ignorado mañana que no atemoriza.
Y otro era el sueño, entonces, pero
/su reflejo
inmóvil sobre el agua que corría bajo
/el nido
aéreo e inaccesible del ave
era intenso silencio en el ruidoso
mediodía, y la tarde
era una mañana prolongada,
y la gran agitación era una
/inmensa calma.
Aquí... el color
que persiste es el de la rata que ha saltado
entre los juncos o el del estornino que,
con sus manchas metálicas, venenosas,
desaparece entre los vapores de la orilla.
Un día más,
repites. —Oh, ¿qué repites? ¿y adónde
/lleva
esta boca que se agita en una sola
/dirección?
La tarde es ésta. Ahora podemos
descender hasta que la Osa se ilumine.

Barcos dominicales sobre el Marne,
en carrera en el día de tu fiesta.)

Versión de Gianni Siccardi, C.E.A.L., Bs. As., 1987

Convocado por este periódico para evaluar tres versiones argentinas de un insigne poema de Montale, lo primero que acude a mi mente es aquella afirmación del sagaz Henríquez Ureña aerca de que cada generación debe traducir a su Homero. Es decir, entre otra posibles implicancias, que la palabra es también histórica, y que cada camada que se precie de serlo debe hacer por sí misma la *experiencia* de apropiarse verbalmente de sus clásicos, de inventar a sus clásicos.

Cuando Chomsky define a una lengua como cierta relación entre sonido y sentido, quizás inconscientemente nos está dando también una buena pista para el texto literario (después de todo, culminación de una lengua), y muy especiamlente para el poema que, cuando se logra, no es otra cosa que un ser vivo de lenguaje, autónomo, soberano. Y tan encarnado en su lengua que proponerse vertirlo a otra, no dejará de ser siempre una utopía. Y sin embargo, por necesidad o por placer, y aún por amor, seguimos intentando traducir. Al hacerlo, salvo milagros que aquí también son improbables, inevitablemente se deberá optar entre el sonido y el sentido. (Aún en el caso de las lenguas más afines, y muy especialmente allí, donde corremos riesgos por homologación, fácil abismo.)

Pero el intento siempre deberá tender a crear otro ser autónomo de lenguaje, al menos similar o emparentado. En el río que nos ocupa, la versión Girri-Viola, que a mi entender pertenece cronológicamente a los cincuenta, encuentra quizá en esa distancia temporal cierta justificación a lo que hoy la separa de nosotros. Mucho más logradas, en cuanto al objetivo utópico antes apuntado, las versiones Armani y Siccardi se proponen, y en gran medida logran, una mayor recreación de un sentido proporcionalmente más afín encarnado en un sonido digno.

Lo que no es óbice para que, en el camino, hayan quedado algunas posibles imperfecciones. Si en el balance final parece menos lograda como conjunto, la versión Girri-Viola se apunta al menos un acierto inicial según mi modesto diccionario Frisoni-Hoepli. Efectivamente, y a pesar de ese "detempla" incomprensible que los precede, pareciera que los *ponti rovesciati* están en un principio más cerca de ser "puentes derrumbados" (yo hubiera preferido "volcados") que "reflejados" –según atina Armani– o menos aún "reflejados en el agua", como se extiende Siccardi, en una tendencia libertaria que luego acentuará.

Es llamativa la cantidad de líneas en que las tres versiones coinciden, y que sin embargo no modifican el relativo balance general anticipado. Pero hay otros tres momentos significativos, donde las versiones tropiezan entre sí. Y que nos permiten mostrar las encrucijadas con que asimismo tropieza un traductor. Ese *sangue del drago* que *si ripete nel cinabrio,* sin duda puede ser traducido literalmente como lo hace Armani, ya que el diccionario no aporta al parecer algo distinto. Pero el olfato (o el conocimiento directo, u otro diccionario) hacen que Siccardi opte no sólo por "la dracena" –probablemente una flor, cuyos nombres tienen como se sabe valores inclusive localistas–, sino que del cinabrio o bermellón que Girri-Viola dan como "coral" extraiga sorpresivamente "el rojo de los labios". Libertad que le hace ampliar asimismo el bello *vuotto che ci invade* que los otros dos dan también literalmente, a su "vacío que nos colma", sin duda quizá menos exacto pero cuánto más rico.

Otro estrecho dudoso es, hacia el final, la *bocca che brúlica in un getto.* El bueno de Frisoni-Hoepli otorga a *brulicare* el doble sentido de "hormiguear, bullir" sin duda lejanos y hasta opuestos entre sí, para no hablar de lo ingrato del resultado final en este caso, y sin embargo Girri-Viola y Armani se reparten ambas posibilidades, por lo menos inquietantes, mientras que Siccardi también prefiere aquí mayor soltura. Por lo visto, pues, dentro de un contexto en el que Armani y Siccardi han logrado crear un organismo más probable en nuestro idioma, el primero tiende a ser más fiel al aparente sentido original y el segundo prefiere arriesgarse a interpretaciones menos literales.

Como ven, la tarea que me fue encomendada es altamente incierta, y sólo se respondería –a mi modesto entender– intentando una cuarta traducción, ya que toda utopía es felizmente inalcanzable, dichosamente interminable. Pero como he superado con creces el espacio concedido, vayan dos consejos. Uno, que siempre se acompañe el texto original de cada poema traducido. Otro, que antes de permitirnos resquemores por cualquiera de los juicios aventurados recordemos todos la indiferencia de un Goethe y la risa sarcástica de un Schiller nada menos que para con la *Antígona* que Hölderlin, sin duda paradigma de toda utopía traductora, ya que no se proponía apenas trasladar el texto a su idioma sino tomar en cuenta al hacerlo no sólo las distintas situaciones cronológicas y por lo tanto socio-culturales de ambos protagonistas, sino hasta las presuntas limitaciones inconscientes que el genial poeta alemán intuía en Sófocles como persona, para con su propio idioma, en el preciso momento original.

Rodolfo Alonso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Charles Baudelaire

L'Albatros/ El Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennet des albatros, vaste oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère six beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rie de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Con frecuencia, para divertirse, los hombres de las tripulaciones, se apoderan de albatros, vastos pájaros de los mares que siguen, indolentes compañeros de viaje, el navío que se desliza sobre los abismos amargos.

Apenas los han depositado sobre la cubierta, estos reyes del cielo torpes y avergonzados, dejan arrastrar a sus costados, como remos, lastimosamente, sus grandes alas blancas.

Este viajero alado ¡qué desmañado y débil es! El, antaño tan bello, ¡cómo es de cómico y feo! Uno atormenta su pico con la pipa encendida; otro remeda, cojeando, al inválido que volaba.

El Poeta es parecido al príncipe de las nubes que frecuenta las tempestades y se ríe del arquero; desterrado sobre el suelo en medio de las befas, sus alas de gigante le impiden caminar.

Versión de Ulyses Petit de Murat, Ed. Schapire, Bs. As., 1948

Por divertirse, a veces, suelen los marineros
cazar albatros, grandes pájaros de los mares,
que siguen, de su viaje lánguidos compañeros,
el barco en los acerbos abismos de los mares.

Pero sobre las tablas apenas los arrojan,
esos reyes del cielo, torpes y avergonzados,
sus grandes alas blancas míseramente aflojan,
y las dejan cual remos caer a sus costados.

¡Qué zurdo es y qué débil ese viajero alado!
El, antes tan hermoso, ¡qué cómico en el suelo!
¡Con una pipa uno el pico le ha quemado,
remeda otro, renqueando, del inválido el vuelo!

El poeta es como ese príncipe del nublado
que puede huir las flechas y el rayo frecuentar;
en el suelo, entre ataques y mofas desterrado,
sus alas de gigante le impiden caminar.

Versión de Nydia Lamarque, Ed. Losada, Bs. As., 1948

Suelen por diversión los hombres de los barcos
apresar a esos vastos pájaros de los mares
que siguen, indolentes compañeros de viaje,
el desliz del navío sobre abismos amargos.

Apenas derribados están sobre las tablas
los reyes del azur, bochornosos e inhábiles,
dejan penosamente sus grandes alas blancas
arrastrarse a los lados como remos exánimes.

Este viajero alado ¡cómo es torpe y endeble!
¡qué cómico y qué feo el que tan bello estaba!
Uno inflama su pico con la boca ardiente de una
/pipa
y otro imita cojeando al que volaba.

El Poeta es semejante al príncipe de las nubes
que ríe del arquero y vive en la tempestad;
en su exilio terrestre que en la grita lo sume
sus alas de gigante le impiden caminar.

Versión de Enrique Kanzepolsky, Ed. Zig-Zag, Valparaíso, 1972

En 1948 Nydia Lamarque publica la primera y más famosa versión completa de *Las flores del mal* en castellano. Varias generaciones de lectores argentinos conocen Baudelaire a través de esta versión, que lleva ya muchas ediciones, a un promedio de diez mil ejemplares cada una de ellas. Los principios que rigen esta traducción están explicitados en una nota introductoria: "Es evidente, escribe N. L., es claro como la luz para mis ojos que un soneto no puede ser traducido más que como soneto; que un alejandrino tiene que seguir siendo alejandrino en la otra lengua, que un endecasílabo no puede ser trasladado más que como verso de once sílabas". "Calcar los poemas de Baudelaire sobre un vidrio", dice N. L. parafraseando a Chateaubriand. También en 1948 Ulyses Petit de Murat publica su versión completa de *Las flores del mal*, en una edición hoy prácticamente inhallable. Ante el imaginable horror de Lamarque, con quien polemiza veladamente en unas "Justificaciones de estos calcos", Murat traduce los poemas de Baudelaire ¡en prosa! "Está eliminada –escribe– la galanura metrificante de los que quisieron salvarlo en español a base de una hórrida musiquita y de un apocamiento cobarde ante sus duras audacias de poeta total". En 1972, el poeta Enrique Kanzepolsky traduce algunos pocos poemas de *Las flores...* para la revista chilena *Poesía y Poesía*. El autor, si bien mantiene el alejandrino, es menos rígido con las rimas y se permite ciertas libertades (el uso del adjetivo "exánimes" para el sustantivo "remos") que mejoran las versiones anteriores.

En los versos seis y nueve Baudelaire pone a prueba la inventiva de sus traductores: utiliza, para calificar al albatros, dos adjetivos *distintos* que significan *lo mismo*: "maladroits" y "gauche". Ambas palabras se traducen al español como "torpes" y "torpe" y los traductores no deben recurrir al diccionario sino a su inventiva de poetas: Lamarque traduce como "torpes" al primero y como "zurdo" al segundo; Kanzepolsky prefiere "inhábiles" para uno y "torpe" para el otro y Murat traduce "torpes" y "desmañado" respectivamente. Todos fracasan en la prueba, pero si el fracaso de Lamarque es lamentable, los de Kanzepolsky y Murat son casi inevitables. En la tercera cuarteta, en cambio, Kanzepolsky y Murat se dejan sorprender infantilmente por un galicismo al traducir el "comme il est (más adjetivo)" por un "cómo es (más adjetivo)" en lugar del acertado y español "qué (más adjetivo) es" que prefiere Lamarque. En el único verso en el que coinciden los traductores es en el último: allí donde Baudelaire escribe que al poeta, como al albatros, "sus alas de gigante le impiden caminar".

Martín Prieto

(viene de pág. 22) paronomástico. Entonces nos veríamos obligados por una actitud cognoscitiva a convertir el aforismo en una afirmación más explícita y a aclarar la calidad de los mensajes traducidos y de los valores traicionados.

Roman Jakobson, en *Ensayos de lingüística general*, (1974). Editorial Planeta, Barcelona, 1985.

Se dice que un alma transmigra cuando pasa por varios estadios corporales, hasta que ya purificada accede a un orden extraterreno en que sus dotes empolvadas se abrillantan de nuevo, esplenden sin intermitencia en torno a la presencia divina, eje solar que les otorga sustento eterno. El poema, en cambio, transmigra a medias. En vez de purificarse contrae adherencias imprevistas, la cárcel de otra estructura lingüística que lo sitúa frente al sol primigenio pero sólo como refracción de su propia sustancia alienada. Tampoco el fenómeno de la reencarnación ilustra bien el proceso secreto de la transvasación literaria. Cada obra viaja de lengua a lengua regida por un código de signos arbitrarios que no ocultan suficientemente la identidad del mensaje transmitido aunque la traducción –ser independiente– rompa con su origen pasivo y su desembocadura activa, según leyes que no sólo regulan a cada idioma sino a las relaciones que marcan su interdependencia. El poema así desfigurado, jamás reencarna en otro porque conserva rasgos inequívocos de su vida anterior.

Marco Antonio Montes de Oca. En el prólogo a *El surco y la brasa*. Traductores mexicanos, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

El famoso poema Papyrus de Ezra Pound, cuyos tres versos dicen: Spring../ Too long.../ Gongula... *fue tenido como un extravagancia vanguardista sin mayor sentido hasta que Hugh Kenner, en su libro* La Era de Pound *reveló que se trataba de la "transcreación" de un poema de Safo a partir de algunas letras en una copia muy deteriorada hecha trece siglos después de la muerte de la poeta; las letras, transcriptas a caracteres romanos eran: R'A (...)/ DERAT (...)/ GON'GYLA. El primero, posiblemente un fragmento de la primer persona de levantar, la segunda palabra, una desconocida, y la tercera probablemente una persona del círculo de Safo. Dice Haroldo de Campos:*

R'A (...)/ DERAT (...)/ GON'GYLA. Pound, esencialmente, tradujo aquí el movimiento de una figura fónica: el dislocamiento de RA en deRAT y su proyección en gonguLA, mediante la conversión de la consonante líquida R en L, con un efecto de coliteración. Redibujó esa figura en inglés contra un tenue bastidor semántico: una evocación de la primavera (spriNG), que la ausencia de la persona amada (goNGula) volvió insoportablemente larga (loNG) (...) La segunda y tercera línea del minipoema (TOO LONG/ GONGULA) prácticamente se insertan una en la otra como en el fragmento sáfico R'A en DERAT (...)

Augusto de Campos, al reconfigurar este poema-minuto en portugués, procedió por "suspensión táctica" del significado literal; se "distrajo" de él (en el sentido de la *Zerstreuung*, recepción "distraída" o "diseminada" benjaminiana). Pudo entonces concentrarse en la "redonación de la forma" (*Wiedergabe der Form*), tarea principal del traductor según Walter Benjamin. Desprendió los "formantes" del código intrasemiótico inherente al poema, a la "lengua pura" (Benjamín vía Mallarmé) en él "velada". "Primavera/ tan larga/ Góngula" destruiría la recurrente articulación del original ante todo en su primer eslabón (en el primer arco de la arcada, para retomar la imagen benjaminiana de la frase como un "muro", y de la palabra como una "arcada" o "pasaje" en esa arcada sintáctica que la traducción dispone ante el original). La idea fue entonces tocar la forma en un "punto huidizo" de sentido, reotorgándole la significación mediante algo como una "ecuación diferencial" en el plano semántico. La "primavera" es para las estaciones (por su carácter festivo) lo que el domingo (día de fiesta y descanso) para la semana. Piénsese en una expresión milenarista como "el domingo de los siglos". El prolongado escurrirse de las horas de un domingo en la ausencia de la amada de algún modo podía reambientar semánticamente el recuerdo de una primavera larga y desolada por una ausencia análoga. Así:

Papiro
Domingo...
Tao longo...
Gôngula...

Las figuras fónicas, en su danza, fueron liberadas de nuevo por el "modo de intencionar" (*Art des Meinens*) que la operación traductora rescató del inglés (como éste del griego sáfico) y lo "extraditó" para el portugués. Configúrase doMiNGU/ loNGU/ goNGUla, además de la amortización suplementaria de las vocales nazalizadas en OM, AO y ON, de las alteraciones en L y G. Por otro lado, el efecto de modernización fue acentuado, proyectándose en la referencia extratextual, una vez que la idea de domingo "cristianiza" y "contemporaneíza" la representación de "primavera", a la cual está ligada sólo por un difuso sema de "fiesta", de excepcionalidad en el calendario. En la "transficcionalización", en el imaginario así recombinado (estoy pensando en la teoría de los "actos de fingir", de W. Iser, y en su posible aplicación a una poética de la traducción), Góngula queda como una alusión verdaderamente anacrónica, como el Stephen Dedalus de Joyce, reaclimatado, a partir del mito griego, en el Dublín católico del *Portrait* y del *Ulysses*.

Haroldo de Campos. De un trabajo presentado en versión francesa al "Seminario Ezra Pound" celebrado en Cogolin (Francia) en 1985. Traducción de Andrés Sánchez Robayna.

Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda una visión del mundo, y hasta cuando una lengua adopta una palabra ajena suele teñirla de otro modo, con cierta traición imperceptible. Una lengua además, vale tanto por lo que dice como por lo que calla y no es dable interpretar sus silencios.

Alfonso Reyes, *op. cit.*

En su artículo "La enseñanza de la traducción" (revista *Sur*, número 335-39, 1976), Frank MacShane escribe:

"Nadie puede decir cuál será su resultado definitivo, pero no tenemos duda alguna de que constituyen centros de lucidez y conciencia acerca de la práctica del escribir."

Hay afirmaciones obvias que esconden, en su aparente trivialidad, un cambio en la manera de contemplar las cosas.

Si yo digo —y lo digo a modo de definición— que el traductor es un escritor delimitado por el texto que traduce, es posible que la primera reacción de quien lee esto sea de molesta indiferencia: no se le ha

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dicho nada nuevo. La afirmación suena banal.

Si ahora la repito subrayando: "el traductor es un *escritor* delimitado por el texto que traduce", tal vez se repare en que estoy planteando que la traducción es una tarea más ligada con la literatura de lo que suele creerse, y el aprendizaje de la traducción (de cualquier traducción, no únicamente de la literaria) tiene que ver con el saber escribir, y no sólo con el dominio de la lengua extranjera.

Esta aparente verdad de Perogrullo no es la que ha presidido los cursos o carreras para traductores en la Argentina y, hasta hace un tiempo, en otros lugares del mundo. En Estados Unidos, por ejemplo, el autor citado al comienzo de esta nota, Frank MacShane, iniciaba en 1970 una experiencia innovadora sacando la enseñanza de la traducción del departamento de lenguas extranjeras de la Universidad de Columbia, para situarla en el departamento de creación literaria. MacShane partió de la base de que el primer requisito de todo traductor es que domine su propia lengua, y quiso ofrecer a los estudiantes interesados en la carrera literaria "una especialidad adicional que podía resultarles útil como escritores". Más aún, MacShane sostenía que ni siquiera era decisivo que los alumnos de su curso tradujeran todos d*el* mismo idioma: lo único importante era que todos tradujeran *al* mismo idioma, su lengua natal.

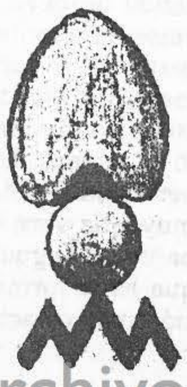
Hace más de veinte años que trabajo en el cotejo y revisión de traducciones hechas por otras personas, en los campos más diversos, y he llegado al convencimiento de que, independientemente de lo mucho que sepa el traductor sobre la lengua y la cultura extranjeras o sobre el tema que le toca traducir, su eficacia radica, siempre, en sus dotes de escritor. El traductor es un escritor. Delimitado.

Inspirándome en el ejemplo de MacShane, me propuse crear un ámbito de trabajo que pudiera desarrollar, a partir de la práctica, algunas de esas dotes, las más básicas o universales (o sea, las aplicables a cualquier tipo de texto), que caracterizan a un buen escritor en su propia lengua. Surgió así la idea de un *taller experimental*.

Taller, por lo que acabo de decir: porque se basa enteramente en la práctica, y no en la mera ejemplificación de principios aprendidos previamente como parte de una teoría de la traducción.

¿Y por qué experimental? Sobre todo porque no hay muchos antecedentes, y la metodología tendrá que ser descubierta y sin duda será rectificada en parte sobre la marcha. Y además porque el coordinador del taller actúa como un "facilitador" de la expresión ajena más que como un "instructor" al estilo tradicional, que dice lo que se debe hacer. Su punto de partida es que no hay *una sola* traducción correcta de un texto (la que él haría), sino más bien una gama de variantes posibles, y que una porción de la tarea consiste en alcanzar un consenso grupal acerca de las virtudes y defectos de cada una de esas versiones, y de su respectiva eficacia...

Leandro Wolfson
(fragmento de la gacetilla informativa para su taller experimental de traducción)



Elogio de la traducción

"Cada vez que una traducción me sedujo, fue porque hablaba el mismo idioma que yo buscaba en mis contemporáneos en mi misma lengua. Se me ocurre que quienes postulan leer en idioma original como única alternativa a los problemas equívocos de la traducción, hablan con la voz de la Academia, del gracejo español y del imperialismo retórico y retrógado."

por
Jorge Ricardo Aulicino

El problema de la traducción se me presentó cuando alguien dijo ante mí lo que seguramente había escuchado de otro, quien lo leyera en alguna parte: que aquél que no domine tres o cuatro lenguas está inhabilitado para la poesía. Se me dijo que todo gran poeta tiene otro idioma, uno por lo menos, además del natal.

Se me ocurrió argumentar que eso no es más que un dato estadístico: que la mayor parte de los poetas conocidos y considerados atendibles tenga otro idioma además del natal, no prueba nada en sí mismo. Dije incluso que quizá se pueda escribir buena poesía conociendo muy bien la lengua propia y tomando por originales las versiones de poesías de otras lenguas que a uno le entusiasmen. Rieron en mi cara. Dijeron que tomar por originales las versiones de poemas de otras lenguas me colocaría siempre en posición peligrosa. Que, aunque yo no pudiera darme cuenta, la poesía traducida no es la misma poesía que escribió el autor en su lengua y, casi casi, ni siquiera es poesía. Se me advirtió que algo serio podía perturbar mi relación con la lengua si me entusiasmaba demasiado con los fantasmas danzantes de otras lenguas. Por ejemplo: podía emprender una crítica de mi propia lengua desde esos testimonios fantasmales de otras literaturas. Una crítica que carecería de sentido, porque, ¿en nombre de qué inglés –por ejemplo– yo podría decir que el castellano es adiposo o hiperadjetivo? Reconozco que este argumento tiene cierta sutileza. Me parece que no podría decir tales cosas del castellano en nombre del inglés –puesto que sé muy poco de inglés–, pero de todos modos podría decirlas. Y queda sin contestar ni demostrar que las versiones al castellano de poesías de otras lenguas no puedan tomarse por poesías sólo por esa condición de ser versiones.

De todos modos, caí en pesadumbre. Hubieron de ilustrarme las controversias de los traductores, supuestos baqueanos de otros idiomas, acerca del beneficio dudoso que me reportaría el reemplazarlos en su trabajo.

Había hecho ya de mí un personaje resignado a ser, a lo sumo, un buen poeta barrial, pero dada mi escasa dedicación a ese trabajo, comencé a plantearme dos cuestiones: ¿es posible seguir hablando de traducción? Y sobre todo, ¿resulta o no legítimo dejarse impregnar por las versiones de poetas de otros idiomas que a uno parecen entusiasmarlo? Vamos a ver, me dije. Y fui a ver. Un siglo atrás, Bartolomé Mitre, a quien llamaban "el loco" –y bien simpático que lo hace el mote– tradujo *La divina comedia*, de Dante Alighieri, de manera tal que hasta el más ignorante de la lengua original (el toscano) proclamó la versión por lo menos abominable. Pude escuchar el original recitado. Comprendo bastante algunos cantos de la *Comedia*; alcanzo a darme cuenta qué cosa es la obra en su idioma original. Sin embargo, no me hace tanto escozor la versión de Mitre. El "loco" hizo algo pasible de ser gustado en su época. Yo diría casi en el nivel popular. Pasó a un lenguaje literario en boga entonces, y que presentía el modernismo de Rubén Darío, una obra que en definitiva había sido escrita en el lenguaje de su tiempo y sobre todo para ser gustada. La versión de Mitre huele a canto. ¿Me importa cuántas veces suena cursi o traiciona el sentido del original sacralizado, que por su parte muchas veces se retuerce para satisfacer la eufonía?

Escuché más tarde, leído por buenas voces según creo, "El cuervo" de Edgar Poe. Ya saben: es un modelo de musicalidad. Basta escucharlo, sin saber una pepa de inglés, para comprender dónde está lo exaltador del poema. No hace falta leer el análisis que hizo Poe de su propia obra –que vendió como reglas previas y meditadas de composición– para darse cuenta de que toda la gravedad del asunto descansa en el sonido de la palabra *more*.

Más tarde aún leí *El cuervo* en distintas versiones que me hicieron pensar nuevamente en la terrible desgracia de no comprender muy bien el inglés. Hasta que encontré la clásica traducción de A. Pérez Bonalde, aquella que comienza: *"Una fosca medianoche, cuando en tristes reflexiones/ sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones"* y debo decir que la disfruté enormemente. Y no sé si su musiquita y la sucesión de arcaísmos, y aún la barbaridad de utilizar la palabra avechucho para que rimara con mucho, dista del efecto general que un poema, escrito en cualquier lengua, debe provocar para ser considerado un objeto de ese orden.

Mitre, Pérez Bonalde hicieron, supongo, una poesía elemental, donde la infatuación de los términos contrasta con el infantilismo de la rima. Pero me pregunto si la rima no es siempre un recurso infantil, primitivo. Sí, sé que uno lee a San Juan de la Cruz y se deslumbra por el equilibrio de sentido y sonido; supongo que eso no se puede traducir a otro idioma sin alterar o el sentido o el sonido. Paul Valery dice haber descubierto a un monje que logró el efecto sonoro de San Juan de la Cruz en una versión francesa. Alterando la métrica, cambiando el sentido, recreando. Muy bien, pero, ¿importa haber leído a Dante o Poe en versiones llamémosle de tabernas? Estas recreaciones de Poe y Alighieri, ¿son o no son poesía?

No pretendo defender ninguna traducción, sino ciertas obras que tengo ante mi vista: esas obras que firman Pérez Bonalde y Bartolomé Mitre. Además, ¿qué pasa cuando Rubén Darío escribe: *"Era un aire suave de pausados giros,/ el hada armonía ritmaba sus vuelos"*? ¿Condenamos a Darío por saber que *giros* inevitablemente va a rimar con suspiros y que *vuelos* no puede sino buscar un sonido semejante –dada la atmósfera del poema– en algo así como violonchelos? ¿Nos caemos de la silla cuando Quevedo rima postrera con lisonjera? ¿Qué invento, qué perfección esperamos de la rima? Una computadora nos revelaría que el número de sus combinaciones es limitado y, sin computadora, podemos comprobar que los sustantivos adjetivados promueven sus formas más fáciles y que la poesía del Siglo de Oro no hace ascos a esos facilismos. La fórmula perfecta de San Juan –una eufonía discreta basada en recursos simples y previsibles–, no elude la cuestión de que lo importante, aún en él, puede ser el sentido. ¿Qué podría yo lamentar de una versión de Darío al inglés? ¿Que no se mantenga la rima de *giros* con *suspiros*? Allá ellos. Me resultaría grato, claro, que un traductor les dé a los ingleses una versión poética que funcione con la necesaria autonomía del texto que la generó.

Ajustado a esto, a este valor de la versión como obra, diré que *Las flores del mal* es un libro menor, muy irregular. Hablo, claro, de ese libro firmado por Nidya Lamarque y publicado por la editorial Losada.

Es legítimo, concluyo, dejarse impregnar por las versiones de poesías de otra lenguas en tanto esas versiones nos venzan. Somos grandes traductores y escribimos –como a veces nos dicen– poesía de traducción. Nos hemos dedicado a esa tarea mucho más que otros poetas de habla hispana: [*Girri* = Wallace Stevens, Williams, Lowell, Hopkins, Eliot]; [*Alonso* = Ungaretti, Pavese, Pessoa]; [*Armani* = Montale, Pavese, Quasimodo]; [*Borges* = Whitman]; [*Wilcock* = Eliot]; [*Molina y Girondo* = Rimbaud]; [*Lila Guerrero* = Maiakovsky]; [*Juan Antonio Vasco* = e.e. cummings]; [*Kovadloff* = Pessoa, Ferreira Gullar]... Construimos heterónomos: leímos a Stevens sabiendo que era un invento de Girri; a Rimbaud como personaje de Oliverio y Molina... Otras versiones nos parecieron inferiores, nos alejaron del poeta, no nos parecieron obras, sino simple acto administrativo. Montale es una afortunada creación de Armani y Pasolini un gran personaje de Rodolfo Alonso. Hago justicia con un español: Jorge Guillén, que hizo poesía con Valery.

Resulta evidente que mencioné poetas, no traductores, pero es independiente de su calidad de poetas en sus propias obras lo que hayan logrado con las de sus traducidos. No quiero saber si Eliot fue poeta en su tierra por razones diferentes a las que nos muestran las versiones de Wilcock y Girri. Me dicen que Stevens utilizaba la rima... ¿Me importa? Creo que no. Villon no fue poeta para mí hasta que lo tradujo Rubén Reches. ¿Es de naturaleza más real el Villon de Reches que el Sidney West inventado directamente por Juan Gelman?

Afortunadamente, entre nosotros, la traducción de poesía estuvo casi siempre a cargo de poetas que supieron ser tales al traducir. Octavio Paz, en cambio, demuestra que puede dejar de ser poeta en absoluto en algunas traducciones. Celebro haberme formado con magnífica obras de poesía debidas a autores que se enamoraron de poetas de otras lenguas, leyéndolos en sus originales. No creo que esto haya alterado mi percepción de la respiración y el ritmo de la poesía en mi propia lengua. Cada vez que una traducción me sedujo, fue porque hablaba el mismo idioma que yo buscaba en mis contemporáneos en mi misma lengua. Se me ocurre que quienes postulan leer en idioma original como única alternativa a los problemas equívocos de la traducción, hablan con la voz de la Academia, del gracejo español y del imperialismo retórico y retrógado. Gracias a Dios, este fue un país que tradujo: reescribió la cultura de su tiempo y dejó para otros la pedantería provinciana de la rima bien lograda que menosprecia el trabajo intenso en el terreno del sentido. Y encontró allá lo que también busca acá. Quizá por eso Borges no se molestó en traducir la obra de poetas ingleses que manifiestamente admiraba: era mejor, supuso, escribir como ellos. Otros, menos mal, nos inventaron poetas, hasta el punto de crear la ilusión de que aquí leímos poesía francesa, inglesa o italiana como el que más. Celebro esto en mis maestros. La Argentina es, en parte gracias a ellos, un país cuyo signo nacional está en su capacidad de inventarse el mundo a su medida. Por eso, es un país que culturalmente existe.

"Octavio Paz demuestra que puede dejar de ser poeta al traducir."

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Enrique Lihn: "Pinochet es kitsch"

En el mes de julio pasado falleció a los 59 años de edad en Santiago de Chile el poeta Enrique Lihn. En junio, Hernán Miranda, poeta, periodista y colaborador de *Diario de Poesía,* había entrevistado a Lihn en su casa de Santiago. Dicha entrevista –que Miranda preparó para su edición días antes de la muerte de Lihn, y cuya redacción no hemos querido cambiar– se publica con una selección ealizada por Jorge Fondebrider de poemas de los dos últimos libros del poeta –*El paseo Ahumada* y *Pena de extrañamiento*, aún no distribuidos en Argentina (pág. 29)– y de dos poemas inéditos (pág. 30), que Lihn diera a Miranda como complemento del reportaje

Entrevista de
Hernán Miranda

Nacido en Santiago de Chile en 1929, Enrique Lihn es, sin duda, una de las figuras más importantes de la actual poesía de Hispanoamérica. Al igual que Nicanor Parra y Jorge Teillier, no emigró después del 73. Y el hecho de permanecer los últimos catorce años en Chile (salvo algunas estadías en Estados Unidos y Europa) ha significado que haya debido vivir una situación contradictoria: casi ignorado por los medios culturales oficiales, pero muy influyente en áreas marginales artísticas, donde ha ejercido a veces un evidente liderazgo.

Así, curiosamente, la última década ha sido muy fructífera para el autor de La pieza oscura. *De esto dan testimonio varios nuevos libros publicados en Chile y en otros países, junto a incursiones en la novela, el ensayo y hasta el teatro (varias obras escritas y estrenadas por él como actor-autor, en que el dislocamiento de la realidad, poblada de esperpentos, sería su forma de tomar posiciones de un modo oblicuo o no dejando permanecer al espectador en una posición cómoda o previsible).*

Diario de Poesía *conversó con el poeta en su departamento decorado con telas obsequiadas seguramente por sus amigos pintores (Lihn estudió y trabajó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile durante muchos años). Por todos lados se amontonan los libros, las revistas, las cartas y en el balcón se pasean algunas palomas en busca de las migas de pan que Lihn acostumbra a darles cotidianamente, según lo ha contado en uno de sus artículos habituales publicados en el nuevo diario* La Epoca *de Santiago. Del primero de sus dos matrimonios (ambos clausurados), tiene una hija, Andrea, que por estos tiempos estudia teatro como becaria en París. Ahora el poeta vive solo, salvo –dice– la cercanía irregular de "compañeras". Quejándose de haber dormido poco, comentó su situación en la vida literaria chilena, con un estilo de hablar que es muy característico: denota un esfuerzo constante por precisar las ideas, dentro de una facilidad de expresión que se relaciona con su labor docente como profesor de Literatura en un departamento de la Universidad de Chile.*

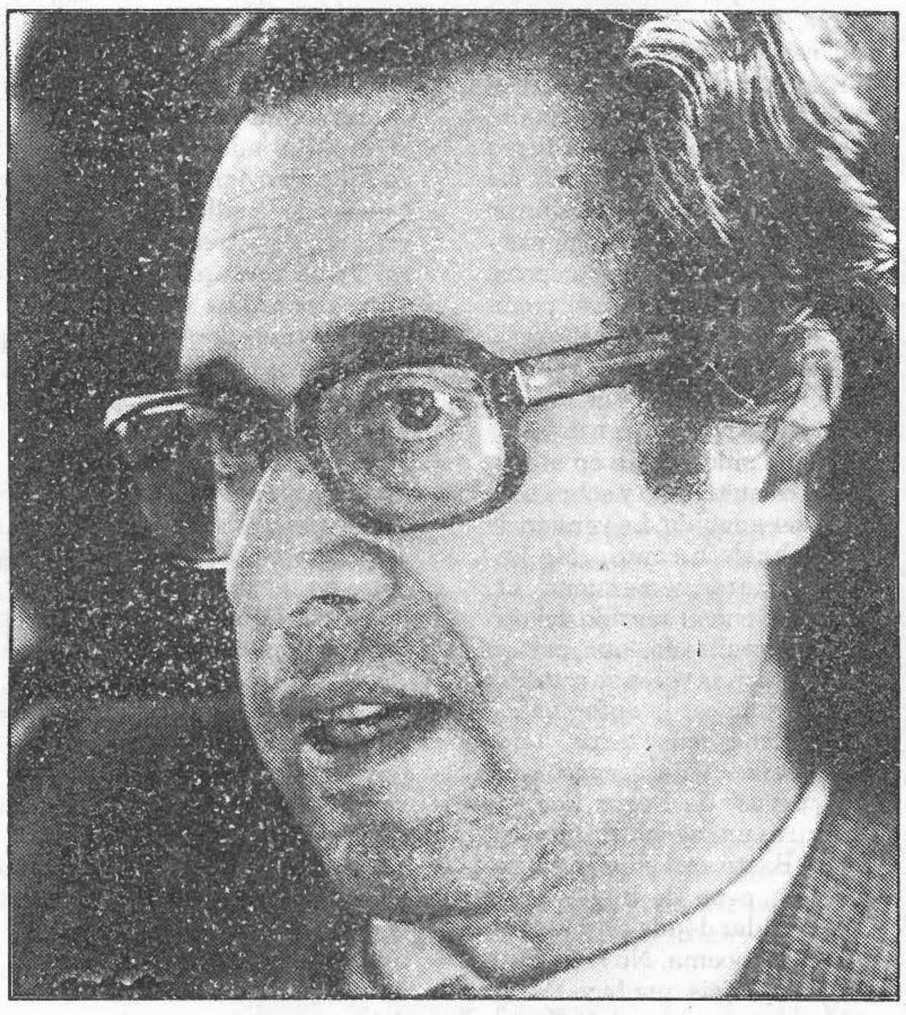


FOTO: INES PAULINO MORI

Siempre –*empieza diciendo*– me he sentido y he sido un escritor marginal. Esa situación la he buscado en momentos en que podría integrarme con facilidad, o con mayor facilidad que en el actual período. Esa integración significaba someterse a cierta disciplina que ahora considero incompatible con la literatura. Incluso la militancia política, porque creo, al igual que Orwell, que cualquier alineamiento de este tipo está contra la independencia que debe tener un escritor para pronunciarse, y no me refiero sólo a pronunciamientos políticos.

En este período, el de Pinochet, mi independencia ha atravesado por una fase en cierto modo crítica, porque uno pertenece, claro, a la Oposición, en un frente muy heterogéneo. Pero dentro de la amplia gama que significa la Oposición, este período ha sido productivo para mí desde el punto de vista intelectual.

Muy temprano empecé a pensar en las relaciones que podría haber entre mi escritura y la dictadura y si yo podría resolver ese conflicto. Es decir, postular una determinada oposición a la realidad reinante en Chile. Y considerar para ello la censura, puesto que he sido un escritor que ha trabajado en Chile todos estos años... Se trataba para mí de considerar las maneras de burlar la censura o de incorporarla al propio texto. Porque no te puedes oponer a ella resueltamente, como lo haría un escritor político, o como lo han hecho los escritores que han trabajado desde fuera. Me parece que en eso han perdido pie literario, en su afán de politizar la literatura, de panfletizar o de atacar desde situaciones que, sólo en ese sentido, son privilegiadas...

Los mecanismos de permisibilidad, que de alguna manera se inventan para dar cuenta de la realidad dictatorial son los que he tratado de realizar en el texto, especialmente en la narrativa, y todavía más en el teatro.

En todo este tiempo he acusado en el cuerpo de mi escritura el fenómeno de la dictadura, no hablando directamente de ella, sino produciendo ciertos textos que podrían tener una relación de homología con la sociedad chilena de estos años: textos asfixiantes, textos que se refieren al poder y a la locura del poder. Es decir, la novela de la dictadura, con la que me alinée también al escribir *El arte de la palabra* y *La orquesta de cristal*. Son textos que se refieren a la dictadura imaginaria, puro reflejo de la dictadura real. O el humor que asume las palabras del poder y las revienta al exagerarlas, las exorciza bufonescamente. Y, por ejemplo, se imita al rey y se lo pone en evidencia al exagerar o acentuar ciertos rasgos delirantes del discurso dictatorial.

A esto último lo llamé *El arte de la palabra*, que publiqué en el año 81 en Barcelona, sobre un congreso de escritores en la República Independiente de Miranda. Ahí aparecía como protagonista un personaje sicológico, una entelequia: Gèrard de Pompier, un personaje que situé en los años 78-79 y que es un sujeto que imita untuosamente la palabra del poder, que intenta absurdamente conciliar todo con todo...

Creo que en Chile estamos en un período de tipificación de un pasado que es presente todavía. En estos momentos se están haciendo balances, acerca de quiénes han representado mejor a la literatura del exilio interior, quiénes la del exilio exterior... Me parece que por este camino se puede llegar a exageraciones y mitificaciones.

Hay algunos que se han denominado poetas del período, que han buscado dar una respuesta a la dictadura. Esto se exagera, pero lo cierto es que en todos ha habido un cambio de estrategia frente a la realidad. Y así se ha agudizado una tendencia de la negatividad de la literatura respecto de la realidad.

Existe una producción deliberada en algunos casos, como al asumir el martirologio chileno, lo que ha hecho en la poesía joven Raúl Zurita. O como Diego Maquieira, otro joven, con una respuesta desde otro ángulo que me resulta más interesante, y que pertenece más bien al carácter bufonesco, a una desarticulación del discurso, a generar un discurso descontructor respecto de la realidad. Pero hay muchos otros nombres y faltaría hacer un estudio totalizador para ver cuál ha sido la influencia de la dictadura sobre la escritura...

Yo he tratado de hacer explícitamente política cuando organicé hace unos años la Exposición del Arte y la Industria de la Subsistencia, (en que se invitó a participar a una gama de vendedores callejeros de baratijas, artistas-mendigos y otros personajes). Se trataba de una alusión directa a la situación general de Chile, y en que participó gente muy variada. Ello significó que en Viña del Mar cerraran la sala donde se estaba presentando, y se hicieron declaraciones diciendo que eso era pura política. En cierto modo, así desenmascaramos el verdadero sentido acerca del arte, un sentido anticultural o por lo menos obsoleto, que tiene la dictadura. Es una cultura kitsch la que tiene la dictadura, una cultura degradada, cultura acrítica y decorativa. Es decir, que en el plano cultural los marginales son ellos, los del Gobierno.

En este momento estoy escribiendo otra vez textos de viajes (como en *París, situación irregular, A partir de Manhattan* y el reciente *Pena de Extrañamiento*). Mi poesía tiene también elementos de respuesta a la realidad, de compensación. Por ejemplo, de dos recientes viajes a España tengo algunos divertimentos, textos humorísticos sobre aspectos de la modernidad española...

Escribo todos los días. O, por lo menos, hago anotaciones en una relación entre la lectura y la escritura. Trabajo con la lectura, puesto que tengo tiempo disponible y mi trabajo es hacer unas clases de literatura... Estoy obligado a la lectura y obligado a la escritura. También hago periodismo de vez en cuando. Antes en la revista *Cauce* y ahora en *La Epoca*. Y escribo en diferentes géneros, según el ánimo y la "demanda"...

No entiendo el problema de poetas como Parra, que se queja de no poder escribir en prosa. Para mí la escritura es el género. Lo demás son subgéneros. No jerarquizo ni tampoco siento que haya una dificultad. Son momentos distintos: no es lo mismo escribir un soneto que un artículo. Pero de repente ciertas cosas que uno escribe en la forma de artículo podrían pasar a formar parte de un poema, aunque a veces se producen mestizajes desafortunados... Por ejemplo, cuando lo que está empezando a dominar es un concepto, o un pequeño discurso sobre algo a un determinado nivel de abstracción, uno lo empieza a escribir en verso, pero se da cuenta que más bien pertenece a la prosa. Un artículo que publiqué en el *Diario 16* sobre el realismo mágico empezó siendo un poema, que a su vez había sido una pequeña discusión con el director de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Santiago de Compostela... Como estaba escribiendo un poema después lo deseché. Y mantuve otras cosas que para mí correspondían al género poema. Para mí tiene que haber una tendencia completizadora, en que se vaya hablando de algo muy específico, casi corporalmente.

A muchos les extraña mi incursión en el teatro. En parte se debe a que en el trasfondo tengo una vocación polimorfa. Empecé a estudiar en la Escuela de Bellas Artes cuando tenía trece años. Y durante muchos años me dediqué a la pintura y el dibujo. En ese tiempo hicimos teatro con Alejandro Jodorowsky, que era escritor y teatrista, y después se convirtió en cineasta y otras cosas. Además, desde niño tenía una proclividad por la cosa espectacular y por la presencia corporal del artista. En lo que hace al teatro, lo he hecho para actuar yo mismo como actor. Durante muchos años intenté escribir teatro al margen del teatro, de escribir teatro para nadie. Y, por supuesto, fue un fracaso. Pero cuando un director, Gustavo Meza, me pidió que escribiera algo para su compañía, que íbamos leyendo y rectificando después de escrito, ahí empecé a escribir teatro para el teatro. Y a partir de ese momento he escrito por lo menos cuatro obras, todas las cuales di yo mismo, después de la experiencia de Meza que no fue muy feliz para ellos como compañía... Me gusta el teatro porque es la forma de comunicación más directa. ¿No te parece?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Enrique Lihn

Kandinsky 1904

CAMARA DE TORTURA

Su ayuda es mi sueldo
Su sueldo es la cuadratura de mi círculo, que saco con los dedos para mantener su /agilidad
Su calculadora es mi mano a la que le falta un dedo con el que me prevengo de los errores /de cálculo
Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido
Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad
Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu
Su seguridad personal es mi falta de decisión
Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca
Su corbata es mi mudo gordiano
Su terno de Falabella es mi telón de fondo
Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después
La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara /de usted
después de empelotarlo a la fuerza
Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que baja /un ángel
rubio y de alas pintadas
a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mis deudas
Su chequera es mi saco de papeles cuando me pego una volada
Su firma es mi entretención de analfabeto
Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos
Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca
Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre y su traspaso /a otro cadáver que lo lleve en un país amigo
Su consultorio es mi cámara de tortura
Su cámara de tortura es el único hotel en que puedo ser recibido a cualquier hora
sin previo aviso de su parte
Su orden es mi canto
Su lapicera eléctrica es lo que hace de mí un autor copioso un maldito iluminado
o el cojonudo que muere pollo, según quién sea yo en ese momento
Su mala leche es mi sangre
Su patada en el culo es mi ascensión a los cielos que son lo que son y no lo que Dios quiere
Su tranquilidad es mi muerte por la espalda
Su libertad es mi perpetua
Su paz es la mía siempre y cuando yo goce de ella eternamente y usted de por vida
Su vida real es el fin de mi imaginación cuando me pego una volada
Su casa es mi paraíso perdido del que voy a sentirme dueño la próxima vez que me pegue /una volada
Su mujer es en tal caso mi gatita despanzurrada
Su mondadientes es ahora mi tenedor
Su tenedor es mi cuchara
Su cuchillo es mi tentación de degollarlo cuando me mamo un cogollo
Su policial es el guardián de mi impropiedad
Su ovejero es mi degollador a la puerta de su casa como si yo no fuera una maldita oveja /extraviada
Su metralleta es mi novia con la que tiro en sueños
Su casco es el molde en el que vaciaron la cabeza de mi hijo cuando nazca
Su retreta es mi marcha nupcial
Su basural es mi panteón mientras no se lleven los cadáveres.

DISPARAN EN LA NOCHE

Los anónimos de siempre disparan en la noche
a la que no se puede entrar de la que no se puede salir
coto de caza y placer de las hienas
Los leones mismos se pervertirían si tuvieran como ellas la exclusividad de la selva.

Suenan esos disparos como algodón en los oídos
empapados de nuestra sordera son el éter que nos trae la noche
y henos aquí tendidos en nuestros lechos de operaciones
Mañana habrá muertos, eso es todo
Mejor que se guarden la noticia
Por sus prontuarios no los conoceréis.

Un coto de caza del tamaño del país
para que no haya que darle explicaciones a nadie.

Se descansa en la prohibición de entrar en la zona de peligro
el corazón, órgano del miedo, funciona bien bajo las balas del éter
Dormir en paz, ya que no lo hacen los muertos.

Estas líneas fueron escritas
con el canto de la goma de borrar.

SE BUSCA UNA GOTA DE SANGRE

Dos ciegos tocan sendos Yamaha
la música El Atardecer Incidental en nuestro querido paseo
Son órganos importados del Japón; pero los ciegos, en cambio, dos orgullos nacionales
le hacen el peso a sus instrumentos
como esas secretarias eficientes que escriben a máquina con todos los dedos
Dioses si se los compara con otros mendigos
mano de obra altamente especializada
(mendigos publicitarios de la Casa Yamaha)
unas niñas de los ojos de la casa matriz de la mendicidad
el Palacio de Desgobierno
Ellos podrían muy bien amenizar la comida con sus órganos en un hotel tres estrellas
En el mismo Ahumada se le podría ocurrir al dueño de un cabaret que anda a la trata /de blancas
contratar a cualquiera de los dos
para amenizar las bebidas en los entreactos como si fueran los dueños de sus propios /instrumentos
(gentilmente proporcionados por la importadora)
y les estuviera permitido a ellos, que tanto y tan bien conocen la noche
salir de noche un par de días a la semana
Pero, no, que la mendicidad aparte de ellos el cáliz de la frivolidad
tanto mejor resulta verlos aquí en sendos puntos estratégicos granar y desgranar a su /alrededor
—limpios e instrumentales—
círculos de ociosos que se melomanizan
por uno o tres pesos o gratis avergüenza ver cómo
aprovechándose de la ceguera el público burla el cerco de la mendicidad
Sea como fuere, si todos los tuertos fueran, ave Rock, como tú,
estos dos dignos no videntes serían reyes en el país de los tuertos
y no sólo buenos intérpretes de música digestiva en el atardecer hotelero
subliminal.

KANDINSKY 1904

La relación de unas cosas con otras
iba borrando, poco a poco, las cosas
Versos sin palabras
Formas sin figuras.

No bien partía un barco de oro de la orilla
cuando ya no era orilla ni barco ni partía.

MY LITTLE DREAM CHILD

En 1932 aceptó Alicia
la sobreviviente una invitación de la Universidad de Columbia
e incapaz ya de atravesar el espejo
hizo su honorable aparición en el país de las Maravillas Mecánicas
Se celebraba el centenario del nacimiento de su autor
Mr. L. Parish dio un banquete en su honor
Recibió en la Universidad un título honorario
y le regalaron un gato de porcelana
en homenaje al de Cheshire que no era de nada.

Si Lewis Carroll hubiera podido verla
quizá no le hubiera gustado reconocerla.

HOMENAJE A MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL

El delicado fantasma puntual
de María Rosa Lida de Malkiel
cuerpo de su escritura
y del que ninguna otra cosa sé, texto en el que respiran
acompasadamente
sabidurías de casi todos ignoradas
—rosa, a María Lida— me despierta esta tarde
del duro sueño de la realidad
al mundo uno y cambiante del Libro de los libros
Brilla la letra de estas joyas labradas
ya sin manos, con la delicadeza
de la aludida: un tópico.

"Alma sin cuerpo en sola voz fundada".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TALLERES GRAFICOS
HUR SRL
producción gráfica integral
de libros, revistas, diarios,
folletos, programas, etcétera.

Nuestros clientes:
• Catálogos editorial
• Puntosur editores
• Siglo XXI
• Alianza editorial
• Fernando García Cambeiro
• Ediciones Ultimo Reino
• La Lámpara Errante
• Edicicnes del '80
• Libros de Tierra Firme

Av. Juan B. Justo 3167, Bs. As.
TEL. 855-3472

Ediciones de poesía
La Lámpara Errante

• POLIV%?0 /pólumm/
Fabio Doctorovich
• TABLAS
Roberto Picciotto
(con ilustraciones de
John Dobbs)
• LA BOCA FATAL DE
BURT LANCASTER
Silvia Dupuy
• A PASO DE PALABRA
Carmen López Lacarrere
• ASTILLERO
Darío Rojo
• CUERPO DE LUNAR VOCES
Luciano Vercesi
• DESNUDECES
Christian Lange
• VERSOS, POR QUÉ NO
Magdalena Martín

855-3472

CIRCE CASSETTES
presenta
DUO DE GUITARRAS
ISLAS
GUSTAVO MARGULIES
PAUL STRINGA
interpretando a
LUIS BORDA - LEO MASLIAH
LEO BROUWER - JORGE RAPP
KLISICH - LABROUVE - KREIMER
«2003»

CUARTETO CEDRON
interpretando a
GELMAN, TUÑON, y VALLEJO en
"EL CABALLO DE LA CALESITA"

Otras novedades:
• JORGE CUMBO y la Banda Andina
•SAXOS: C. DORADO & P. LEDESMA



En venta en **Zival's** (Corrientes y Callao), **Ultimo Reino** (J. B. Justo 3167)
Distribución: 855-3472

Enrique Lihn

El otro

Un muerto me acompaña
por la ciudad ajena
donde nunca ni ahora
viví. Es un ejemplo.

Ella lo vivió a él
de eso no hace cien años
y él, quizá, la vivió.
Asunto concluido.

Nadie aquí está dispuesto
por sí mismo a nombrarlo
y no puedo arrancarle
su nombre a los extraños.

Nada que lo sugiera
de lejos o de nunca
objeto o monumento
que cifre su memoria.

Ni un papel en la calle
ni un libro en el estante
ni el resto de su imagen
en la vitrina rota.

Ni, más secreto aún
su nombre en mi libreta
la dirección que tuvo
y que la muerte supo.

¿Le dejó algo a alguien?
No sé cuántas mujeres
lo estarán olvidando
en distintas ciudades.

No llegué a conocerlas
ni siquiera de número
Viudez tan extendida
se hará poca entre todas.

Tuvimos sendas hijas
que andan en los treinta años
pensará en él la suya
a un arlequín sin cara.
pensará en él la suya
a un arlequín sin cara.

A un padre que estaría
tanto en el cielo como
en la tierra, es decir
en cualesquiera partes.

El muerto me acompaña
hablando lo que hablaba
sin romper el silencio
de su voz y la mía.

Una dialogo de sordos
un silencio de quienes
parecida sentencia
al mismo tiempo escuchan.

Pues este amigo y yo
somos sombras gemelas
que en la caverna un cuerpo
invisible proyecta.

Un día como hoy
un hoy de cada día.
El baja eternamente
a la Plaza del Angel.

Desde el Hotel Victoria
el Señor de la Nada
y sus tristes misterios
un ángel derrotado.

Me lo figuro así
con su capa española
caminando la nieve
fuego blanco en su caso.

Astillas de ese leño
el muerto y yo pasamos
sin que nadie nos vea
Lo repito: soy otro.

Ayer no más cumplí
toda mi edad y tengo
un poco más que sobra:
los dos estamos muertos.
un poco más qué sobra:
los dos estamos muertos.

Vino de donde soy
para ver si cambiaba
y yo me quedé allá
igualmente incompleto.

Sin existir ni ser
vivimos postergando
por un poco de todo
nuestras epifanías.

Y aunque él se liara
a golpes en la calle
y yo, cobardemente
evitaba el peligro

no por eso subió
su valor más que el mío
allende de un vivir
en el temor de hacerlo.

Por fin alquien me dice
que en sus últimos años
ganó mucho dinero
y lo invirtió en chavalas.

Que lo pasara bien
a nadie se lo creo.
Fue a medias y eso duele:
a medias no se goza.

A medias no se escribe
el libro necesario
el verso que lo anula
la verdad que no es verso.

Ni él ni yo lo rimamos
con lo que, pues, no fuimos:
seres de carne y verbo.
Nos quedamos en nada.

Madrid 1987

Día de los muertos

Día de los muertos que no tiene principio ni fin
hilado con el huso de todos los días.

En el inconcebible mundo de un solo habitante
se desharía la unión de vivos y muertos,
paralizándose el inmenso trabajo.

La Obra que no tiene origen
no debe perder la continuidad de su origen.
Sólo de los cabos sueltos que ellos dejaron
brota el tejido sin fin, obra de nuestras manos y las suyas.

La extensión de la obra conspira contra quienes quieren hacerla suya
contra su mismo sentido.

Basta aceptar que otros pusieron sus fundamentos hace millones de años.
La pregunta por el sentido no tenía en ese tiempo sentido.

Esos fundamentos, fueron cráneos y huesos (a)morosamente acariciados
con angustia, inhumados junto al fuego,
no hay otros fundamentos más sofisticados que esos.

Todo ser que acaricia a otro está ritualizando
la primera postura de esos fundamentos.

La imposibilidad de acariciar a nuestros muertos
La ausencia de urnas funerarias entre los fríos regalos de matrimonio.
El ridículo celo fronterizo de que hace gala el mundo —pequeño país—
ante el gran Imperio de los muertos
—nuestro diario e ineluctable invasor
hacen que la obra olvide sus huesos y sus cráneos
y se deje engañar por la soberbia de los obreros providenciales.

Sólo deseo abandonar lo que la obra haga de mí con otras manos
Que la magia —razón de los desesperados
me lleve a un lugar equidistante entre los vivos y los muertos
Desde donde se divisen, quizá juntos
el fundamento, si lo tiene,
y el sentido de la obra.
No el que le imponen los nombres providenciales
sino el que los borra.

Junio 88

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

José Emilio Pacheco: "Para que brote el agua en el desierto"

"En el ámbito de la poesía mexicana contemporánea, José Emilio Pacheco aparece como un poeta independiente, difícil de filiar con propuestas grupales", anota Susana Zanetti en el ensayo que acompaña la antología que *Diario de Poesía* preparó para presentar en sus páginas al autor de *Tarde o temprano*, *Los trabajos del mar* y, más recientemente, *Miro a la tierra*.

por Susana Zanetti

"Palabra, / lluvia en el tiempo que agoniza".
Enrique González Rojo, *Elegías romanas* I

Hay que darse valor para hacer esto:/ escribir cuando rondan las paredes/ uñas airadas, animales ciegos,/ ácidos perros del furor, guardianes/ de un orden que estalló/ y entre las ruinas/ quiere la lepra envenenar la tierra... (Poema 10, *El reposo del fuego*): una y otra vez encarna en la poesía de José Emilio Pacheco un paisaje de desolada violencia que pareciera corroer y volver estéril la palabra. La voz del poeta solo tiene a su alcance palabras carcomidas, polvo momentáneo que clausura a posibilidad de aquel impulso grandioso y temerario que, si bien destruye, *"las glorias deletrea/ entre los caracteres del estrago"*. ¿Está cerrado ya todo sueño, ese desafío sostenido que encarnó en la poesía mexicana esa *"llama trémula / en la noche de piedra del virreinato"*?

Convengamos que el tiempo es tema central en la poesía de Pacheco. El tiempo nos convoca y nos desmorona cada vez; nos define, y a mismo tiempo nos convierte en la tumba de los infinitos fantasmas desvaídos que sucesivamente vamos siendo. Pero la significación del tiempo y de su impronta sobre el hombre y el mundo, precisemos, cambia y se transforma a lo largo de los textos de Pacheco.

Por una parte el tiempo se adentra cada vez más en la historia, en un presente concreto, fechable en buena medida, que privilegia un espacio, la ciudad de México, símbolo de la infinita desvastación, de la ruina del planeta. Los hombres ya no son sobre todo un momento de condensación de esa lucha feroz que compromete a los elementos de la naturaleza, son también actores encarnizados de la destrucción y la miseria. Por otra, a medida que se avanza en la lectura esa violencia destructiva se degrada: la promueven intereses mezquinos, criminales vulgares que se engolosinan con la discreta estupidez de los shopping center o con las historias cursis del *Reader's Digest*; la ironía se desliza entonces hacia el bestiario: la inmensidad de la noche, el rojo estallido del sol, la hoguera dejaban intersticios por donde transitaban gusanos y hormigas, en los primeros libros; pero ya en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* el bestiario crece en significación y en número hasta ocupar una parte del libro. A veces son como metáforas de las angustias o de la acción de los hombres; pero muchas otras los animales pequeños, sometidos a la crueldad y al esquicio del "rey de la creación", son sus irónicos testigos, más dignos y conscientes del sentido simple de su destino ("Hormigas": *"saben que están aquí porque siempre hubo hormigas y deben continuar su camino contra el veneno y contra el pisoteo con el único objeto de que este mundo no se vuelva otro lugar desierto y sin hormigas"*). Son estos animales los que abren también una cierta posibilidad de futuro que los vincula con los desposeídos, con los hombres ahora dominados y reprimidos que *"sin pausa heredarán la tierra"*.

Una observación última e importante sobre esta lectura acerca del modo de avanzar de la producción poética de Pacheco. A partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, más ajustadamente, con "Manuscrito de Tlatelolco" se impone de lleno la relación intertextual, la cita, la reescritura, la traducción y las versiones; en suma, las voces de otros que se tejen con las del sujeto, de ese sujeto que las hace momentáneamente suyas para que renaciendo, esa poesía alcance una posibilidad de permanencia. También el autor, como Pessoa o como Pound, se abre en otros. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* cierra en el "Cancionero apócrifo" de Julián Hernández y de Fernando Tejeda, que tematiza irónicamente la fragilidad de las estéticas y ensimismadamente la fragilidad misma de la poesía: *"Mis versos durarán menos que tu belleza"*, consiente Fernando Tejeda recreando un soneto de Ronsard.

En el último libro mencionado comienza esa solidaria tarea de la poesía: con las "Aproximaciones", traducciones o versiones que logran un impecable ajuste entre las tensiones poéticas del texto inicial y su reescritura en el marco de la lengua y la poesía en español.

En el ámbito de la poesía mexicana contemporánea, José Emilio Pacheco aparece como un poeta independiente, difícil de filiar con propuestas grupales. Un trabajo crítico muy conocido dedicado a la joven narrativa mexicana vinculaba a Pacheco con la línea de "la escritura" (*Farabeuf* de Salvador Elizondo y *Morirás lejos*) como opuesta a "la Onda" (*Gazapo* de Gustavo Sainz o *De perfil* de José Agustín).

En su momento estas consideraciones de la crítica tenían asidero, aunque ya entonces las transformaciones de la narrativa de algunos de esos jóvenes mezclaban las aguas. Pero dentro de la producción poética mexicana, si bien hallan eco en Pacheco textos de algunos poetas importantes, Octavio Paz, por ejemplo, pareciera no guardar otros vínculos que los de ciertas solidaridades o los de la amistad con poetas coetáneos. Entre las solidaridades podría recordarse la presentación de


FOTO: ENRIQUE BOSTELMAN

Pacheco para Voz Viva de México, en 1968, de la poesía de Efraín Huerta, a quien dedica además un largo poema "Elegía de San Juan de Letrán para Efraín Huerta" o también la recopilación que hace con Gabriel Zaid de la poesía de José Carlos Becerra, muerto en 1970, con prólogo de Octavio Paz. En el epílogo de *Irás y no volverás* despide al amigo en un doble homenaje, a Becerra y a López Velarde. Agreguemos, para concluir esta más que somera colocación de Pacheco en la poesía mexicana contemporánea que, cuando edita su primer libro, la poética de los poeticistas de principios de los años cincuenta se estaba desintegrando debido a que sus miembros más notorios, Eduardo Elizalde (1929), Enrique González Rojo (h) (1928) y Marco Antonio Montes de Oca (1932), seguían ya otros caminos.

Los diferentes modos que la reescritura asume en la poesía de Pacheco tanto como los homenajes y las dedicatorias, diseñan una biblioteca que se exhibe, una biblioteca muy amplia que incluye desde la poesía japonesa a la griega y latina, y desde la poesía náhuatl hasta Petrarca, Montale, Rulfo, Guillén y Vallejo, Auden, Williams, Seferis, Rilke, Borges, Cernuda, Eliot o Cavafis. Las "Aproximaciones" se proponen, es cierto, como lo aclara en la Nota introductoria de *Tarde o temprano*, *"producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aún comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales"*, pero se las puede considerar desde la perspectiva que Pacheco puntualiza específicamente para sus versiones de poesía griega, como *"poemas escritos a partir de otros poemas"*, en un alto número de ejemplos; sobre todo, ellas abren una explícita posibilidad de compenetración que, si bien más velada —y a veces más anónima si el lector no descubre la tensión con la cita— en los otros poemas, sostiene la estética de Pacheco. La voz personal del poeta se condensa al filo de esa apelación insoslayable a innumerables poemas que todo poema entraña. Esta presencia amplía mediante el epígrafe, el poema dedicado o la cita incluye a veces nombres no esperables, como el de Amado Nervo. Señala también con su ausencia, distancias o rupturas, como con los Contemporáneos, por ejemplo, si bien a veces creo percibir el peso de "Muerte sin fin" de Gorostiza o algún matiz de la ironía de Novo. Pacheco señala sus "simpatías y diferencias", y entre las primeras, en el marco específico de la actual literatura mexicana, me parece que destaca el "Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras". *"Hemos venido caminando/ desde el amanecer.// Ladran los perros.// Grietas, arroyos secos. / Ni una sombra de árbol,/ ni una semilla de árbol,/ ni una raíz de nada.// Los cerros apagados y como muertos.// Aquí así son las cosas./ Por eso a nadie/ le da por platicar...* (De "¿Qué tierra es ésta?", *Los trabajos del mar*). Con él indica también elecciones poéticas, el tono contenido y acallado de lo coloquial, la insistencia en un lenguaje ceñido, reflexivo, parco en la vehemencia y en la proliferación.

Me interesa volver a la significación del tiempo en la poesía de José Emilio Pacheco —aunque ella puede extenderse a su obra toda—, especialmente a la tensión entre palabra y memoria, entre historia y palabra poética. En *Los elementos de la noche* y en alguna medida en *El reposo del fuego*, los elementos de la naturaleza —la noche y el sol, el mar y la piedra, el agua y el polvo—, así como la eternidad y el instante, se enfrentan, se compenetran y se devoran en una lucha feroz, en las que estallan sutiles oposiciones que abren paso a la transformación y a la inestabilidad, en un dramático movimiento de la temporalidad que desemboca siempre en el encierro y la muerte (*"Enciende el vuelo luces transparentes/ y rompe el aire un sol ágil y oscuro./ La noche es oquedad, desierto muro/ o llama detenida en sus vertientes"*). Sin embargo, en el incendio en que vibra la llama de la noche, o el instante, vibrará también esa otra llama que es la poesía. El sujeto poético, el hombre, tiende a la introspección, a la vivencia desolada del tiempo en la intimidad del recuerdo intangible, polvo también, aunque conforma su presente. Pero ese sujeto es activo, se revela (*"rompo"*, *"hiendo"*, *"quemo"*, *"redoblo"*, etc.) y se abre a la espera (*"Ven a la costa en donde nace el mar,/ a este jardín que pastorean las olas,/ a este alba iluminada por la espuma."*). En los libros siguientes ese tiempo ontológico ancla en la materia de la Historia, en un presente concreto desde el cual el poeta corrobora que la sucesión, la perduración posible es sólo suma de desmoronamientos, acumulación de ruinas, de injusticia y crimen. No ya sólo las cenizas del poema de Eliot: *"Ash on an old man's sleeve/ is all ash the burnt roses leave"* (*"Cenizas en la manga de un viejo/ es todo lo que dejan las rosas al quemarse"*).

El poeta pertenece a una *"generación/ de los nacidos entre tumbas"*, a una *"generación/ de millones de niños muertos"*, vive *"en el tiempo de los asesinos"*, de la masacre de Tlatelolco y la guerra de Viet-Nam, de los defoliadores y los desechos industriales, de los *"letales detergentes"* que han emponzoñado la tierra, el mar y el aire del planeta. Ha caducado hasta la más tímida utopía, pero también el futuro, condenado a la repetición incansable del desastre. ¿La voz del poeta, como la de Milosz;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

José Emilio Pacheco

Poemas

CASIDA

Alrededor del alba
despiertan las campanas,
sonoro temporal
que se difunde y vibra
en las últimas bóvedas
de la noche, en el aire
que la luz
reconquista.

Vuelan como palomas,
los instantes.
Y otra vez
cae el silencio.

LA MATERIA DESHECHA

Vuelve a mi boca, sílaba, lenguaje
que lo perdido nombra y reconstruye.
Vuelve a tocar, palabra, el vasallaje
que con tu propio fuego te destruye.

Regresa, pues, canción, hasta el paraje
en donde el tiempo acaba mientras fluye.
No hay monte o muro que su paso ataje:
lo perdurable, no el instante, huye.

Ahora te nombro, incendio, y en tu
/hoguera
me reconozco: vi en tu llamarada
lo destruido y lo remoto. Era

árbol fugaz de selva calcinada,
palabra que recobra en su sonido
la materia deshecha del olvido.

ALTA TRAICION

No amo mi patria,
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques de pinos,
fortalezas,
una ciudad deshecha,
gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
—y tres o cuatro ríos.

POMPEYA

La tempestad de fuego nos sorprendió en
/el acto
de la copulación.
No fuimos muertos por el río de lava.
Nos ahogaron los gases.
La ceniza
nos sirvió de sudario.
Nuestros cuerpos
continuaron unidos en la roca:
petrificado espasmo interminable.

3. ADIOS, CANADA

El olor de madera mojada
La playa de mañana y sus troncos
La arena gris que en el volcán ha sido
/llama y catástrofe
El sol de niebla
La montaña de musgo
Islas y su alarmada población de
/gaviotas
El peso de la nieve que hace visible la
/caída del tiempo
Un jardín de cristal bajo los fuegos de la
/lluvia nocturna
serán acaso en la memoria tu olvido
un arcón de marchitas postales
y mapas que se rompen de viejos
necia basura que roba el aire a la
/existencia: el recuerdo
Pero tu nombre tendrá el rostro o la
/sombra
de esa muchacha a la que dije adiós para
/siempre

DEFINICION

La luz: la piel del mundo

TEOTIHUACAN

Llueve en Teotihuacán
Sólo la lluvia
ha descifrado a esta ciudad de muerte

"BIRDS IN THE NIGHT" (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)

Al partir de las aguas peruanas, la anchoveta ha puesto en crisis a la industria pesquera y ha provocado, en las ciudades del litoral, la invasión de las hambrientas aves marinas.
Excélsior, *1972*

Toda la noche oigo el rumor alado
/desplomándose
y como en un poema de Cisneros
albatros cormoranes y pelícanos
se mueren de hambre en pleno centro de
/Lima
bodelerianamente son vejados

Aquí por estas calles de miseria
(tan semejante a México)
César Vallejo anduvo fornicó deliró
y escribió algunos versos

Ahora sí lo imitan lo veneran
y es "un orgullo para el Continente"

En vida lo patearon lo escupieron
lo mataron de hambre y de tristeza

Dijo Cernuda que ningún país
ha soportado a sus poetas vivos

Pero está bien así
¿No es peor destino
ser el Poeta Nacional
a quien saludan todos en la calle?

SOR JUANA

es la llama trémula
en la noche de piedra del virreinato

LA RAMA

De pronto la visión
de la rama desnuda por la ventana
Su dibujo crispado se encamina
arabesco o araña
entre la nieve

Esta caligrafía del invierno
trae la esperanza de un renacimiento
pero nunca será tan bella
como hoy
su menuda muerte

Savia que hierve inmóvil o duerme
Inscripción en el aire
nave

Este jardín como mil jardines
pudo ser
sin saberlo
el paraíso

UNA ROSA, LAS ROSAS

Nadie corte a la rosa que está allí
detenida en su trémulo esplendor
para el que no hay mañana

Nadie la corte
Déjenla morir
para que exista siempre en el jardín
una rosa
otra rosa

CABEZA OLMECA

Bloque o montaña
Un solo rostro
Un astro
caído
de una historia inescrutable

Selva de la inmovilidad
Padre de piedra

Vestigio de qué dios decapitado

POEMA 15

Es hoguera el poema
y no perdura

Hoja al viento
también
también tristísima

Inmóvil ya
Desierta
hasta que el fuego
renazca en su interior

Cada poema
epitafio del fuego
cárcel
llama
hasta caer en el silencio en llamas

Hoja al viento
tristísima
la hoguera.

PRESAGIO

Se puso el sol brillaron las montañas
El Gran Tlatoani entró en sus aposentos
No pudo descansar Fue hasta las salas
Negras de su palacio destinadas
a los estudios mágicos recinto
de la sabiduría de los padres
Miró el lago
jade bajo la noche
y la ciudad
llena de luces y canales

Y dijo el mensajero "Piden verte
señor dos pescadores Encontraron
un ave misteriosa. Es su deseo
que no la mire sino Moctezuma"

Llegaron los dos hombres
con el ave en la red
El Gran Tlatoani
observó que en lugar de la cabeza
tenía un espejo En él vio reflejadas
"casas sobre la mar y unos venados
cubiertos de metal grandes sin cuernos".

"Vuelven los dioses" dijo Moctezuma
"Las profecías se cumplen No habrá oro
capaz de refrenarlos
Del azteca
quedará sólo el llanto y la memoria"

PASEO DE LA REFORMA

Este fresno tan bien plantado
que ni el rayo ni la tormenta pudieron
estremecer,
que ni el hacha
osó injuriar con su afilado silbido;
este monumento
a la belleza del mundo;
este pródigo
que nos dejó respirar y alabó
los ojos con su estampa
y fue luz
pero también dio sombra y duró
más que nuestras edades y todo;
este que parecía eterno
o estable al menos,
ha muerto asfixiado
y masacrado con otros mil
por el gas venenoso que echan
los autobuses
en la innoble y letal colonia
penitenciaria
que hasta hace poco llamamos
ciudad de México.

EL PUERTO

El mar que bulle en el calor de la noche,
el mar bituminoso *que lleva adentro su*
/cólera,
el mar sepulcro de las letrinas del puerto,
nunca mereció ser este charco que huele a
/ciénaga,
a hierros oxidados, a petróleo y a mierda,
lejos del mar abierto, el golfo, el océano.

José Emilio Pacheco (México, D.F, 1939) estudió Derecho y Filosofía y Letras. Es profesor en la Universidad de Maryland. Colaboró, entre otras revistas, en *Cuadernos del Viento, Revista de la Universidad de México, Nexos, Proceso*, etcétera, además de trabajar como redactor del suplemento de *¡Siempre!* Hasta la fecha ha publicado numerosos volúmenes de narrativa, entre los que se cuentan *La sangre de la medusa* (1958), *El viento distante* (1963), *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *Morirás lejos* (1967), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *El principio del placer* (1972), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *El jardín de los niños* (1978) y *Desde entonces* (1980), que incluye *Al margen* (1976) y *El jardín de los niños*. Además de su labor como crítico, Pacheco suma a su producción su trabajo poético. El mismo se encuentra en *Tarde o temprano*, que reúne su poesía escrita entre 1958 y 1978 y en los volúmenes posteriores: *Los trabajos del mar* (1983) y *Miro la tierra* (1986). Si el lector visita México o las bibliotecas de los Estados Unidos, podrá seguramente leer con provecho la compilación crítica hecha por Hugo J. Verani, *José Emilio Pacheco ante la crítica* (México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987). En Buenos Aires, no se moleste, es inhallable por ahora.

Susana Zanetti

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Nuestras voces son desmoronamientos de/ guijarros en las tumbas?", sólo puede también desmoronarse.

La ciudad de México es el espacio privilegiado desde donde el poeta asiste a la ruina, esas ruinas palpables del último terremoto y la estafa, son el centro de *Miro la tierra; poemas 1983-1986*. Metáfora del universo humano, la ciudad de México es ya desde hace siglos un "féretro de piedra" de aguas encarceladas que se pudren; la Historia, la ponderada civilización, se ha ensañado con la transparencia del aire y del agua, y sólo quedan piedras desencajadas, polvo, el desierto de arena. El pasado precolombino y la conquista española son un tema frecuente, así como el estrago del presente, donde no hay ya glorias que deletrear. No hay entonces espacio para la nostalgia, ni para la elegía por alguna felicidad pasada. *"El pasado/ es un acuario/ una prisión de fantasmas"*. *"Se acabó esta ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia"*, afirma el narrador de la nouvelle *Las batallas en el desierto*. Sólo se puede palpar un vacío, unas manos vacías por toda herencia: *"Golpeábamos los muros de adobe de nuestra ansiedad y nos quedaba por herencia una red de agujeros"*, dice el "Manuscrito anónimo de Tlatelolco", del que Pacheco se vale; junto con otros textos del padre Garibay y de León-Portilla en el poema sobre la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968.

Creo que con este marco podemos volver a la función de la reescritura en la obra de Pacheco, y a la función del intelectual y del poeta. Varias veces el poeta las define y se define: *"Fui el centinela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma cuando se sucedían los desastres y las desvastaciones"*, *"Yo no tengo respuestas"*, y también *"Todo escritor debe honrar/ el idioma que le fue dado en préstamo..."*; pero sobre todo, a partir de una cita de Milosz, dice en *Miro la tierra*: en *"momentos de cataclismo y agitación la poesía llega a ser popular: expresa la esperanza de las gentes, sus aspiraciones e identidad. En tales momentos la poesía es la voz más elocuente de la libertad."*

La reescritura no es sólo un modo de operar con respecto a la poesía de los otros, para convertir al poema en *"ese lugar de encuentro con la experiencia ajena"*. Como Borges, Pacheco sabe que toda poesía es transitoria, que *"el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio"*. El mismo lo explicita en sus poemas y en la reescritura de esos poemas, así como en la Nota ya aludida: *"Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas... Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección."*

Los elementos de la noche es, hasta ahora, el texto de Pacheco más transformado por esa reescritura. Los poemas citados en esta nota han sido siempre tomados de las versiones de la recopilación de *Tarde o temprano*. Para que el lector tenga una idea de sus modificaciones pongo a continuación un breve ejemplo. Este es un fragmento de "Arbol entre dos muros", en la primera edición de 1963:

"Atrás, combate el tiempo contra el cielo,/ como algo que no acaba al apagarse,/ un arpa sin sonido en la que el aire tañe su desgaste;/ la señal devorada por el musgo y el agua al pie de la llanura;/ el gran árbol que fluye/ sobre la veta móvil de su gran río de savia,/ el muro de tinieblas/ donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado;/ el final de la hoguera/ –largo fuego de bruces comiendo sus destellos—/ pero es invulnerable —saqueo, amplia derrota—/ porque todo termina encima de la noche..."

"Metáfora del universo humano, la ciudad de México es ya desde hace siglos un «féretro de piedra» de aguas encarceladas que se pudren; la historia se ha ensañado con la transparencia del aire y del agua, y sólo quedan piedras desencajadas, polvo, el desierto de arena".

Así se lo ve en la versión de *Tarde o temprano*: *"Atrás el tiempo lucha contra el cielo,/ contra el sol que no muere al apagarse:/ arpa en el que el aire tañe su desgaste,/ la señal devorada por el musgo y el agua;/ el gran árbol fluyendo/ sobre la veta móvil de su savia;/ el muro de tinieblas/ donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado;/ el final de la hoguera en el que el fuego de bruces devora su rescoldo."*

Reescribir era entonces posibilitar un lugar de encuentro, el poema, en el cual el pasado pervive, transformado, vuelto presente y permanencia. Reescribir es también no recapitular en una búsqueda, trazar una brecha al pasado y a la utopía, acendrar la experiencia de la poesía, nuevamente palpable y permanente. La *"red de agujeros"* es la desolación y el vacío, pero también el texto anónimo de Tlatelolco y la memoria. El trabajo del mar es el camino del poeta. En sus múltiples transformaciones, en un fluir que a cada instante se conforma, la palabra alcanza permanencia y sentido: *"De pronto el corrosivo mar quedó escrito/ en la íntima oreja del caracol y siguió resonando."*

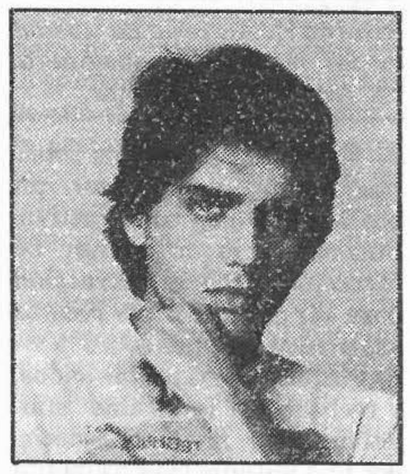
Bibliotecas

"Taller de mimos"
por Ricardo Streiff, en C.Calvo 4319, los lunes 17.30 hs.
"Taller de la palabra"
por Mónica Previtera, en Bahía Blanca 2025, los martes 17.30 hs.
"Expresión corporal"
por Jorge Aimetta, en Venezuela 1538,
martes a viernes a las 17.30 ,de 3 a 5 años, y a las 18.30 hs., de 6 a 10 años.
"Taller del cuento y el juego"
por Margarita Roncarolo, en C.Calvo 4319, los miercoles 17.30 hs.
"Taller de teatro y movimiento"
por Elvira Oneto, en Suarez 408, los miercoles 18 hs.
"Narraciones de cuentos"
por el Club de Narradores :
Setiembre en: De las Artes 1210, los jueves 17.30; Suarez 408, los jueves 17.30 hs.
Octubre en: Gral. César Díaz 4219, los jueves 17.30 hs.
Noviembre en: Venezuela 1538, los jueves 17.30 hs., y en Cranwell 819, los jueves 17.30 hs.
"Taller de teatro para jovenes estudiantes"
por Pablo Moretti, en De las Artes 1210, los viernes de 18.30 a 20 hs.

Entrada libre y gratuita.
Informes al tel.: 44-3118

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura
Dirección General de Bibliotecas

Hablarán



la columna de Martín Prieto

Lectura veloz: Leo, rápidamente y en mis ratos libres, aquello que me gustaría leer cuando estoy ocupado, leyendo. Mientras con un pequeño grupo de alumnos leemos en clase los poemas de Macedonio, tratando de una vez por todas de encontrarles alguna gracia, no deseo más que volver a casa y sentarme a leer otros poemas, a buscar otras gracias.

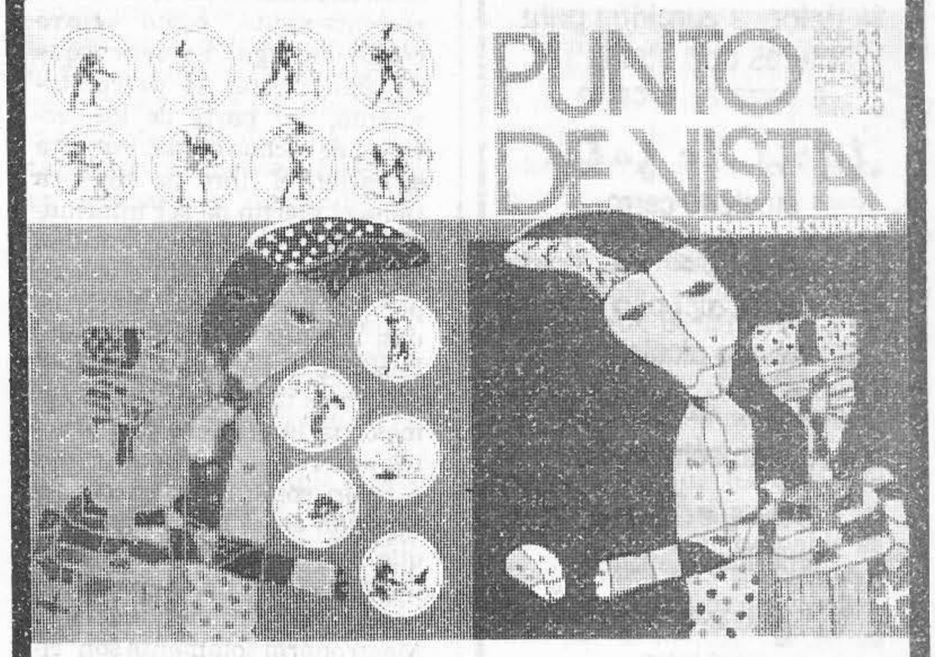
Leo, rápidamente y en mis ratos libres, unos fascículos de poesía que saca el Centro Editor: unos poemas de Emily Dickinson que traduce Mirta Rosenberg y prologa D.G. Helder. En el prólogo anota Helder: "Abusando del adagio de Pound que hace del artista la antena de la especie, diríamos que Whitman es la radio oficial del am*erican dream*, la utopía democrática; en tanto Emily Dikinson es un radioaficionado renuente a cualquier sueño masivo, que usa su medio para fines particulares."

Leo, rápidamente y en mis ratos libres, unos fascículos de poesía que saca el Centro Editor: unos poemas de Marianne Moore que traducen Mirta Rosenberg y Hugo Padeletti y que prologa la propia Rosenberg. Sospecho que la atenta lectura de estos poemas de Moore –en estas versiones impecables– deberá orientar ciertas maneras de escribir poesía en Argentina, no porque Moore nos esté señalando una manera *nueva* de escribir sino porque la poesía argentina más interesante que se está escribiendo hoy tiene mucho que ver con estos viejos poemas de Moore y que el contacto con esa producción que ofrece el fascículo 36 de *Los grandes poetas* puede alejar presunciones y atraer certezas.

Leo, rápidamente y en mis ratos libres, el número 3 de la revista *Babel*. Leo la sección de poesía. Ya terminé. Leo, después, el reportaje a Alberto Girri. Reflexiono, anoto al margen y comento más tarde con un amigo por teléfono: la poesía argentina contemporánea está sobresaturada de una situación que debería ser singular: la de poetas que alguna vez –antes– escribieron bien.

Leo, rápidamente y en mis ratos libres, un libro inédito de Oscar Taborda. Se llama *La ciencia ficción* y en una breve nota introductoria leo: "Mantuve para este conjunto de poemas un título que llamo de juventud. Creo que con él pretendía representar que la invención o el argumento, y su exposición, eran, como en aquel sub-género, bastante predecibles. Ideas generales a las que se le agregan incidentes para conseguir algo moderadamente emotivo". Hay algo en los poemas de Taborda que me provoca rechazo y a la vez me atrae: su parquedad, su apuesta al aburrimiento, su tradición más narrativa que lírica, que se apoya, sobre todo, en Faulkner, en Onetti y en Saer. Y la imagen de su poeta favorito: aquel que se sitúa en el punto de inflexión que separa la poética de Alberto Girri y la de Eduardo D'Anna.

Leo, rápidamente y en mis ratos libres, un viejo libro de Diana Bellesi que se llama *Crucero ecuatorial*. Encuentro, al leer, ciertos tópicos que Bellesi desarrollará, con mayor precisión y menos emotividad salvaje, en el hermoso *Tributo del mudo*. Me cuesta comprender, al leer y recordar, su mucho más reciente *Eroica*.



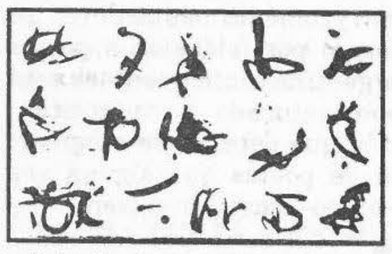
Suscripciones:

- **En la Argentina, un año: A 70**
- **En el exterior, seis números por correo aéreo: u$s 25**
- **Correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correos 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDICIONES
ULTIMO REINO

EL LIBRO DE UNOS SONIDOS
Catorce poetas del Perú:
XAVIER ABRIL - MARTIN ADAN - CARLOS GERMAN BELLI - FRANCISCO BENDEZU - LEOPOLDO CHARIARSE - JORGE E. EIELSON - AMERICO FERRARI - CESAR MORO - CARLOS OQUENDO DE AMAT - ALEJANDRO ROMUALDO - SEBASTIAN SALAZAR BONDY - JAVIER SOLOGUREN - BLANCA VARELA - EMILIO A. WESTPHALEN



Selección de REYNALDO JIMENEZ

El arte empieza donde termina la tranquilidad.
[César Moro]

libros de próxima edición:

santa rita
carlos basualdo

mercado de ópera
victor f. a. redondo

muerte. orden. antemuerte
elsie vivanco

carece de causa
josé kozer

lejía
cristian aliaga

barroca mente
ricardo gilabert

palacio de los aplausos
a. carrera-o. lamborghini

retrato de un albañil adolescente
(+ ¡telones zurcidos para títeres con himen!)
a. carrera - e. cerro

fibris de zalia
emeterio cerro

hasta el solsticio
roberto picciotto

aura amara
roberto echavarren

travellinz
américo cristófalo

poemas
paul celan

Av. Juan B. Justo 3167
1414 - Buenos Aires, Argentina
en venta en J. B. Justo 3167, Independencia 1860, Rodríguez Peña 452, Suipacha 1053, Corrientes 1555, Corrientes 1794, Uriburu 1015, Las Heras 2225, etc.
DISTRIBUYE CATALOGOS srl
Independencia 1860, Bs. As.

UNA ENTRE TANTAS ILUSIONES

Ricardo H. Herrera: *La ilusión de las formas.* El imaginero. Bs. As. 1988, 92 páginas.

Un libro de ensayos sobre poesía, escrito por un poeta, tiene un gran atractivo. Supone el lugar común de atracción-rechazo. Atracción para ver cómo el poeta recorta sus preocupaciones sobre la vida y la obra de los poetas leídos, y rechazo por la posible "subjetividad" del análisis, es decir, por una antigua (seguramente falaz) conciencia de que los poetas no son los más aptos para escribir sobre poesía. Sólo que el motivo de atracción citado puede convertirse (por su invocación excesiva) en motivo de rechazo: ¿si el poeta-ensayista va a hablar de sí mismo, por qué recurre a una pudorosa exteriorización, a la impregnación de sus propios caracteres en los demás?, ¿por qué hace la explicación de su obra en la obra de los demás? Este conflicto tiene que ver quizás con "la angustia de las influencias", pero no se resuelve con el mero recurso a esta teoría de Harold Bloom, que postula la "lectura errónea" de los poetas entre sí como generadora de una historia de la poesía.

Que la pregunta no tenga una respuesta no invalida los logros de los estudios que deducen la poética del poeta a partir de una comparación e integración de sus poesías y su ensayos. De todos modos, preferimos en esta ocasión dejar de lado la probable "reflexión" que tengan los ensayos de Herrera sobre su obra poética. El libro se compone de cinco "escritos" y un epílogo. Son sus títulos: "Palabra y silencio de Enrique Banchs"; "Ricardo Molinari, una poética del viento"; "Carlos Mastronardi o la sola dicha de mirar". "J. R. Wilcock y el problema de la restauración neoclásica" y "Francisco Madariaga, un bárbaro de la belleza de la intemperie".

¿Cuál es la razón para elegir a estos autores? Tenemos a primera vista una evidencia: sus obras no circulan, son prácticamente inhallables (o su circulación ha comenzado recientemente, como ocurre con Madariaga). Evidencia que da una pauta: el desconocimiento, por parte de los lectores, de dichas obras. Por esta situación el libro de Herrera tiene el mérito de ser informativo, aporta una gran cantidad de material, muy útil en tanto permite que el lector se forme una idea de la obra tratada. Pasando al terreno de evidencias "más literarias" encontramos dos: la primera es que estos autores son caracterizados a priori como Neoclásicos. La segunda es el lugar marginal que ocupan llegado el momento de mencionar una tradición poética argentina (Banchs y Mastronardi solamente son "citados" por Borges y en esta oportunidad la cita bastó para que no se los lea; J. R. Wilcock es apenas, y para algunos, el brillante traductor de los "Cuatro Cuartetos" que emigró a Italia y a su lengua, conociéndose desde esa época hasta su muerte el libro de relatos en castellano "El caos" y otro traducido del italiano: "La sinagoga de los iconoclastas"; el caso de los otros dos autores parece reducirse al motivo sociológico de falta de difusión y al hecho de que ambos están vivos). De la relación entre estas dos evidencias surge la razón que vertebra la elección de Herrera: por el prejuicio, por la fatuidad de la modernidad se ignora o se desvirtúa una tradición. Vale decir que Herrera intenta una defensa (una instauración) del Neoclacisismo como tradición. Su argumento principal se esboza ya desde el título del libro: *La ilusión de las formas.* Dicho título fue tomado de un poema de Banchs: *"Todo está mudo como siempre cuando / la ilusión de las formas se termina..."*. La poesía, para Herrera, es la ilusión de las formas, la posibilidad de articular, de no quedar mudo. Esta conciencia neoclásica de que no hay nada fuera de la ilusión creada por la forma, es la conciencia a retener como tradición. "Transgredirla", burlarse (así sugiere Herrera que se ha hecho) implica el alejamiento de la poesía, porque esa burla (también la ironía) o esa transgresión se erigen sobre el destierro de la música esencial del poema, de los valores del "canto". En varias partes Herrera sostiene este juicio y también cuando caracteriza a algo que llama objetivismo (una afirmación demasiado general para que no tenga algo de razón): *"La poesía, ahora, pretendiendo aferrar una inmediatez cada día más inhumana, se ha separado peligrosamente de la música. La música sólo puede nacer de la identificación emotiva entre sujeto y objeto, y es bastante lógico que el objetivismo actual –con su negación del sujeto– la deje de lado, pero, de todos módos, dada la imposibilidad de reconocer a la poesía fuera de una rítmica, se sigue hablando de música 'interna' (cosa que, cuando no es una abstracción, es mera mímica gutural que se desentiende por completo de las fluctuaciones del acento tónico)."*

Mucho énfasis; demasiado, y sólo para convencer con esta definición evidentemente parcial. La importancia del ritmo es innegable y siempre presente, aún en los mentados objetivistas, y si falta no se trata de error de conjunto sino de malos poetas.

La definición de la poesía exclusivamente por la "música" es demasiado fuerte e imprecisa para ser verosímil; aunque en realidad el problema ya esté en el ámbito de la definición, que, como sentenció Stevens, es ante todo un ámbito de disculpas.

Lo más interesante de los ensayos de Herrera surge cuando olvida las fuertes premisas de la definición por la música. Hay entonces una gran cantidad de observaciones sagaces que revelan a un lector atento. Por ejemplo, una del ensayo sobre Banchs (a nuestro entender el mejor del libro): describe allí el "complejo poético" de Banchs, en el cual se marca una división entre lo lejano (la mujer inaccesible) y lo cercano, y el intento del poeta por borrar esa división. Después de hacer la descripción, Herrera concluye que la "ruina" de Banchs proviene de reconocer, tardíamente, que la división a borrar era su Musa.

Momentos de igual penetración se hallan también en los demás ensayos. La presencia de lo que podría llamarse errores o falsas premisas es un hecho, pero leerlos como puras "negaciones" sería una negligencia, una práctica supersticiosa en la que perderíamos la importante acumulación de datos y los destellos de alguna incisiva aproximación a las obras.

Fernando Toloza

LA NOVELA DE UNA VIDA

João Gaspar Simões. *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación,* traducción de Francisco Cervantes, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 525 páginas.

En los ordenados prólogos de las precedentes ediciones el autor se defiende, y defiende a su obra, de las distintas acusaciones que recibe. Los descendientes del poeta sostienen que Fernando Pessoa no tuvo una muerte miserable y solitaria y que no era un alcohólico exactamente. Los biógrafos discrepantes atribuyen a las cinco centenas de páginas los rasgos de una "biografía novelada" y el autor insiste en proteger a su pormenorizado estudio de las infamantes, en este caso, propiedades de la ficción. *"No siempre las cosas son lo que parecen. Interpretar datos psicológicos no es reproducir observaciones superficiales de sentido común"*, advierte João Gaspar Simões a sus detractores al definir el marco de referencias de su obra. La vida y la obra de Pessoa –la reconstrucción de los hechos que organiza esa relación de identificaciones y efectos recíprocos– transcurre, de todas maneras, entre lugares, personas y fechas escrupulosamente ordenados. Para empezar, la infancia introduce, como en todo relato, un mito de origen: *"No se nace por azar entre un teatro y una iglesia"*, interpreta el biógrafo, y a partir de aquí su perspectiva de Fernando Antonio Nogueira Pessoa oscila entre el drama, del cual sus personajes heterónimos participan, y las resonancias místicas de su etapa esotérica. Entre estos ejes, dos ciudades –Durban y Lisboa– y dos lenguas documentan los cruces y las señales de una primera escisión. *"Ese es el gran enigma. Fernando Pessoa no es 'natural' ni cuando escribe en inglés ni cuando escribe en portugués"*, afirma J. G. Simões. El periplo continúa y, en su trayecto, el biógrafo sitúa en 1910 la lusitanización exacerbada, por su primigenio contacto con la educación inglesa, del poeta. Cartas y poemas ilustran este pasaje en el que Mario de Sá Carneiro se incorpora como interlocutor privilegiado. En él Pessoa deposita interrogantes y proyectos que encuentran en los efímeros dos números de la revista *Orpheu* el escenario adecuado.

En las relaciones personales de Pessoa y en esa otra modalidad de la literatura que describen las cartas el biógrafo sustenta buena parte de sus deducciones. Causas y efectos, un registro de síntomas y patologías, son ordenados y algunos efectos parecen exigir una causa que justifique su procedencia. Este recurso fuerza y condiciona vínculos y en la constitución de los personajes heterónimos João Gaspar Simões encuentra motivos curiosos: *"Por no saber armonizar la* sinceridad *que exige la poesía con la* insinceridad *que implica vivir, Fernando Pessoa recurrió, finalmente, al expediente* insincero *de los heterónimos."* Este razonamiento, fundado en la lectura de *Degenérescense,* de Max Nordau, por Pessoa, soslaya la explicación del autor de la "Oda marítima", citada por Simões: *"Es toda una literatura que yo creé y viví, que es sincera porque es sentida. (...) Lo que yo llamo literatura insincera no es aquélla que es análoga a la de Alberto Caeiro, a la de Ricardo Reis o a la de Alvaro de Campos... Esto es sentido en la* persona *de otro; está escrito* dramáticamente, *pero es sincero (en mi grave sentido de la palabra), como es sincero lo que dice el Rey Lear, que no es Shakespeare, sino una creación de él."* Esta confusión, la confusión entre creación literaria y vida, seduce a los biógrafos, se proyecta en el estatuto de realidad concedido a los heterónimos de Pessoa y la buena intención testimonial, profusamente documentada por cierto, navega, y a menudo naufraga, en las engañosas aguas de la interpretación psicologista. Al margen de las interpretaciones, la exposición de cartas y poemas guía, felizmente, la lectura y, en este sentido, el despliegue documental resulta atrayente y significativo como perspectiva paralela a la obra.

Una sinopsis cronológica, una amplia bibliografía y una colección de fotos –casi un retrato de familia– completan esta primera edición en español, traducida de la cuarta edición portuguesa por Francisco Cervantes.

Pablo Bari

PASAJES Y FRAGMENTOS

Sergio Bizzio. *Mínimo figurado,* Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, 1988, 41 págs.

La hora se vacía. Trazada con carbón, en el humo y la niebla, la maleza del cuadro. Descalza, una japonesa cabeza abajo, me observa. Un tapiz de fondo, como la ventana que da a un jardín, completa la escena. Sobre la foto, impresos con mayúscula, el título y el nombre del autor: M*ínimo figurado,* Sergio Bizzio. Pienso que es un amigo, que no debo escribir la reseña. Abro el volumen, ínfimo y escaso, en la página 5. Leo el primer poema, "Tranquila", para ver qué hago: *"–quisiera"*, dice, *"pero no es la palabra."* Lleno de nuevo el vaso, *"me siento para sentir"*, como reza allí, *"y balbuceo algo sobre la claridad siguiente"*. Lo imito: *"Me sirvo, bebo, veo lo que bebo."*

Toda escritura, me parece, es un ejercicio de domesticación, de mímesis y repulsión. En este caso, al menos para mí, es también una especie de *voyeurisme.* La posteridad, se sabe, olvida o enaltece. *"Sólo el*

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

crítico", explicaba Walter Benjamin, *"juzga en presencia del autor"*. Hablar del nuevo libro de Bizzio, más precisamente de este poema cuyo título es *Mínimo figurado,* constituye un riesgo obsceno. Para hacerlo, debo transmutar su superficie en *"una forma sin herencia"*, como decía Roland Barthes, en un espacio donde se cumple el sueño órfico de *"un escritor sin literatura"*. El texto calla y, al comienzo de "Circle", las palabras *"viajan hasta su ocio más alto"* pero *"ningún azul llega a turbar su silencio."*

Ahora, en la quietud del cuarto, leo "Partida". Los poetas, me inclino a pensar, no tienen biografía. Por decirlo así, más allá de lo que hacen, es como si estuvieran siempre ausentes, como si todo fuera *"hablar de la extremidad de una mirada"*. Nada sé de Bizzio en realidad, salvo que nació en Villa Ramallo, provincia de Buenos Aires. En 1982, publicó su primer libro de poemas, *Gran salón con piano*, que pasó completamente inadvertido. No hubo ningún comentario, ni favorable ni desfavorable, excepto unas líneas de Rodolfo Fogwill (con una *"g"* y no con dos, como por error apareció en el número anterior de *Diario de Poesía*) ilustrando las solapas y, según refiere el autor, diez palabras de compromiso de su amigo Miguel Briante en alguna revista.

Ignoro cuántas personas, descontando un estricto círculo de poetas, han leído *Gran salón con piano*. Si no fuera porque ahora todo el mundo habla de él, uno pensaría con razón que todavía permanece inédito. Yo, que creía tener un ejemplar en mi biblioteca, como un día sin darme cuenta lo perdí, no puedo asegurar si alguna vez fue publicado. No obstante, aunque se trate de la fabulación de cierto genio maligno que sólo quiere engañarme, sigo opinando que aquel extraño libro con título de cuadro ha sido, como decía Kurt Skötzelkind sobre otro texto, *"una de las más bellas intrigas perpetradas sobre esta margen del Leteo"*. A propósito, en "Otras aguas", escribe Bizzio: *"La realidad, querida, pierde un guante que nadie levanta."*»

Leo en orden "Formación", 'Campo lateral" y "Láminas". Luego lo hago de atrás hacia adelante y, por último, mezclando los versos al azar. Pienso que *Mínimo figurado*, más que un poema, es su fragmentación, las esquirlas de una explosión casera. *"No es una danza el día"*, escucho en "Saranda", *"pero se mueve mientras desaparece."* El libro es un universo que ha estallado en pedazos, un espejo astillado en el que ya nada puede reconocerse. En él se superponen, como en un caleidoscopio, los rostros fulgurantes de Bizzio: desde el aprendiz de Stéphane Mallarmé al aforista irónico, desde el surrealista que juega con sueños, letras y palabras al coleccionista de imágenes que en "Orientada" escribe: *"Se diría que es una actriz silenciosa, lo irreal."*

Atravieso "La semilla modelo", "Los pasillos del firmamento" y me detengo en "Italiana": *"No me pidas la palabra / de pie ante las cosas que vienen en silencio hasta mí / con labios que fueron tuyos. / Ahora no hay nadie y este silencio parece de otro."* La literatura, me digo, es eso que el escritor encuentra fatalmente en el camino, *"que necesita mirar"*, como pensaba Barthes, y que no puede rehuir sin devorarse a sí mismo. Mallarmé coronó su idea de un cosmos construido bajo el signo de la belleza por medio del acto último de la destrucción. Precisamente, su esfuerzo se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo exquisito cadáver es, en cierta forma, el objeto de la poesía.

Lo que queda, *"en los confines de la hoja"*, es "Una cita": *"Viuda de hotel, con ese fastidio... Ella, todavía, me toca y no desaparezco."* Partiendo de un sitio donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura ha atravesado todos los grados de su progresiva evanescencia. De ahora en más, sólo los "Presentes", el interior de una "cabina", "Pasos atrás y giros de los brazos a ambos lados." Por último, "Misiones" y "Tienda de licores". *"¿Y si me toco y no me toco"*, se pregunta Bizzio, *"y si me toco y no estoy?"* El poema, me parece, remite al silencio, cree que es *"un buhito"*, *"nos espía"*, habla *"como una habitación oscura"*.

Mínimo figurado se abre con un guión y se cierra con puntos suspensivos. Compuesto de dieciocho pasajes, juego combinatorio de verso y prosa, el poema es *un coup de dés*. Las frases, pienso, se leen entre sí, se escriben entre sí. Nadie es más que la totalidad de un discurso. ¿Quién traza la línea, hace la cuenta y suma? Un lector de poesía, me parece, debería buscar esa iluminación abierta, ese punto de desvanecimiento de la palabra en la que sólo queda la *"mínima figuración"*, por decirlo así, de un texto que no termina, que no puede empezar. Quizá por eso, en el final del libro, como si estuviera en medio de una calle infinita, *"estirando la punta de los ojos"*, Bizzio dice: *"Se anda con lo que avanza y retrocede..."*

Obra de pasajes y fragmentos, *Mínimo figurado* evoca un álbum de láminas, los pliegues de un enigma, su mapa imaginario y real. Mapa imaginario, porque este libro, uno de los más púdicamente autobiográficos del autor tal vez incluso más que su novela inédita, recoge como un abanico los recuerdos del niño y el amante, del *dandy* y el escritor. Mapa real, porque representa un esbozo fabricado con sueños, deseos y cierto *spleen* de lo que hoy en día es la poesía de Bizzio: un bello cuadro impresionista, de perfectísimo trazo y luminosidad, ensombrecido sólo por el error, tan frágil como irremediablemente humano, de sufrir *"los suspiros de la virgen del estilo"*. Pero esto, como decía Rudyard Kipling, *"es otra historia"*.

Ricardo Ibarlucía

NOBVIEDADES DE LA FLOR

El evangelio según Cristián, el fotógrafo.
Fernando Alegría
La literatura como resistencia. Esa es la propuesta del narrador y crítico chileno, a partir de la reconstrucción de la historia de un fotógrafo asesinado por la dictadura de su país, durante el golpe del '73.

Sobras de arte. Paul Kon y Martín Kovensky
Los delirios de una "modernidad" exacerbada, un humor corrosivo e iconoclasta, dibujos con espíritu punkie y textos para leer cuando las tías no están.

La granada. La batalla (teatro). Rodolfo Walsh
Los únicos textos dramáticos de Walsh en un libro que sigue recuperando las cuestiones políticas fundamentales de Argentina y América Latina, en clave satírica.

EDICIONES DE LA FLOR
ANCHORIS 27, (1280) Buenos Aires
1967-1988: Una editorial mayor de edad

GUIA PARA UN ENTRERRIANO

Arnaldo Calveyra. *Cartas para que la alegría - Iguana, iguana.* Libros de Tierra Firme. Bs. As. 1988, 89 páginas.

Este volumen reúne dos libros: el primero *(Cartas para que la alegría)* fue publicado en Argentina en el año 1959; el segundo *(Iguana, iguana)* en Francia (donde desde hace más de veinticinco años vive el autor) en el año 1985. Es decir, una distancia de casi treinta años entre publicación y publicación. Tanto tiempo transcurrido hace suponer una gran diferencia. Se puede conjeturar un fenómeno de contaminación de lo reciente hacia lo anterior y viceversa. No admitir la diferencia es reclamar una "garantía" de unidad, el apego del poeta a una misma retórica que le defina un tono único y reconocible. Si existe alguna unidad, ésta debe pensarse como una *tentativa* poética. Es decir, un repertorio de aciertos y "errores" derivados de la búsqueda, del esfuerzo por satisfacer la "ambición poética". Desde este punto de vista es posible abordar las dos obras, y observar las eventuales formaciones y deformaciones de esa ambición, de esa inspiración poética.

Cartas para que la alegría: un título así permite hallar una articulación genérica a la sucesión de textos, y también una justificación, igualmente superficial, a su estructura de prosa: porque aceptamos que las cartas son escritas en diferentes circunstancias, apelan a nosotros y nos cuentan algo. Pero esta aceptación del lector es defraudada porque no hay sujeción uniforme ni total al género, ni tampoco reducción, sólo aprovechamiento de algunos de sus elementos, por ejemplo la apelación en el primer poema: *"¿Y sabés? no supe que estaba triste hasta que me pidieron que cantara"* o en el último: *"Te pido que no te intranquilices. Estoy tranquilo. ¿Es que viste alguna vez al bien y al mal separados? ¿la escoria a muchas leguas de la rosa?"*

El poeta de cerca de treinta años que escribió este libro, ¿extraía su inspiración de rearmar el pasado como un conjunto de cartas? ¿o se hallaba en un presente al que quería delinear con las imágenes de su pasado? Algo de esto hay, por eso la idea de carta: un compromiso donde uno querría mostrarse distinto, alejado y a la vez definido por el pasado. Sin embargo, creemos que la fuente de inspiración de Calveyra imprime un aspecto más sutil y se ubica en la emoción contradictoria de *seguir siendo lo que se fue:* una elegía a lo que no nos ha abandonado aún y que no obstante insinúa ya su vocación para ser recuerdo. Esta vocación se intenta reproducir en el poema con una dislocación sintáctica que no niega la sintaxis sino que construye una sintaxis propia, evocativa, donde los adjetivos son estrictamente cuidados. Pero el poeta al situar la inspiración solamente en el pasado (como si la vida, a pesar de la juventud, ya hubiese transcurrido) se forjaba una poética que no permitía su continuación sino el enmudecimiento, la sanción de su propio fin; el límite por haber contado todo antes de que todo ocurra, antes de que todo pase.

Iguana, iguana, el libro escrito en Francia, consta de dos partes. La primera está compuesta por dos textos: "Trío" y "La siesta del domingo". La segunda por dos secciones; una contiene los siguientes títulos: "Apprendre le français"; "Fotografía"; "Caras"; "Yo muero todavía" y "Viejo que lee un libro a un niño"; la otra un largo texto: "Guía para un jardín de plantas".

Tanto la primera parte, como la primera sección de la segunda parte, parecen ser una anticipación, una preparación para "Guía...". Este título recuerda vagamente a J. Cortázar y por momentos se piensa en cuál sería la "ubicación" de Calveyra en la literatura europea escribiendo en castellano y cuáles son las presiones de escribir en una lengua diferente de la del medio en que se vive y también cómo rastrear las consecuencias de este hecho en la obra.

"Guía...", al igual que el primer libro, recurre al "amparo" de una forma genérica, pero en esta oportunidad bastante neutra: el catálogo. Hay además varias características inéditas, entre ellas: a) la escenificación: los poemas se inician con la presentación de una escena, ¿reminiscencia de la labor teatral del autor?, creemos que más que un resabio es el asomar de una interesante concepción: la teatralidad como formante de la poesía; b) la autorreflexión: permanentes referencias a la propia escritura; claves de interpretación y el uso de la alegría, negándola a veces, sobreafirmándola otras; c) la interpolación: se nos da una "escena realista" y de a poco se distorsiona, se introducen voces que no sabemos a quién pertenecen (aunque haya una indicación, no siempre, a la manera de los parlamentos teatrales), como si el fin a alcanzar fuese hacer indistinguibles las percepciones del mundo externo de los pensamientos y los sentimientos suscitados por dichas percepciones.

Según esta breve descripción de recursos, la Guía implica un recorrido, sugiere la simultaneidad, el apresuramiento por no perderse nada. Parece una inflexión sobre la zona en la que el poeta de *Cartas...* se adelantaba al transcurrir del pasado. Una ligera "corrección" que, tal vez, sacó a la inspiración de su punto agotado, donde finalmente, a pesar de la sutileza, había caído. Entonces, ya no son las cosas perdidas en su totalidad el asunto sino las cosas en un fluir y el problema de la captación presente de ese fluir. Basten como ejemplos todas las líneas referidas a la imagen y a la fotografía.

Iguana, iguana, la segunda obra, revitalizaría a la primera al incorporarla como uno más de los intentos posibles para aproximarse a la preocupación por "el presente", por "lo real" sin considerarlo drama (o melodrama), y ello porque se da un lugar para la emoción y la puntualización de la ridiculez que acompaña, muchas veces, a nuestra intuición del vasto presente.

Fernando Toloza

REYNALDO FURIOSO

Reynaldo Giménez, *Las miniaturas,* Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987, 135 págs.

Leer Las *miniaturas* es como asistir a una lucha, o a un espectáculo de lucha, que se desarrolla entre el yo poético y los objetos de la percepción siguiendo las reglas más diversas aplicadas caprichosamente y a discreción –como si un thug de la India debiera enfrentarse, armado de su proverbial lazo de seda, a un disciplinado discípulo del marqués de Queensberry, con un sacerdote shaolín como árbitro. El resultado, según quien lea, puede parecer titánico, abigarrado, ininteligible, espléndido, desconcertante, pesadillesco o hilarante, pero siempre múltiple. Quien permanezca hasta el final –porque el final se hará esperar– no podrá menos que preguntarse qué ha obtenido en realidad por el precio de su entrada, y lo más probable es que también la respuesta sea múltiple: la resistencia provocada por la incomprensión se verá atenuada por la insólita belleza de formas y movimientos, y el deslumbramiento producido por la variedad e intensidad de imágenes y sonidos deberá convivir con la desilusión de esa visión perfecta que demanda el ojo del pensamiento conceptual, siempre hambriento de sentidos transparentes. Esa multiplicidad, cree-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Dos lecturas sobre E. Russo

Reconstrucción del hecho, de Edgardo Russo (Torres Agüero Editor, Bs. As., 1988), interesó, por distintas razones, a dos miembros del Consejo de Redacción de este *Diario de Poesía*. Incapaces de dirimir por qué medio dirimir quién de los dos se ocuparía de la bibl iográfica, optamos por publicar ambas.

1 Entre las páginas 92 y 97 de *Reconstrucción del hecho* se suceden seis poemas (titulados todos "Naturaleza muerta" y numerados sucesivamente del 2 al 7), cuatro de los cuales –el 2, el 3, el 5 y el 7– son excepcionales. Excepcionales, califico, en el marco de la poesía que se escribe en Argentina en estos días; una poesía que, como en el juego del tesoro escondido, no le ofrece al lector más que dificultades: metros imperfectos, parodias, teorías, asuntos indefinibles. Una poesía para exégetas que rara vez esconde tesoro alguno. Ante este cuadro de situación, hay que agradecerle a Russo la limpieza de estos cuatro poemas; su lúcida manera de entender a la poesía como la presentación y el desarrollo –breve y eficaz– de una idea particular.

Como su título general lo indica, cada uno de estos cuatro poemas es una naturaleza muerta: un pequeño cuadro de frutas sobre el centro de una mesa, otro de flores asomándose a través de una ventana. Sin embargo, no se asienta allí la virtud de estos poemas: cualquier observador perceptivo con un manejo más o menos adecuado del instrumento –cualquier colorista– los hubiera hecho mejor. En todo caso, la límpida belleza de estos poemas reside en el resquicio por donde hábilmente el poeta deja suceder una historia mundana: de amor, de guerra o de arte.

Es una lástima que estos cuatro poemas sólo encuentren compañía de calidad en apenas algunos otros ("Rehacer mi vida", "Despedida a un compatriota que vive en el extranjero", "Asado con Francisco Druetta") y que así todo el resto del libro (que incluye, en total, cuarenta y cinco poemas) sea un tedioso prólogo a los poemas señalados más arriba. Sobre todo las dos primeras partes ("Fotografías" y "Modelos") en las que Russo, a partir de "imágenes preexistentes" (cuadros y fotografías) escribe una serie de poemas que ni mejoran ni modifican a las imágenes originales y que peligrosa e innecesariamente pueden alejar al lector –por rechazo– del placer de leer los poemas de "Naturalezas muertas" y algunos de "Reconstrucción del hecho."

Joaquín Giannuzzi, Francisco Madariaga y Jorge Madrazo decidieron que el Premio de Poesía 1986 del Fondo Nacional de las Artes le fuera otorgado a este libro de Edgardo Russo (Santa Fe, 1949).

Martín Prieto

2 Lo que me molestó al principio en los poemas de Edgardo Russo fue su confianza en la literalidad, una incapacidad digamos para lograr "lo poético", entendido como "vibración verbal" o como una muy personal relación con el lenguaje. Después noté que a la poesía, en estos textos, no conviene buscarla tanto en las palabras o su combinación como en el pensamiento que se abre paso a través de ellas. Voy a explicarlo a partir de las dos grandes líneas que Raúl Gustavo Aguirre distinguió en la poesía moderna: la de los "artistas" y la de los "videntes". Si se la toma de un modo relativo (sin desconocer que rara vez esas líneas se presentan puras) la distinción me parece válida, o por lo menos útil para este caso: el "vidente" sería, al margen de lo que opinen los rimbaudianos de cuarta, quien utiliza a la poesía para *ver,* y Russo la concibe, ante todo, como instrumento para el conocimiento, o –más exactamente– para la indagación. Lo que le ocurre a la subjetividad durante ese proceso es poesía, en tanto "desarreglo de los sentidos", corrosión de las evidencias, movilización. Más aún, quizá, cuando se lo hace mediante recursos que renuncian a *parecer* poéticos. Ahora se me ocurre leer así lo que escribió Russo –en su ensayo sobre el planfleto de Gombrowicz "Contra los poetas"–, al proponer "la vigencia de una poesía que lucha por su espacio, definiendo en su producción un campo de efectos, emocionales, intercambios e influencias, al tiempo que es ella misma trabajada por un afuera imprevisible."

Ese "afuera imprevisible" es decisorio en los dos libros que componen este volumen, *La imagen preexistente* y *Reconstrucción el hecho,* títulos que ya anticipan la cuestión: algo que preexiste y una tarea de reconstruir algo que, también, preexistió. Se trata de una tarea mental: una mente, una subjetividad, es puesta a prueba enfrentándola con un "afuera" que actúa como reflejo, respuesta; imprescindible y siempre desconfiable, transitoria. Cualquier psicólogo puede explicar que los humanos aprendemos a conocernos, desde el nacimiento, gracias al choque con *lo que no somos*; esta operación Russo la realiza en todo momento, pero adquiere un toque singular en la primera de las tres partes de *La imagen preexistente*, la que vincula poemas con fotos. Ahí quedan suscitados –me parece– un lugar literario y una problemática poco habituales: nos hemos acostumbrado, por motivos más que válidos, a desconfiar de los poetas que se apegan a los referentes, y precisamente la completa significación de estos poemas depende en gran medida de las fotos. Ocurre que Russo no habla de las fotos: éstas son aquéllo contra lo que la mirada se estrella, el espacio donde nacen las dudas. Presentando evidencias "objetivas" (fotografías, cuadros de Rembrandt o Cezanne, percepciones del mundo que denomina "naturalezas muertas", e incluso transcripciones de diálogos), Russo trabaja con la conjetura: ¿Qué hay atrás, o de *este* lado? ¿Qué hubo antes o habrá después? ¿O ahí mismo, en lo que estamos viendo, pero preferimos no ver? El tema no lo constituyen "el afuera" ni "lo objetivo" sino el trabajo de la mente, el protagonista de los poemas es cierta pasión tratando de abrirse camino (¿percibir, intuir, conocer?), de hacer algo con los datos.

Leyendo a Russo y a algunos otros poetas (pienso en Rafael Bielsa, en Martín Prieto, en lo que conozco de Antonio Marimón), sospecho que el magisterio de Juan José Saer dio muchos mejores resultados en la poesía que en la narrativa. Al contrario de los narradores, los poetas –por una simple cuestión de género– no pudieron extraer de ahí mecanismos escriturales: lo que hizo Saer es provocarlos; les hizo dirigir la vista hacia las cosas, no para documentar nada sino para reinstalar la principal pregunta que, hace casi un siglo, nos dejó el simbolismo: qué tienen las cosas que decirnos, qué nos dicen. "Nada", contesta Russo. Es lo que sugieren sus poemas: nada al menos que nos gratifique, nos consuele. Sí, en cambio, interrogaciones, irrupciones inesperadas que desordenan todo, las "sobreimpresiones de moho o musgo" que el tiempo dejó en las fotografías como "flores sobre los cuerpos desnudos".

Los textos plantean un fracaso, y de la evidencia de ese fracaso (la evidencia de lo no evidente) hacen un triunfo. Porque, aunque no logren "reconstruir el hecho", se construyen a sí mismos, construyen una aventura espiritual, un desasosiego que se parece mucho a la vida. El sabor que queda me recuerda al de la lectura de Onetti, de Salinger o Arlt: las cosas no deberían ser así pero es bueno saber que, ya que no lo son, no deberían. Por eso, en "Naturaleza muerta número 7" se reclama que, además de los duraznos aterciopelados, aparezcan "cáscaras en tirabuzón, semillas, montones de pisoteados pellejos por el suelo". El premio de esta lectura no será haberse enriquecido con lo que se captó sino el ejercicio, también enriquecedor, de un impulso (no sé si una ética, un deseo o ambos) que, aunque rebote, no deja de seguir intentando. Otros se conforman con las superficies –de las palabras o las cosas–, y a veces muy bien: no seré yo quien les niegue el inalienable derecho a la pereza.

Daniel Freidemberg

mos, era el objetivo del poeta. La primera pista la dan los diversos epígrafes elegidos –Gombrowicz, Salvador Elizondo, Vladimir Nabokov, Liliana Ponce– que plantean, desde diferentes ópticas, la hipótesis de la percepción como ilusión, la ilusión como error y el error como enfermedad del espíritu. Tal vez el más representativo en este sentido sea el tomado de *El grafógrafo*, de Salvador Elizondo, de donde extractamos: "Esponjoso y turbio a veces (...) el objeto se presenta como el resultado de una operación torpe del espíritu; como si su condición esencial fuera la de no poder ser concebido más que como un error: un objeto es más un hecho inconsumado que una cosa y más un simulacro de una cosa que un hecho". Agregamos, en la muestra, el de Liliana Ponce: "Como una ilusión, así como hablo y siempre que se habla". Este punto de partida progresa en el primer poema, "La impregnación", donde el propio autor se apodera de la propuesta de los epígrafes: *"donde dijera, afilado,/ cabellos, debería resonar/ caballos; donde imprecación,/ quizá imbricación, aún/ quizá invitación.../"*, para concluir: *"(...) se parte el cosmos:/ caballos flotan como cabellos"*. Si la percepción no es confiable sino errónea, si el cosmos se parte y la impregnación (fónica, semántica) todo lo inunda, lo que ocurre –y que se mantiene durante las treintaitrés "miniaturas" que siguen– es que el contenido y la forma de todo el universo se desploman sobre las espaldas de un yo poético que, a pesar de la carga, no deja de registrarlos con su pluma, trazando sin temor, y hasta con furia, los perfiles del desorden lógico, en una especie de monólogo interior, de "fluir de la conciencia" que procura y logra la exasperación de los sentidos. Un mundo astillado aparece oscuramente, difuso, en un proceso de fundido (como en las fotografías que acompañan los poemas) donde nada tiene mayor o menor importancia. Jirones de impresiones conforman un jirón mayor, sin jerarquías, revelado en lo escrito por la ausencia de mayúsculas y la profusión formal, en una apelación al "vacío" –en su acepción oriental de fin y origen, pero nombrado y renombrado hasta el hartazgo en una perfecta reproducción del *horror vacui* característico del pensamiento occidental. En una carga masiva de sonidos e imágenes, que parece culminar en la miniatura XI *("fuego de ser/ aroma de una penetración que sin/ espacio espira simetría, duración/ sus crines, ¡emperadores,*

EL PORTEÑO: SEIS AÑOS DE PERIODISMO NUEVO E INDEPENDIENTE



Cada día se habla más de **El Porteño**. De las investigaciones que tantos medios prefieren eludir. De un enfoque periodístico que por fin comienza a reflejarse en las mejores publicaciones. De una forma moderna de pensar a la sociedad, la cultura, la política. Sin solemnidad, ni oportunismos, ni etiquetas previsibles. Intentando rescatar lo popular y lo cotidiano pero olvidando los dogmatismos. Poniendo en cuestión todo lo que huela a viejo. **El Porteño** es una revista divertida de hacer. Porque detrás de **El Porteño** no hay empresarios dueños de la verdad, ni censores, ni vigilantes de la ideología.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

eee, de las/ arenas del cielo! ¡mortajas, tajadas!/ ¡cavilación el picadero pleno! ¿extracción/ trac, del alma con tirar/ de un hilo?"), los más variados recursos poéticos conviven en una demostración de artesanía verbal poco frecuente. Romanticismo, barroco, surrealismo: cada uno de estos movimientos comparte con los otros una coreografía híbrida que, insistimos, no es producto de la inocencia sino de la habilidad combinatoria. La percepción ilusoria, producto de la "operación torpe del espíritu", que parece sepultar al yo en la fosa del sinsentido y la hibridez de la apariencia, no consigue por fortuna purgarlo de toda afirmación, y se convierte, al final del libro, en percepción de la ilusión: *"(...) pero/ retiro lo dicho/ si no respiro hago de mí/ un jardín de médanos?/ nada para la muerte?/ el espejo aspirado,/ pirámides de vacío amando,/ armadas, sin el yo, ¿qué sería/ de mí? ¿cacería sin fin/ y yo, el colibrí?"*.

Mirta Rosenberg

ALEGRIAS Y LAMENTOS

Leónidas Lamborghini: *Verme y 11 reescrituras de Discépolo.* Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988, 86 páginas.

Octavo libro de L. Lamborghini, que se abre con "Verme" propiamente dicho. Este poema, tan largo como angosto, ocupa 24 páginas, pero de cada página ocupa solamente una franja central de apenas 3 cm de ancho en sus partes más amplias. Contiene aproximadamente 850 sílabas, con un promedio de 35 sílabas por página. Para tener una idea en abstracto de su volumen total, hagamos la siguiente cuenta: si un soneto contiene 154 sílabas, "Verme" equivale a 5 1/2 sonetos. Doy una muestra: *"... con/ la imagen/ de una/ barca... // rota. // ... el refri-/ gerador/ en su/ punto/ máximo... // ... bloques/ de hielo... // flotan. // ... se duerme/ con/ un escarba-/ dientes/ en la boca... // se duerme/ con/ un/ sombrero/ puesto... // ... se dormita. // ... paisaje/ blanco... // ... calmo."* Eso es el principio, y muchos convendrán conmigo en que empieza realmente bien. De la delicadeza del arranque, con la imagen de una barca... rota, puedo decir que me encanta. No que me gusta mucho, sino que ejerce sobre mí un poder hipnótico, apartándome de mis hábitos de lectura y, un poco más allá, del orden lógico del pensamiento superficial. ¿Y a dónde me conduce a cambio? –No lo sé.

Pero ese *suave encantamiento* dura muy poco. A continuación de los versos transcriptos Lamborghini incorpora "testículos colgantes", "mínima erección", "mioceno", "plioceno", "pleistoceno" y todo lo demás. No digo que me escandalizo, o que me parece de mal gusto; nada de eso. Sólo que estos nuevos elementos me producen un *shock*, y me desencanto. En consecuencia debo comenzar a leer, a leer profesionalmente quiero decir, con la obligación de llegar hasta el final pase lo que pase. Por momentos el poema se recompone y se eleva al nivel del principio, pero ya no es lo mismo.

La contratapa ofrece la siguiente interpretación del poema: "un hombre que percibe, antes del sueño, los vagos estímulos de un televisor encendido". Adoptando esta hipótesis plausible, y teniendo en cuenta que el poema se cierra con la palabra "verme", podría pensarse que, al fin de la transmisión, el receptor de la misma, al quedar sin mensaje, no tiene para ver más que su propia imagen reflejada en la pantalla del aparato, etc.

C. G. Jung envió una carta a Joyce a propósito de *Ulysses*. "Las cuarenta páginas escritas de un tirón, al final, son realmente una ristra de verdades psicológicas. Supongo que sólo la abuela del diablo sabe tanto de psicología real, desde luego yo no." Sin lugar a dudas, estas 24 páginas de L. Lamborghini pertenecen a la descendencia de la abuela del diablo. No a la tradición del monólogo interior de Browning, cuyo ejemplo vernáculo más célebre es el "Poema conjetural" de Borges, objeto, a mi entender, de una larga sobreestimación (iniciada, incluso, por el mismo Borges). Pertenece a la tradición del fluir de la conciencia de Molly Bloom, esa visceral, espléndida y agotadora chorrera de 40.000 palabras que alcanza a cubrir 43 páginas en la versión española. En nuestras letras, y en calidad, "Verme" ocupa un lugar en esa tradición junto al delirio de Wenceslao, en *El limonero real* de Saer, al sumergirse y emerger del agujero negro graficado en la página por un rectángulo de tinta, promediando la novela.

El inverosímil vigor del inconsciente de aquella irlandesa que es despertada a la madrugada por la llegada de su marido, en *Ulysses*, ha tenido pocas veces parientes tan felices en Latinoamérica como el de estos "reflejos en un ojo adormilado" (para usar el título de un poema de Ginsberg, 1969). Si no me equivoco, "Verme" está destinado a figurar en las futuras antologías argentinas del Siglo XX, sobre todo si alguien intenta continuar la "Muestra evolutiva de la poesía argentina contemporánea" que emprendiera César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, de 1967.

Luego siguen lo que, debemos suponer, son las *11 reescrituras de Discépolo*, que en el interior del libro reciben el nombre general de "La distorsión cambia la hache". Pueden detectarse, reelaborados casi hasta lo indiscernible, elementos de letras de tango, pero estas composiciones están muy lejos de lo que, a priori, uno se imagina que pueden ser 11 reescrituras de Discépolo. Por lo demás, obstrusas y poco atractivas.

Y del tango pasamos a la gauchesca. Sigue "La peregrinación", de 12 páginas de longitud pero de un ancho similar al de "Verme". Es una morosa combinación y recombinación distorsionante de un ínfimo grupo de palabras. Comienza así: *"... los lagrimones... // ... las últimas/ poblaciones... // ... los pobladores/ de las últimas/ poblaciones..."*, *ad infinitum*. Rápido uno reconoce la cita de donde arranca "La peregrinación"; queda en el postrer episodio de la primera parte del *Martín Fierro*, cuando *"le dijo Cruz que mirara/ las últimas poblaciones;/ y a Fierro dos lagrimones/ le rodaron por la cara"*.

Los poemas restantes carecen de mayor importancia, a excepción de "Rondó caprichoso". En los mismos, por medio de reiteraciones y combinaciones de un pequeño grupo de palabras, como dije arriba, Lamborghini va moldeando una materia que si bien está desprovista de cualquier anécdota temática, está regida por una ostensible, si se quiere, anécdota rítmica. Cada uno de estos poemas es como el alud de los dibujos animados: al principio una pequeña bola de nieve que se desprende de la cima y que al rodar cuesta abajo por una ladera nevada va engrosando hasta convertirse en una masa gigantesca, ingobernable, que arrasa con lo que se interpone en su camino, en este caso con el lector. Hay momentos rítmicos en estos poemas en que se alcanza la violencia y el estrépito del alud a que me refiero; es quizá por eso que, no obstante la distancia que los separa de las pasiones humanas, resulten, por momentos, tan vívidos.

La excepción, decía, la presenta "Rondó caprichoso". Aquí Lamborghini retoma el procedimiento de las pequeñas piezas de *Circus* (Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986), es decir comparaciones sin segundo término, estrofas de pocos versos regidas por el encabezamiento "Como el que...", "Rondó caprichoso" es, de alguna manera, autobiográfico; nos muestra al propio Lamborghini en una encrucijada, sin saber qué camino seguir; nos lo muestra en un estado entre patético y glorioso, *"Como el que/ no sabe ya/ qué hacer. // Como el que/ no sabe ya/ qué inventar."* A ese estado responde todo el libro; nos alegramos por "Verme", "Rondó caprichoso" y "La peregrinación" –por orden de mérito–, pero nos lamentamos por el resto.

D. G. Helder

EPOPEYA DE ELLA

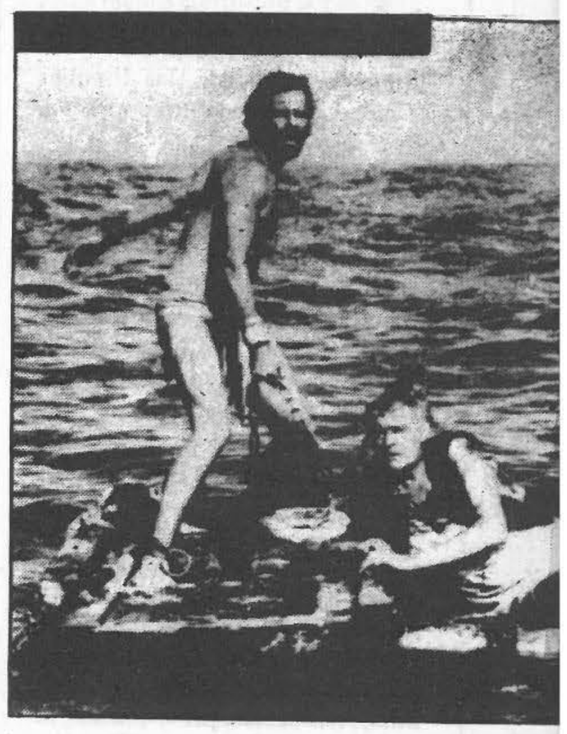
Diana Bellessi, *Eroica*, coedición Libros de Tierra Firme-Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1988, 123 págs.

Escribir una épica erótica, proponer que el cuerpo ingrese al texto del poema, a la tiniebla y esplendor de la imagen, que las palabras sean cada latido, músculo, pulsación, jadeo de ese cuerpo apresado en la representación como presa favorita del deseo –poético y carnal– de la poeta, implica la intención de alterar un orden –el de cuerpo y mente fragmentados en cabeza, tronco, extremidades, espíritu inasible– para acceder a la creación, dentro de la imagen y fuera de la semejanza, de una identidad basada en el reconocimiento de la diferencia. El verso final de *Eroica*, que le da origen y funciona como consigna de todo el libro (*"Altera el orden: la creación empieza"*), responde a la pregunta con la que termina el primer poema (*"¿Qué hay detrás?/ ¿Cuando deje acaso/ de elegir a salvo/ la rosa ingenua del día?"*), estableciendo de algún modo el propósito de la propuesta y también sus alcances: plantear, con las señas de las letras, la identidad como cuerpo propio –de mujer– que en la imagen de otra –madre, amiga, amante, objetora de conciencia– halla la sustancia de contraste necesaria para ponerse un límite a sí misma, es decir, para ser lo que es (*"Una mujer madura/ que ya/ no será/ sino/ lo que es:/ tarea"*, puntualiza Bellessi); entrar en lo mismo para revelar la diferencia de la verdad personal que, al no conformarse con el verosímil, acepta correr el riesgo de no salir airosa de la confrontación con la verdad de los "universales".

Eroica nos dice del proceso, no del fin (como señalamos, termina donde empieza) y es, además, un proceso: el de forzamiento de su propia retórica para posibilitar, en el acceso a la imagen, la delimitación de una identidad en la que yo poético, cuerpo y yo a secas coincidan por obra y gracia del poema. De allí, en el recurso, la tabulación de las estrofas que, encolumnadas verticalmente, funcionan a veces como eco y otras como réplica, con enunciaciones que se objetan a sí mismas, se corrigen o desbordan, creando en la página blancos y silencios que invocan significados. *Otros* significados. De allí el uso de mayúsculas no precedidas de puntuación, destinado a sugerir una jerarquía extra-ortográfica, *otra* jerarquía. De allí la utilización de diálogos dentro del poema, en un engaste narrativo o teatral que no tiende tanto a confundir los géneros como a trascenderlos. De allí la elección de términos y construcciones que, sin ser poéticos o apoéticos en sí mismos, resultan revulsivos para la poesía, ya sea por proceder de registros muy distantes entre sí (*"la yugular henchida/ bajo el chupón"*), o por su calidad de invención que confía, exclusivamente, en el poder evocativo del sonido y la contigüidad semántica (*"Víde-me"*, *"Mí de mí"*). Esa alteración del orden, o de varios órdenes, recorre sin naufragios las 123 páginas de *Eroica* y todos los puertos e islas de su travesía: Acceso a la Imagen, Imagen del texto vivo, Vaga stella dell'orsa, Intempesta nocte, Dual, Nocturno, Amar a una mujer. Vale la pena citar a Bellessi cuando nos previene: *"... / el instinto/ impera aquí/ Su voz no tiene traducción/ Verbal moneda de intercambio/ no/ Sólo el audaz abrazo, amiga mía/ responde aquí"*. Libro justo, que exige ser leído casi con tantos elementos como aquéllos con los que fue escrito, *Eroica* demanda una visión estética capaz de traspasar los íconos y armar, con el deseo, un mural, un fresco o, mejor, un cuadro vivo: el de la epopeya de un Yo en pugna por ser Ella.

Mirta Rosenberg

BASTA DE NAUFRAGAR EN LOS SARGAZOS DEL MUNDO EDITORIAL



BABEL
REVISTA DE LIBROS
Un cuaderno de bitácora
Reseñas / Críticas / Comentarios / Entrevistas / Juegos / Anticipos / Opiniones Investigaciones / Caprichos
Y toda la movida editorial

Dossier Nº 4: Walter Benjamin, la escritura inagotable: Una ensayística del fracaso/ La deriva intelectual como método/ Fragmentos de una biografía/ Benjamin y Borges/ Exclusivo: textos inéditos en español.

Ya está en todos los kioscos

Una publicación de la Cooperativa de Periodistas Independientes

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Concursos

• Convocados anualmente por el Negociado de Cultura del Ayuntamiento de Toledo, los Premios "Ciudad de Toledo" comprenden, entre otros, uno de poesía –"Rodrigo Cotta"–, que recepciona trabajos hasta el 24 de noviembre. Los mismos deberán ser inéditos y enviados por el sistema de plica, a razón de tres ejemplares por participante. El premio es de 350.000 pesetas. Dirigirse a Negociado de Cultura, Ayuntamiento, Toledo (España).

• El IV Premio "Hiperión" de Poesía, convocado por la editorial homónima, está abierto para libros de autores jóvenes e inéditos, de extensión y tema libres, escritos en castellano. Los originales serán enviados en sobre donde se harán constar los datos personales de su autor. Los textos, por triplicado, se remitirán a Ediciones Hiperión, Salustiano Olézaga, 14 (28001) Madrid, antes del 31 de diciembre. El premio consiste en la publicación del libro ganador.

• El Ayuntamiento de Córdoba convoca el premio "Ricardo Molina" de poesía, para libros de tema libre y escritos en castellano, de una extensión comprendida entre los 500 y 700 versos. Los mismos deberán ser enviados mediante el sistema de plica, por triplicado, antes del 31 de diciembre. El premio consta de 300.000 ptas. Delegación Municipal de Cultura y Ayuntamiento de Córdoba (España).

Libros

• Antoniotti, Daniel, *Feria de los pájaros,* Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

• Bielsa, Rafael/García Helder, Daniel. *Quince poemas,* Ed. el lagrimal trifurca, Rosario, 1988.

• Fanti, María/Bucich, Patricia. *Tiempo de palabras,* Edic. Agón, Bs. As., 1988.

• Floriani, Juan A./Michelotti, Susana. *Hojas de Poesía,* Ocruxaves, Bs. As., 1988.

• Kauffmann, Carlos Federico. *Desde la clepsidra,* sin mención editorial, Bs. As., 1988.

• Lamborghini, Leónidas. *Verme y Once reescrituras de Discépolo,* Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988.

• Lange, Christian G. *Desnudeces,* Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

• Martín, Magdalena. *Versos, por qué no,* Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.
"Mayo": Quinto gesto del año en mitad de la agenda. / Primer soplo de viento para enfriar los tilos. / Aquí un silencio atento escucha sus cadencias. / Se nombran otras horas desde un reloj distinto. / Y aunque el rencor ahora no llame a la tristeza / se ve volver su fría sombra por el camino.

• Moisés, Juan Carlos. Querido mundo, Ed. el lagrimal trifurca, Rosario, 1988.
"Mi primo y su caballo": Para pegar patadas / no hay como mi primo / para subirse a un caballo / no hay como mi primo / y para pegarle / patadas a mi primo / no hay como su caballo

• Montes, María R. De este pueblo y otras latitudes, sin mención editorial, Venado Tuerto (Pcia. de Bs. As.), 1988.

• Ocampo, Silvina/Wilcock, J. R. *Los traidores,* Ada Korn Editora, Bs. As., 1988.

• Puga, Alejandro. *Apunte de eternidad,* Edición del Autor, Bs. As., 1988.

• Riccardo, Carlos. *Cuaderno del peyote,* Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

Estos textos fueron escritos a partir de una serie de experiencias con el alucinógeno de marras. No se trata de poesía, aunque la escritura la roza permanentemente, pero tampoco es un simple documento, en tanto requiere del lector –como señala el prólogo de Oscar del Barco– "participar en el recorrido y al mismo tiempo ser él quien lo recorre". Si se acepta la propuesta, la experiencia es, efectivamente, alucinante, y no pocas veces. (D.F.)

• Roballo, Alba. *Antología,* Libros de Tiera Firme, Bs. As., 1988.

• Rojo, Darío. *Astillero,* Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.
una vez / vi / un pájaro / parecido a un halcón / parado sobre una / roca / mirando el / mar / era invierno, recuerdo las nubes / –morder era imposible

• Sánchez Aguilar, Jorge. *donde bebo mi estar,* sin mención editorial, Corrientes, 1988.

• San Martín, Damián. *Piojos en el alma,* sin mencion editorial, Bs. As., 1988.

• Sebastián, Ana. *Yuyo verde / Noticias,* Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.
"Respuesta a abril": Vendrá abril / y el Churi no irá / a la cita en el café terraza / con su cara de manzanita colorada / y María / que nunca fue María / no va a ser suya / tras los infiernos de Bernal. / Insolente / la patria oscura / lo habrá perdido para siempre / y la madre de Juan / en la galería de Valdenegro / no le dirá que se abrigue / que ya empieza el otoño / porque ahora / ya somos gente grande / y no podemos eludir / que empieza el otoño / y no tenemos abrigo suficiente.

• Shand, William. *Poemas (1984-1987),* edición bilingüe, traducción del inglés y prólogo de Elizabeth Azcona Cranwell, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1988.

"Recuerda un tiempo de lágrimas: Dondequiera que él mire, ve una pared; / paredes que fermentan en los pantanos, / parte de una etapa caduca. / Aunque confundido, sobrevive. / El desfallece, / se apaga, se hace inerte. / / Recuerda un tiempo de lágrimas, / de amor en la tristeza, en la desesperanza; / pero ahora permanece indiferente / entre los temblores que suplican. / / Nadie se le acerca con su sangre; / con la savia que los años instigan. / Sin saber por qué debe esperar / impávido, mientras ellos se alejen.

• Vercesi, Luciano. *Cuerpo de lunar voces,* Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

• Vega, Julio C. *Escrituras,* Edic. Filofalsía, Bs. As., 1988.

• Vitelleschi, Oscar. *Block Potosí,* Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Zampini, Fabián H. *Vísperas del párpado,* Luciérnaga Curiosa Ediciones, Córdoba, 1988.

Antologías

• *La poesía argentina contemporánea,* edición bilingüe castellano/ italiano, selección traducción y nota de Antonio Aliberti, Fos Epsilon Editora, Bs. As., 1988.

• *Poesía yugoslava contemporánea,* traducción de J. O. Prenz, Lar, Bs. As., 1988.

Residente desde ya hace muchos años en Trieste –donde enseña literatura hispanoamericana–, Juan Octavio Prenz realizó una completa antología de poesía yugoslava que, publicada en Buenos Aires, constituye un muy curioso hecho editorial que merece ser tenido en cuenta por los lectores. (J.F.)

• Saba, Umberto. *Il Nuovo, Vecchio Stil,* Colección Il Nuovo Vecchio Stil, Córdoba, 1988.

Se trata de un volumen especial (210 páginas) de la colección de hojas de poesía que se edita en Córdoba, auspiciada por el Instituto Italiano de Cultura de esa ciudad. Esta antología de prosa y poemas de uno de los grandes poetas contemporáneos de Italia incluye, además, ensayos de Trinidad Blanco de García, Esteban Gabriel Anadón, Pablo Anadón y Ricardo Herrera, autores también –además de Horacio Armani– de las versiones. En el caso de los poemas, la edición es bilingüe. "Es necesario –no se tome al pie de la letra– ser originales a pesar nuestro. Y en efecto, ¿qué artistas lo son menos que aquéllos en los que es evidente el esfuerzo por serlo? Las más de las veces no logran siquiera ser personales: y son tanto más famosos por el impudor de los robos y la vastedad de los saqueos: en cuanto que al mismo tiempo que hacen una rapiña la condenan y se declaran millonarios que viven de lo suyo", escribe, en una de sus *Notas críticas,* Umberto Saba. (D.F.)

Ensayo

• Varios. Literatura y crítica. *Universidad Nacional* del Litoral, Santa Fe, 1988.

Este libro recoge las ponencias presentadas durante el "Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica" realizado en Santa Fe en septiembre de 1986, además de la introducción de Francisco Madariaga a una lectura de sus poemas y un diálogo entre Edgar Bayley y Hugo Gola, "Acerca de la experiencia y la palabra poética". Específicamente se refieren a la poesía las ponencias de Enrique Pezzoni (sobre Borges), Nora González (sobre Girri) y Eduardo Romano (sobre Marechal), así como los breves trabajos en torno a "La nueva poesía argentina" presentados por Juan C. Martini Real, Martín Prieto, Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, Arturo Carrera y Edgardo Russo. Discursos muy diversos, estos seis, desde muy distintos puntos de vista y modo de abordaje: si sobre el tema –y sería ingenuo pretender otra cosa– poco o nada queda como conclusión, la lectura del conjunto y las fricciones de los textos entre sí resultan estimulantes para quien guste reflexionar sobre el tema. (D.F.)

Revistas

Contexto, Año 1, Nº 1

Dirigida por Inés Dolkin, esta revista publica artículos sobre derechos humanos, política y cultura. En este número hay poemas de Alma Maritano y Alejandro Pushkin.

Dimensão, Revista de Poesía, Uberaba, Año VIII, Nº 15, 2do. semestre de 1987

Esta revista dirigida por Guido Bilharinho que, con frecuencia semestral, se ofrece como muestra de poesía, contiene en esta oportunidad poemas de David Mestre y José Luis Mendonça –ambos de Angola–, así como una muestra de poetas portugueses –*(mais)*– contemporáneos, una alegoría visual y un poema del argentino Nahuel Santana. Quienes deseen suscribirse o enviar originales pueden hacerlo a Caixa Postal 140, 38001 –Uberaba– Brasil.

El barco ebrio, Año 1, Nº 1, Octubre-Diciembre de 1987

La presente publicación trimestral, dirigida por Héctor Alvarez Castillo, incluye poemas de Patricia Calabrese, Oscar Conde, Eduardo Fernández, Rubén Marchessini, José Luis Marini, Miguel Russell, Roberto Moscato, B. Rivadavia, Rosana Rossi, Mariel Rotolo, Héctor Alvarez Castillo, Roberto Aguirre Molina, Ana Emilia Lahitte y Ricardo Rey Beckford; asimismo, incluye una sección que, a modo de galería –tal es su nombre–, selecciona poemas de Tibulo, Li Po, Chen Tse Nang, Rimbaud, Juan Ramón Jiménez, Dylan Thomas, Ungaretti y Elizabeth Azcona Cranwell. Correspondencia, órdenes y suscripciones a: H. Alvarez, Alvarez Jonte 1820, Piso 6to. B (1416), Capital.

Hora de Poesía, Nº 51/52, Mayo-Agosto 1987

Incluye un *dossier* "Lectura de poemas chilenos por Enrique Lihn y Pedro Lastra", poemas de Gottfried Benn, Francisco Brines, J. P. Colombi, J. L. Panero, Mario Benedetti y otros. Editada por Javier Lentini, *Hora de Poesía* recibe su correspondencia a Virgen de la Salud, 78, Barcelona 08024, España.

La Horda, Año 2, Nº 3, Mayo 1988

Se presenta como una típica "subte" y contiene textos sobre muchas cosas, algunas difíciles de descifrar. Miguel Angel Lens –necrófilo– dedica poemas a Jaco Pastorius y Luca Prodán. También escriben poemas Carlos Petrzela, Fernando Festino, Hugo Senone, Danilo Carballo, Marta Muriago, etc. Hay un *dossier* de "Manuscritos extraviados en la entrañha de una computadora", que luce francamente amenazador.

La Revista del Sur, Año IV, Nº 14

Como corresponde, esta revista orientada al Sur se publica en Suecia. La dirige Federico Ferrando y contiene en esta entrega poemas de Osiris Rodríguez Castillo, Raúl Rivero, Johnny Miranda y mucha otra información sobre cultura. Correspondencia y colaboraciones: Box 18517, 200 32 Malmö, Suecia.

Le Courrier du Centre International d'études poétiques, Nº 176, Noviembre/ Diciembre 1987.

Esta tradicional revista dirigida por Fernand Verhesen y Frans De Haes, edita, desde 1955, números monográficos. En esta oportunidad se ocupa de "Poésie, Paysage, Voyage" e incluye trabajos sobre Julien Gracq y François Jacqmin. Toda correspondencia debe ser dirigida a Centre d'Etudes Poétiques, Bibliotheque Royale, Boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruselas, Bélgica.

Poemas, Nº 10, Marzo 1988

Con el mismo empeño de siempre, Gianni Siccardi continúa publicando sus infatigables plaquetas de cuatro autores por vez. En esta oportunidad –luego de un número 9 de 1987, que contenía poemas de Hugo Gola y Gerardo Gambolini– se incluyen poemas de Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Fernando Kofman y Vicente Muleiro. Gianni Siccardi. Avda. Francisco Beiró 2377 (1419) Capital. T.E.: 571-9491.

Poesía y Poética, Año 1, Nº 1, Marzo 1988

"*Poesía y Poética* –reza un fragmento de la introducción de Hugo Gola, director de la revista– es una publicación de la Secretaría de Asuntos Culturales de la Universidad Nacional del Litoral. Aparecerá trimestralmente y se incluirán en ella poemas de poetas argentinos y extranjeros y ensayos o notas sobre poesía." Cumpliendo, entonces, con lo prometido, este promisorio primer número incluye "Tres ensayos sobre Dante", de Ossip Mandelstam; "Notas sobre poesía", de Edgar Bayley; poemas de Bernardo Uchitel, Hugo Padeletti, Aldo Oliva y Francisco Madariaga; un texto de Ezra Pound –ya publicado en otra versión por el diario *Clarín*– y una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

traducción del Canto LI y poemas de Javier Sologuren. Correspondencia a Secretaría de Asuntos Culturales de la U.N.L., Bvd. Pellegrini 2750, Santa Fe (3000).

Prometeo, Nº 9, Noviembre 1987.

Con dirección de Fernando Rendón y Angela García, esta publicación incluye textos de Lewis Carroll, Carlyle, Swift, Rabelais, Apollinaire, Prevert, Michaux, Luis Vidales (de Colombia), Angela García, Fernando Rendón, Carlos Enrique Ortiz, Guillermo Martínez González, un reportaje a Lezama Lima y un ensayo sobre Chico Buarque. Quienes deseen acompañar a tan variada multitud pueden dirigirse al Apartado Aéreo 7392 de Medellín (Colombia), sin olvidar que se trata de *Prometeo*.

Trilce, Revista de literatura y arte del Oeste, Nº 4, 1988

Triplemente dirigida por Marta Heiras, Jorge Acquita, Alberto Ramponelli, *Trilce* se ocupa de todo un poco. Los poemas son de Valdir Peyceré, Roberto Siciliano, Marta Heiras, Teresa Siro, Franco Vaccarini, Lucía Neirino, Nora Quiroga y María Luisa Femeinas. Para escribir hay que dirigirse a Alberto Ramponelli/TRILCE, C.C. 103, Morón (1708) Pcia. de Bs As.

C.n.T.



Arte y Diseño Gráfico
Producción de: LIBROS/ REVISTAS
AFICHES / PROGRAMAS / POSTALES
CATALOGOS/ CARTELES/ VOLANTES
REPRODUCCION DE FOTOS/ FOTOLITOS
informes: 26-7335

Ultimo Reino, Año X, Nº 18, enero-junio de 1988

Seguramente el más sustancioso de los dieciocho números publicados por la revista que dirigen Gustavo Margulies y Víctor Redondo, especialmente por los poemas de Marosa di Giorgio (una uruguaya que, desde hace décadas, merecía ser mucho más conocida en esta margen del Plata), las canciones de Laurie Anderson (versión de Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez) acompañadas de un reportaje a esa artista, la serie de textos sobre la música (en particular el mini-dossier John Cage) y los escritos de George Steiner y Yeats y una breve selección de poesía uruguaya. El cuerpo principal del volumen lo componen poemas inéditos de Guillermo Piro, Horacio Zabaljáuregui, Mónica Tracey, José Kozer, Arturo Carrera, Lubarsky y Jiménez. (D.F.)

Utopías del Sur, Año 1, Nº 1

Dirigida por el poeta Alberto Pipino, esta nueva revista se ocupa de literatura y política. *Utopías* abre su primer número con un reportaje a Ricardo Piglia, continúa con poemas de Luisa Futoransky, Miguel Angel Bustos, Enrique Lihn y la mexicana Kyra Galván, además de un texto de Alberto Szpunberg. La revista, que se anuncia trimestral, recibe su correspondencia, colaboraciones, giros y cheques –estos últimos a nombre de Pipino– en C.C. 2457, Bs. As. (1000), Capital.



Al director de *"Diario de Poesía"*:

En el último número de su publicación apareció un artículo firmado por Ricardo Ibarlucía, titulado "Un romanticismo sin sujeto" y que enjuicia (diría, más bien, ejecuta) una antología de la revista *Ultimo Reino*.

Leo allí una asimilación (una confusión) que me sorprende: "Desde un comienzo –dice la nota–, en la antología de *Ultimo Reino* todo contribuye a crear un clima romántico. Con deliberada falta de dramatismo, predomina un tono elegíaco, monocorde y solemne, poblado de figuras patéticas, atmósferas densas y metáforas sombrías. En los poemas abundan las exclamaciones... los vocativos... y las imprecaciones..."

Sin detenerse demasiado en visibles imprecisiones ("falta de dramatismo" y "figuras patéticas" se excluyen entre sí; el tono elegíaco caracteriza a buena parte de la poesía de Occidente, sea o no romántica) me sorprende la trivialidad de la imagen que el articulista tiene del romanticismo. Esos caracteres apenas si se aplican a ciertos poetas españoles que más que románticos, tardíos, son sentimentales y enfáticos.

¿Es posible que un crítico de poesía confunda un período decisivo con las resonancias vulgares del término? ¿Es posible que use el nombre sin especificar el plural inevitable? Hay, se sabe, romanticismos, el de Colerigde, que no es el de Byron, el de Hugo, que no es el de Lamartine; el romanticismo temprano de los hermanos Schlegel y de Novalis, distinto del practicado por Hölderlin.

Y, sin embargo, si algo justifica el uso indudablemente equívoco del término en su enorme latitud, es porque el romanticismo (los romanticismos) no ha cesado de mostrar –a veces con complacencia, otras con disgusto–, el punto oscuro que envuelve y aletarga los ideales de libertad, igualdad y pureza fraterna. El problema romántico podría ser formulado de la siguiente manera: cómo escribir, con qué ritmo y medida hacerlo si hay que trasmitir la mezcla indiscernible de placer y sufrimiento, la erotización del sacrificio, la relación irónica del individuo con el mundo, la relación trágica del mundo con la nada.

El romanticismo no se opone al imperio de las luces, pero obliga a transformar la endeble razón formal; y en este aspecto nos es contemporáneo y del modo más estricto.

El romanticismo ha dejado su huella en Hegel, en Marx, en Freud.

Leopoldo Lugones es el único poeta romántico argentino.

Los románticos más ardientes y exactos –contra lo que suelen creer ciertos traductores que prodigan signos de admiración que bordean la injuria–, amaban la precisión y la sencillez elocutiva: baste leer con cierto gusto algún verso de Novalis.

El admonitorio y casi staliniano gesto de Ibarlucía no le hace nada bien a la crítica rioplatense, siempre empeñada en conservar a la literatura para que no se descarríe.

Juan Bautista Ritvo

"Tres mil años son un lapso breve en la historia del espíritu de la poesía"

"Los músicos saben con mayor o menor claridad que una fuga de Bach es algo fundamentalmente distinto a un cuarteto de Schubert o un preludio de Debussy, pero parece que ya nadie sospecha que un poema de Goethe se distingue fundamentalmente de un himno de Hölderlin o de una estanza de Wieland, y que la ascensión de Dante está escrita en una página diferente a la de Fausto. La más nefasta fuente de errores en la ciencia literaria es su empeño en comparar lo incomparable. Lo que es poesía sólo se puede deducir de su historia, y ésta enseña que también ese concepto es más complejo de lo que comúnmente suponen los historiadores y estéticos, quienes se atienen a la opinión infundada de que ese concepto designa algo uniforme." [Walter Muschg]

Creo que en la nota "Un romanticismo sin sujeto", publicada en el número anterior del *Diario de poesía*, R. Ibarlucía comete algunas *gaffes* "históricas" y otras particulares. La *Antología Ultimo Reino*, de Enrique Ivaldi, Mario Morales, Pablo Narral, Víctor F. A. Redondo, Guillermo Roig, María J. de Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Sola, Mónica Tracey, Susana Villalba, Horacio Zabaljáuregui y Jorge Zunino, publicada por el poeta José Luis Mangieri en su colección *Libros de tierra firme*, es una selección de los poemas de éstos, *no* una selección "de los primeros dieciseis números de la revista", como figura en el copete. Varios de los poemas aparecieron en algúnos números, pero la revista de poesía *Ultimo Reino* ha estado abierta a muy diversas voces, sin perder por eso su unidad y estilo, dado por una determinada visión del mundo y un arduo trabajo de lectura y selección. Así, en *UR* han aparecido poemas de Pleynet, Cerro, Carrera, Kozer, Futoransky, Gelman, Ponce, Defilpo, y centenares más de poetas no integrantes del grupo *Ultimo Reino*; aparte de, por supuesto, uno o varios de los del grupo en cada número.

En realidad, esta no es una "respuesta" a la "crítica" de RI, aunque esté motivado por aquella, ya que de existir estará firmada por los miembros del grupo poético Ultimo Reino, del que hace años soy amigo y lector, y a quienes identifico por sus propias voces y por una estética en común. Me parece que individualmente son creadores originales y *también* miembros de un "coro". Sugiero leer algunos de los resultados de "cadáveres exquisitos", conversaciones, y poemas compartidos de diversas épocas, previstos para el número 19 de la revista (para fin de año), a partir de los cuales quizás algunos puedan replantearse su posición acerca del término "coro", o reflexionar acerca de la poesía anónima, la hermandad, el mensaje... Sola no es Tracey, ni Villalba es Ivaldi, ni Roig es Ruschi, ni Morales es Zabaljáuregui, ni Redondo es Scrugli, ni Narral es Zunino, aunque algunos de ellos hayan experimentado impulsos similares con "maestros" compartidos, hayan escrito poemas juntos o vivan juntos, ni son tan distintos a pesar de los diversos caminos que hayan tomado durante los años, tanto en lo cotidiano, en los exilios, en las luchas y miedos, como en lo poético, el discurso, el lenguaje.

El poeta es un ser humano que cambia, pero siempre es un ser humano. No un nombre ya clasificado en un diccionario. Más aún, luego de terminada una obra, si viva, se sigue transformando en sus lectores y en los tiempos que cambian. El poema queda impreso (¿rígido?) pero los ojos que lo leen pertenecen a una raza móvil, cambiante con el tiempo, el espacio y los estados de ánimo.

Ante diversas "críticas" en el correr de los últimos años, el grupo ha sabido responder de una sola forma: creando. No contra nada ni nadie en particular, sino con otras visiones. No hay otras voces que las de los poetas. Bienvenidos los ecos, las distorsiones y los ataques, pero más bienvenidos serán, *claro*, los poemas.

Aparte, charlando con los muchachos, cada uno tenía una reacción distinta (como distintos que son), desde una ironía hasta la indiferencia, el lugar de la reflexión o el reto a duelo poético, la incomprensión, la contracrítica, el comentario acerca de la desafortunada elección de ciertos términos, las citas fuera de contexto que reflejan una lectura caprichosa (finalmente la elección del lugar desde donde se lee es personal). Pero todos prefieren seguir con sus obras. No por dar pasto a las fieras, sino por imperiosa necesidad. La poesía es una utopía, ¿habrá quienes tengan todas las respuestas o valúen el impulso creador en base a su *única* verdad? Si no hay resistencia en la poesía, o si la hay, o si depende de qué clase de poesía, o si el valor de la poesía se rige en base a un sistema de valores (?) en particular, es como pensar que hay una sola realidad, o dos dimensiones.

Aprovecho la oportunidad para recomendarles nuestros últimos y próximos libros: Bizzio, Bellessi, Gelman, Vitelleschi, Aulicino, Vasco, Celan, Cerro, Vivanco, Carrera, Piro, Arijón, Villalba, Redondo, Lamborghini, Jiménez, que formarán parte de la colección de poesía *Ultimo Reino*, que junto a su hermana *La Lámpara Errante* ya llega a sus doscientos títulos. Y acaba de salir mi imperdible segundo cassette con Paul Stringa (Dúo de guitarras Islas: música latinoamericana) donde tendrán ¡parodias! ¡virtuosismo! ¡disonancias! ¡mística! ¡folclore! ¡proyección! ¡electroacústica!

Pa' terminar, vuelvo a Muschg: "La poesía es cosa de la tradición. En ella, lo permanente es más esencial que lo que cambia sin cesar, que se efectúa más bien en las regiones inferiores del suceso literario. Todos los poetas auténticos se consideran continuadores de una tradición. En un sentido más profundo, dicen lo mismo que los antecesores de quienes se sienten herederos, hablan el mismo idioma que ellos. Esta relación es la que los sostiene con mayor seguridad, a ella se aferran con mayor perseverancia: esta relación es también la que dota de un sentido a su acción, aun cuando todo lo demás se haya confabulado para convencerlos de lo contrario. Para ellos aún es actual un pasado aparentemente desaparecido; esta reunión con ejemplos y prototipos no es una obligación esclavizante que los rebaja a 'espuma de olas', sino su felicidad y su libertad, el signo de su tarea sobrepersonal, que cumple cada uno en forma incomparable. Sólo se reconoce la singularidad del individuo si se conoce a su parentela. Sin embargo, no se trata con ello de recuerdos vagos, sino de contactos serios y objetivos. Tres mil años son un lapso breve en la historia del espíritu de la poesía".

Claro que todo se trata de opiniones, de visiones similares y distintas, de compartir o no vivencias, iluminaciones, militancias.

PD1: 1988: *Chile Crea*, los hombres de la cultura de todo el mundo contra la dictadura: *Ultimo Reino*, la única revista de poesía argentina presente con una delegación compuesta por Zunino, Redondo y Claudia Melnik. 1983: *69 poetas por la vida y la libertad*, publicado por las Abuelas de Plaza de Mayo. 1982: *Primer Festival de Revistas Culturales*: trece revistas manifestando abiertamente sus aspiraciones de "justicia y libertad". 1982: edición del «Canto del macho anciano» de Pablo de Rokha. 1979: editar una revista de poesía, etc.etc.etc. ¿O acaso la resistencia es sólo escribir según el modelo de algún poeta que resistió *a su manera*?

PD2: Yourcenar en las *Memorias de Adriano*: "De alguna manera, toda vida narrada es ejemplar; se escribe para atacar o para defender un sistema del mundo, para definir un método que nos es propio. Y no es menos cierto que por la idealización o la destrucción deliberadas, por el detalle exagerado o prudentemente omitido, se descalifica casi toda biografía: el hombre así construido sustituye al hombre comprendido. No perder nunca de vista el diagrama de una vida humana, que no se compone, por más que se diga, de una horizontal y de dos perpendiculares, sino más bien de tres líneas sinuosas, perdidas hacia el infinito, constantemente próximas y divergentes: lo que un hombre ha creído ser, lo que ha querido ser, y lo que fue."

Gustavo Margulies

N. del Director: El error a que Margulies se refiere no está en el copete de la nota, sino en el avance que se hace de ella en la tapa. No es un error de Ibarlucía, sino de quien editó la tapa, en este caso, yo.

Esto en cuanto a los datos propiamente dichos; por otra parte, para los lectores de las cartas de Margulies y Ritvo creo que conviene consignar que Ritvo es integrante de la interesante revista *Paradoxa* de Rosario y que Margulies es co-director junto con Víctor Redondo de la revista UR; en cuanto a las opiniones creo que tanto la carta de Margulies como la de Ritvo ponen en juego ideas que por distintas razones son interesantes de discutir; al menos a Ibarlucía y a mí nos han tentado a la discusión, y esperamos llegar, uno y otro, al próximo número con algo al respecto.

Estimado Samoilovich:

Probablemente ustedes no publiquen cartas de lectores, lo cual no impedirá que ésta les llegue de todos modos. Es la primera vez en muchísimos años que me siento movido a expresar un sincero agradecimiento a una revista o periódico argentino por el enorme placer que su lectura me ha proporcionado. El dossier Auden del Nº 9 de *Diario de Poesía* (invierno 88) ha sido para mí un alto motivo de regocijo y una estimulante razón para seguir creyendo en el criterio selectivo de su revista y –permítaseme esta inadecuada emergencia del yo– en la validez obcecada de mis preferencias.

Conocía el sabio trabajo de Joseph Brodsky en la versión inglesa pero ignoraba los otros artículos. Valga también mi admirado agradecimiento a la colaboración de Juan Gustavo Cobo Borda y María Teresa Gramuglio, y agasajo asimismo la traducción que usted y Mirta Rosenberg hicieron de "Dover" y otros poemas.

En tiempos como estos, en los que inagotables legiones de estúpidos nos hablan a los gritos desde el televisor y "los sueños cursis de los eficaces" pretenden desgarrar con afiladas sonrisas lo poco digno de ser amado y gustado que entre nosotros queda, el Nº 9 de *Poesía* se erige como una bella y talentosa respuesta a tanta estólida facilidad.

Mis mejores deseos y, una vez más, gracias.

Rodolfo Rabanal

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Todas las mañanas
en su kiosco.



La realidad tal cual es, para que la conclusión sea suya.

Página/12

el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:
Osvaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina
Miguel Bonasso
Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliaschev
Juan Gelman
D. Viñas
Director: Jorge Lanata.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar