

60
información
creación
ensayo

POESÍA

Verano
de 2001/2.
Periódico
trimestral.

17 concursos ★ Monteleone sobre la antología *Monstruos* ★ Poesía argentina: Cassara, Cristobo, de Jager, Fogwill, Gianuzzi, Leonardi Herrán, Urruspuru, Wajszczuk ★ Poemas de Gonzalo Millán ★ Ensayo de Chejfec sobre el mito uruguayo



S. HEANEY Y UN DESCONOCIDO. FOTO DE LARRY HERMAN, 1972.



SEAMUS HEANEY

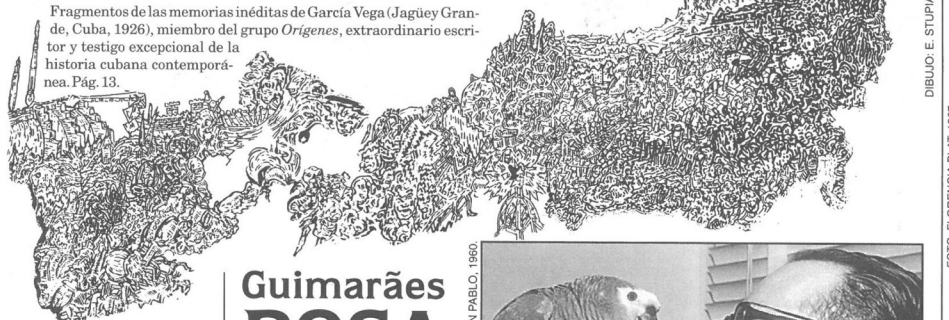
"Esa vieja sensación de una tragedia que se desarrolla/ incomprensida, al borde mismo/ de lo usual": en "Mundo conocido", un poema de su reciente libro *Electric Light* (Faber & Faber, 2001), el premio Nobel irlandés reencuentra en la Yugoslavia de hoy los fantasmas del atraso y el sufrimiento que conoce desde su infancia en la Irlanda rural. Un complejo juego de recuerdos y evocaciones, unos tiempos y lugares distantes, dibujando una Europa donde "todos los sistemas funcionan", pero sólo a condición de ignorar extensas zonas de la realidad y de la historia. Página 28.



DIBUJO: E. STUPIA
FOTO: FLORENCIA PLAT, 1987

LORENZO GARCIA VEGA NO MUERAS SIN LABERINTO

Fragmentos de las memorias inéditas de García Vega (Jagüey Grande, Cuba, 1926), miembro del grupo *Orígenes*, extraordinario escritor y testigo excepcional de la historia cubana contemporánea. Pág. 13.



Magrelli POEMAS INEDITOS

Poemas inéditos (en cualquier idioma) de uno de los más destacados poetas italianos de hoy. Página 30.

Guimarães ROSA

De Hamburgo a Río, de París a Londres, João Guimarães Rosa, el genial autor de *Gran Sertón: Veredas*, recorrió los zos del planeta mirando con cuidado y deleite a esos curiosos prójimos: los animales. Sus cuadernos de notas, en página 21.

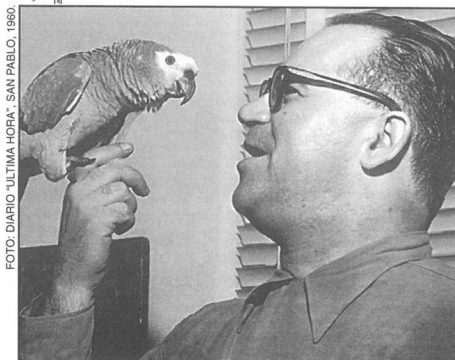


FOTO: DIARIO ÚLTIMA HORA, SAN PABLO, 1980

MURENA "Un bárbaro entre la belleza"

Poemas de Flavio Gómez, heterónimo de H. A. Murena, seudónimo a su vez de Héctor Álvarez (1923-1975), interpretados por él con su especial agudeza. Pág. 25.

ediciones bajo la luna nueva

(rosario-buenos aires)

strip,
de gabriel reches
la fuerza,
de hernán la greca
la última estación del
mundo, de horacio
zaballáuregui
viernes,
de beatriz vignoli
no estoy en casa,
de laura cerrato
madre noche,
de carlos moreira

se encuentran en la librería norte
bajolalunanueva@ciudad.com.ar
te: 0341-4392131 (rosario)
4867-6525 (buenos aires)

SIESTA

selo editorial

juana bignoz quién
hubiera sido pintada
osvaldo bossi fiel a una
sombra mariana bustelo la
cajonera carolina cazes
demolición graciela cros
cordelia en guatemala
carlos martin eguía el
sacatrapos santiago llach
la causa de la guerra
anahí mallol polaroid
lucas margarit lazlo y alvis
marina mariasch xxx
cecilia pavón ¿existe el
amor a los animales?
marín rodríguez natatorio

siesta@arnet.com.ar

SUSCRIBASE

Si vive fuera de Argentina,
usted puede suscribirse a
Diario de Poesía
comunicándose con:

Fernando
García
Cambeiro
Argentine
Books
& Serials

por e-mail:
cambeiro@latbook.com.ar
internet:
http://www.latbook.com.ar
por fax:
(54-11) 4307-2735
por correo:
P.O. Box 591286
Miami, FL 33159, USA

En el interior del país, si no encuentra *Diario de Poesía* en los quioscos de su localidad, consulte por email a jdarriba@ovti.com.ar o por fax a 011-43723829.

Sumario

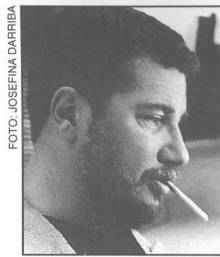
- Lecturas*, por Daniel Samoilovich 2
Eliás Uriarte: "Kafka es el primer novelista uruguayo del siglo", conversación con Aldo Mazzucchelli 3
Hiroshima, por Eliás Uriarte 4
Llamando a Rimbaud, por Joaquín O. Giannuzzi 7
El poema de las flores, por R. E. Fagoull 8
Tres poemas, por Teresa Leonardi Herrán / *El libro de los polacos*, por Ana Wajszczuk 10
Cielo del siamés, por Aníbal Cristóbal / *El pastito*, por Héctor Urruspu 11
Casa de cambio, por Jan de Jager / *La máquina de trinar*, por Walter Cassara 12
No mueras sin laberinto, por Lorenzo García Vega 13
Claro/Oscuro, por Gonzalo Millán 19
Sextinas y Exilios, por Ana Nuño 20
Zoo, por João Guimarães Rosa, traducción de D. Samoilovich 21
La parte por el todo, por Sergio Chejfe 24
Un bárbaro entre la belleza, por H. A. Murena 25
Los poemas de Flavio Gómez, por H. A. Murena 26
Mundo conocido, por Seamus Heaney, traducción de M. Rosenberg y D. Samoilovich 28
La última ofrenda, por Yannis Ritsos, traducción de Circe Maía 29
La guerra y otros poemas, por Valerio Magrelli, trad. de Guillermo Piro 30
La "poesía joven" es un oxímoron, por Jorge Monteleone 32



- Dario en sí mismo*, por Edgardo Dobry / *El hilo de la trampa*, por Samuel Zaidman 33
Exposición desnuda, por Anahí Mallol / *Un doméstico idilio de ultratumba*, por D. G. Helder / *El arquero sin nada que defender*, por Matías Serra Bradford 34
Una reflexión sobre el luto, por Walter Cassara 35
Agenda 36

DIARIO DE POESÍA recibe toda su correspondencia y giros en C.C. 1790 (1000, Correo Central), Buenos Aires. E-mail: jdarriba@ovti.com.ar. Las cartas de más de 20 líneas podrán ser editadas por la redacción. Internet: www.diariodepoesia.com
DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 235957. Distribuidora en Capital: Distimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bx. As. Interior: DGP S.A., Alvarado 2118, Capital Federal. Impreso en Rosgal S.A., Mariano Moreno 2708, Montevideo, Uruguay. Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares. Es una publicación de la Cooperativa Diario de Poesía (c.f.).

Lecturas



Columna de
Daniel Samoilovich

glesia; indudablemente también era el más estúpido. Había muy poco que él ignorara sobre la melancolía, pero casi no sabía otra cosa"; y, por breve y efectista que sea, no me parece una lectura pobre del pobre Lord Alfred. De paso, informa sobre el propio Auden y sus preocupaciones, lo cual no debería ser la función principal pero es de hecho una de las principales funciones secundarias de la crítica.

Es inolvidable el comienzo de Anna Karenina: "Todas las familias felices se parecen, pero cada familia desdichada lo es a su manera". ¿Será que todas las aprobaciones se parecen y en cambio los rechazos tienen personalidad y estilo? Sería una conclusión excesiva; amar y aborrecer, parece que son aspectos de la misma cosa, e incluso no es raro que cierta alquimia transmute de cuando en cuando poemas y personas de un lado al otro. Tanto en el amar como en el aborrecer puede haber variedad, inventiva, talento, o falta de ellos. Pero como estamos por el momento con la apología del rechazo, permitásemos defender también el detestar "extraliterario". Otro encuentro de poesía, otro escenario, Manizales, creo, un destallado auditorio de un instituto de teatro, cubierto de arriba a abajo de madera de cedro lustrada bien oscuro; otro lugar exótico, sin duda; hace un rato hubo un terremoto de grado 5.6 con epicentro a cien kilómetros de acá; salimos a la calle, un poco rápido, ahora volvemos, parece que se resquebrajaron algunos edificios pero, al menos en Manizales, ninguno se cayó. De vuelta al gran fétetro de cedro, lee un cubano, y la mexicana sentada al lado mío me dice en voz baja: "Mirá qué blanco es, qué blanco y fofo, es un agente de la KGB blanco y

fofo y maricón!" No pudo ser exactamente así, porque yo me lo acuerdo con ese "mirá" y los mexicanos no vosean; pero fue muy parecido, y la viperina lengua de mi amiga mexicana, por lo demás delgadita y compuesta como una niña colonial, fue lo que más me gustó de todo lo que escuché esa tarde. Era claro que ella no estaba prestando mucha atención, lo que ofrecía no era una "lectura", es que de veras no había lo qué. Dicen que Marianne Moore comentó una vez, al cabo de una lectura que no le había interesado: "¿Vieron qué maravillosa camisa blanca tenía el poeta?" Blanca o no blanca la camisa, de la KGB o no el poeta alto y gordo, no es de eso de lo que se habla; ocupando el sitio de la crítica, si realmente instintivamente y a la vez surgidas de un gusto maduro, estas maldades pueden estar haciendo centro en algún lugar. Negarlo, sería pensar el gusto como un tribunal con sus procedimientos, con fiscales acusadores y derecho a la defensa, y el gusto, sea lo que sea, definitivamente no es eso. ☐

El N° 61 aparece en
marzo de 2002.

Entrevista a Alvaro
Mutis

DIARIO DE POESÍA

Año 15 N° 60 - Diciembre de 2001

Consejo de Dirección
Josefina Darriba, Daniel Freudentberg, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucea, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Director
Daniel Samoilovich

Director de arte
Eduardo Stupia

Secretario de redacción
D. G. Helder

Diagramación y armado
Liliana Rocca

Escaneado de imágenes
Pablo Tomaselo

Colaboradores especiales: Roberto Appratto, Arturo Carrera, Susana Cella, Pablo Gianera, Valeria Castelló-Joubert, Guillermo Piro, Alejandro Rubio y Samuel Zaidman

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Diario de Poesía ha sido seleccionado para el Plan de Promoción a la Edición de Revistas Culturales de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación.

Elías Uriarte: “Kafka es el primer novelista uruguayo del siglo”

Autor de tres libros de poemas *–Trabajombre (1978), Breviario de la peste (1986) e Hiroshima (1999)–*, Elías Uriarte nació en Rocha, Uruguay, en 1945. Esta conversación y la foto que la ilustra fueron publicadas en “Insomnia”, separata cultural de la revista *Posdata*, en mayo de 1999. El poema de la página siguiente pertenece a su último libro. (En *Diario de Poesía* N° 55 pueden leerse más poemas de Uriarte y un ensayo de Roberto Appratto sobre su obra.)

calle, mire a la gente, viva con los demás...”

conversación con
Aldo Mazzucchelli

Uriarte, vamos a comenzar algo abruptamente, y le voy a hacer una pregunta un tanto radical, tal vez: ¿es la poesía un estado del espíritu? Si lo es, ¿qué significa para usted estar en ese estado? ¿Cree que la posibilidad de segregar poesía tiene que ver con el tipo de vida que el poeta lleva, las cosas que hace, a lo que se dedica...?

—Una vez estaba yo en Porto Alegre, y fui a ver a un hombre del que había leído algunos versos que me habían gustado mucho: Mario Quintana. Estaba muy viejito. Vivía en un hotel, donde ahora hicieron un gran centro cultural que lleva su nombre. Llego a ese hotel, pregunto por él, y me señalan un rincón donde no se veía nada, en la más completa oscuridad. Me acerco, y allí aparece él.

—¿Cómo era?

—Era... puro ojo. Flaquito, chiquito, muy delgado, como absorbido...

—No precisaba mucha materia...

—No, no precisaba mucha materia. No tenía materia. Y eran dos ojos como lagos.

Le llevaba mi libro, que estaba recién editado. Yo estaba orgulloso entonces de esos poemas, era el año 78. El —no sé cómo en aquella oscuridad— le voy algo de mis versos, y me invitó a caminar hasta un café. Yo entonces estaba muy con la idea de que un poeta era un profeta. Y por ahí, en la charla, le dije “el poeta es un profeta”. El me miró, se puso la mano en el pecho, y me dijo “no me haga reír... que me duele el corazón”. Pero no me lo dijo de una forma agresiva, ni como diciendo “no sea tonto”. No, me lo dijo sintiendo. Además, creo que realmente él andaba mal del corazón. Y yo no me olvidó nunca más de eso. Me he sentido afortunado de haber tenido aquella conversación.

—¿Cómo interpretó, entonces, eso?

—Lo viví como... “baje a la

—Tal vez, puede ser que el poeta sea profeta, pero en todo caso no le es permitido ni decirlo, ni sentirlo, ni creerlo, ni pensarlo... Porque ahí se disuelve la magia, debido a la falta de pudor...

—Claro, claro, es eso. Hay un libro que ahora no se leerá mucho, el *Psicoanálisis del fuego*, de Gastón Bachelard. Y él dice una de esas cosas que al principio yo no la entendí, pero luego la fui entendiendo de a poco. El dice que se tiene fuerza, en tanto no se tiene conciencia de que se tiene. Ahora cómo se relaciona esto con la poesía... no sé...

—Permitame, tal vez algo de eso venga de la teoría de los cuatro elementos, de los griegos. Varios filósofos presocráticos, entre ellos Tales y Anaxímenes desarrollaron eso. El fuego es símbolo del ser puro, sin conciencia objetiva. La conciencia objetiva viene con el aire, que es el complemento natural del fuego —el oxígeno, justamente, alimenta el fuego—. Desde siempre, la profecía y la poesía vienen de esa participación del fuego en el ser del mundo. Por participar en el ser del mundo, “sabe” cómo se van a desarrollar las cosas, pero lo sabe siéndolo, no diciéndolo conscientemente. Eso pertenece al aire, al dos, al espejo, la objetividad y la razón. El aire es pensamiento, pero el fuego es acción. El fuego es el uno, la subjetividad pura. La fuerza de habitar sin conciencia en la propia palabra...

—Preciosa explicación. Viene de ahí, sin duda. Es interesante eso del fuego. Realmente, el fuego produce esa absorción... Lo absorbo, lo perlejo de uno frente a una hoguera prendida. La fe especial que produce en el hombre la contemplación del fuego. Le arranca a uno del espacio, y le arranca del tiempo.

—Entonces, la poesía implica un estado de espíritu diferente. Pero no es un estado perennemente contemplativo, ¿no? En relación con esto, está esa pregunta tonta y crasa que siempre se hace: si un ejecutivo, que tenga su vida completamente ocupada, puede también ser poeta...

—Por supuesto que sí, puede. Además hay ejemplos. Pienso que es mejor estar dedicado a algo que se confronte con la poesía. Trabajar en un banco puede llevar a la poesía. Es la tragedia del profesor de literatura, que a menudo se condena a “lover sobre mojado”, ¿no? Es decir, a veces ese contraste, esa oposición, ese enfrentarse a la materia, hace a menudo al poeta mejor. De otro modo, es como si se fuese desafilando el cuchillo.

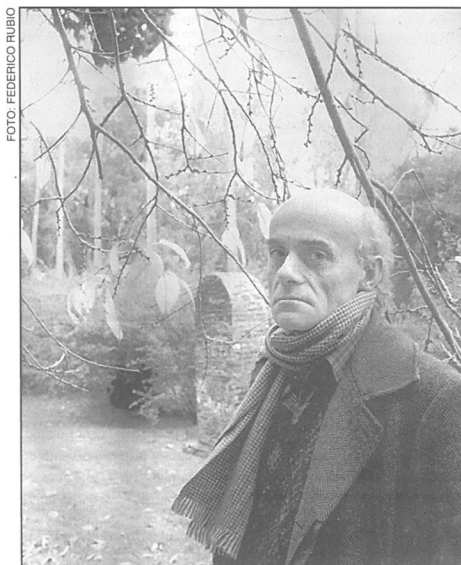
Tiene usted ahora 53 años, y tres libros. Es una producción austera, considerando la media de la poesía uruguaya...

—Yo publiqué sólo tres libros, distanciados entre sí por

cerse? ¿Cómo puede una persona tan solitaria, que puede llegar a vender 200 libros cuando tiene suerte, incidir sobre algo tan vasto como es el lenguaje?

—Es muy difícil ejemplificar pero... Así como circula en una comunidad devaluada, papel moneda sin respaldo en divisas, circula en la sociedad devaluada, papel poético sin respaldo de verdad. Eso es lo que yo pensaba en aquel tiempo. Y es lo que sigo pensando. Empecé a escribir —mal— en base a esa idea, y calculo que continuaré escribiendo en base a eso.

—Usted se refiere de pronto a ese lenguaje establecido del lugar común, encima del cual muchas personas navegan,



Elías Uriarte, Montevideo, 1999.

un período de más o menos diez años entre uno y otro. Y una plaquette en medio, hace unos seis años.

—¿Cómo empezó, en su caso, la dedicación a escribir?

—Yo escribí como forma de protegerme. El lenguaje era una forma de agarrarme a la realidad. Y cuando escribí *Trabajombre*, lo hice como una reacción contra un lenguaje que sentía devaluado. Sentía que, entre otras miserias, la dictadura había devaluado el lenguaje. Sentía que era una responsabilidad devolverle realidad al lenguaje.

—He escuchado otras veces, y leído, esto mismo. Que una de las tareas del poeta es devolverle valor al lenguaje...

—Ah, yo creo, sí...

—Pero, ¿cómo puede eso ha-

usándolo sin conciencia, como si fuera propio...

—Sin duda...

—Pero no es propio, no es de nadie. Es el problema del huérfano, no la suerte... No es más libre porque no sea de nadie, sino que no tiene filo, porque no es de nadie, y por ello, no atañe a nada...

—Sin duda. Me refiero a eso. Si se inventase un aparato que se llamase “realímetro”, y que pudiera medir niveles de realidad del lenguaje, el 99,9% de la literatura uruguaya desaparecería en el acto. Y me incluyo.

Y ahí aparece la palabra talento. La capacidad de producir ese “lenguaje con peso” del que habla Martí. La poesía talentosa está ligada con la palabra amor.

—¿Cuál sería el opuesto del amor?

—El opuesto al amor es todo lo que divide, impide el encuentro humano. Todas las formas de intermediación humana. Y también el lenguaje puede ser visto como un opo-

ente del amor. Creo que quitarle realidad al lenguaje es eso, es dividir. De ahí lo escandaloso. Yo soy de la opinión que Idea Vilariño ha escrito algunos de los mejores poemas

“Así como circula papel moneda sin respaldo, también circula papel poético sin respaldo de verdad.”

de la poesía uruguaya de todos los tiempos. Pero también creo, por ejemplo, que la poesía política de ella es mala. Siempre pensé que la mejor poesía política de ella es la poesía amorosa. Porque lo político verdadero está, justamente, en la realidad que le da a sus palabras cuando expresa su amor.

Aprovecho una palabra que usted empleó antes, la palabra intermediación. En toda su poesía, también en este último libro, se percibe una profunda atención respecto del problema religioso... ¿Hay una atención a ese problema del rol de intermediaria que juega la iglesia entre Dios y el hombre?

—En algunos escritores que hablan en América Latina acerca de la labor “liberadora” de la iglesia católica en este continente, se olvidan que detrás del monje “liberador” está la religión, y que la propia religión es el enemigo. Quiero decir Bartolomé de las Casas era bueno, pero Bartolomé de las Casas era representante de una ideología, de toda una administración de lo sagrado...

—La vicarización de la experiencia sagrada...

—...que era lo que oprimía. Hoy es, por ejemplo, la empresa, o tantas cosas que andan por ahí.

—Para usted, ¿la religión tiene esencialmente que ver con la poesía?

(sigue en pág. 4)

(viene de pág. 3)

—Hay una distinción —que no la hago yo, la hace Roger Caillouis—, entre lo religioso y lo sagrado. El dice que la religión es la *administración de lo sagrado*, es decir, lo institucional, lo sacerdotal. Y la poesía refiere a lo sagrado, no a lo religioso.

—A ver si nos entendemos...

Cada uno tiene derecho a lo sagrado, por sí mismo. Pero la religión se mete entre medio, la religión conculca ese derecho, lo formaliza...

—Ese es el tema de mi libro, de mi último libro. Otras instituciones de la sociedad —la familia, por ejemplo, o la medicina—, en la medida en que actúan negativamente, también obran así. Hay una frase de Napoleón, dicha en el marco de una conversación con Goethe, mientras hablaban sobre la naturaleza de la tragedia, en la época antigua y en la época moderna. A mí me parece extraordinaria. Dijo: "Lo que antes representaba el destino, entre los griegos, aquello que los latinos llamaron *fatum*, para los hombres modernos es la política". O sea que el poder devastador de los dioses antiguos, hay que buscarlo ahora en la política.

Pero no hay que pensar en esta capacidad de la política como un invento moderno, ni siquiera de la Edad Media. Esta sustitución aparece ya en Roma. El destino se sustituye por el poder político.

Pero ¿la política es capaz de configurar el destino, o también aparece dependiente de él? ¿El destino murió, entonces?

—No, no murió. Asumió otra forma.

—¿Los políticos son intérpretes, entonces, de ese destino?

—Ahí aparece el problema. Otro gran tema. Es otra forma de intermediación. A mí me duele mucho, y es la razón de este libro, que después de todo lo que pasó entre nosotros, nuevamente siga primando una visión acrítica de la política. Porque ahí está el fascismo detrás. Que nuevamente volvamos a las mismas cosas... No tengo ningún problema en decirle que éste es un libro político. Y que lo que está en juego es el fascismo. Cuando la gente dice "vote a fulano de tal, porque bla bla bla", y es el "bueno", y no hay una crítica a la consigna, a eso que se llama vulgarmente "manipulación", se está trabajando por el fascismo. Cuando hay gente que se erige en portavoz, en representante, en gurú de los demás... Eso no quiere decir que no exista la profesión de político, que la ejerce un hombre que hace una especialización, que es una técnica como cualquier otra... Pero cuando no se hace una crítica, y hay un hombre que se erige en voz de los demás... ¿Qué significa todo eso? El fascismo. Y yo creo que si seguimos en lo mismo,

Elías Uriarte

Hiroshima

¡Oh, la Mesa, la Mesa!

A la derecha

El padre,

A la izquierda

La madre,

Al frente

El espíritu

Santo,

Y en el centro

El cordero:

¡Ojos celestes,

Azules,

Flavos,

Amatistas?

Oh, esa Mesa, esa Mesa:

Cuadrada,

Redonda,

Inexistente?

¡Acaso un recuerdo infantil,

Una fantasía adolescente?

Oh estampas en el fondo del castillo,

Oh inscripciones, inscripciones,

En las chozas más humildes.

¡Orlas,

Halos,

Nimbos?

¡Cómo se dice

Esa cosa, esa cosa

Que tiembla sobre

Las frentes?

Oh, la Mesa Familiar: yo

Os consagro

Y os describo

Fielmente.

Corría el año tanto...

Decíase...

El padre, agosto,

Entreteje oscuros pensamientos

Entre sus manos,

La madre deplora

Una tardanza irreparable;

Luego bargueño,

Caoba

Y

Noche:

Una noche para el padre,

Una noche para la madre,

Y una noche para el espíritu santo:

Oh misterio de la triple noche

En una sola noche

Compartida.

A lo lejos,

Un elemento:

¿Su naturaleza?

Acústica.

¿Su timbre?

Orgánico.

¿Su altura?

Media.

¡Grito,

Lamento,

Gemido?

¡Acaso un herido?

¡El Canto de la Tierra?

¡Un fugitivo por el monte?

Di: ¿cómo lo prefieres?

Crudo,

Cocido,

A punto,

Pasado,

O

Tal vez

Cro-

Can-

Te?-

Oh, la Mesa Familiar:

Yo os consagro

Y os describo

Fielmente.

Corría el año de...

Decíase...

Una voz refiere:

¡Recuerdas

Tu niñez?

¡Recuerdas

Las cenizas de Hiroshima?

Oh, cómo caían sobre

Las cosas.

¡Recuerdas cómo se metían en todo,

Manos,

Ojos,

Palabras?

¡Recuerdas tus dedos

Manchados de ceniza

Cuando tocase el capó

de la cupé?

¡Eh?

¡Recuerdas aquella delgada,

Delgadísima...?

¡Cómo se dice eso, eso...

Que se deposita ligeramente...?

No no, polvo no...

Pátina tampoco...

¡Eso eso que es como una capa finísima?

Película,

Película,

Como una delgadísima película sobre

Las cosas:

Oh, cómo caían

Caían

Las cenizas de Hiroshima.

Al principio leves,

Apenas sueño sobre

Los labios de las hojas.

Me parece que las veo:

Temblorosas,

Oscilantes,

En copos,

Desfleadas,

Apenas

Crepitantes;

Luego

Crecientes,

Olas gigantes, transversales,

Sudarios de cenizas,

Cubriendo todo

Todo:

Patios,

Chiqueros,

Lagunas,

Esteros,

Montes de eucaliptos,

Alamos,

Limoneros,

Y esa mano, esa manecita

Que aprieta un sonajero;

Oh, cómo caían,

Caían,

Las cenizas de Hiroshima.

Me parece que las siento:

El ruido de los pensamientos

Del aire:

Sobre establos,

Aserraderos,

Sierras,

Bañados,

Dormideros.

Cómo se metían en los días,

En las noches,

En los sueños;

Así, así: joves el sonido

Que hace mi mano al cerrarse

En el aire?

¡Verdad que es difícil,

Casi imposible,

Percibir?

Y sin embargo, algo, algo

Se atrapa: este

Es el auténtico sonido de

Las cenizas de Hiroshima.

¡Recuerdas tu niñez,

El ciclón donde dormías?

¡Recuerdas que decías:

"Me sostendré en el vacío,

Me tomaré del aire,

Sea como sea

Sobreviviré,

Me recogeré en

El corazón del torbellino?"

¡Recuerdas, recuerdas

Las fronteras?

"¿Qué miras ahí,

Donde no hay nada;

Sólo montes y caminos?

Entra, hace frío."

¡Recuerdas:

"Padre mío:

Hemos llegado a Horeb,

He aquí el fuego,

He aquí la leña,

Pero: dónde está

El cordero?"

Oh, cómo caían,

Caían

Las cenizas de Hiroshima.

Pero, perdón, debo levantarme:

Estoy emocionado.

Oh, la Misa Familiar: yo

Os consagro

Y os describo

Fielmente.

Pero ahora que reparo:

Los discípulos,

Dónde están?

Y el Maestro,

Se ha retirado?

"En verdad, en verdad os digo:

Uno de ustedes me entregará..."

Ahora silencio...

...

¡Escuchas...

Del lado de la llanura...

Esos gritos?

...

¡Tal vez ecos

De Tupambaé?

Eh?

Eh?

Eh?

...

Oh, las guerras fratricidas:

¿Es que nunca acabarán?

¡Nunca?

Te diré: Aquí

Están,

Aquí,

Aquí,

Empiezan:

Oh esa Mesa, esa Mesa...

...

¡Qué silencio!
¡Cómo ha oscurecido!

...

Padre santo: te juego
Un serio.
¿Me matarás
Si digo lo que veo
En el fondo
de tus ojos?
A ver,
A ver,
Sí... es indudable...
Aquí hay algo... sí... sí... oh...
Qui-
Mi-
Co...

¡Químico!
¡Oh el Pecado del Siglo!
¡El Pecado Químico!
Y descubierto aquí... entre nosotros...
¡Gloria, gloria para las Letras Nacionales!

Está en todo,
En todo:
En esa leve, levisíma conmoción central que la
dicha sufre de repente,
En esa ciudad bombardeada y en ese hombre que
se levanta en medio del polvo y la ceniza,
En esos árboles de raíces expuestas, desnudas, en
los patios leprosos de los hospitales,
En los hombres que los pueblan, de entrañas
colgantes, vísceras en el aire "sanza tempo
tinta",
En todo, en todo:
En esos patios,
Y en esos muros
Que cambian de nombre según el tiempo;
En esa ausencia inexplicable de todo lo que parecía
presente,
En esa traición que las escuelas no nombran,
En todo aquello que el lenguaje oculta,
Y que tarde se descubre;
Está en el crimen,
En el amor humillado en viles fondos de comisarías,
En las técnicas de la pregunta,
En las técnicas del acecho humano,
En las vigilancias,
En los seguimientos,
En los hombres que hablan de espaldas en piezas
sórdidas de ventanas cerradas,
En los hombres que miran de espaldas,
En los hombres que matan de espaldas,
En los que combaten con un ejército contra
hombres solos, desnudos y sin armas,
En la tinta de los cobardes,
En sus palabras,
En sus versos,
En las ciudades vigiladas,
En los que se hacen que no ven pero han visto,
En los que dicen que no saben,
Que no supieron,
Que estaban d[í]straidos;
En las miradas químicas,
En las sonrisas químicas,
En el amor químico,
En el aire químico,
En los mares químicos,
En la tierra química,
En las guerras químicas,
En los padres químicos,
En los hijos químicos,
En las selvas químicas,
En los sueños químicos,
En los pensamientos químicos:

¡OH,
NAPALM
DEL
ALM
A!
¡OH,
NAPALM
DEL
ALM
A!

¡Oh, la Musa, la Musa
Familiar!
A la derecha
El padre,
A la izquierda
La madre,
Al frente
El espíritu
Serpenteante
Se extiende sobre
Las aguas
De la sopa,
La sopera,
La carne asada
Todavía humeante
En el altar de la Mesa,
La cóncava porcelana antigua,
El pescador,
La barca,
La paloma,
Para luego dirigirme
A los galpones, donde
Desde antiguo
Oscuros cuerpos
Agonizan.

¿No es divino el cordero?

Luego lluvia, lluvia.
Cuarenta días
Y cuarenta noches.
Habrá un sueño
Donde morir apretado,
Rodilla
Contra
Rodilla,
Habrá un Mesías
A la madrugada.

¿Una ramita de muérdago para
atravesar la noche?

A Marosa di Giorgio

vamos a una forma de fascismo. Y por tanto, no tengo ningún problema en que a mi libro se lo considere un libro político.

—Aunque también el desprestigio de la profesión de político es mala cosa, ¿no cree?...
—Sí. Yo me atrevo a decir

que hay una diferencia radical entre la generación aquella llamada "crítica", la generación del 45, y nosotros: estas generaciones, actuales, no son "polémicas". No se trata ahora de polemizar. Se trata más bien de buscar espacios nuevos, lugares nuevos. Pasar a otra cosa. Recuerdo una frase de Gilles Deleuze en una discusión. El oponente le dice "usted se equivoca". Y Deleuze: "Sí, me equivoco. Su argumento es el verdadero, pero pasemos a otra cosa". Es decir, "sea capaz de pasar a otra cosa", ¿no? Entonces, se acabó la generación polémica. Ahora se está en otra cosa, o se debería estarlo. Creo que en la medida en que se insista en estas mismas aberraciones, se está traicionando toda una experiencia de gente que luchó y que murió por un cambio real. No tengo ningún problema en decirlo. Acá no está en juego sólo el fascismo, sino que hay una traición cultural desde la base. Y traición significa no revisar de un modo valiente, no hacer una crítica en forma valiente de todo lo que llevó al fascismo desde la izquierda. Esa revisión no se ha hecho en forma frontal. Salvo los poetas. Algunos poetas, y unos pocos más. De ahí el escándalo del poeta, que pasa no sólo por el lado de la forma, sino también por el lado del significado.

Hay una historia cultural de la generación del 45, hay un talante, hay gente liberal, independiente, hay otra gente que más rápido o más tarde tomó una bandera —las banderas empobrecen el discurso, ¿no?

—Ah, yo creo, sí... Y hay muchas mentiras también en torno a eso. Se habla de que Idea Vilarín es una poeta popular. Eso es mentira. Ella no es "popular". Cuando yo pregunto a la gente joven a qué poetas leen, nunca aparece el nombre de Idea. Y si aparece, aparece excepcionalmente. Lo mismo con Onetti. No son escritores populares. Eso es un error, del cual la crítica de izquierda es responsable. Además, no se olvide que hay todo un conjunto de historiadores de la literatura en el Uruguay cuyo objetivo fundamental, a mi modo de ver, es erigir nuevamente, respaldar, santificar, a la generación del 45. Y le dan entrada a algunos más jóvenes, porque no pueden no hacerlo, tienen que poner algo de rock, algo de esto y algo de lo otro, pero la función en el fondo es restaurar algunos valores, y precisamente los más pobres, de la generación del 45.

Esa psicosis de querer mantenerse en lo mismo es lo más destructivo y lo más negativo

que se vive actualmente en la cultura uruguaya. Creo que es un tema que vale la pena pensarlo.

Además, la izquierda no tiene discurso. Es un bamboleo, entre las posibilidades que le dan de afuera de hacer un discurso para que puedan ser representantes y tener poder, y ver cómo se acomodan ellos. Es un bamboleo, y no existe.

Hay una parte de las cosas que una sociedad le dice a la almohada. Pero las culturas más sanas son las que, mucho de lo que le dicen a la almohada, lo dicen también públicamente. Acá se le dice demasiado a la almohada. Las almohadas están demasiado llenas de secretos. En ese sentido es que Uruguay es un país chato. Argentina es mucho más valiente, por ejemplo. Culturalmente, es mucho más valiente. Todas las culturas grandes son así. Lo grande de muchas cul-

“Nietzsche, lo que le decía a la almohada, lo pasó a la filosofía, de ahí la realidad de su lenguaje.”

turas es que el discurso que le dicen a la almohada lo hacen público. Nietzsche, lo que le decía a la almohada, lo pasó a la filosofía. Y de ahí la realidad de su lenguaje. Porque, ¿la almohada qué es?: el sueño. Entonces, si se pasa a confiar en la almohada, se transforma en sueño lo que es realidad. Y lo que es realidad, lo que se le dice a la almohada, se opaca, a través de malos escritores.

Y he aquí otra gran diferencia, que nos distingue a nosotros de la generación del 45. Y es que nosotros hicimos la crítica del sujeto, y ellos no la hicieron. Es decir, nosotros miramos para adentro. Ellos decían: "Los malos están allá afuera, o en el pasado". Y nosotros: "También están aquí adentro".

Y otro problema de la cultura uruguaya es que sigue siendo parasitaria con respecto a lo externo. El uruguayo tiene miedo de ser descubierto. Cuando se da cuenta de que determinado autor es aceptado en Francia o en Europa, entonces se hace aquí la revisión de ese autor. Ahí, sienten "vergüenza", se sienten "descubiertos". Pero nunca parte de aquí esa revisión. Nunca.

—Algo que ha quedado resonando de lo que usted ha dicho (sigue en pág. 6)

Libros de Tierra Firme

Jorge Arbeleche
EL VELO DE LOS
DIOSES

Niní Bernardello
PUENTE AEREO

Emiliano Bustos
FALADA

Fabián Casas
ODA

Reynaldo Castro
POESIA VIVA DE JUJUY
(Antología)

Juana Ciesler
CANCION DE LA TIERRA

Alcira Fidalgo
OFICIO DE AURORA

Francisco Gandolfo
LA MASCARA Y EL
ROSTRO (Antología)

Alicia Genovese
PUENTES

Raúl González Tuñón
DEMANDA CONTRA EL
OLVIDO
A LA SOMBRA DE LOS
BARRIOS AMADOS

Sergio Gorostiaga
LA DEMORA

**Mayra M. Mendoza
Torres**
MARCAS DE SAL

Enrique Puccia
LA FOTO ESTA MOVIDA

Roberto Santoro
INFORME SOBRE
SANTORO

Jean-Luc Steinmetz
ANTOLOGIA POETICA
1968-2000

trad. del francés y
antologadora:
Inés Introcasso

Horacio De Zuasnar
PROESIAS A LA
INMORTALIDAD

(viene de pág. 5)

cho, que acaso se podría ampliar un poco, es esto acerca de la grandeza relativa de Argentina. Aquí, hay uruguayos que ladinamente se rien de algo que tiene que ver con la conducta cultural y política —es decir la conducta de la polis— argentina. Por escandalosos, porque se apropiaron del lenguaje y lo modifican de una manera muy característica... por lo que sea. Y personalmente nunca me ha hecho gracia ese chiste. Al contrario, percibo una especie de grandeza en lo que hacen los porteños. Una franqueza...

—Franqueza, sí, franqueza.

—¿Será un problema de escala de nuestro país? ¿Será que no hay suficiente gente como para poder plantear las cosas en el suficiente anonimato, y que de ese modo se establezca una necesaria distancia que permita discutir las cosas sin que toda discusión pase al plano personal?

—La sociedad uruguaya es casi incestuosa. Esto parece ahora cambiar, debido a la cantidad de gente que ha vivido afuera ha vuelto. Hay un enriquecimiento, se ha incorporado mucha experiencia, no local. Eso crea un espacio propicio para cosas diferentes, nuevas, con fuerza. Y hay menos vergüenza. Hay menos vergüenza para decir "yo", para decir "nosotros".

No obstante, el discurso de la "identidad nacional" es, todavía, una de las formas como la izquierda se da la mano con los militares. El discurso de la izquierda usa el mismo léxico de los militares: volver al pasado, rescatar los valores... Es el mismo léxico, de forma menos grosera, más oculta, bla bla bla, pero es lo mismo. Y ¿dónde está la falacia? En esto: ningún país poderoso tuvo nunca más identidad que la del futuro. Todas las culturas fuertes se crearon a partir del presente, y mirando hacia un futuro. Eso de mirar para atrás es una forma de darse la mano con los militares. Es un discurso falaz, engañoso y reaccionario. Y además, tampoco es discutido en forma real. Acá no se discute nada en forma real. Y ninguna cultura fuerte dejó de tomar como referencia lo universal. Si hay algo que mostró Borges, es que se levanta una cultura tomando en cuenta los valores desde un punto de vista universal, y no levantando a alguien "porque es nuestro". La idea de "es un escritor más o menos, pero a nivel de este medio, vale la pena levantarlo". Esa es la tesitura de gran parte de la dicha "cultura nacional".

Todo se atribuye a Borges. También esta frase: "El nacionalismo es una ideología tan débil que cambia apenas se cruza una frontera". Volvamos a la literatura. Hay un poema divertido —hay muchos— en este último libro: Canto a Kant [ver *Diario de Poesía* N° 55, primavera de 2000]. Hay mucha ironía allí...

—Sí. Es una broma. Quise aligerar un poco... sin bajar la calidad del libro...

—¿Usted ve esa ironía en la poesía más reciente? ¿Cómo ve la poesía uruguaya más joven, la de los últimos años?

—Las pocas veces que he ido a boliches donde la gente joven lee poemas, rara vez no he encontrado algún poema que me guste. Siempre me encuentro con cosas buenas.

—Yo percibo que hubo una generación, que ahora tiene treinta y poco, que es la generación que era más joven en el momento de la "apertura democrática", que fue una generación —con sus excepciones, conste que estamos hablando en un plano terriblemente general— que negaba todo, por decirlo así. Muy nihilista, anti-todo. Y la erudición era una especie de antivoltio entre ellos. Yo percibo ahora una generación más nueva que no tiene nada que ver con esto. Estoy diciendo algo muy "pesado". Percibo que de nuevo tienen avidez, y de nuevo tienen respeto por lo que no conocen. ¿Está usted de acuerdo con eso?

—Sin duda. Pero sin ninguna duda. Hay una avidez por volver a pensar. Se trata de conversar sin intermediarios, sin portavoces. Conversar es una forma de incorporar nuevos espacios. El diálogo es un asunto de círculos concéntricos. Y pasar de uno a otro, salir de uno a otro, sin aplastar al otro, es el arte de la conversación.

Ahora hay interés de nuevo por la seriedad cultural. Se incorpora gente joven al estudio de lenguas clásicas. La cultura como una forma de reacción contra toda esa destrucción que viene de la no-crítica. Volver a lo clásico. Lo clásico es eso, es lo revulsivo.

—Esto es raro. Hace unos cinco años era un poco extravagante hablar así.

—Es así, los más jóvenes son los que están haciendo las cosas más en serio.

Si esta pregunta puede formularse, ¿qué se puede hacer aquí en Uruguay, hoy, desde el punto de vista de la literatura?

—Uno: que se reconozcan los valores allí donde estén, que se universalice la cultura. Dos: cambiar una cultura de la mera información por una cultura de la reflexión. Tres: dar un énfasis a la cultura clásica. Una forma de dependencia es dejar de lado la cultura clásica.

Y quiero decir algo que puede resultar escandaloso o irrisorio: considero que *El proceso*, de Franz Kafka, es la primera novela uruguaya del siglo XX. Esa novela es una imagen más descriptiva de lo que es hoy el Uruguay que lo que todas las novelas uruguayas han logrado en los últimos años.

—¿En qué sentido, qué par-

te de *El proceso* sería tan potentemente descriptiva?

—La primera frase entre otras, y el sentido general del texto. "Una mañana de primavera, José K. se despertó, y sintió que, sin ser culpable, había sido detenido". Ahí está sintetizado todo el proceso histórico uruguayo de los últimos años. Que alguien diga que esto es una locura... bien, que lo pruebe. Que pruebe que hay una novela uruguaya que es

“El discurso de la ‘identidad nacional’ es, todavía, una de las formas como la izquierda se da la mano con los militares.”

más representativa de lo que hemos vivido nosotros en los últimos treinta años que *El proceso*, que lo pruebe con buenos argumentos. No lo creo.

—¿Y la literatura uruguaya del siglo XX? ¿Hay mucho para rescatar? Usted se detiene a leer, todavía, poesía uruguaya de este siglo?

—Yo leo mucho a Idea Vilariño, leo mucho a Marosa di Giorgio, leo mucho a Felisberto Hernández, leo mucho a Onetti. El cancionero y algunos libros de Washington Benavides me gustan mucho —creo además que Benavides es un hombre de una tremenda generosidad intelectual; no es común, ¿verdad?

—Sin duda...

—Me desayuno con Guitarrero viejo...

—¿No le parece que lo que está haciendo Milán ahora es admirable?

—Leo mucho a Milán, estoy trabajando sobre él hace años. Creo además que ha rescatado lo mejor, y ha dado un paso adelante. En eso que él llama maravillosamente "la tradición del esplendor"...

—¿Y Julio Herrera y Reissig? A mí me parece de los pocos uruguayos que llegó a un nivel realmente universal.

—Por cierto. Recuerdo una ocasión en que nos juntamos una serie de poetas uruguayos. Se leyó mucho. Y leímos también un poema de Herrera y Reissig. El mejor poema que se leyó aquel día, el más contemporáneo, era el de Julio Herrera, "Tertulia lunática". Era el más contemporáneo de todos

nosotros, el que estaba más vivo, siendo que era el único poeta muerto.

Para qué seguir escribiendo? Tomemos un escritor del siglo XIX, un Balzac o un Tolstói. Más o menos rápido, en algunos casos instantáneamente, cuando estas personas hablaban, había una voz que resonaba a nivel de toda una sociedad. Cosas que se publicaban en folletín, por decirlo así. Es equivalente a alguien que escriba un teleteatro ahora, pero con un prestigio cultural explícito mucho más alto. Eso cambió. La función del intelectual en general, o del hombre de letras en particular, el señor que se dedica al logos escrito, ¿cómo es ahora? Y en relación con eso, ¿qué sentido tiene seguir cultivando ese jardín?

—¿Le soy completamente sincero? Yo sentí, por primera vez en mi vida, que estaba haciendo poesía-poesía cuando escribí "Hiroshima". Y una cosa que me parece importante decir es que creo que ese poema no me pertenece. Recoge cosas, está escrito de modo colectivo, por toda una gente de boliches, que buscaba lo mismo que yo. Si ese poema alcanzó el prestigio de llegar a una página impresa, es en base a palabras, sentimientos y cosas que se generaron en conjunto, gracias a mucha gente joven, mucho más joven que yo. Quizá yo tenía más experiencia literaria para escribirlo, pero siendo completamente honesto, digo que ese poema no me pertenece. Tiene que ver con toda una generación. Me importa un bledo que tenga mi firma debajo.

—Allí vuelve usted a una vieja tradición: la del poeta como intermediario. Es decir, hay un estado de trance, de conexión... Es evidente, cualquier palabra que le pongamos es tonta, porque lo lleva a la trascendencia cuando en realidad es parte de la vida. Pero también, uno escucha hablar a mucha gente que escribe poesía, y mucha gente repite la misma experiencia: "No sé de dónde salió. En todo caso, no salió de ningún lado que yo controle con mi nombre civil..."

—Yo no sabía de esto, hasta que una vez leí a Saint-John Perse. En el libro *Exilio*, él dice aquello de "Un clamor, un gran clamor..." Es decir, en "Hiroshima" me di cuenta de que había encontrado el lugar, y la forma de expresión de algo más grande. Está allí la Biblia, mucha Biblia, y también Dante... Y el Uruguay, el secreto. Y no importa quién lo firma. Y es poesía política. Política. Tiene que ver con las personas que vivimos acá. Y con una situación personal y colectiva feroz.

Y algo más: en todo poema verdadero hay una lucha por el dominio del lenguaje. Y allí es donde fracasan los filósofos, y donde fracasan los políticos. Ellos usan el lenguaje, pero son usados. Los poetas tratan de ir más lejos. ■

Joaquín O. Giannuzzi

Llamando a Rimbaud

Viaje suspendido

Un soplo de viento gris en la ventana
te arranca del sueño. Te espera
un avión embargado en el aeropuerto.
Dudosas promesas de una época distinta:
¿te alcanzará la fe para tanto
o te dispones a un viaje de vencido?
Alzás el bolso donde has apilado
ropas y papeles, caminás hacia la puerta
y al aferrar el picaporte tu mano
descubre la náusea del umbral y retrocede.
De pronto se ha inclinado tu espinazo
y la revolución está muerta:
se fue sin despedirse
en un recodo tumefacto de nuestro tiempo
sin saber hacia dónde. Así que volvéis
a la misma cama donde la soñaste.
Entonces te aferrás
al cráneo pulido y vacío de Marx
que tantos mártires engendrara
por dar mundo a la justicia. Y vos
tendido, demasiado fatigado
para alucinar el tren
de aquel enorme pensamiento y su verdad sin
/Aregua
con todo un siglo por delante.

Invitación a la dalia

Querida mía: te propongo
una visión oblicua con relación al universo.
Que tu egoísmo y el mío sean uno
y hagan el amor sin necesitar
que restauren el mundo para nosotros.
¿Es demasiado soberbio
dar la espalda a la calle
donde rugen los automóviles terroristas
y la policía rebosa de actualidad?
Tanto mejor volvemos
con huesos desconocidos. Clausurados,
macho y hembra en época de crisis,
hacia el fondo de la casa
donde hay un jardín creciendo
fuera de la historia,
capaz de barrer la sombra contaminada
entre el deseo y la carne.
He descubierto allí
una planta de dalias con el tallo surcado
por una vena roja
que asciende hacia engendrar
estallido fríos y violáceos en lo alto.
Que tengamos comunión y bodas
con esa certidumbre vegetal.

La chuña

Apareció en la calle
inédita y como recién creada,
sola en su especie hasta que ganó su nombre.
Merodeó en los jardines
altanera y lenta en su plumaje
de seda gris, alzando
sobre la ondulación del cuello
el orgullo de su cabeza, el pico dorado
entregado a la instantánea caza
de insectos aéreos. Finamente articuladas
en tres secciones, sus patas concluían
en tres dedos aferrados al planeta.
En un suave estallido de vida individual
expresada en los ojos
de mujer egipcia y lateral
pintada en la piedra. Los definía
un negro absoluto, sin lenguaje,
muy hacia adentro su oscuridad sin fin,
un campo de negación que devoraba todo
sin devolver nada
ni siquiera el nombre que le habían prestado.
Y hasta el verde paisaje de sol moteado

entregaba a esa doble visión insaciable
un lenguaje de figuras que se volvían ciegas.

Texto para un cuarto de hotel

Señor pasajero:
No arroje preservativos por el inodoro.
Sea responsable después del amor,
evite un coágulo en las arterias de la Nación.
Llévelos consigo colmados de su jugo
y dónelos al banco de semen general.
Allá sabrán qué hacer con tanta
energía germinal, su derecho
a desmentir la muerte propia. Mientras tanto
confíe en su continuación personal
y en el porvenir de la especie.
Gracias por la colaboración: su gesto aplazará
el sollozo terminal que se atribuye al mundo.

Dinosaurios

Los dinosaurios desaparecieron por falta
de ideas progresistas.
De lo contrario habrían conjurado la vasta
desproporción entre el tamaño de la cabeza
y el imposible volumen del resto.
Por algún tiempo el equilibrio
pareció estable entre la inocencia
y la gestación de tragedias ciclónicas.
Hasta que la incongruencia determinó
las opciones vitales de esa vida monumental:
o bien el cerebro no pudo controlar
el mecanismo de la masa en estado crítico
o quizás el universo fue demasiado para él,
acaso un ácido sombrío que lo fue
/desvaneciendo
por diminutos, sucesivos estallidos
que terminaron por desplomar la especie.
Por cada cerebro, un derrumbe de montaña.

La rama caída

Una ráfaga de viento ha quebrado
la rama del gladiolo bermejo.
Caída junto a la cerca de alambre
como un brazo vencido por una brusca fatiga.
En el vasto entorno, el paisaje atiende
a su propio verdor creado por la lluvia.
Ahora, la intensidad del sol
marchita el bermejo hacia un marrón reseco
y el tallo oscurece adherido a la tierra.
Muy vagamente sabemos por qué sucede esto
/ante nosotros
ebrios de identidad y permanencia:
unos pocos días consumarán la disolución
pero lenta es la muerte
en este final que olvidaremos.

La cucaracha

Una vez más triunfante
sobre venenos combinados, obstinación
de la noche, sus lúcidas antenas palpan
el olor de mis restos
en la baja escoria de la cocina.
Una luz instantánea la paraliza: es pequeña
de un rubio apagado, pero sería una gema
/dorada
si pudiera escapar de la naturaleza.
Un sensible sistema de alarma en el trasero
le advierte la cercanía del asco humano.
¿Mis ideas de exterminio
han de tener por destino esta inocencia
/patógena
o acaso está errando el blanco?
Con un rápido movimiento se oculta
en un hilo de sombra bajo la puerta:

allí espera y vigila los planes que trama
la bestia de mi poder, sabiendo
que puedo ser su condena. Pero prepara
/contra el caos
una estrategia de supervivencia
que no lo ha fallado bajo los más crueles
/imperios
ni en quinientos millones de años. Continúa y
/leal
al primer susurro de Dios consagrado a su
/especie.

La palabra virgen

Sólo ella sobrevivió
de un texto que olvidé. Desde entonces
es presencia musical en mi cabeza.
Me era desconocida, y no obstante
mantuve cerrado el diccionario
donde sigue esperando, en estado puro,
para entregarme su secreto. De este modo
preferí librarla
de la servidumbre del significado
y crearle un paraíso del conocimiento.
Rescatada
del contexto y la confusión la conservo
como una gema de uso personal.
Ahora, en las noches de insomnio,
cuando el nombre de las cosas cae en la fatiga,
la palpo y saboreo
como a una mujer amada en la oscuridad.
Sola en su sonido, sin identidad, sin asuntó,
recorre susurrando mis entrañas:
hipálage, hipálage, hipálage.
Algo debe haber allí adentro que resiste.

Fábula

En la pálida pista de una rodilla
el aterrizaje instantáneo de una mosca:
magnífico el efecto visual
de ese rápido negro sobre blanco.
La mosca se frota las manos
y mide la consistencia de la luz
regocijados sus ojos ante la oportunidad
de dibujar un autorretrato que la sobreviva.
Pero un cosquilleo en la piel
estremece la rótula
y el terremoto espanta a la mosca.
La tela queda en blanco y a la espera
de otro artista dispuesto
a correr el riesgo que supone
un acto creativo, su terror.

Llamando a Rimbaud

Pero qué ocurre
con tu esqueleto sin intervenir:
aquí está occidente cocinándose
en su agonía sucia, pero indenne todavía
a la espina iluminada
que le lavaste en su costado.
Qué tal entonces una instantánea resurrección
regresado a tus ojos azules
y a tu pierna perdida
y venite a bailar un rock con los muchachos.
Sería bueno que trajeras algo
del sol desesperado que devoraste en África
y la cólera de tu chispa de oro
para alumbrar la danza de la nueva vida.
Venite a darle respiración sublevada
contra el viejo desierto
ayúdalo a robar el fuego, a reventar el Super
/Shopping
y expulsar a los altos funcionarios del planeta
con exactas escupidas en plena mentira de
/sus ojos.

nunca nunca
quisiera
irme a casa

Nº 7
Otoño 2001

Textos de Gabriela Bejerman,
Sebastián Bianchi,
Wáshington Cucurto, Selva
Dipassquale, Griselda García,
Daniel y Marina Gurovich
Casa (de 8 y 12 años), María
Paz Levinson, Laura Lobov,
Analía Laura Norak,
Cecilia Pavón, Dalia Rosetti
y José Villa.

Precio de venta: \$ 5

Se consigue en:
Balzac, Belleza y Felicidad,
poesia.com, Gambito de Alfili,
Eudeba (Filosofía y Letras),
Prometeo (Palermo Viejo).
Información, recepción de textos,
ejemplares atrasados, mensajes:
gabrielabejerman@hotmail.com
4552-8323

PUNTO DE VISTA
Punto de Vista
abrió su sitio en
Internet:
BazarAmericano.com
Con toda la información
sobre la revista (últimos
números, números
agotados digitalizados,
galería de ilustradores,
índices, etc., etc.),
artículos que nunca
salieron en la revista y
espacios de diálogo y
controversia.
Y salió el número 70,
agosto de 2000

Argentina 2001:
ya nada será igual
Ciudad, memoria, política.
Intelectuales: expertos, profetas
y moralistas
Borges / Actualidad de la
sociología / Debate sobre historia
argentina
Escriben: Sario, Vezzetti, Gorelik,
Dupuy, Giordano, Blanco, Sabato

Editorial Municipal de Rosario

Obra poética y otros textos
Arturo Fruttero

Desde el agua y el aire
Carlos Piccioni

Medio cumpleaños
Gabriela Saccone

Almagro
Beatriz Vignoli

La vida afuera
Pablo Makovsky

En Buenos Aires en librerías
Prometo, Corrientes 1916
Liberarte, Corrientes 1555
Gandhi, Corrientes 1743
Zivals, Callao 395

Fogwill

Poema de las flores

Es el poema de las flores.

Las flores: los nombres de las flores
los hombres que nombraron las flores entre las sombras de
/sus lenguas
el que besó la flor, la superficie del perfume
los intervalos de un color
la variación perpetua,
las estaciones, y su tallo
curvado
sobre la eternidad.

La eternidad del amarillo,
la eternidad del rojo, el verde
el apagado lila de las flores
y ese blanco ficticio, con su fondo
de oscuros jugos, fibras opacas
vida que no se entiende y dudas.

¿De dónde viene
la pureza
de la flor?

¿Fue necesaria tanta
pero tanta elaboración de formas y
/alusiones?

¿Fue necesario tanto engaño y hubo
tanta anticipación de un recuerdo futuro,
en el acto arbitrario
de hacer nacer la flor
desde la nada vegetal?

Aves que liban.
Visitadoras mariposas.
Abejas operarias.
Todas unidas por la flor
en el perfume
y en la telepatía de la danza y el vuelo.

Y no sabemos para qué.
Y no queremos preguntar para qué.

¿Por qué venir a preguntar preguntas
cuando es la hora de preguntar una
/respuesta
directa de la flor?

Pensar la flor alcanza.
Y no pedir el nombre de una flor:
"una flor, una flor, una flor".

Basta de repetir lo dado, transitorio.

Es la hora de pensar hasta hallar
la respuesta directa
íntima,
e íntima
de la flor.

La flor no debe pero uno debe servir a lo debido.
Hay un deber de interrogar la flor
y convertirla en un factor humano,
nombrado
causado
interpretado
listo para tener.

¡Ya aquí, elegible!
Siempre ininteligible.

La variación perfecta de los perfumes.
La sutil diferencia de los perfumes y las formas.
La vaga oscura semejanza del diferir.
Esa entidad que nunca entenderán las abejas.
(Abejas: repeticiones de su especie que siempre
/recomienza.)

En el poema de la flor
la flor nos da la leche, la vaca, los olores
del campo, el perfume ancestral de la selva

La flor no engaña, creo.
La flor es sin propósito, supongo.

Necesito ceder a la trampa de su forma y su olor
sin escuchar las vocécitas que hablan de *camouflage*,
dentro de mí, ni a las que dentro o fuera
de mí nombran propósitos secretos
de una planta, de la naturaleza o de la vida.

No hay trampas en la flor, sí en la memoria
llena de voces que impulsan a pensar
funciones y propósitos, justo frente a la flor
y en el instante de tenerla.

Tener la flor en el poema de las flores.
Escribir "flor". Esculpir un poema
eludiendo la forma de una flor, la idea de flor,
lo florecido de la mente.

Y ser la flor:
uno y otro la flor
yo y ella,
yo: ella.

Y en el momento de tenerla
en el momento de ser la flor
en el momento de ser ella,
¡la bella flor que besará el poema...!
perder la idea de flor
y hacer nacer, como las flores
hacen lo suyo y nacen
en el contorno de la luz.

¡Ay fanerógamos!
¡Profanos fanerógamos!

¿Fue necesaria tanta
elaboración de ramas y hojas
para dar con la idea
plagiaria de no ser?

¿Era tan necesario atacar la idea?

Alguien siente que sí.
Uno, yo, siento que sí.
Nosotros, yo, siento que sí, y sentimos
y abrimos un espanto de pétalos
alusivos a la proclama más trivial
sobre la flor.

La apología, el panegírico, la gran denostación
de las flores es nuestra tierra prometida sin
/hombres.

el tufo horrible de la caverna que habitamos.
Ah; y las coronas de muertos y las margaritas del colegio:
Daisy te amo te amo te amo te amo deshojándote.

En el poema de las flores
la flor no dará nada. Está
nombrada para decir que no
a la flor consabida.

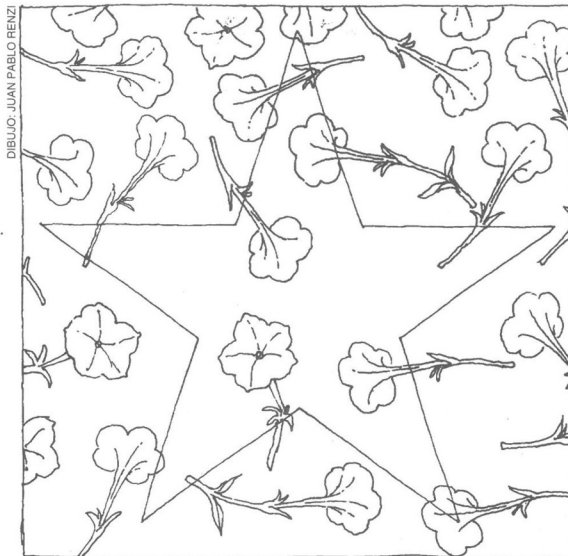
Para decir que nó a la oscuridad
a la luz falsa de las fotos
y a la farsa de *pixels* que se agrupan
en la misma pantalla del texto.

¡Tierra sin nombres
prometida a las flores-dioses
que hacen lo suyo!

¡Tierra que tiembla
estremecida por el ser y el no ser de la flor!

Tierra que escapa del poema de la tierra
y se hace mundo para tener la flor entera
que, vuelta hacia nosotros, no es una flor ni nada.

Tierra que se hace mundo para no ser y deshacer
la flor en pétalos
escolares.



Los pétalos, las partes de la flor
lo que estuvo ahí antes y lo que vendrá a ser
la flor, y lo que deba ser, después,
la flor.

Y lo mirado, sentido o libado antes
y después de la flor, las causas, las funciones
las pesadas metáforas, nuestro hambre ancestral de todo,
nuestro hombre perdido entre las ramas de la razón,
nuestras mujeres perdidas bajo la máscara de la rosa,
nuestros destinos encontrados frente a la ausencia de la
/flor y la vida
nuestros sentidos sin perfume.

Nuestro sentido bésame al besarla.
Nuestro exclamado "bella flor" ante una imagen de la flor.
Nuestro anhelado encuentro de la imagen.
Nuestra succión, nuestra masticación de hojas y pétalos
/marchitos.

El ir, el marchitarse hacia adelante.

¡Adelante anhelantes!
Ahora que es la hora de nuestro desencuentro con la flor
vayámonos ahí, a nuestro ir hacia la flor deseada,
/imaginaria.

Estamos en el viaje indicado:
nuestro ir ahí dejando atrás un mundo entero de flores no
/vistas.

¿Quién puede imaginar lo que viene?

El bien no viene y habrá flores
multiplicadas en todas las pantallas.

Idénticas a sí en cada pantalla
y dadas para todos.

Para todos las flores
y a cada uno, su minuto de encuentro con la flor
pixcelada, virtual.

Empujemos aquí
la idea de progreso, aplicada
no a la flor, sino a todas las flores.

¿Se entiende así?
¿Se advierten los progresos estéticos, genéticos, e
/informáticos que confluyen en el progreso de la flor?
¿Se ve el camino de la muerte de la flor?
¿Podría trazarse en la pantalla?

También podrá narrarse un sueño de flores.
Flores en movimiento. Que latén o palpitan.
Flores que se someten a todos los recursos
del tratamiento de la imagen visual probando cada efecto.

Y que después se besen en la pantalla. ¡Flores besándose!

Y que después se borren con la pantalla de la pantalla de
/los sueños.

Sueños: recursos para contar.

Había una vez...

La flor...

En viaje hacia la flor...

En ir...

En atender...

En el desentenderse...

En esto.

La flor persistirá, persistirá
multiplicada, multiplicándose
en el trabajo de nombrarla.

El odontólogo la nombrará.
Revisará la flor, sus dientes, sus encías,
su mirada pastosa, lo sintomático
de esas líneas de fuerza que emergen al morder.

La novia apretará la flor entre sus dedos:
la espina, una mancha de sangre seca sobre su pierna.

Hay un juego con flores en el que debe
representarse la peor y pasarla de mano a mano de la
/mente.

Gana quien logra conservar su perfume
al cabo de la rueda.

Admite tantos jugadores como flores imaginarias se
/puedan concebir.
Se ajan las flores en el juego.
Pero es posible recomenzar y es el vecino
de la derecha quien debe imaginar la flor peor y pasarla.

El resultado es la emergencia de un desencanto general.

El desencanto de la flor: el beso
humano, la palabra a la flor,
la mirada acuciante ("¿y ahora qué?
¿dónde estaba?", parece preguntarse).

El arte de copiar y cultivar la flor.
El aire enrarecido, el microclima
que crean los cristales: invernaderos
de nuestra última especie.

El unísono
de todos los olores, aquí y ahora.

La adoración del polen.

¿Quién hablaba del polen
aquí y ahora?

¿A quién, alguien
vendría a preguntarle
acerca de ese polen
dilapidado?

¡Ay soledad solar
de flores esperando
un polen aleatorio
que viene del pasado:
de la noche y el sol!

¡Ay flores sin pasado
pensado, brevísimas
y contenidas siempre
en su mismo instante!

Hablemos de ellas:
bellas necrosis de la imaginación vegetal.

¿Viste como se pudren las flores
antes, mucho antes de la degradación del cuerpo?
Eso es lo bueno de la naturaleza y de la flor:
descomponerse sin horror.
En cambio el hombre y su obra
ya ni se pueden componer sin horror.
Se sueña o se hace siempre
dejando una ventana abierta
que dé paso a la luz del horror.
Eso es lo bueno de la flor:
mirar la flor tras la ventana y ver, ahí,
lo que somos.
Pura contemplación, ¿viste?

Éxtasis de la flor:
una ventana abierta al espejo de la flor éxtasiada
que nos revela.

Éxtasis de este néctar humano de la cultura.

Cuando escribo la palabra cultura, quito el seguro de mi
/ventana y veo la flor.
Quito el seguro de una flor lista para disparar su noticia.
Borro el perfume, elimino el color, y neutralizo
cualquier inútil diferencia entre cáliz, corola, estambres,
/néctares, pistilos.
Tengo la flor, la flor, la flor,
su información más nítida: lo digital, el código
genético de su identidad.
Su diferencia estilizada.

Ufanos fanerógamos:
¿Qué mostramos? ¿No éramos
los de la era de la PC, de la pecera
nadando en ella, en nada?

Andá, nada
revolvé con tus dedos la bola de cristal
llena de pétalos podridos
como buscando algo.

Así estás vos, che, nada,
sin nada que encontrar, hurgando
en nada en viaje hacia la flor
de la vida del mundo.

Agosto 2001

Teresa Leonardi Herrán

Tres poemas

Mujer equilibrista con joroba

Amor sostiene solo el edificio
 Cuida que las paredes no se herrumbren
 que el techo tenga su territorio de gorriones
 que el jardín siga abrevando en la garganta del mañana
 Mujer trapecista sobre la cuerda de un sueño
 esquivando huracanes eclipses nubes desmemoriadas
 cargo sobre mi joroba la belleza de un tiempo que huye
 y te llevo en mis brazos cual si fueras un niño
 amigo que encontraste una muchacha frutal
 lejos del bosque de mi corazón
 Abajo en las arenas del circo
 la gente ansiosa aguarda que mi pie tropiece
 que se rompa con estrépito de porcelana azul
 de cántaro irrepitible
 el mundo que construimos
 Los que esperan el espectáculo tendrán que marcharse
 recoger sus tristes sombreros acomodarse los ojos de vidrio
 el circo no cumplió lo que anunciaba
 La equilibrista a pesar de todo
 vuelve a posar su pie en el lugar donde la vida sigue

Orden de caza al animal desmedido

Al amor, ese cáncer, destrúyanlo
 antes que haga metástasis
 y colonice la mente y las entrañas
 antes que al ojo llegue
 y vuelva su retina un campo ciego
 que sólo mirar puede al cuerpo amado
 antes que del oído promiscuo caracol
 nazca el puro unicornio
 que oye sólo la voz enamorada
 Búsquenlo en su cubículo de animal desmedido
 extirpen sus células solares
 pidan auxilio al derecho romano a los gendarmes
 y si a pesar de todo
 insitiera en crecer
 en desbordar océanos
 enciérrenlo en asilo con camisa de fuerza
 corten su lengua quémense su fuego
 pidan ayuda al dios el gran ausente
 para matar del todo al que no muere
 al que morir no puede.

Parábola de la vieja mendiga

Ella condujo su pudor excesivo
 hasta las puertas de la muerte
 y deformaba sus pechos que nunca se mostraron
 ni brotaron su leche
 con la piedra de la noche
 Llevaba los párpados cosidos
 para no tentar los ojos
 que sólo deben mirar al hermano calavera
 Enmudecían los árboles
 y los niños la apresaban con su ronda reverencial
 cuando oculta tras su anticuado sombrero de crochet
 decía el asombro del apocalipsis e imaginaba su cuerpo viejo
 —piel de asno de la virgen prudente—
 muriendo y renaciendo como infanta
 ella
 la desante del más hermoso amado.

Teresa Leonardi Herrán nació en Salta, donde reside. Publicó *Incesante memoria* (1985), *Blues del contraolvido* (1991), *El corazón tatuado* (1993), *Crónicas de la edad de hierro* (1996) y *Rizomas* (1997).

Ana Wajszczuk

El libro de los polacos

Los diarios de Edmund tienen tapas azules

I
 Un baúl
 donde por años
 en un sótano

en un pueblo
 que es un punto en un mapa
 un punto sin territorio en un mapa

el olor del encierro deshace unos cuadernos

las hojas amarillas
 la tinta ajada

unas letras venidas
 del frío

apretadas, vueltas sobre sí
 las palabras de Edmund
 son mudas como el hielo
 extendido hasta donde la vista alcanza

pienso: el lenguaje
 uno viene de lo que él no dice,
 vuelve a su centro cuando ya nada tiene para decir.

II
 bosques de haya, arbustos de frambuesa en la casa
 hay un baúl
 olvidado
 en el invierno de Siedlce
 /tan largo que parece
 durar para siempre/
 donde las palabras extienden el mapa
 de un territorio desvanecido

la lejanía parece
 el territorio de los diarios
 que nada dicen sin Edmund
 /diarios que nadie leyó,
 que se desvanecerían en polvo si alguien los tocara/
 parece el recuerdo
 tener el recuerdo
 de un árbol de grosellas en el jardín
 sin saber cómo será
 exactamente
 un árbol de grosellas
 en el jardín trasero de una casa en Siedlce

las palabras dicen
 que nada podemos decirnos
 él a mí,
 yo a nadie

dicen: excepto darle forma a un mundo inexistente
 en el paisaje blanco y liso del poema.

Stefania, 1999

Hablaba varios idiomas
 polaco español lituano
 alemán latín inglés
 apenas pudimos decirnos algo
 en todos estos años

hay una mesa entre nosotros
 aquí sentamos todo lo que de ambas no sabemos

tengo un diccionario
hiszpańsko-polski
 una guía turística
 de lugares que no sé pronunciar el nombre
 ella está sentada
 al borde de sus últimos silencios
 y pienso en algo que pueda unirnos:
 lo lejano que se siente
 lo que no puede decirse, tal vez

Ana Wajszczuk nació en Buenos Aires en 1973. Publicó *Trópico* (Ediciones del Diego, Buenos Aires, 1999). Coedita, junto al poeta costarricense Luis Chaves, la revista *Los amigos de lo ajeno*.

o que a ninguna
 nos hayan servido de nada las palabras

pero no encuentro nada para decirle
 y ella guardó para sí lo impronunciable

Ahora casi no habla
 en ningún idioma
 dice que todos los ha olvidado
 dice que el dolor es en polaco
 y todo lo demás sobrevivencias.

Wojciech a las armas

I
 Vimos caer la nieve
 un día, dos.
 Casi no hablamos de nada
 que no fuera

el fango
 y la nieve y el Wisla

desde aquí se lo ve:
 es el espejo hiriente de un río que contiene el respirar

y así estamos todos bajo el hielo.

II
 Dos de la mañana, nos toca salir
 lo cotidiano o su recuerdo se enreda en nuestros
 gestos

Barbara recoge su brazaletes de enfermera y Antoni
 dice
 debería sacarme los anteojos y yo salgo
 porque me toca primero

el fango
 y la nieve y el silencio
 —el último, entre nosotros—

nada se oye
 aún

Todos temblamos
 y el Wisla inmutable.

III
 El último vistazo es horizontal
 estoy
 entre los dos árboles que han quedado de pie
 lo único de pie en la calle Grzybowska
 Miro la pequeña hoja que nace
 a mi izquierda mientras yo me muero
 se balancea tan delicada
 entre lo que el fuego se come
 y pienso
 que pronto vendrá el invierno más crudo, y que
 el tío Karol dijo
 /mientras le arrancaban la sotana,
 mientras lo empujaban al tren/
 para todo hay un tiempo
 bajo este cielo

este cielo cerrándose
 sobre mí

nieve y fango sobre mi cuerpo,
 quién quedará para contarlo.

IV
 lo que siento es esto:
 del otro lado Warszawa retumba
 y aquí todo termina, y es todavía lejano
 algo que brama, algo como que irrumpe
 levantándose, las ondas de un temblor
 que alcanzara
 nuestra pequeña existencia en el fango.

Aníbal Cristobo

Cielo del siamés

Hija del pastizal

Y yo que sólo vivo: seca
entre aquellos cardales, orientándome
con unos pocos gritos

o por el hipnotismo de los frutos; sin
tocar el vacío del pantano.

Saltando: saco esas fotos que son del cielo.
Pateo piedras pequeñas.

Hija del pastizal –mi oído
es el de otra, quiere escuchar: el
vibrar de las algas en el río; los

corredores del viento. Por qué
tendría que quererte? Me visto
con tu imagen, digo

las palabras difíciles mucho mejor
que vos; no escribo.-

Cielo del siamés

Escondido en las mantas, hablo
con el siamés; “siamés, vamos a Nuevo
México, quiero ver cómo se arruina
el óxido en el sol, y el
desierto de días, un
cactus”. Cada uno de nosotros

lleva el rozar de sus piedras
en la mano, compara
el método de sus mejillas en la isla del miedo. Yo

soy así, y también
puedo ser como vos, fracasar
al morder una
pera, o cualquier
galletita. Siamés, llévame lejos, contame

en el oído cuál es tu posición
en este cielo blanco
del navío; y del hablar, decime
cada repetición de
tus palabras, a dónde te
conducen.-

Dos al borde del estanque

Las dos están sentadas
al borde del estanque: tiene los ojos
claros, una –y el pelo corto, las dos.

Toca el agua y dice, me
dice: te estoy mirando a vos

a vos,

me escuchás? Pero no
puedo verte. No

puede verme: tiene los ojos claros, está
sentada al borde del estanque, tienen
el pelo corto, las dos.

Y toca el agua, toca con uno, con
dos dedos apenas –levanta
la cabeza– es hermosa al decir:

–te estoy mirando, sabés?

sabías

que te estoy mirando?-

Los ladrones

Aunque lleguen en una noche así: huyendo
del granizo, sin ninguna
ventaja o elegancia; inútiles

los dos; cómico
el blanco y negro de ese gag
insensato, el ruido del jarrón, los
vidrios rotos: guantes fosforescentes.

Conversan por lo obvio, por el
brillo de la indefinición, como genios
de un morse tartamudo, braille; reyes

del pensamiento a oscuras: aprenderé a
/moverme, a
respirar a ciegas, sólo
por los trucos de la imaginación, por los
objetos.-

La tibia muerte de Carl

Se hundió en esos sillones; el hocio, los
ojos –como el resto– averiados
por unas tonterías sin remedio.

Ya había aplastado el pasto, sin
lado bueno para echarse al sol, cubierto
con unas mantas viejas. Babeaba, y no quiso
dejarle distraer por el temblor; en vez de eso, giró
/Carl

alrededor de una piedra verde; con
pudor de caer frente a nosotros. Qué hizo

Carl
para librarse de ese zumbido negro?

–Tembló, jadeó, vislumbró

que de los elegidos son las almas y él no
tuvo cómo
disputar esos frutos contra los fusileros, y así Carl
mordió lo que era suyo: adónde iba a llegar
con esa suerte rancia husmeando sus costillas?

Hubo amor, pero no lo bastante, y lo cuerpo
la bestia.-

Tema de amor de krill

En vano esperé en
la superficie del líquen, las
manos acalabradas, mirando
aquellas fotos del reconocimiento

y pensando: en cómo
llegarías. Me enamoré

del asesino? Del rumor
del mar y las cigarras? El error
podría ser un dígito, un led
sin control de sí
mismo –me enamoré

del rozar de las algas, creí
que fuese amor, que fuese
fondo del corazón.-

Héctor Urruspuru

“El pastito” y tres poemas más

En el bar “Británico” tomo un té
porque me estoy muriendo.

H. U.

Omnibus plateado

Tus rodados días se parecen a los míos. Las enredaderas y la ternura se encargan
de lo que es ensueño.

Y dentro de este marco somos la herida que se abre en el cielo y permite la lluvia.

Porque vienes hacia mí, mojada, y con perfumes, tan húmeda desde el centro de
tu alma, tu alma profecía blanca que degustó cuando la luna está en lo alto.
Qué omnibus tan plateado! cuando es mañana, te conduce sobre la avenida an-
cha, que es ruta y tristezas de piel.

Tus ojos rasgados se pincelan de levedad cuando el crepúsculo te hace suyo en
melancolías...

Siempre viajas.

Boleto hacia lo hondo de la noche.

Tus manos que me acaban de besar recrean un adagio.

El pastito

La voz de Dios en el pastito le da a éste tonalidades rubias; señalado, ni un ave se
atreve bajo este narcotizado embeleso.

Es tiempo de lunas redondas y de que nos besemos, inmersos en un trago inaca-
bale.

Ahora mi campera está sobre tus hombros. Se te ocurre algo que charlar cuando
son las miradas las que dicen?...

El pastito ha acumulado la sabiduría del mundo.

Es sin lugar a dudas la mejor de las PC.

Tecleo sobre su existencia húmeda las veces de tu nombre y da resultado, por to-
da información se lee: “tus brazos me buscan una vez más”...

El auto

De una anilla de bronce en mi muñeca quiere tu pelo atarse.

La lluvia es nuestra casa.

Como cosa imposible y a partir de soledades,
se nos entremezcla el beso nro. 1.

“No debe volver a suceder esto” dices,

y te dejó el corazón en el asiento del auto.

Intentarás asesinar más tarde lo que resta de mi sueño, sintiéndote sucia.

Soy los lobos peligrosos de los que deseas poner distancia.

Por qué no los matas hoy que es luna llena?

Te gusta habitar nuestra casa, la de la lluvia,
y quedar atrapada en una anilla de bronce?...

Dímelo.

Sin título

Hay olor en el aire a gente que agarró el tren, no, hay olor en el aire a tu padre,
amando furtivo a su amante.

Un vino importante, para que me hables importante...

Y ya debiera morir en tu caserón que tiene un nogal en el fondo, una aldaba con
cara de lobo, de lobo para tus ojos tus arrugas, que siempre han acariciado a las
rosas chinas.

Sabes? en mi memoria pasó siempre el boletero picando el papel ácido de los
días, porque los días entre los dientes.

Viajando lloviendo lunas, la incertidumbre camuflaje de rieles de acero, atarde-
ceres de pan, porque los días entre los dientes.

Tren.

Al alma de los hombres que ríen, juegan a los naipes en el furgón o trabajan aun
durmiendo, sus rostros cerrados en las ventanillas, fantasmas en beige.

Sol de noche luz del margen para el mate, amigo.

Una vez más los grillos hablan importante en José C. Paz, entre tanto silencio y
el propio la aldaba espera la mano del tiempo, y la poda de las palabras que so-
bran en ese árbol de nueces, con esa tijera extraña del color, de las rosas chinas.

Héctor Urruspuru nació en San Martín, provincia de Buenos Aires, en 1956.
Codirige el ciclo de lecturas “Maldita ginebra” y la hoja de poesía *El aullido*. Los tres
primeros poemas pertenecen a *Breviario* (Pez Dorado, Sáenz Peña, provincia de
Buenos Aires, 2001); el último es inédito.

Aníbal Cristobo nació en Buenos Aires en 1971. Entre 1996 y 2000 vivió en Río de Janeiro, Brasil, donde
publicó *Teste da iguana* (1997). Estos poemas pertenecen a su libro inédito *Krill*.

Jan de Jager

Casa de cambio

Yegua de la noche

entre lo blando, tibio
y lo duro y caliente
como un botón de camisa
cuando lo agarra la plancha

aplastados contra la pared como un revoque

afeitándonos con una máquina de cortar fiambre
hasta quedar sin nada de cara

galopando finitos como jinete dibujado,
así escondidos en la noche
esperamos el filo

Es de noche

Es de noche.
Estamos en un país tan nórdico
que a veces hace treinta grados bajo cero

Una casa se prende fuego (alarmas, sirenas)
y algunos somos bomberos

El auto bomba viene calefaccionado
para que el agua del tanque no se le congele

Hoy sin embargo hace tanto frío
que los chorros de agua
van revisiendo las paredes de hielo

que solo se derrite
allí donde las llamas
asoman por las ventanas.

Al final, ya de madrugada
lo que queda del derrumbe es un palacio
un pequeño palacio de hielo,
iglú transparente y cúbico

lleno de escombros ennegrecidos,
humo tibio y ceniza congelada

Desertificación

Antes aquí se respiraba dulzón
de orquídeas y troncos podridos pululando termitas
a veces un elefante descaminado
hartaba semanas las barrigas de los pigmeos.

Ahora, el sol aplasta contra los peñascos bruñidos
las sombras de las cabras,
la arena refracta largos lagos de vidrio.

Ni pasto para pastar.

No se vuela el faisán

Las que a
émulas brutas
te las expone,
si ya al metal

cuanto en tu camarín
bien sea natural
afecta mudo
silencio en sus vocales,

miembros apenas
del viento en su fecunda
pompa.

Qué fuego el
oro te muerden,
oh esplendor.

pluma: Luis
tijeras: Jan

Jan de Jager nació en Florida, provincia de Buenos Aires, en 1959.
Es lingüista y escritor; publicó *Trío*, en 1997.

Walter Cassara

La máquina de trinar

Medianoche. Olor de tormenta en el aire.
El pasto, recién cortado, segrega un jugo verde.
Confunde el grito de los pájaros. Un convoy de hormigas
/se lleva
mi casa. Apago la lámpara y camino, callado, el campo.
Una voz nueva: puede, quiere sucumbir a su catástrofe.

En el cuarto no hay nada salvo una cama
ligeramente en declive; un interruptor de luz que rara
/vez funciona;
mesa, papeles, libros amontonados en el piso.
Aquí estamos, desde siempre, el niño que fui y el que
/soy,
y el rezo algo roedor de un grillo encerrado en el ropero

Tan cerca, aventurándome en el sueño,
vuelvo a encontrarte pájaro de hojalata, escarabajo
/alcalino.
Pocos habrán sorteado la tormenta sin perder el rumbo,
pocos, puestos a elegir
confiarían tanto en su sino y arrojarían todo por la borda.

Debajo de la mesa, en el punto más bajo,
debajo de la pata de la mesa, en el punto sin perspectiva,
la criatura juega, los dioses permanecen mudos, las
/cosas
puestas al revés, imantadas hacia un centro, balbucen
su callada bitácora entre sismos.

Lección de anatomía: el pico,
su apagada estatura bajo la jaula de trapo,
dibuja rectángulos de luz como gotas de mercurio
/disecadas en la mañana.
Un gesto hacia lo real, la cabeza separada del pecho.
Círculos de arena porosa que describen sus apretados
/saltos.
La erosión de una púa gastada sobre el disco.

Corta el aliento, la puerta que se entorna
apremiante cada noche con un aire de cimitera.
Cede y no, entre sueños el vigía de ojos parcos
como alpaca, atento al gesto desmesurado: todo un
/arconte,
un clínico a quien ninguna fiebre podría sobornar.

Conozco esa música,
su tela de araña ensayada mil veces
y vuelta a dismantelar.
En ella, todo lo que se entreteje
tiene su gemelo en la destrucción.
Trinar es triturar, un boceto es destino,
y lo que una vez creí truncado, aún
roto para siempre, alumbra en la boca.

Aunque se confundan con la carne, las palabras no son
un problema. ¿A quién le importa lo que decís,
y si el patetismo —como una cinta deslizada al revés—
es efecto de una sintaxis sigilosa o no?
Rechinan las mandíbulas en este cuarto frío.
Así un taxidermista congelaría la respiración.

Para llegar a lo que amo,
odiar lo que odio, tracé estas palabras sobre el muro,
como un prisionero juega su pasaje a la luz;
hendí un túnel en la grieta, sin más arneses que una faca,
más herramientas que las manos —centímetro a
/centímetro,
y piedra contra piedra.

¿Estaba escrito en la piedra
aquello que intuí entre musgo y borras,
en el agua incombustible del arroyo, el diestro pericardio
de un pájaro, ese dejar escurrir su antimateria, la misma
que lo abriga como un fuego, su último acorde con la
/sombra?

¿Quién cambia en oro el desencanto,
quién, siguiendo la huella de agua
y halos galácticos, amoneda sus pasos en la oscuridad,
tiende puentes que luego serán pozos?
Suen a celada, a botín, a despojo,
la palabra cayendo sin ruido sobre la hoja.

Tendríais que aprender a morir con la voz,
a cielo abierto, roto el anzuelo,
nacer cada vez como un niño
trilla en la marea su baldecito de guijarros;
y cada espina, cada grano de agua
y sal, es un tesoro acarreado desde muy lejos.

El idiota cáustico,
el idiota divino, el idiota
sentimental, el que parece
un niño, el que se cree pájaro,
el que no lleva máscara,
el idiota en la cima,
el de los infiernos y el de la familia,
el idiota apocalíptico y el que come libros;
todos embarcados hacia un mismo naufragio.

Lo supiste de golpe, a sobresaltos,
como en un rápido se intuye el fondo de las aguas:
las palabras expiran y tus dactílos son huellas
desleídas en el barro. La lengua rae su estigma
y cada voz el suyo. Así algo queda o algo
a ciegas atesoramos. Un soplo de infancia lo diría mejor.

Al fin soy yo mismo, tal cual fui soñado
y oscuros demiurgos me hicieron. *Aquí yacen*
gastadas apariencias, cenizas en un ático
sirgando sobre las aguas quietas del Leteo,
sin importar quién era más quimérico, el niño
que formulaba las preguntas imposibles
o el adulto que intentaba responderlas.

Ya está la luna en Oxidia
y el mirlo de trapo multiplica las fases.
Imposible recobrar el aliento, exhumada hasta la última
/copa,
aunque suenan todavía tus pasos encapsulados en el
/cuarto
y el aire de aquel viejo *ragtime* que tocamos toda la
/noche.

Y si la muerte no fuera la Parca —dijo.
¿La muerte mirada en un espejuelo, una flor de talco?
¿Un recurso intrínseco, algo *in vitro*, disecado en su
/abrigio?
¿Algo que sin querer hicimos y salió, de igual manera,
/monstruoso?
Y si la muerte no fuera más que una bella colección de
/corbatas —dijo.

Ahora puedo verte —un eco apagado en las palabras,
un rostro entrevisto al pasar, en el follaje,
sin el asedio de haberte convocado día y noche.

Walter Cassara nació en Buenos Aires en 1971. Publicó *Juegos apolíneos* (Siesta, Buenos Aires, 1988), *Rígida nieve* (Tsé-tsé, Buenos Aires, 2000) y *El paseo del ciclista* (Ediciones Deldiego, Buenos Aires, 2001).

No mueras sin laberinto

Nacido en Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, en 1926, Lorenzo García Vega fue el miembro más joven de la legendaria revista *Orígenes* dirigida por José Lezama Lima. En 1968 dejó su país y luego de residir en Caracas, Madrid y Nueva York, se radicó en Miami, a la que él llama "la playa albina". Las páginas que siguen forman parte de "El oficio de perder", impresionante libro de memorias que permanece inédito.

por Lorenzo García Vega

Con sus cerca de 400 apretadas páginas (que publicadas en libro equivaldrían a 700 u 800), el original de *El oficio de perder*, facilitado a *Diario de Poesía* por su autor, es un auténtico laberinto del que esta edición sigue sólo alguno de los posibles recorridos (otros fragmentos se publicaron en el número 55, del año pasado, en ocasión de una visita de García Vega a Buenos Aires).

Testimonio de un largo y convulsivo siglo y de un extraño país al que el puertorriqueño Arcadio Díaz Quinones llamó "un laboratorio de la historia", *El oficio de perder* es también una crónica de la dificultad de vivir y de escribir lo vivido, de la lucha desesperada de un escritor contra la estrechez y la locura. Es el testimonio de una derrota, escrita por "un anciano en una playa albina", Miami, trabajando de bag boy, esos que llenan las bolsas en la punta de las cajas de supermercado y las lle-



DIBUJOS: EDUARDO STUPIA

van hasta el estacionamiento; pero también es la prueba en acto de una pánica victoria, la de quien es capaz de, a los tropezones, "a como pudo", construir su laberinto.

Quizás, más que una autobiografía, *El oficio de perder* sea una "autobiografía", la historia de las preocupaciones desde las que fueron escritos la docena de libros publicados de García Vega, libros donde se funden el ensayo, el relato, la autobiografía y la poesía; ellos son:

Suite para la espera (Orígenes, La Habana, 1948), *Espirales del cuje* (Orígenes, La Habana, 1952), *Cetería del títere* (Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1960), *Antología de la novela cubana* (Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1960), *Ritmos acrobáticos* (Nueva York, 1972), *Rostros del reverso* (Monte Avila, Caracas, 1974), *Los años de Orígenes* (Monte Avila, Caracas, 1979), *Poemas para penúltima vez* (1948-1989) (Saeta Ediciones, Miami-Caracas, Santo Domingo, 1991), *Variaciones a como veredito para sol de otras dudas* (La Torre de Papel, Miami, 1993), *Collages de un notario* (La Torre de Papel, Miami, 1993), *Espacios para lo huyuyo* (La Torre de Papel, Miami, 1993), *Vilis* (Ediciones Deleatur, Angers, Francia, 1998), *Palíndromo en otra cerradura - Homenaje a Duchamp* (Pequeña Venecia, Caracas, 1999).

La localización geográfica de las partes del libro se incorpora sólo a los fines de esta edición. Otras referencias tal vez útiles: la mención de la vaselina Max Factor en la Segunda Parte remite a una sección de la primera no incluida aquí, donde se cuenta cómo ese producto era usado como gominá, con la que el joven provinciano recién llegado a La Habana se fabricaba un casi casco que imaginariamente lo protegía; el "Eliseo" mencionado es Eliseo Diego (La Habana, 1920-1994); Tokol y el Doctor Fantasma son "heterónimos" que aparecen en distintos libros de García Vega; las "cajitas" mencionadas también tienen protagonismo en varios libros, particularmente en *Vilis*, donde funcionan como receptáculos virtuales en que se almacena —o se intenta almacenar— sueños y recuerdos.

D. S.

Primera parte (Jagüey Grande - La Habana)

Por fin a los venezolanos, congregados en la Semana Internacional de la Poesía, les lee el Prólogo de este libro.

Fue bien todo. Todo fue muy bien. Parece que, cuando leí sobre mis experiencias oculistas después de que termino mi jornada de bag boy, los venezolanos se emocionaron. Mucho me elogiaron, pero como tengo oficio de perdedor, me ponen muy nervioso los elogios. No estoy acostumbrado. No sé qué hacer cuando alguien habla de mis escribanías.

—¡Qué desolación, poeta! —me dijo un joven poeta venezolano, después de que yo leyera el Prólogo.

—Encantado —absurdamente le contesté, sin saber cómo ponerme frente a la cálida recepción del joven.

Hace un tiempo que, como un médium, estoy oyendo estas sibilinas palabras: No mueras sin Laberinto. ¿Qué querrá decir eso?

Con el uniforme de bag boy y el carrito, salgo a recorrer el parqueo del supermercado donde trabajo.

O me quito el uniforme de bag boy.

O corro, semejante a los condenados en el Infierno (actual-

mente he convertido la Divina Comedia en mi libro de cabecera), por los arenales de esta Playa Albina.

O esperando la muerte en este dúplex albino donde vivo, por la noche y bajo palio de aire acondicionado, veo los programas de suspense que echan por la televisión.

Pero eso sí, con uniforme, o sin uniforme, o corriendo, o frente a la televisión, todo me impone el deber del Laberinto.

No me queda más remedio, tengo que construirme los pasillos.

No mueras sin laberinto
Pero no aseguro nada. No sé ni como voy a escribir lo que voy a escribir. Hago lo que puedo.

Pero, aunque no crea que pueda escribir unas memorias del todo coherentes, me fío en aquello que dijo Pessoa: "Si alguna vez soy coherente, es sólo como incoherencia de la incoherencia". Quizá sí... Pero, ¿para qué me voy a preocupar antes de empezar? Quizá alguna cosa salga de todo esto. Veamos.

Esto creo que lo dijo Lichtenberg: "Para la mosca que quiere escapar de la trampa no hay sitio más seguro que la propia trampa".

Es un ruido de los mil demonios.

Está el calor infernal.

Está la musiquita del carrito de helados.

Y está el ruido infernal de la

máquina cortadora del césped. Esto es la marca de la Playa Albina.

Para escapar de la trampa hay que saber estar metido en la trampa. Hay que meterse en la trampa hasta lo último, hay que acurrucarse en la trampa.

Soy un viejo que se ha propuesto un lema: No mueras sin laberinto.

La primera medida para construir el laberinto es permanecer siempre dentro de la trampa albina. O, dicho de otra manera, permanecer dentro de la boca del león donde uno vive.

Meterse en la trampa. Ese es el asunto. En ningún momento debe uno salir de la boca del león.

Pero ¿qué es meterse en la trampa? Meterse en la trampa puede consistir en varias cosas, tales como dedicarse uno, delirantemente, a enumerar las piezas en que ha consistido nuestra vida. O, también, meterse en la trampa puede consistir en acercarse uno al Laberinto, pero no para arrancar de una vez y por todas, sino para tantear, tratando de probar todos los lados.

Pero ¿qué estoy diciendo? ¿Por qué me enredo?

Uno nunca sabe. Construir un Laberinto no es nada fácil.

No hay duda, está muy nublada esta mañana. Muy nublada, estoy en octubre. Es un simulacro.

En donde vivo, en Playa Albina, ni hay octubre ni hay estaciones. No hay nada. Hay sólo simulacros.

Hoy, esta muy nublada mañana en que estoy escribiendo, es un simulacro de la Playa Albina, es un simulacro del Otoño.

Y hoy ya es otro día, pero sigue estando nublado.

Hoy tampoco he ido al supermercado. Está yendo poca gente al Publix, y como soy el bag boy diabético que sólo puede trabajar determinado tiempo, me están dando muy pocas horas.

Ya hablé con Ana, la encargada de hacer los horarios, a ver si me dan unas cuantas horas más.

—Tu horario lo hace la computadora, no lo hago yo —me dijo Ana.

Pero yo sé que Ana me está mintiendo. Es que el Manager quiere que cambie mi horario, y trabaje por las noches. No me va a quedar más remedio que cambiar, pero temo la alteración que esto me pueda producir —aunque soy, sigo siendo un proustiano— en mi ritmo de escritor —no escritor.

Ya veré cómo me las compongo.

Una cosa que tengo que tener en cuenta es una estatua. Esta estatua tiene que aparecer en este mi oficio de perder.

La cabeza de la estatua es de oro. Esa cabeza es mi infancia.

Una infancia que tenía que ser feliz, que tenía que ser mi edad de oro.

Vienen después mis hombros y mis brazos de plata. Mi edad de plata. Esta edad comenzó en el año en que cumplí mis diez años, en el cabalístico y tremendo 1936, y finaliza cuando termina mi adolescencia. Aquí, en el 1936 de mi edad de plata, empiezo a sufrir las consecuencias de mi cabeza de oro. Aquí, en el 1936, se mostró de sopetón, y con toda rudeza, el hecho de que mi cabeza de oro, aunque cabeza de oro, en realidad tenía las marcas indelebles de los fórceps del doctor Vera, el partero que asistió a mi nacimiento, así como la marca de las Erinias Melanie Klein que me persiguieron cuando tenía tres meses de nacido.

Después, siguiendo con mi estatua, desde lo demás del cuerpo hasta mis ingles, todo fue de cobre. Fue mi tercera edad, de cobre. Fue la puñeta la cosa.

Después, vinieron mi pierna y mi pie izquierdo: fue mi edad de hierro. En esa edad me fui de la Atlántida, y casi me convertí en un ciudadano de la Etilia. Pero no debo decir las cosas así, tan rápidamente. Hay que matizar, así que esto es lo que haré en las próximas páginas.

Por último, y ya para acabar, he entrado en el pie derecho. Es (sigue en pág. 14)

(viene de pág. 13)

mi última etapa, mi pie derecho, todo de tierra cocida. Es el se acabó lo que se daba, es mi vez, en esta Playa Albina.

Pero, creo que tendré que decir cómo una aldeana española, allá en Jagüey Grande, predijo mi vocación de perdedor, pues esto que me sucedió, verdaderamente fue un hecho inaudito.

¿Cuándo fue eso? Debe de haber sido cuando una fiesta patriótica. Probablemente cuando se celebró un 20 de mayo.

En el parque del pueblo. Celebraciones hubo, en mi infancia, en Jagüey.

No recuerdo, pero de cierta manera sí recuerdo.

Estaba la gente: el Alcalde, los maestros, la policía del pueblo. Había pencias de guano amarradas a las columnas. Había, adornando la fachada del Ayuntamiento, flequitos de papel con colores distintos.

No lo recuerdo, pero... lo inventa un sueño, semejante al recuerdo.

Buen enredo. Lo dejo así.

Lo cierto es que los viejos de la Banda Municipal se sentaron en la glorieta (pues hubo una glorieta que ahora, con el olvido, casi la veo como en sueño), y empezaron a tocar el Himno Nacional.

Ahí fue cuando la española predijo mi oficio de perdedor.

Ella se llamaba Elisa. Era la típica aldeana española. Llegó muy joven a Jagüey, y cuando murió el matrimonio que la había traído al pueblo, ella se dedicó a criar los niños que ese matrimonio había dejado.

Elisa nunca se casó. La vi muy poco, ya que ella casi no salía a la calle. Tampoco nunca hablé con ella. Sólo recuerdo que ella tenía los cachetones rosados de las aldeanas.

Aquello debe de haber sido muy emotivo. O quizá fuera que yo, ya niño literato desde entonces, por ello estuviera predispuesto a lo muy emotivo.

No recuerdo.

Aunque eso sí, puedo imaginarme a la directora del colegio municipal, María Isabel de las Lamas, rígida y de pie, escuchando el Himno Nacional.

¿Cómo fue?

Puedo imaginarme lo azul. El aire como azul, que siempre me ha perseguido.

Pero lo cierto es que me emocioné, oyendo el Himno Nacional.

Lloré, o estuve a punto de llorar entonces, cubierto por una nube.

Parece que fui invisible, todo el tiempo en que estuve escuchando el Himno.

Pero, después, muchos años después de eso, cuando con el Premio Nacional de Literatura, el sombrío Director de Cultura me dio una cartulina en una buhardilla, me enteré de que Elisa, en Jagüey, al enterarse de mi premio comentó: "Ya yo sabía que él iba a ser un escritor, porque una vez, cuando él era niño, yo lo vi como se emocionó

cuando escuchaba el Himno Nacional".

¡Bien por Elisa! Sólo ella pudo traspasar la nube homérica que me cubría. Sólo ella fue capaz de hilar el más simple, pero el más incontestable razonamiento: un niño que, en Jagüey, estaba emocionado por oír el Himno, no podía ser otro que un niño destinado a la vocación de perdedor.

¡Bien por Elisa!

Y hoy ya es otro día, pero sigue estando nublado.

Hoy tampoco he ido al supermercado. Aunque mañana, domingo, sí me espera el carrito con que trabajo.



Un niño bien sensible. Un niño emocionado, al oír el Himno Nacional.

Sin embargo, lo curioso de todo esto, es que no sólo fui melcocha, ni fui afinado, sino que fui, un poco, un niño monstruo.

Fui un niño proustiano, pero también un niño un poco monstruo.

Tiraba piedras como un desahogado. Era un mal hablado de los mil demonios. Y era incapaz de estar quieto ni un solo momento. Si en aquel tiempo hubiera habido un psiquiatra en Jagüey Grande, este psiquiatra hubiera sabido que yo era un niño que se había pasado de la raya. Pero, desgraciadamente, como no había psiquiatras, mi extraña conducta se hizo invisible. O no, no fue precisamente así. Mi extraña conducta sí fue visible, rectifico, pero como nadie entendía nada, fue como si mi extraña conducta fuese invisible.

Y así, los viejos del pueblo recordaron hasta su muerte los tiempos de Lorenzo, los tiempos en que yo, bajo una ansiedad monstruosa, hice tropezadas por todo el pueblo. Pero como los viejos del pueblo no eran psiquiatras, ellos no podían saber lo que estaba pasando. (...) La consecuencia de todo fue que, insultando a todo el mundo, y tirando piedras, fui feliz durante mi infancia en Jagüey.

Nunca un niño fue tan feliz como lo fui yo en Jagüey Grande.

Y es que, como en la estatua de mi vida la cabeza de oro de mi infancia parecía estar intacta, en aquel tiempo yo pude pasar como si no pasara nada. Pude ser un niño un poco monstruo, a la vez que un niño proustiano. Me sentía feliz en un pueblo donde todavía no tenía lamentables síntomas, ya que el pueblo era como si fuera un útero.

Así que, con una cabeza de

oro y una nube encima, había sido invisible. Pero, Elisa, sin tener ningún vínculo conmigo, sí supo que yo tenía el oficio de perdedor.

¡Bien por Elisa!

El heroísmo. Pues, antes que nada, hay que decir lo siguiente: hablar de un oficio, hablar de cualquier oficio, y sobre todo hablar del oficio de perdedor, es hablar del heroísmo.

Antes que nada el héroe. Se aprende un oficio para ser el héroe.

Así como, cuando se quiere levantar un Laberinto, es que se quiere saber lo que tiene por dentro el heroísmo.

Desde niño quise aprender el oficio de perdedor, pero es que desde entonces ya quería ser héroe.

Fui, como todos los niños, un narcisista, y como todos los niños narcisistas tuve una vocación heroica.

Por supuesto, al principio mi pretensión consistió en querer ser un guerrero. Quise llegar a ser Simón Bolívar. Me dije que iba a liberar a la Isla de Pinos, la isla esclavizada por Cuba.

Pero después, después de un largo y alambicado proceso, la vocación heroica y el oficio de perdedor se llegaron a unir. Y, verificada la unión, la cosa se convirtió en mi destino.

Pues estuve en una azotea, saludando a las multitudes, con el sombrero de pajilla que había pertenecido a mi padre. Fue en 1934, un año antes de que muriera Carlos Gardel.

Por el mediodía, con sol que rajaba las piedras. Subí (la escalera como una espiral), hasta llegar a la azotea de mi casa infantil, en Jagüey Grande. Ya en la azotea miré para abajo, hacia la calle desierta. Abajo, enfrente, estaba el Precinto. En el Precinto no había ningún preso, pero sí había un perro aburrido, echado sobre el piso del portal.

La calle del mediodía, la recuerdo como si fuera ahora. Había unos álamos, que poco tiempo después cortaron (el cubano, entre otras cosas, odia los árboles). La calle del mediodía, si no hubiera sido por el carretón que en aquel momento pasó, hubiese estado completamente desierta.

El carretón (muy parecido, por cierto, a una carreta conducida por la Muerte que, pocos años después, vi en una película francesa), venía del Matadero, para surtir a todas las carnicerías del pueblo.

El carretón, después, se me llegó a convertir en el símbolo de ese lamentable pozo sucio donde reposaba el excremento inconsciente colectivo de los destarados pueblos cubanos.

Pero entonces, en aquel mediodía de 1934, aquel carretón sólo era un punto más, entre la multitud que abajo me saludaba.

Gritos de la multitud. Enarbolaba un sombrero de pajilla para responder a los gritos de la

multitud. Un sombrero de pajilla que no sólo había pertenecido a mi padre, sino también al Coronel Mendieta, el héroe de... ¿de Cunagua, o de Cumagua? Han pasado muchos años, y ya uno no se acuerda).

Mendieta acababa de instalarse como Presidente de la República, después de una revolución de mentirita, la revolución de 1933. Mi padre era el Alcalde de facto de Jagüey Grande.

En aquella Cuba de la década del 30, el sombrero de pajilla formaba parte del atuendo heroico. Lo usaban los mártires estudiantiles de la lucha contra el Tirano. Lo usaba Maurice Chevalier, el cantante de moda.

Desde la terraza del Palacio Presidencial era yo, con sombrero de pajilla, el Presidente saludando a la multitud. Era un niño, era el Presidente, rodeado por una corte de bombines de mármol. ¡Sabe dios lo loco que un niño, tocado por la vocación heroica, pudo llegar a ser en un pueblo llamado Jagüey Grande!

El escenario que propiciaba el heroísmo, lo era una revolución de mentirita, con folletinesca lucha contra Tirano. Había sí, por supuesto, inolvidables líderes juveniles, quienes con sus sombreros de pajilla caían, tintos en sangre, bajo las mortíferas balas de los esbirros tropicales, pero todo esto, a lo cubano, tenía como churumbela de telón de fondo a cosas así como las películas de Carole Lombard, y los inolvidables monumentos del Art Decó.

Pero sea con sombreros de pajilla, o hasta con la mismísima Carole Lombard, lo que importa de aquel escenario es que propició, en mediodía con calle desierta de pueblo de campo, el hecho de que uno entrara en un heroísmo un poco raro: el heroísmo que, a través de un pasadizo del Laberinto, me conduciría hasta el oficio de perdedor.



Podemos, los literatosos, hasta oír el mar en el teléfono, como bien lo dijo Juan Ramón Jiménez con estas palabras: "El ruido del mar en el teléfono. ¿Existe algo menos popular que la facultad de emocionarse al oír el ruido del mar en el teléfono? Los que se consagran a tales episodios minuciosos, escudriñando la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo infame, son seres desprestigiados..."

Los que nos dedicamos al oficio de perdedor somos seres desprestigiados, y yo tuve anoche una experiencia desprestigiada con el teléfono, pero no fue, pre-

cisamente, el ruido del mar el que oí, sino el doble de mi voz lo que oí, por lo que terminé abrazando una sombra.

Anoche, la noche del 23 de diciembre, cuando los muertos se soltaron, se me ocurrió a mí hacer de fantasma con Enrique Sainz.

Fui un fantasma que visitaba de nuevo, en un 23 de diciembre (pero ¡cómo diablos, con setenta años, se me ha podido ocurrir que hay 23 de diciembre todavía!), al amigo Enrique Sainz.

“-¡Qué
desolación, poeta!
-me dijo un joven
venezolano.
-Encantado -le
contesté.”

No oí el ruido del mar en el teléfono, pero oí mi voz que se repetía siempre.

-Enrique -le dije por teléfono a Enrique Sainz-, siga con mi carrito en el Publix. Esto es como si continuara el trabajo voluntario que hacía allá, cuando íbamos al campo.

-Efectivamente -contestó Enrique.

Pero lo tremendo fue que, simultáneamente con la respuesta de Enrique, oí en el teléfono que la voz de Eco me decía:

-Enrique, siga con mi carrito en el Publix. Esto es como si continuara el trabajo voluntario que hacía allá, cuando íbamos al campo.

Eco, Ovidio, y el demonio bendito, se oían por el teléfono. ¡Quién me había metido, con setenta años, a hacer una llamada telefónica a la Atlántida! Esto sí que era el desprestigio de que hablaba Juan Ramón Jiménez...

"Querida imaginación, lo que sobre todo amo en ti es que nunca perdona. ¡Ay bendito!" (dijo Breton, en traducción portorriqueña que ahora le hago). La imaginación, pues, no me perdonó, y así me encontré en el teléfono con Ovidio, pero lo tremendo no fue esto, sino mi encuentro con el Dante, también. ¡Qué cantidad de cosas literatosas nos pasan a los literatosos!

Me encontré con el Dante cuando me fui a despedir. Nunca creí que iba a pasar eso, aunque motivos tenía para esperar cualquier cosa, una vez que hubiera establecido el contacto, aunque sólo fuera telefónico, con la Atlántida. Pero eso no lo pensé.

No lo pensé, a pesar que años atrás -tal como lo conté en *Los años de Orígenes*-, al irme para siempre de la Atlántida y tratar de despedirme de mi hija, no lo pude hacer, ya que ella se volvió una sombra tras una puerta de cristales. ¡Cosas de la

Atlántida! Cosa de unos muchachos G-2 que manipulaban la seguridad de la Atlántida. Pero ¿para qué hablar de eso?

Lo cierto es que ahora, pasados casi treinta años, mi hija ya no era sombra detrás de una puerta de cristales, pero sí me encontraba con los pelos de punta por la reproducción de la escena dantesca.

—Ya nos tenemos que despedir, un abrazo —le dije a Enrique Sainz, para finalizar la conversación telefónica.

—Un abrazo —contestó Enrique Sainz.

Y así fue que el teléfono hizo clic, pero así fue que se apareció el Dante.

Se apareció el Dante o, mejor dicho, se apareció un círculo del Dante.

Creía, repito, que por tener setenta años me había salvado de la depresión (me dije que como el Deseo, así con mayúscula, era cosa del pasado, ya me había salvado de la depresión de no haberlo obtenido. Me dije que ya no me podía deprimir, pues no tenía nada que perder), pero no fue así. Pues el teléfono hizo clic y entonces no fue, precisamente, el ruido del mar lo que oí, sino que experimenté la cenestesia de quien, como en los círculos del Dante, trata de abrazar a una sombra.

Un abrazo, le dije a Enrique. Un abrazo, me contestó Enrique. Y un comerme diálogo pudiera decir que se trataba de las dos orillas que se abrazaban, pero de lo que en realidad se trataba era de... la muerte. Pero, punto, no quiero seguir hablando de eso. Mejor es decir que el 23 de diciembre, me encontré con el desprestigio de oír el ruido del mar. Mejor es no seguir hablando del desprestigio de la Atlántida.

O mejor sólo decir que en este 23 de diciembre, por el hecho de que los viejos, antes de sumergirse definitivamente en la Laguna Estigia a veces se topan con ella, pude yo, a través de una llamada telefónica, no sólo estar en la orilla de la Laguna, sino también, como el Dante, abrazar a una sombra.

Pues fue una época pobre la década del 30, pero La Habana estaba llena de templos cinematográficos donde un niño podía construirse un personaje.

Estaba el Cine Alkázár, que era como una mezquita, y estaba el Cine Encanto (el mejor cine habanero de aquel momento, donde había un aire acondicionado —el aire acondicionado, excepcional entonces, tenía algo así como la temperatura del Paraíso— con un extraño olor a caramelo), con lo increíble de un órgano, y farolitos, y carajitos, y el copón bendito.

Pero no sólo eran esos grandes cines, sino que los cines de barrio, los cines de medio pelo, también podían ser templos de medio pelo que, con sus cortinas pobretonas (¡qué sabroso podía ser el rojo vino de esas cortinas pobretonas!, ¡qué sabrosos sus flequitos amarillos!), y sus colores albinos (pues antes, mucho antes de llegar a esta Playa Albina, yo

me encontré con una magnesia vegetal, o con una materia prima albina, que hasta a veces pude manipular), se nos llegaban a introyectar.

Yo fui un niño de esos, yo puedo ser un ejemplo de niño a quien la materia de las cortinas y los colores albinos de los cines de medio pelo, se le llegó a introyectar.

En mí, puedo atestiguarlo, la materia de los cines (una materia que no sólo incluía las cortinas y los colores, sino también el contacto en las manos de aquellos papitos que se le quitaban a los bombones, y lo duro, pero prometedor —¡por qué prometedora?— de la dura madera de las lunetas) me fue haciendo un personaje, un heterónimo, que me fue escribiendo cierta zona de mi vida.

Pues antes de seguir adelante hay que deconstruir una pared del Laberinto, para tratar de levantarlo otra. Pues, es bueno que se sepa bien, que este Laberinto que estoy intentando para no morir sin él, es un lugar donde los pasillos y las paredes deben deconstruirse y volverse a levantar a medida que estas páginas van pasando. Se trata, pues, entonces, más que de los avances, retrocesos y ondulaciones de Teseo al avanzar por los pasillos, de los mismos avances, retrocesos, y ondulaciones que van teniendo esos mismos pasillos, a medida que yo voy escribiendo este libro.

El cine Verdún, junto al cine Majestic, fueron, entonces, mis

“Dos patrias,
Cuba y la Muerte,
dijo nuestro
Apóstol Martí
haber tenido. Yo,
sanamente, he
identificado a la
patria con la
Muerte.”

cines de barrio, así como también, junto a la sombría iglesia que conocí en el colegio de los jesuitas, ellos fueron mis templos del comienzo de mi edad de plata.

Dos patrias, Cuba y la Muerte, creo que dijo nuestro Apóstol Martí haber tenido. Yo que, sanamente, desde hace un montón de años he identificado a la patria con la Muerte, sí reconozco templos, y a excepción del que conocí con los jesuitas, continué encarnado con aquellos, como el Verdún y el Majestic, donde tuve tan buenos rituales de iniciación.

Ritos de iniciación. Cualquier cosa, una vez pasada la cortina de terciopelo de los cines, me metía en la iniciación. Fred Astaire con su tap, por ejemplo. Era, parecía, que él tenía una herradura en la suela de los zapatos, y con esto se producía el sonidito del tap, y con el sonidito del tap venía la magia.

Yo entraba en el cine, con toda la desolación que ya continuamente sentía ante aquella ciudad donde no podía penetrar, pero al pasar la iniciación de la cortina de terciopelo y ver a Fred Astaire, junto a Ginger Rogers, dar unos saltos mágicos, saltos también con el ruido del tap, entonces me sentía que había una otredad donde uno podía penetrar.

Fred con su bastón, y su brillante bombín, y su brillante smoking. ¡Cómo brillaba todo aquello!

Yo, lo repito, puedo considerarme que fui un niño desgraciado, al entrar en aquella Habana 1936, para la cual no estaba psíquicamente equipado. Yo, lo repito, entré para siempre, en ese momento, en el sabroso mundo de la enfermedad. Pero como siempre hay un Laberinto, y antes de morir yo debo levantar mi Laberinto, entonces, tratando de construir los pasillos correspondientes a 1936, yo tengo que hablar de una cosa tan extraña como ésta: alguien que al entrar en la edad de plata no tuvo fuerzas para enfrentarse a la ciudad, pero alguien que, por las noches, en un templo, pudo entre otras cosas, iniciarse con Fred Astaire y Ginger Rogers en ese viejo sueño que es el vuelo.

En 1935, en *Top Hat*, Fred Astaire, con bastón, bombín, y smoking, tenía como fondo dos filas, cada una compuesta de tres bailarines idénticos, con sus idénticos bastones, bombines, y smokings. ¡Qué esplendor aquello!

Dos filas con sus tres bailarines respectivos que yo podía ver en mi luneta del Cine Verdún.

El Cine Verdún, para mayor esplendor de barrio filímico, tenía un techo corredizo. Hacía mucho calor, hacía el espantoso calor que siempre hace en los trópicos. No había en ese entonces, salvo en los cines de categoría, sino ventiladores. Así que en un buen momento de la noche, cuando Fred Astaire ensayaba un nuevo paso de tap, que las dos escuadras de personajes, idénticos, repetían con una precisión alucinante, el techo del cine, saludado por los aplausos de los que estábamos sentados en las lunetas, comenzaba a correrse.

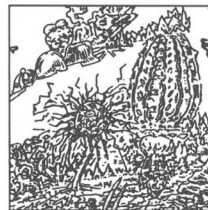
Se veía la Luna, se veían las estrellas. Uno aplaudía junto con los demás. Todos sentados en aquellas lunetas de palo.

Fred Astaire se deslizaba por una larga línea de ruiditos. Su tap como una caligrafía.

Aquello era un verdadero sueño, y uno se iniciaba, verdaderamente.

Ginger en el cielo, en lo alto de una plataforma iluminada. Los seis personajes idénticos se detenían al verla y entonces Fred, con el júbilo de un católico que va a recibir la comunión, subía por entre taps y por entre plataformas apoteósicas, hasta llegar a donde estaba Ginger.

¡Qué bien!, diría Juan Ramón entonces, quién al estar también junto a Zenobia, en aquella Habana 1936, no puede caber duda de que habrá contemplado los saltos musicales de *Top Hat*.



Fred Astaire descendía con Ginger Rogers, y aquellas estrellas, estrellas de verdad, que teníamos sobre las cabezas, los que estábamos sentados en las lunetas de palo...

Fred tomaba a Ginger de la mano, ambos en el remolino del tap, y era entonces cuando Ginger, semejante al gato de Alicia, dejaba ver una espléndida *Sonrisa de gato sin gato*.

Por eso 1936, aunque sólo hubiese contenido el tap de Fred y la sonrisa de gato de Ginger, ya podía ser calificado como un año cabalístico y, por ende, excepcional.

Fred Astaire agarraba a Ginger Rogers, y entonces sí que empezaba el vuelo.

Era el vuelo, eran saltos alucinantes de una plataforma a otra, mientras los tres y tres personajes idénticos, en sus filas paralelas, ejecutaban todo un juego de espejos. Y es que Fred Astaire era un fakir que nos aseguraba que nuestros sueños eran ciertos.

Un fakir, según el filósofo mexicano Vasconcelos, cuando “nos dice que se eleva en los aires, que se hace invisible, no nos sorprende; ya todo lo hemos hecho en los sueños”.

Y un fakir, cuando en 1936 encarnó en Fred Astaire, no tenía que decirnos nada, pues sólo al tomar a Ginger Rogers por la cintura, y llevarla por distintas plataformas, nos hacía ciertos a nosotros, los espectadores de las lunetas de palo, bajo aquel techo de estrellas, que lo que soñábamos era cierto.

Pero, además, no era sólo esto de haber un fakir que nos comprobaba el sueño. Era, además, que con Fred Astaire adquiría uno, en aquel 1936 de mi edad de plata, una perspectiva sobre el Laberinto.

Todavía no lo había dicho, pero ahora sí lo digo, y es que el Laberinto, ése que no quiero morir sin dejar de levantarlo, ése también según los que saben de eso (yo no sé nada de eso), la

alegoría de las dificultades que sufre el alquimista durante el *opus alchimum*. Así mismo, ¡nadia menos que eso!

Con lo que, además, se llega a saber que Dédalo, el constructor del Laberinto, es la materia volátil.

Dédalo es la materia volátil, y también él, según los autores: “Provisto de plumas, hizo dos pares de alas, las unas para sí y las otras para su hijo Icaro, y habiéndose con ellas ejercitado en volar y viendo que ya podía imitar a las aves, comenzaron a alzarse sobre la tierra, como si fueran águilas”.

Pero ahí no se queda la cosa, pues resulta que como yo soy un viejo delirante que, en una Playa Albina, está soñando lo que pudo ser un niño 1936, resulta que me pongo a traducir todo eso de *opus alchimum* y de Dédalo como materia volátil (o sea, me pongo a traducir todo eso sobre lo cual no sé ni papa), para acabar diciendo lo siguiente: “Fred Astaire, también una materia volátil, provisto del ruido del tip-tap, hizo dos pares de alas, las unas para sí y las otras para su carnal Ginger Rogers, y habiéndose ambos ejercitado en volar, saltaron de plataforma en plataforma, entre el aplauso del público del Cine Verdún, como si fueran águilas”.

Otras cosas. Por supuesto, fue el año de Shirley Temple. Se plantaron 1.500 árboles, para lo que sería el Bosque de La Habana. Margaret Mitchell publicó *Lo que el viento se llevó*. Por supuesto, fue la Guerra Civil Española, junto a los *Tiempos Modernos* de Charlie Chaplin. Y, poniéndole la tapa al pomo, se llevó a cabo el rapto de Chiang Kai Shek, ejecutado por el General Zhang Xueliang. Hasta que, por último fue Octavio Paz, quien dijo en *Primeros pasos* que, en 1936, “abandoné los estudios universitarios y la casa familiar”.

—Pero yo, que cumpliría los diez años en noviembre de 1936, me sentía bien jodido.

Por sentirme extremadamente cansado con el calor de este verano, he pedido unas vacaciones en el supermercado. Verdaderamente, me siento agotado.

Así que me meto en la casa, me siento, me pongo a mirar a las paredes. Mirar las paredes, sentado, es una de las cosas que más me ha gustado hacer durante casi todas las partes de mi estatus.

Ahora solo, mirando las paredes, mirando al ventilador, quedo como petrificado.

Mirar sentado, como si oyera la música de John Cage. Y volviendo a la posible influencia de los jesuitas, me vuelvo a esta cita de Clarice Lispector, que tanto me gusta: “Voy a crear lo que suceda. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es visible. Tendré que crear sobre la vida”.

Fred Astaire saltaba por las rampas, en aquel Cine Verdún cuyo techo rodaba, en las noches de verano, pero esto, cuando (sigue en pag. 16)

(viene de pág. 15)

do pasa la musiquita del carrito de helados, ¿puede ser creado desde esta Playa Albina? ¿De qué manera puedo hacer esto?

Crear lo que sucedió, efectivamente. Esto dicho por la Lispector, es una de las verdades de mi discurso del pie de barro. Una verdad de la que estoy absolutamente —absolutamente— convencido.

¿Pero no es una verdadera locura inventar, en los canales de esta Playa Albina, a la Shirley Temple de 1936?

Pero ¿cómo un discurso puede crear el discurso 1936, el discurso que ya se perdió?

La iglesia, las galerías, la piscina, el olor del pan, de aquel lugar de los jesuitas. Todo eso se me ha convertido en piezas de un collage, en cristales de un caleidoscopio, con los cuales quizá pueda crear lo que me sucedió.

Pero...

Repito, ¿cómo un discurso puede crear el discurso perdido de 1936?

Fred Astaire, Shirley Temple..., y, sobre todo, ¿cómo crear aquella inmadurez, bajo vaselina Max Factor, que se vivió bajo aquella forma?

Y, por último, ya que sentado y mirando el ventilador, oigo a John Cage, ¿cómo un discurso de barro puede juzgar otros discursos? Por ejemplo, acabo de hablar sobre mi rechazo a la forma originista de *Espirales del cuje*, pero ¿por ser parte del discurso de un viejo, este rechazo tiene que ser inapelable? No lo sé.

Rechazo, y no sé si mi rechazo es un prejuicio de mi actual discurso. No lo sé.

Pero, sea como sea, no puedo morir sin Laberinto. Pero ¿cómo se construye un Laberinto?

Pero, esto es con lo que cuento. Y tengo que seguir (No mueras sin...), pues a lo mejor el pasado sólo es a través del presente, y el presente es un Laberinto que hay que construir. Nadie sabe.

La Cuba de 1952 era un espantoso relajó, pero tenía un telón de fondo respetable.

En Cuba, siempre, coincidió el relajó con un telón de bombines respetables.

El relajó era espantoso, pero como los bombines eran solemnes, el relajó era más espantoso todavía.

Bombines que, como ya dije en *Los años de Orígenes*, usaban bombines de mármol.

Juristas, historiadores, comerciantes, oradores. Figuras imborrables. Decían tener una palabra inquebrantable.

Y había, también, muchos médicos, a los cuales se les llamaba *Eminencias*, y también se les llamaba *Lumbreras*.

Y entonces mi madre, en los meses de verano que pasábamos en la Playa Guanabo, alquilaba una casa de madera. Pero esta vez que le alquiló a una *Eminencia*, éste, el bombín respetable de aquella época, casi que nos timó. Nos alquiló una casita que parecía bien, pero la casita no estaba tan bien como

el *Bombín*, Especialista respetable, decía que debía estar.

El Bombín respetable, el figurón de aquel telón de fondo de aquellos tiempos, tenía una palabra inquebrantable, una palabra de caballero de la República.

Todo, entonces, aumentaba el relajó.

Por lo que, entonces, tuvimos que quedarnos con la casita de madera que no estaba tan bien.

Fue al principio de mi carrera de Derecho. El mar, por supuesto, era azul. La playa tenía un azul, al igual que aquella ventana de la casa de San Rafael donde yo vivía.

Pues yo vivía, repito, parece que en un azul. Aunque, repito, nunca me sentí trópico lindo juanramoniano, ni me sentí como un caribe andaluz.

Pero entonces, increíblemente, hubo otra apertura. Escribí *Espirales del cuje*, que continuaba la apertura de la *Suite para la espera*.

Escribí día y noche, diariamente, en la casita de madera del respetable Especialista.

Escribía día y noche. Escribía una paginita por la mañana, al levantarme de la cama. Y una paginita por la noche, antes de acostarme.

Era en 1951, era en la década del 50. Dámaso Pérez Prado era el Rey del Mambo.

Lo recuerdo como si fuera ahora.

Escribía una paginita por la noche, antes de acostarme, y por la noche Dámaso Pérez Prado también era el Rey de Guanabo.

El Mambo existencialista, recuerdo.

Y todo con Dámaso Pérez Prado. Al Rey del Mambo no lo puedo olvidar. Es como si él, tal si fuera un dios, o un héroe, o un santo, o lo que fuera, estuviera allí, en aquel cielo de la Playa de Guanabo, donde yo escribí la mayor parte de mis *Espirales*.

Estaba Pérez Prado en el cielo, un cielo como un Olimpo cubano, presidiendo la forja de mis *Espirales del cuje*.

Y, sobre todo, estaba Pérez Prado en el cielo nocturno de Guanabo, metido hasta fuera en todo lo que yo iba escribiendo.

La noche, en aquella década del 50, era el esplendor de Guanabo, pues la noche, en aquella década del 50 era el esplendor de la burguesía.

¡Qué noche! En Cuba estaba la Lotería, con el niño de la Beneficencia que cantaba los números. Estaba, en la noosfera, el canto a lo Casandra de Eduardo Chibás, el canto de un país enfermo. Y estaba, en la noche, el esplendor de la burguesía, con Dámaso Pérez Prado, el Rey del Mambo, en el cielo.

¡Qué delirio era aquel delirio! ¡Qué delirio y, mientras se oía el Mambo por toda partes, se veía por todas partes a la burguesía, montada en los *cadillacs*, *colas de pata*.

Aquellos... Aquello, el esplendor de la burguesía cubana en

la década del 50, mientras arriba, en el Olimpo, o donde fuera, estaba Dámaso Pérez Prado. Uno iba, ¿cómo lo voy a decir?, uno iba por un trillo, o por un caminito de arena. Uno, en la noche, iba por el trillo, caminando por todo aquello, mientras casi rozándolo a uno pasaba una *cola de pata*, *cien colas de patos*, *mil colas de pata*, que era el esplendor de.

Un Paraíso Pop, entonces.

Un Paraíso Pop de la década del cincuenta, pero sin la gracia de lo Pop, y con la pesadez de la burguesía cubana.

La burguesía pasaba como un tiro, en sus *colas*; Dámaso estaba en el cielo, dirigiendo su orquesta de mambo, y había que tener cuidado que a uno, como en el cuento de Lino, no le gritaran *Ciego* o *Por ahí va el Ciego*.

Y es que uno estaba en un Paraíso, por supuesto, pero en un Paraíso donde no le habían asignado ningún puesto.

Uno iba caminando por un trillo de la playa, y aquella no-

“ Los años 50 fueron en Cuba un Paraíso, pero un Paraíso donde a uno no le habían asignado ningún puesto. ”

che estrellada de Guanabo resplandecía con el oro Pop, con el oro que cayó el moro. ¡Aquello estaba tan bueno que no había dónde meterse!

O uno iba por el trillo, a ras de unos jodidos matorrales, no fuera a ser que los *colas de pata* lo arrollaran a uno. Iba por el trillo, y miraba hacia la noche, y la noche estaba toda enchumbada de colores Pop, y también estaba bajo el manto del mambo de Dámaso. Era la fiesta inenarrable de la década del cincuenta cubana, y el Almirante, escribiendo en su Diario, decía que aquello, después de la Lotería que cantaba el niño de la Beneficencia, era lo más hermoso que unos ojos humanos hubiesen visto.

Pero, no se entienda que pretendo mezclar mambo con relato de mi infancia. No, Pérez Prado estaba por una parte, y mi infancia estaba por otra, de eso no cabe duda.

Lo que pasa es que hubo una reacción...

Es decir..., voy a ver cómo me puedo explicar. Yo quería relatar mi cabeza de oro perdida. Yo, desde ese 1936 en que entré en la ciudad donde no pude entrar, desde ese 1936 en que me adentraron los jesu-

tas, soñé siempre con rescatar mi cabeza de oro, escribiendo un libro donde todos los lectores posibles se pudieran dar cuenta de la clase de Paraíso que yo había perdido. Así que, como acababa de publicar la *Suite*, y todavía seguía con ese sueño del 1936, me dije que ya había llegado el momento de rescatar la cabeza de oro.

Me lo dije, y así lo hice, en una playa, en...

En un lugar donde Dámaso Pérez Prado era el Rey del Mambo.

Así fue, terminado un bachillerato que era casi mi única cédula de identidad, y habiéndome propuesto seguir los cinco años de una carrera que no tenía nada que ver conmigo (y, durante ese tiempo, nunca dejé de comprobar que, como había dicho Kafka, estudiar Derecho era igual a masticar aserrín), pudiéramos decir que me encontraba en la más desfavorable condición posible para evocar, en un Guanabo de la década del cincuenta cubana, a una cabeza de oro.

Hay que fijarse bien: el *Ciego* del cuento de Lino, metido entre los *colas de pata* de una burguesía: él no podía menos que reaccionar (una reacción inconsciente, por supuesto), ante ese buen Mambo que lo cubría todo.

Es decir, lo que estoy queriendo decir es que, frente a un paisaje desfigurado que era la expresión de la historia enferma de un país, la evocación de su pasado hecha, en aquella determinada circunstancia, por un joven cubano de oficio de perder (otros jóvenes, con circunstancias y antecedentes distintos, por ejemplo, los marielitos, reaccionarían de manera distinta a lo enfermizo con que se tendrían que enfrentar), también tenía que ser, y así lo fue, una evocación desfigurada.

O sea, lo que estoy queriendo decir es que yo, un componente del grupo Orígenes, bachelero como el *Ciego* de Lino, o sentado con Fronesis en el muro del Malecón, tuve que inventarme un pasado, si no tan solemne como el de la Calzada de Jesús del Monte de Eliseo, si lo suficientemente..., ¿cómo decirlo: irreal, solemne, retórico?, como para que ahora, anciano en Laberinto de Playa Albina, me sienta absolutamente desconcento con él.

Es que, no me queda más remedio que confesarlo, el Rey del Mambo, acompañando a aquella esplendorosa burguesía que gritaba *Tiñosa*, cuando uno se sentaba en el muro del Malecón, me llevó, como reacción inconsciente (reacción para la que yo estaba predisposto, por supuesto) a inventarme un pasado mítico del cual, en este momento, ya no quiero ni saber.

A sí que no me queda más remedio que confesar que, cuando bajo palio de Mambo escribo las *Espirales*, estoy reaccionando frente a un paisaje enfermo, para oponerle lo también enfermo de una soñada *grandeza venida a menos*. En eso yo fui un originista, como lo fue Eli-

seo con su Calzada, y como lo fueron todos los demás. Fui un originista y, no me queda más remedio que confesarlo: lo fui *sin que nadie me lo enseñara*: fui, desde que nací y quizá junto con el trauma rankeano, el predisposto a sentir que había habido un esplendor, o que tendría que haber un esplendor; y esto porque yo tenía los genes, como lo tenían todos los originistas, que podían conducir al delirio de un pasado, o de un futuro, inventado. Esa fue la locura nuestra, el delirio de todo un pueblo que (por razones que habrá que hurgar el día que se escriba la Historia de la Locura en Cuba) se enfrentó (¿pero enfrentar es la palabra adecuada?), lo vuelvo a repetir, con su enfermedad, a lo horrible de un momento que llegó a su culminación en la década del cincuenta.



El síndrome de la grandeza venida a menos. La locura de creerse que había habido una fiesta inenarrable. Pero, aunque yo digo haber estado, desde mi cabeza de oro, bajo ese síndrome, ¿no partió, mi delirio, de una realidad —por ende de un sueño—, absolutamente distinto? ¡Qué tenía que ver lo pobretón y destartado de los guajiros de Casimbalta, esa finca de las *Espirales*, con lo... aristocratizante... de la familia de Paradiso, o con los que descansaban —estas a veces, a veces figuras— en ese sitio que, Eliseo, bautizó como el sitio donde tan bien se está?

No sé, todo esto es difícil de explicar, al menos para mí.

Es imposible, no lo sé explicar.

Yo he tenido todos los síndromes habidos y por haber, pero entre ellos, que yo sepa, no ha estado el síndrome de la grandeza venida a menos. Yo no supe de familias aristocráticas descendidas del Olimpo, ni nunca me pasé por una Calzada de Jesús del Monte anterior al pecado original. No, yo cuando, tal como lo conté en las *Espirales*, tuve un coronel en la familia, fue un coronel espurio: un granuja tío abuelo, quien falsificó los papeles de su difunto hermano —éste, muerto antes de que llegara la República, si había conspirado contra el régimen colonial— en una notaría de Corralfalso.

Yo nunca me pasé por entre estatutos. Los guajiros que me narraban sus cuentos, y que aparecen en las *Espirales*, eran los que repetidamente yo he calificado como *pobretones* y *escasos*: figuras como a medio hacer y para las cuales se hace siempre difícil, si no imposible, encontrarles un lenguaje que los exprese (una dramática expre-

sión de intentar la expresión de lo guajiro que no se podía expresar, se halla, también, en el narrar de Labrador Ruiz, y por ello, entre otras cosas, siempre me he sentido vinculado con él).

Así como la visión última, visión como en los huesos, heredad de mis familias campesinas, cubanas (una, como la de mi padre, cubana creo que hasta la cuarta generación) e isleñas, está llena de esos personajes como ásperos pero a veces tiernos; personajes con un *a medio hacer* que no se sabe si procede de ellos, o si es debido al lenguaje que no los sabe tocar.

Personajes como los que dije en las *Espirales*: "Viejas de chales sobrios, casi tristes", o "viejas con carcas chicas, enraizadas -como árboles- que salen al patio apisonado para azorar a las gallinas".

Segunda parte (La Habana - Madrid - Nueva York)

Recuerdo, ¿ya he hablado de ello?, de la noche de los tiros de las metralletas, por todas partes de la ciudad.

Por cualquier parte sonaba un tiro. Los últimos policías que quedaban de la dictadura acabada de derrocar, podían ser como las hormigas, cuando se les echa un chorrito de agua y salen corriendo, cada una por su lado. Así que lo mejor era quedarse en casa, y prepararse un buen chocolate caliente.

Los locutores de la radio, en medio de aquellos rafaños intermitentes de las metralletas que se oían por todos los lados de la noche, histéricos anunciaban llegadas y llegadas de guerrilleros, torturadores sorprendidos en sus madrigueras, o el suceso de una población que recibía a puro grito el paso de toda una fila, delirante, de héroes.

La bodega se había cerrado por la tarde, pero poco antes de que lo hiciera, yo me había provisto con chocolate, y unos turrones, para pasar la noche en mi madriguera, oyendo los tiros de afuera.

Mi tía Jísabel, que vivía sola, había venido a pasarse la noche con nosotros. La habíamos llamado para que así lo hiciera, pues siempre era bueno, como sucedía con los ciclones, que la familia se reuniera en la madriguera, cuando la calle podía ponerse peligrosa.

Y, efectivamente, todas las calles, aquella noche, estaban bajo un escándalo pavoroso. Pasaban, a todo meter, camiones llenos de guerrilleros febriles, enarbolando unas metralletas que, como parece que no las sabían manejar bien, alguna que otra vez lanzaban un rafaño que hacía cundir el pánico. Pero, pese a eso, en la calle donde yo vivía, la mayor parte de los vecinos tenían las puertas abiertas, o se estaban en los balcones, para aplaudir delirantemente a todos los autos que, con las bocinas sonando a todo meter, pasaban por la calle.

Pero nosotros no. Mamá, Jí-

sabel, y yo, no estábamos en el balcón (yo había cerrado todas las puertas y ventanas, no fuera a ser que se metiera un tiro dentro de la casa), y ni siquiera estábamos oyendo la radio. Jísabel y Mamá estaban en los sillones de la sala, metidas en una conversación donde se entremezclaban los comentarios sobre los sucesos de los guerrilleros que llegaban a la ciudad, con el eterno girar y girar sobre los asuntos de la familia. ¿Dónde estaba, en esa conversación, el límite discernible entre el tema guerrilla y el tema familia? Algunas veces, en el medio de una discusión sobre si una tía había tenido, o no, buena suerte en su vida, la emotiva disquisición era interrumpida por el sonido de un tiroteo esporádico.

Yo estaba en mi cuarto de estudio, con mi luz neón, y mi tabla de madera que colocaba sobre los brazos del sillón. Ibamos a tomar chocolate, oía a lo lejos las ráfagas de las metralletas, y le estaba poniendo punto final a mi *Ceterria* del *títere*. Era una noche bonita del mes de enero. Era una de esas noches acogedoras del invierno tropical, donde de uno podía inventarse, con la luna a todo meter, toda una buena nevada. Yo estaba con "El caballero del frío", el último relato, o lo que fuera, de la *Ceterria* del *títere*. Esta *Ceterria* no era ese mascar aserrín de la carrera de Derecho, pero sí era mascar como una hierba absurda y fantasmal que yo, obstinadamente, me había propuesto. Fue curioso darle fin a aquel masticar pastilla de fantasmas, en unas noches con tiros de metralleta, e invasión de guerrilleros barbudos. Yo estaba, como casi siempre he estado, viviendo un buen momento irreal. El último texto de la *Ceterria*, ese "caballero del frío", me estaba inspirado por unos versos del mexicano Argüelles Bringas que decían así: "Es que allá va a la carrera/ en un corcel cuyo brio/ sopla glacial ventolera/ el Caballero sombrío/ con su terrible bandera/ que alza triunfante en el frío".



Ritmos acerbillos, ¿cuándo comienzan? Ya en pleno castrismo. Yo estoy de auxiliar de Mario Parajón (un auxiliar, y esto tengo que hacerlo constar, tratado con la mayor deferencia y respeto por Mario, quien lo hizo así sólo movido por su gentileza y amistad, ya que ante sus superiores burocráticos, yo sólo era uno de los tantos jugueticos -un juguetico que lo mismo pudiera haber sido empleado como mazo de mantenimiento, que como consejero editorial- que a él se le permitía tener para jugar, dado su noviazgo con Ana-

belle, hija de dirigentes) ayudándolo en sus labores de director de la revista *Cuba en la Unesco*, y en sus labores como editor de los clásicos cubanos y españoles. Así que el lugar donde trabajé fue una especie de *nidito* burocrático (y este *nidito* se extendía hasta la Biblioteca Nacional, donde Anabelle mantenía bajo su protección a los "contrarrevolucionarios oficia-

“El destartalo sí,
pero no la pobreza
irradiante. No,
¡coño!, esa
hipocresía
catolicona y kitsch
que es la pobreza
irradiante.”

les": Eliseo, Cintio, y Fina, quienes después, convertidos al castrismo, ya no necesitaron de su protección) conseguido por la dirigente comunista Edith García Buchaca, a su yerno Mario, para que él colocara a católicos inofensivos, anti-comunistas inofensivos, viejas burocratas maldicientes de todo lo que olería a revolución, muchachas de buena familia que esperaban el momento de salir del país, y hasta a un Lezama, ya tan despistado en aquel momento tanto por la muerte de la madre como por los cambios llevados a cabo por la cagazón castrista (una cagazón que él, ya un poco decrepito en aquel momento, no entendió en lo absoluto), que hasta llegó a decirnos, a Mario Parajón (y me vuelvo a preguntar, ¿por qué mi amigo Mario, no habla de estas cosas de las que él también fue testigo?) y a mí, en medio de una tarde de trabajo, y refiriéndose a la decisión de Carlos Eme, quien acababa de salir del país: "Contrarrevolucionarios no son los que se van. Contrarrevolucionarios somos nosotros, los que nos quedamos para aguantar esto. Nosotros sí somos contrarrevolucionarios" (sic).

Mario y yo, por supuesto, quedamos estupefactos ante lo dicho por Lezama, en un momento en que el *nidito* estaba en plena ebullición, ya que se estaba preparando la edición de las obras completas de Julián del Casal. Y el Lector, por supuesto, se quedará también estupefacto, ante esta anécdota que forma parte de la atmósfera de los *Ritmos acerbillos*.

Pero como la historia que escriben los historiadores es un amasijo lineal de *verdades* que al final nadie, ni ellos mismos, entiende, yo prefiero contar mis cosas con sus huecos vacíos, donde un yerno tenía jugueticos en plena guerra fría, o donde Lezama hablaba de su contra-

revolución, en el momento en que Cortázar le pedía que estuviera al tanto de su colección de "maravillosos" graffiti, recogidos por él de las paredes parisinas, a su paso por entre las barricadas cuando la gloriosa revolución de mayo.

Así se escribe la historia, con estas burundangas y mierdangas, y no como la escriben los historiadores, por muy post-modernistas que pretendan ser.

Y por eso ahora, ante la pregunta de como comencé mis *Ritmos acerbillos*, la respuesta que tengo es ésta. No creo que se deba responder con discursos llenos de *verdades*, cuando se está tratando de construir un Laberinto.

Estaba pues en un *nidito*, cuando comencé los *Ritmos*.

¿Cómo mirar todo aquello ahora, desde este Laberinto que quiero construir?

¿Tendré que encorvarme para meterme en aquello? ¿Cómo me puedo encorvar?

Ya habían pasado las primeras noches en que las metralletas, a veces, se disparaban solas. Las noches en que llegaron los barbudos, terminaba la *Ceterria* del *títere*, y se preparaba el chocolate por la noche.

¿Tendré que encorvarme para meterme en aquello? ¿Aquello es ya como una cajita?

¿Y es que el pasado se puede ir convirtiendo como en un juego de cajitas? ¿Todo se ha reducido de tamaño? ¿Todo es un juego de superposiciones: piezas ya reducidas, metidas dentro de...?

¿Por qué, viejo ya, metido en este Laberinto de la Playa Albina, todo se me va convirtiendo en cajitas?

Era, por supuesto, un momento en que estaban pasando muchas cosas. Las gentes se iban del país como locas. Hubo hasta la amenaza de que podría desatarse una guerra nuclear (nunca olvidaré la caída de la tarde en uno de aquellos días de amenaza: oí desde la ventana de mi cuarto, desde aquella ventana donde yo había puesto un buitre en el tiempo de la *Suite para la espera*, cómo los vecinos del primer piso celebraban el cumpleaños de un niño, cantando *La Internacional*. Recuerdo que pensé que todo podía joderse, y recuerdo que me resultó bonito. Nunca me gustó tanto *La Internacional* como aquella vez).

Pero, sobre todo, lo curioso era cómo se iba haciendo una vida dentro de un descascaramiento. Lo curioso era cómo iba relatando lo pasado: el mundo del lenguaje del clan, los jesuitas con el Santo del Padre Rector, las primeras lecturas de Unamuno, desde aquella *textura* de azotes desvenecadas ya para siempre (¿con qué material se iban a componer?), de paredes con pátina de destartalo, de calles rotas, y hasta de un cielo y mar como de segundo pelo.

Así como nunca olvidaré, durante el tiempo de los *Ritmos acerbillos*, un restaurante donde sólo quedaba, de lo pasa-

do, una mampara de cristal monogramada, con unas líneas, y un rostro de mujer Art Nouveau en color como de yodo (¿qué me pasará a mí con lo semejante al yodo?), pues eso me paralizaba, como si yo fuese un místico proustiano, en una contemplación de un pasado que, muerto ya, había quedado como un *residuo* (¿un *residuo* alquímico?)

Pues bien, desde ahí relaté. Desde ahí pude relatar. El espacio que me posibilitó los *Ritmos acerbillos*, fue el destartalo.

El destartalo, pero, ¡cuidado!, no la pobreza irradiante. No, ¡coño!, no esa hipocresía catolicona de ese mal kitsch que es la pobreza irradiante. No. El destartalo es otra cosa.

Pero dejemos eso.

Puede, también, acercarme a la edad de los hombres de plata, y mirar la ausencia de las sombras, y ver como los cines se iban convirtiendo en la ruina de los cines.

La Habana había sido la ciudad de los cines. Ya he hablado de ese 1936 con Fred Astaire por las rampas del Cine Verdún, Shirley Temple cantando, aquella película francesa sobre un *carpet de baile*, y etc.

Uno se había untado, desde la llegada 1936, con aquel como betún de imágenes que en los cines de barrio se encontraba.

Pero con el tiempo de los *Ritmos*, los cines dejaron de ser lo que fueron, para convertirse en signos de lo que habían sido.

Se iba, entonces, a los lugares filmicos, para ver la película que ya no ponían, ni iban a poner más. Se fueron acabando las películas norteamericanas, y fueron apareciendo unas películas soviéticas que eran para el espectador como lo que había sido estudiar Derecho: puro masticar aserrín.

Y aquello entonces (ya yo lector de Pessoa), me condujo a un lado de los *Ritmos acerbillos* en que también, en un texto titulado "Fue un domingo", pude decir lo siguiente: "Y aunque me horrorizaban los domingos, y aquel día era domingo, sin preguntar a nadie consulté las carteleras: entré en un cine./ Pero, fue inútil: la película no servía para nada".

Y no era sólo estar masticando aserrín en el cine, sino saberse en el sitio donde estaba lo que ya no estaba. Saber que se estaba en el sitio donde se iba desprendiendo un ectoplasma que, aunque explícitamente no hice referencia sobre él, forma parte, como *impregnación*, de buena parte de mis *Ritmos acerbillos*.

Ahora, hablando de los *Ritmos acerbillos*, he insistido en lo descascaramiento, en lo que se quedó pelado como un plátano; pero, aunque esta visión estalló en lo real de una ciudad que se fue haciendo pedazos con la llegada de una cagazón *revolucionaria*, lo cierto es que ya mi mirada tenía una *predisposición* hacia eso.

(sigue en pág. 18)

(viene de pág. 17)

Ya en las *Espirales del cuje* había insistido en lo pobre, en lo lacio, en lo escaso. Ya había empezado a insistir en lo que era tan poco, que casi no se podía decir. Y ahí, en eso, está lo que yo llamo la zona del destarato: un punto de mi imaginación con el que siempre me encuentro.

Sentado en una sala de una casa de huéspedes madrileña, sobre una mesa con una pata coja, empuñé de nuevo los *Rostros del reverso*. Acababa de salir de Cuba.

Me aferré a los rostros por muchos años. Después, ya en New York, continué con ellos.

Los rostros, durante un buen tiempo, fue como una de las pocas cosas que tuve: fue como un espejo, medio mocho y medio a como pudiera ser, pero que, en lo que pudo, me fue como fabricando una identidad.

Salía de Cuba, medio turlutao de haberme paseado, por un buen trozo de tiempo, entre descascos y ruinas, y entraba en un Madrid década del 60, con hippies, consignas del Che Guevara, y aforismos de la contracultura; así que, como siempre he hecho, porque es lo único que he podido hacer, sentado frente a aquella mesita con pata coja, continué siendo el inválido de Saint-Exupéry —¿Cuánto valemos una vez inválidos?— con que ya había encabezado los rostros que había escrito en 1957, y frente a aquella rumbante de jóvenes *boom*, con sus melenas, o con sus drogas, o con su homosexualismo, o con su *Ruyeloa* como catecismo, yo seguí siendo el inevitable inoportuno que siempre he sido.

Miré el Madrid que mi karma me posibilitaba ver, así como después, en New York, vi y viví la ciudad o la invención de ciudad —que también mi karma me permitía. O sea, viví en un barrio híbrido, y con casas tan híbridas, que en realidad todo me parecía hermoso. Pues más que lo feo, a lo que mi karma me determina es a lo que no tiene *angel*. Y esta experiencia no sólo la tuve en New York, sino que la he buscado siempre. En La Habana viví cerca de una calle, Belascoain, a la que siempre estuve recorriendo. Y ahora, en mi vejez, recorro diariamente una parte destendida de ese todo destenido que es la Playa Albina. Por eso, repito, nunca tuve, ni me propuse tenerla, una mirada oportuna sobre lo que me rodeaba. Estaba rodeado por levitantes enanos boom, obscenos pájaros de la noche, maoístas que iban a cambiar el mundo, experiencias psicodélicas, y el carajo bendito, pero yo, en lo inmóvil del personaje de Saint-Exupéry registré, en los rostros del reverso, mis experiencias de oficio de perder. Todo como héroe a Caspar Hauser ("La historia de Caspar Hauser es mucho más bonita —decía Anaïs Nin— que la de Cristo. Es la historia inocente de un inocente destruido por el mundo"), y me propuse, más que expresar nada (ya llegado a esta construcción de Laberinto, en Playa Albina,

acabo por alcanzar la sana convicción de que no hay que expresar nada), el tratar de amasar, y volver a tratar de amasar, a esa masilla, siempre pegajosa y difícil, que está hecha con mis palabras y con mis imágenes.

Rostros del reverso, diario, fue mi lupa para ver lo que ya había empezado a desentrañar en mi *Cetería del títore*: los cristallitos del caleidoscopio que, cuando ya creemos agarrarlos, hacen clic, y se vuelven otra cosa.

Y fue, para mí, una experiencia bastante alucinante de

“No tengo
pasado. No hay
más que un ghetto.
El ghetto soy yo.”

fracasado oficio de perder, haberme metido de lleno, desde aquella nocturna sala madrileña, y después en New York, por aquel pasillo de Laberinto donde, aunque podía oír que fuera estaban los demás celebrando el jolgorio de una revolución universal o de una psicodelia que iba a transformar el mundo, yo iba dando pasos por los pequeños hechos —como de autista— de mi mundo, ya bien persiguiendo los cristallitos del caleidoscopio, o ya bien sorprendiendo al paisaje a través de cierta deformación, tal como aquellas *proporciones anormales* “como si mirase por entre mis propias piernas”, referidas por Virginia Woolf en el *Diario de una escritora*. Y es que, en mi Diario, más que la perepica subjetiva, o el relato realista de algo acontecido, lo que más me alucinaba era poder anotar sobre esos estados de conciencia que se pudieran convertir en situaciones inorgánicas, es decir, el poder anotar el momento en que nos fuera posible ver esos estados de conciencia como algo objetivo, como lo que pudiera tener una estructura plástica (...).

Y quizá, también, secretamente me he alegrado, a través de mi Diario, cuando anotaba cosas que quizá yo sólo entendiese, de no ser comprendido. No ser comprendido es no ser oportuno.

Y recuerdo que me interesó cuando leí en el *Libro del desasosiego* de Pessoa: “He rechazado siempre que me comprendiesen. Ser comprendido es prostituirse”.

Pero lo más interesante que ha sucedido con los *Rostros del reverso* es eso que he dicho arriba: que fue un espejo que me fue fabricando una identidad. ¿Cómo fue eso? Esto tengo que matizarlo, que hacerlo más tangible, diríamos. Esto tengo que explicarlo mejor.

Es que *Rostros del reverso*

comenzó, en 1952, siendo un Diario. Un Diario en que, más que copiar mi figura, a mí me fue interesante copiar la sombra que proyectaba mi figura. Recuerdo que por aquel tiempo llegaron a La Habana unos patinadores sobre el hielo. Fue un gran espectáculo. Pero a mí, sobre todo, más que ver a los patinadores, lo que me alucinó fue ver la sombra de ellos, a medida que giraban y giraban en la pista. Me alucinó aquello, y me di cuenta que, de cierta manera, a mí me gustaría escribir mi Diario como si se tratase de registrar las sombras de un patinador. De eso me acuerdo.

Curioso asunto, me cobijé bajo la cita “¿Cuánto valemos al ser inmóviles?”, y desde ahí quise registrar los movimientos de mi sombra. (...) Cuando llegué a Madrid y colocado frente a la mesita mocha para así novelar el exilio (en aquel tiempo yo tuve mi traducción de eso, el exilio, pero ya la palabra ha dejado de tener sentido para mí), pensé en un primer momento que ya no iba a ser la sombra del patinador, sino que iba a pararme, realísticamente, frente a lo que me rodeaba, no conté con que los *Rostros del reverso*, aunque ya no fuera el relato de una sombra móvil, no por eso dejaría de ser el espejo que me iba inventando.

Cuánto tiempo, después de haberme sentado por primera vez frente a la mesita coja, estuve en Madrid? Estuve no menos de un año, en un insupportable ambiente de *galleguismo* procacistas, y de no menos insupportables hispanoamericanos con el puño Che Guevara y las lecturas sartreanas. Aquellos, aquellos muchachones con buenos sentimientos revolucionarios, pero absolutamente ciegos para todo lo que fuera concreto, fue uno de los espectáculos más repugnantes que he tenido que presenciar. Yo estuve residiendo, después de haber estado unos meses en el lugar de la mesita coja, en una Residencia Estudiantil en la Moncloa, y allí tuve que convivir con toda aquella fauna detestable (esta fauna era la versión hispanoamericana de aquellos buenos muchachones parisienses que, detrás de unas *barriadas*, hacían llorar al bueno de Julio Cortázar) inspirada en la cagazón castrista, y en los delirios de Marcuse: los jóvenes jesuitas (¡ay coño!), metidos en la jodida Teología de la Liberación; los jóvenes antropólogos, llenos de mierda marxista y de insupportables *parámetros* post-modernistas (¡qué horrible jerga aquella!); los pepillitos de buena familia que, sin querer saber que en Cuba había campos de concentración para homosexuales, soñaban con un Paraíso donde la mariconería estuviera unida con el leninismo, y etc.

¡Y aquella insensibilidad para todo lo que no fuera su *idealismo*! Nunca he visto jóvenes más insensibles para todo lo que fuera lo real, que el que padecían aquellos muchachones *idealistas* con jergas de antropólogos. No en balde, desde ese

momento estuve dispuesto no sólo a detestar a todos los héroes y a todas las estatuas (sobre todo si eran estatuas de héroes Libertadores), sino a rechazar todo tipo de *idealismo* (el Krishnamurti más tarde me confirmó en esto), y sobre todo si se trataba de un noble *idealismo* juvenil.

Pero ¡basta de esto! Por suerte, esa pesadilla juvenil que relaté en los *Rostros del reverso*, ya ha pasado.

Uno iba, como de lejos, viendo todo aquello. Era el gran jolgorio, la gran jodería, pero uno tenía que mirar de lejos.

Ahí fue cuando, de verdad, empezó a cumplirse el destino de uno. O cuando, de verdad, se empezó a ver, o como a tocar, las señales de la vocación: no cabía duda, uno, ante aquella algarabía que se había formado, sólo podía permanecer en la acera de enfrente, y limitarse a ser testigo. Ahí sí fue cuando uno aprendió que tenía el destino del Notario, el oficio de perder.

La gente, los jóvenes, jodiendo que era un contenido. Uno salió de la cagazón castrista en 1968, y se encontró con todo ese baile adonde no podía bailar. Ir a un baile y no poder bailar es lo más chivado que le puede pasar a uno. Yo entraba en la edad de hierro.

Y todos los rumores corriendo a todo meter. Rumores, presagios, señales de todas clases, corriendo a todo meter. Se iba a ser psicodélico, se iba a ser bisexual, se iba a ser un utópico, se iba a vivir desde el Inconsciente, se iba a poder salir desnudo a la calle. Pero, por supuesto, uno no iba a estar ahí. Uno había salido de una cagazón, y la cagazón era considerada, también, como psicodélica y utópica, así que uno, como había abandonado la psicodélica cagazón al entrar en la edad de hierro, no tenía más remedio que joderse.

La cosa estaba a nivel de los pobres de la tierra cantados por la *Internacional*, la cosa estaba a nivel de la pobreza irradiante, con un Che Guevara de luz neón, haciendo de figura Pop.

Buen asunto, yo empecé los *Rostros*, como ya dije, sobre la mesita coja de Madrid, y después me metí en New York, pero ni se me ocurrió pensar que podía pasar la calle. Yo tenía que ver la cosa desde la acera de enfrente. Así que, sin ninguna duda, estaba fuera del juego.

Viví entonces todo aquello, New York, a como pude. A como pude me puse bajo tratamiento psiquiátrico. Ganaba muy poco, sin saber inglés, trabajando en una compañía de seguros donde hacía un trabajo que ya no recuerdo cuál era; pero lo que sí sé es que, de lo poco que ganaba, tenía que pagar el tratamiento, el tratamiento que nunca resultó. No di pie con bola, en esto de encontrar a mi inconsciente.

Así que mi tratamiento, al final, resultó como un monólogo.

Un monólogo, con mis visitas al psiquiatra (recuerdo algunas tardes, con el sol después de la lluvia, al entrar en la consulta). Un monólogo con mi alcoholismo, y mis sesiones con el Scotch desde que comenzaba la tarde.

New York, y aquello que ya cité de Miller: “El sol me corría como un millón de bolas de naftalina”.

New York, y algunas tardes, trago tras trago de Scotch, sentado en un sofá viejo, donde también me apoderaba de esta otra cita de Miller: “...la sala apestaba como la trastienda de una funeraria”.

Tercera parte (Miami)

Tu madre murió. Y estás ya en la Tercera Parte; estás ya de lleno en este Laberinto de la Playa Albina donde no te quieres morir sin, antes, haber construido el Laberinto donde estás. Pero ¿cómo se construye el Laberinto donde uno está?, ¿se construye con el pensamiento?

Por muchos años, en esta Playa Albina, he estado con lo que he llamado mis *paseos cardiacos*, mis paseos obligatorios, debidos a los dos infartos que me han dado. Pues bien, durante esos paseos, siempre tuve, como gurú, al Krishnamurti. Qui se estará atento a la intencinación (claro que, ¡ay!, sin dejar de acudir al alcohol de vez en cuando). Y, esto, fue así por semanas, por meses, por años. Quise, de acuerdo con el Krishnaji gurú, ver al pensamiento para, así, una vez visto, lograr entonces deshacerme de él, adquiriendo la Atención completa.



De este pasear y pasear, después de dos infartos y de haber cogido una diabetes, lamentablemente tuve que llegar a la conclusión de que me era imposible estar atento a la intencinación. Lamentablemente, acabo de decir, y así es para mí. Pues nunca dejaré de sentir la nostalgia de ese lugar, un santuario, donde no existe ni una sola imagen, pues allí La gran Madre como Energía, es un espejo de bronce donde uno podría ver su propio rostro en un viaje por la vía del auto-conocimiento, sin ningún otro, y sin ningún dios.

Pero, repito, es imposible... Pues he aprendido, con mis años en los paseos albinos y “cardiacos”, que si el Jiddu alcanzó el Satori, el Jiddu no puede conducir a los demás, pues desde su visión, él queda condicionado a no poder entender el mal, ya que no puede entender la represión a que todos los demás estamos condenados.

(sigue en pág. 36)

Gonzalo Millán

Claro/Oscuro

I Rezagos de Caravaggio

Los pinceles

El perro Corneja (1)

El pincel húmedo me lame los dedos como mi perro Corneja, peludo y negro como el carbón rizado y con la lengua roja.

La brocha (2)

Los pinceles lloran, se lamentan de sus pecados a gritos. Los colores delirán y vomitarán. La faz radiante de amor limpia en el paño de pureza la inmundicia de la brocha.

El mochuelo

Vuelvo a soñar con una cabeza cortada que rueda por una escalera. La cabeza cortada que rueda por la escalera es mi cabeza.

Oigo espadas que chocan contra espadas. Me despierto huyendo de un grito. en un palacio silencioso.

Me levanto sudoroso y sediento. En la tiniebla plagada de estrellas me quedo escuchando el grito del mochuelo.

II Paleta de papel

Por qué no soy pintor de Frank O'Hara

Yo no soy un pintor, soy un poeta. ¿Por qué? Me gustaría más ser un pintor pero no lo soy. Bueno,

por ejemplo, Mike Goldberg está empezando un cuadro. Paso a verlo. Siéntate y tómate un trago, me dice. Bebo, bebemos. Miro. ¿Por qué le escribiste Sardinias? Sí, necesitaba algo allí. Ah, me voy y los días se van y me dejo caer otra vez. La pintura marcha y yo me voy y los días se vuelven a ir. Paso a verlo. La pintura está terminada. ¿Dónde están las Sardinias? Todo lo que queda son unas letras. Eran demasiado, dice Mike.

¿Y yo? Un día estoy pensando en un color: naranja. Escribo un verso sobre el naranja. Luego es toda una página llena de palabras. Ni siquiera son versos. Entonces otra página. Allí hay demasiadas cosas pero no sobre el naranja, sobre las palabras, sobre lo terrible que es el naranja y la vida. Los días pasan.

Gonzalo Millán (1947) es uno de los poetas chilenos más importantes de la actualidad. Publicó *Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Vida* (1984), *Seudónimo de la muerte* (1984), *Virus* (1984), *Strange House* (antología bilingüe, 1991). (En *Diario de Poesía* N° 19, invierno de 1991, puede consultarse una pequeña antología de su obra.)

Incluso está escrito en prosa y yo soy un poeta, de verdad. Mi poema está terminado y ni siquiera he nombrado el naranja todavía. Son doce poemas. Los llamo "Naranjas". Y un día, en una galería veo el cuadro de Mike titulado "Sardinias".

Francois Boucher: Estudio de un pie

Descansa sobre el almohadón de una cama junto a una cortina. Eso es todo. Es un pequeño pie de mujer cortado por el borde del cuadro en la pantorrilla, delante de un verdoso muro. Un pie blanco de pulida cera. *C'est tout.*

Puerta metálica

El borde del fierro mal soldado y con óxido de la puerta me persigue. No sé por qué me hirió el mirarlo, parece que quisiera decirme algo que no entiendo y por eso una y otra vez me lo repite, airado y áspero. No sacaría nada con describir su forma y su tamaño porque es un fierro común y corriente; el borrón de un soldador apresurado, una escoria torpe, un remiendo brutal, la verruga indispensable de la puerta.

Maurice Denis: Cristo naranja

Tu Cristo es tan azafranado y pelirrojo, tan pecoso como tú. Tiene ojos de mora como tú. Ojos que me miran tan mansos y amorosos que vencen mi lanza y cansan mi látigo.

Sushi Bar con tinta sumi

Leí una vez que un monje llamado Ventana Nevada pintaba orquídeas de tinta. ¿O era un monje llamado Orquídeas de Tinta el pintor de las ventanas nevadas?

III Autorretratos

Un cuadro ya no es una construcción de líneas y colores, sino un animal, una noche, un grito, un ser humano o todo esto al mismo tiempo.

Manifiesto del Grupo Cobra.

Autorretrato riéndose

La alegría, la máscara más hermosa y fugaz sobre el rostro desfigurado por el tiempo.

Autorretrato lúgubre

Este soy yo el guardián de una memoria envenenada; yo el sereno de un museo de cera; yo el empleado de una funeraria enamorado de la difunta; yo de pie junto a las negras cortinas alumbrando un rostro dormido. Yo el batelero de las aguas muertas. Yo el timonel de la bella dama que viaja en el fondo de la barca.

Autorretrato como pichón de paloma

Aquí me toco con un pincel donde me duele el pecho en los cuatro ventrículos hay pequeñas /escenas. Aparece mi madre durmiendo sola en una /cama; en el velador un frasco de Nembutal junto a /la candelera. Aparecen mis hermanitas cosiendo sentadas en unas sillas de totora. Aparece un avión que se eleva un barco que zarpa y zozobra. Desoladas estaciones de trenes. Aparece mi tío Miguel montado en una moto con una regla de cálculo. El resto del cuerpo que rodea mi corazón está cubierto de plumas de paloma, pegadas. Estoy de pie como un pichón en el nido /cagado. Me destaco sobre un fondo de tinieblas por mi plumosa palidez de grisalla.

Autorretrato vacío

Aquí no hay hoy ni ayer ni mañana; aquí o allá, ni esto o aquello. Aquí no hay reducción ni expansión del /universo. Aquí no existe ni el espacio ni el tiempo. Aquí lo que oyes es todo lo que ves. El blanco uniforme se confunde con la /negrura. Aquí (suenan) sueña un cierto silencio.

José Tarszys

poesía y narrativa
argentina
y latinoamericana

libros raros,
agotados
y primeras ediciones

tel.: (5411) 4373-6415

e-mail: jostar@infovia.com.ar

revista-objeto
VOX
arte+literatura
y otros magnetos
N° 9 PRIMAVERA DE 2001

El porvenir del arte
por Jorge Gumier Mayer
Perlongher
reportaje que tenía escabechado Luis Bravo y notas de Omar Chauvié
Figuras de la pasión rocker
por Jorge Monteleone
Entrevista a Julia Kristeva
por Josefina Ayerza
Las gordas también viajan por internet
inédito de Alberto Laiseca
Al Tiro
Panorama de la Nueva Poesía Chilena
selección y notas de Germán Carrasco y Cristián Gómez
Joan Brossa
poesía visual y de la otra selección Mirta Colangelo
Suscripción gratuita a Vox Virtual en www.revistavox.org.ar

Feminaria
N° 26/27
julio 2001

Ensayos:
La teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, T. Moi
La Niña: para una ontología de la discriminación inaugural, E. Giberti
Ciudadanía sexual, D. Maffia

Volviendo del silencio:
El feminismo durante la dictadura militar en Argentina, M. Bellucci

Artículos:
Silvina Ocampo: un secreto, una escritura, una mujer, C. Hartfiel
Algunas escritoras rosarinas olvidadas
El hilo se corta por lo más delgado, M. Ortiz
La escritura de Margo Glantz, C. Perilli
Dossier: Tununa Mercado
Dossier: Literatura femenina boliviana, preparado por V. Aylón

Cuentos:
Noemi Ulla, Gabriela Courreges, Diana Cuomo

Poesía:
Alicia Fidalgo, Irma Cuña

salió el número 15;
desde hace 5 años, la
mejor poesía gratis en
www.poesia.com

Ana Nuño

Sextinas y Exilios

de *Sextinario* (1999):

Sextina de mis muertos

Ya no los cuento. O, mejor dicho, cuento los años. Y van cinco. Uno tras otro, disciplinados y llevando el paso, desfilaron hasta hundirse del todo en el reverso blando de las cosas, donde se alivian de peso los huesos.

Cierro los ojos, pero veo el hueso del recuerdo, no la carne. El descuento final comienza entre indistintas cosas (hierbas, como piedras, quietas), y el otro saldo, el del pasado, cesa del todo: sin apremio, el tiempo embarga tus pasos.

¡Y qué largo el tiempo entre paso y paso, ahora que los tuyos quieren ser hueso! En las calles, sobre los muros, todo sigue igual: el tráfico inmóvil, el cuento infantil de los graffiti, sin otro alarde que el acopio de las cosas.

Y peor si he de sortear tus cosas de madrugada, cuando oigo en mis pasos los tuyos desde otra orilla. Desde otro vacío que mi corazón, tus huesos quieren volver al desorden, al cuento de cada día, a vuelta a empezar todo.

Pero te detienes, lejos de todo. Nada distrae tu ausencia, las cosas, como el sueño o tu silla, eran un cuento de antes de dormir; nada, ni los pasos que doy sobre la hierba de tus huesos en la mañana vacía, ni el otro

ramo, dejado siempre por qué otro, qué otra, sobre tu cabeza, sobre todo eso que fue tu cabeza, ni huesos ahora, sólo una cosa entre cosas. Nada te devolverá al tiempo, al paso ligero de las horas, y tu cuento

es de otros ahora, de éste, de todos. Pero sigo viendo el hueso, la cosa sin nombre, un pasillo desierto de pasos.

La poesía

Como a Marianne Moore, también a mí me disgusta. Algo incivil hay en la idea de forzar las palabras a decir lo que, pudor o pereza, por dentro llevan. Tomarse uno tan en serio no es bueno, además, para la salud.

Como sabían curarse en salud, los griegos se fabricaron la mí mesis: el único negocio serio es la realidad. Esta sabia idea les permitió asaltarla desde dentro, forzar y saquearla (es un decir).

Un caballo de madera, es decir, un vientre hueco lleno de salud aables mercenarios: entre el adentro y el afuera, el amplio horizonte y mi agazapada persona, la idea de un ataque por sorpresa es, en serio,

genial. Así al menos se salva el serio escollo de la arrogancia. Decir, además, es decirse, y una idea, la forma más antigua de salud o sin tanta redundancia. De mí

se verá la sombra que doy afuera,

como un ombú, un bambú, lo que hacia afuera tiende naturalmente, pero, en serio, no me pidan que les presente mi pereza torpe, enroscada, y qué decir de mi incómodo elefante. La salud de un poema está en omitir ideas

tanto como en expulsar de la idea la excesiva interioridad. Afuera, en la noche troyana, la salud es lo que cuenta. Lo de antes, el serio dudar de todo, el temor, el decir se que nada vale el esfuerzo... mi

pereza cede ante la saludable idea: decir el caballo que allá afuera galopa serio y triste en mi cabeza.

de *Exilios* (inédito):

I
Huésped memorioso, el valle supera la distancia entre la cresta y el río, que es ya un turbio recuerdo del río. Arriba todo sigue igual: la espuma se renueva, retuerce y rueda sobre sí los rostros, que son los mismos y otros. No se regresa: el huésped te acogió con una cesta de insectos y aves y esparce a tus pies los ruidos y olores de tu infancia. Renaces y tu exilio fue pretexto de esta falsa metempsicosis en vida, avara de inocencia y muerte.

Preñez estéril, el vientre del valle macera en la esencia de tus sentidos la ajena intimidad que desconoces: rostros velados en la orilla blanca, hechos y deshechos por la gran ola del cerro. A tus pies,

la oscura tierra anegada despidió un antiguo perfume ausente.

II

Aquí es el lugar del nacimiento, la sombra generosa de la alcoba, la puerta para siempre abierta a voces que traía y llevaba el aguacero, el cuerpo indefenso, la ciudad rota, el muro acribillado de vocales, el jardín perdido de los disfraces donde un sultán travestido se aburre, la ambigüedad de los rasgos desnudos, las raudas procesiones sin imagen que giran sin tregua y pierden el centro, el centro que fue cuadrícula y es hoy ilegible borrón y cuenta nueva, las quebradas mendicantes que asedian obstinados simulacros de tránsito, la lluvia de octubre, ciega, incesante, la intemperie y nada más porque nada es lo que fue o será y sólo hay consuelo en el roce sin peso y sin pasado, porque decir el fruto es corromperlo.

III

Expansión impuesta, sitio de la ciudad del goce, asentamiento forzado de nombres, telas, roces,

cuerpos tumularios. Sombras que acortan el camino.

Me aparto de lo voraz. El hambre, como los perros, no me inspira confianza. No reclamo manantiales ni fuentes. Me repliego hasta tocar el filo. Bebo a sorbos mi latido.

Cedo el paso: las piernas me sostienen el desvelo. (Cuánto jirón encendido, cuánta impaciente huida.) Dilapido mi herencia para no hundir con su peso la barca final, y ansio, temerosa, el reflujo.

Vacíó sin vacío, ni cuenco soy. Me recorre un eco, y sólo encuentra esponjas grávidas, sordas supuraciones y espermas, y un cuidadoso nido entre las ruinas del templo. Sólo abro la boca cuando mato una serpiente.

Mi materia la tejen y destiejen otras voces. Ese huso no es mi oficio: nunca estará a la altura de mi soledad. Los hombres temen a la mujer que desdeña ser su sombra. Las mujeres me rehúyen como a su propia sombra, y vuelven a la rueda.

Cuidado: no desdeño. Cómo no suspenderse al invertido damasco, al oro del brocado, a la ceñida seda... Pero no quiero hilos en mi laberinto. Aspiro con devoción a perder este mundo. Me encuentro al comienzo del regreso. Espero serle fiel a mi extravío.

IV
Vuelta a París

Regreso de día a tu oscuridad. Nada de lo que acontece es visible entre tus altos muros sumergidos. Afuera es aquí un vocablo inútil. De qué me sirven las puertas abiertas, las tardes de infancia y siesta secreta, los profundos pasillos de la fiebre en las inmóviles tardes del trópico. Tu gris diluvio oxidada mis cerrojos, tus helechos invaden mis pasillos, tus esponjas me amordazan, tu musgo es una tapia que oculta y condena. No sé flotar en tu blandura, deslizarme sobre la casa ahogada y reconocer con fingido asombro el tesoro en el arca sumergido. Prefiero saltar el muro y caer de pie del otro lado de tu sombra, en el atardecer encandilado, como un felino, preciso y nostálgico.

Ana Nuño nació en Caracas, Venezuela, en 1957. Después de vivir catorce años (desde 1978) en París, se radicó en Barcelona. Entre 1997 y 2001 dirigió la revista *Quimera*. Publicó dos libros de poesía, *Las voces encontradas* (Dador, Málaga, 1989) y *Sextinario* (Esta Tierra de Gracia, Caracas, 1999), y una biografía de José Lezama Lima titulada *Un diálogo imaginario con Severo Sarduy* (Omega, Barcelona, 2001).

Zoo

A lo largo de más de veinte años, João Guimarães Rosa (Codisburgo, Minas Gerais, 1908 - Río de Janeiro, 1967), genial autor de la novela *Gran Sertón: Veredas*, poeta ocasional y viajero incansable, tomó notas de sus visitas a los zoológicos y acuarios de diversos países: la observación aguda, el juego verbal, la comparación soñadora se alternan en estas piezas reunidas en el libro póstumo *Ave, palabra* (ed. José Olympio, Río de Janeiro, 1970).

por João Guimarães Rosa
traducción de
Daniel Samoilovich

Whipsnade Park, Londres

Un león ruga a toda orquesta.

★

El linco estrábico

★

El elefante dejó caer, entre las puntas de los colmillos, desmenuada y ceñuda, la trompa: que es la cabeza cayendo al suelo.

★

El puercoespín: ¡se despa-respín!

★

Está el conejito de pie, perplejo. O sea, sentado. El conejo, eterno aprendiz de la no-aventura y el susto.

★

Las focas se besan inundadamente.

★

En el pabellón de las jirafas:

La jirafa – sin intervención en el paisaje: impar, allí en el medio, hecha una corbata.

Jirafa – a todas luces, indecapitabe.

La jirafa de Pisa.

★



El león, espantamentol.

Las panteras: contritas, remanchedas, contrahechas.

Los tigres rugiendo a su leal saber y espantar.

★

Un conejo saltó en el aire – igual que una persona respira. Y los ojitos de la ardilla también saltan.

★

La cebra se rasca contra un árbol, tan suavemente que no se borran las rayas.

Los antílopes disimulan su desprecio girando la cara.

★

Elefante: hace un rato, la punta de la trompa era un pulgar; ahora es un dedo meñique.

¿El elefante camina pisando docenas de huevos?

¡El es fantástico!

★

Todo caballo, de perfil, es egipcio. (Así es como se los dibuja.)

★

La masa crítica: elefante. Un volumen cerrado: rinoceronte.

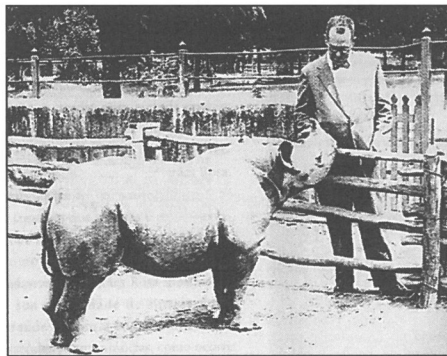
Lo amorfo ridiculizado: hipopótamo.

★

La comadreja fluye – es sólo su sombra.

La caballez de la cebra: rayada, indigitada, impresa, pulposa; equi-necesaria.

★



Guimarães Rosa y su amigo Nepalí, el rinoceronte indostánico.

La pantera negra; ¿y las estrellas?

★★★

Río de Janeiro, Quinta da Boa Vista

Se avista el grito de los papagayos.

★

Intratable, erizado, el papagayo es la tarde en la mañana – rojo sobre auriazul – vejez colorida: duros el pico y el carácter del papagayo.

★

Canta un sabiá sin azúcar.

★

¿Será el oso hormiguero la verdadera mula sin cabeza?

★

Se demuestra que la idea de la gallina nació mucho antes del primer huevo.

★

Es el urubú el que hace castillos en el aire.

★

La onza – tanta cosa dura, entre la boca y los ojos.

★

La cobra se mueve: derecha, izquierda, derecha, izquierda...

La boa, muelle, métrica, meandrosa.

El sucuri – sobre el tronco muerto o una rama baja de árbol – trata de adelgazarse, no cabe en su impura gordura.

★

La jirafa: —¡Está y no está! Elefante: él sabe dónde tiene la nariz.

★

LO QUE PASO EN EL VALLADO GRANDE: Cuando están juntos, el gamo y el emú aliteran. Los ovinos pastan, los carneros se envalentonan. Se declara oficialmente abierto el pavo real – cola verde erguida. El jaburu camina, meticuloso paso angular, esas desmedidas piernas tan suyas. ¡Los carneros son habitantes de Barbaria! El emú persigue a los carneros – el emú, capaz de comerse una culebra. Saltan de la grama los gamos ostentosos, blanqueños, rabricortos: como pajariños. El jaburu también corruvuela, con algo de brujo y algo de araña. Sólo el pavo real, melindroso y humilde, permanece: tocado con su pequeño bouquet de violetas.

★★★

Hagenbecks Tierpark, Hamburgo - Stellingen

Pórtico: Amar a los animales es un aprendizaje de humanidad.

★

Jirafa, ¡ah! Su pescuezo mástil totémico. Su hocico de goma. Su cabeza, no obstante, concha marina.

★

El erizo sabe que es arcaico erizarse. Todavía tiene espinas: como los rosales, los gatos, el ajonjolí.

★

Los carpinchos: nuestros pequeños hipopótamos brasileños.

★

Lo cómico del avestruz: tan caballuno e inocinable, igual trata de elevarse. Lo noble del avestruz: su comicidad (su perseverancia en ser igual a lo

que de él se dice – indicio de porfiada inocencia, o sea, de carácter).

★

La llama: sobre una cordillera de spleen, se despereza, la salvadora andina.

“La masa crítica: elefante. Un volumen cerrado: rinoceronte. Lo amorfo ridiculizado: hipopótamo.”

Lo discordante, en el rayado de la cebra: lo que lleva en el cuerpo es claramente un uniforme; pero lo de la cara ¿es un tatuaje?

★

Dos cebras pelean: se lanzan una contra otra, erguidas – y todo, zás, zás, son relámpagos.

★

Todavía sobre el avestruz: sólo la inocencia baila.

★

La zorra, anciana heredaria: véase su andar, su astucia.



cia-audacia. Avanza, pero con el paso de quien se retira.

★

—Más vale pájaro en mano que cien volando...

—¿En qué mano, la de quién? – pregunta la zorra.

★

El topo, encapuchado: es una foca, pero subterránea.

★

El arrebol de un pavo real.

★

Leones fauciabiertos: sus melenas llegan al suelo. El león, por lo menos risueño.

(sigue en pág. 22)

(viene de pág. 21)

La pantera: una enorme orquídea.



Si todo animal inspira ternura, ¿qué pasa con el hombre?

Finalmente, la gacela: de mentira, de verdad, cabrita, mulatita.

La estatuaría gamuza: hecha sobre el noble esquema del salto.

El dromedario pese a. El camello, más allá de. La jirafa, sobre todo.

Incluso en el descenso, el salto del caballo es ascendente.

Pelicano: viejo cascarrabias. Su pico en imposible equilibrio. Su presencia semibria, equiborracha.

La garza vigila a los pájaros: el pico es capaz de decapitar una melodía en el espacio.

Bello verbo teórico: el graznar del cisne.

Tal vez presa de una pesadilla, el pinguino casi se cae para atrás.

Y está el beso de las garzas – una tierna variante de la esgrima.

Garzas amorosas: las plumas erizadas, espadas en alto, esbozan un baile, un estallar de mandíbulas.

Una panoplia de gavilanes. Una constelación de colibríes.

Un fondeadero de caimanes.

Las babirusas son muy gentiles.

Nepalí consiente que le rasque la cabeza. Es el rinoceronte indostánico monócero, bien emplacado, verrugoso.

Glaucis me mira doblemente; como toda lechuza, está bastante asombrada.

Con algunos, sin embargo, no tengo suerte: la hiena es triada, por ejemplo, difícilmente hace amigos.

El mono: hombre destemplado. El hombre: viceversa; o ídem.

El lince: de ojos cerrados.

La ardillita, o sea, su posterior penacho.

Los castores – en actitud de contar dinero, murmuran secretos a los troncos de los árboles.

El rápido cansancio, fingido, del lobo.

Diez animales para una isla desierta: el gato, el perro, el buey, el papagayo, el pavo, el sabiá, el burrito, la luciérnaga, la ardilla y la mariposa.

Monólogo del mono Simón, que se vende por media cáscara de fruta:

—A los hombres les falta sinceridad...

Dicho lo cual se va a hacer monerías, espontánea, sinceramente.

El macaco es al hombre lo que el hombre es a x.

Acuario de Nápoles

Estrellas de mar con sus colores – rojas, rojiverdosas, azuladas. Las amarillas se dan como flores. Irradian, se trenzan, se empujan; adhieren, epéctas, a la pared, al suelo, al follaje. Unas son perlas espigas, manos abiertas, fronda. La cenicienta gesticula. Se remueve: sinuosa, altera ebriamente las puntas – rueda viva de piernas.



mente las puntas – rueda viva de piernas.

El erizo marino pasta algas y consigue pinchar hasta a las piedras.

Peces de ojos bovinos y estrías de oro desaparecen entre las lechugas de mar. La corvina negra: el pez cuervo.

Los caracoles son huesos del océano, esqueleto disperso, errabundo: conos, espirales, volutas, vértices, láminas, escudillas.

La madreperla: pavo real, colibrí, mayólica del alba.

La caracola y el oído – mujen.

Donde hay una caracola, está el fondo del mar.

La anguila traga agua como si vomitase. Su grito mudo, de atragantado. La morena, atigrada, dibujada, canibal de dientes endemoniados. San-

guiuelva despedazadora: la cruel palidez plúmbica del congro. La raya: un paño ceniciento que trata de esconder un largo y fino serrucho. Coral amarillo – ¿de ámbar? ¿de árbol? ¿de oro?

Los chipirones, al servicio de sus ojos. El calamar, largas narices, tres veces compenetrado. Mariscos inherentes, prisioneros: mejillones que sedientizan. Un bicho bivalvo, mezcla de dátil y cucaracha, excava para sí un lecho rocoso, un estricto estuche.

“El dromedario

pese a.

El camello, más allá de.

La jirafa, sobre todo.”

El caracol – ¡se babeó! salió de su espiral residencial.

Tortugón, tortuga: parece ensopada, cocida. Dificil. Circula, en un borbotón de agua, rema. Bracea: ángel gordo. Y casi une las palmas de las manos atrás, a los flancos, de tanto que aplaude. Trae contra el vidrio su basculante rotundidad, se da vuelta y exhibe la abarquilada caparazón, de gajos hexagonales. Sube y baja – es un aleteo chato – completamente extraterrestre.

Las jibias, embriagadas coloristas. El pez-golondrina, agitando las alas. El pez-carpita. El perro-de-mar. El pecapón, que tiene dedos y anda por el suelo. Todos son bocas que se perpetúan. Surgen.

Si para algo no hay remedio, es para la sed del pez.

La opulenta langosta maneja un compás. El cangrejo oscilabundo, sus pinzas exageran. Tiene un alma centripeta, en un cuerpo todavía centrifugo; a resultados de ello, se ladea, recula. La langosta palinuro, los pies moviendo en sucesión, cada cual a su turno. El langostino – bogavante, homardo – se olvida de cerrar sus pinzas. Como un cachorro, corre a esconder en un hueco su comida.

Hay peces hasta debajo del agua.

Chato, cóagulo de barro, bordeado de algas, semiculto, puro dientes y boca y fijos ojos autónomos, feroz aparece el rape – la rana pescadora, el diablo marino – el más horrendo de los peces, imagen del experto asesino. Simulando tallos vegetales, surgen de su cabeza astas membranosas, que despliega para atraer a los peccecitos pajaritos.

Mar: la ilimitada libertad cría en cada rincón un verdugo.

Erguido va el hipocampo, delgado caballito ajedrecístico – caballo del rey ceniciento. Se perfila, sin patas, juguete de cartón, nadando vertical. Bajo cierto sol, vislumbres de verde o azul. Cuatro anillos en la cola, dedito menüque. Se apoya en los corales y las algas, con su rabito fijo, extremidad en espiral.

Las madreporas yacen, sésiles margaritas oro-anaranjadas, otras blancas, oscilando en el fondo. La pluma-de-mar se parece a una estrella, a una escoba. Si la irritan, en lo oscuro fosforesce: su rabia es una lucecita verde.

El pozo nunca es del pez: es de otro pez más fuerte.

El salmonete casi horada la superficie; pero prefiere sacar afuera sólo las barbas, para saber qué hay en el aire. El lenguaje, siempre perplejo. El pez-araña, semidragón, se entierra en la arena de tal modo que sólo sus ojos quedan fuera, al extremo de dos agujeros. El pez-pavo real. El pez-ángel. El pez-navaja. El pez-doncella. Y un pirata leproso, barbado y desencajado, pintado de rojo, llamado escorpión-cerdo, perteneciente a la perfecta calaña de los componentes de las mejores sopas de pescado francesas.

El pez por la boca vive.

Caído maestro del fondo marino, el pulpo hace como que duerme. Se pegó al cuerpo de una piedra, ciñéndola con sus tentáculos. Como una nube sombrereada un monte. Es una bola o vejiga, gris, con dos ojitos. A lo largo de ella y pespunteándola, pasan pequeños peces por el agua, ociosa.

Viene el guarda con una vara, lo pincha. Al ser movida, la masa mucosa toma vida, deja

ver, en el plexo, simultáneas culebras que se reveluen. Desmedido alboroto de membranas, fingiendo extrañamente un murciélago mojado. Con un aire de pavorosa irritación, el monstruo mira. Casi se puede oírlo: chillando de odio pobre.

El guarda insiste, lo azuza. El pulpo pone las manos en la cabeza y muda de color. Ahora se suelta: en un juego de chorros, muscular, avanza reculando, simples serie de saltos; y derramó su tintero.

Después, lo veo arrimarse a



la pared de vidrio. Trata de espigar a los visitantes. Sus brazos, como si tejieran con bolillos, cubiertos de botones nacarados o crudas rodela; se doblan las puntas, caracolean. Los pliegues se estiran, desvelando grietas. Sombras. Saliendo de una bolsa, que también palpa, sale y se repliega, asustadina, la boca: tubo amputado, corte en la traquea de un degollado. El guarda le trae comida: baja al compartimento un cangrejito suspendido de un corbel. El pulpo lo percibe y se lanza, con aires de culebra, con un sonido sordo de paraguas que se cierra. Y ya, lleno de gula, envolvió al cangrejito en horrible desaparición.

Sin embargo otro bulto, saliendo de algún antro o anfractuoso entre las piedras, viene a darle guerra, bruto, rápido, dispuesto a disputar la presa. Se enfrentan, chocan. Cada uno adelanta un brazo, se enganchan como dedos. Podría ser una conversación. Desdenosamente se escuchan, se separan. Uno, o una, se aleja – nadando: cometa sin brillo – se deja caer, laxo, descuidado, se escurre en su escondrijo.

El otro se reacomoda, recoge sus partes, sacude su desgredado serpiente, el papudo perfil de pelicano. Entregado al agua, nada, fanfarronea, pulpa. Después se cierra y va a unirse a los bloques de piedra, cuyo color adopta.



Al poco rato, sin embargo, se alerta otra vez, estrebético, esclerótico. Vuelve a enredarse. Sus apéndices luchan entre sí, danzan verrugas y ventosas. Payaso, hace sonar sus sonajeros. Oscila, como si el viento lo estrase. Y para que todo recomience, retorna frente al vidrio. Una mirada suya me quemó.

El agua, verdemente. El pulpo tiene varios corazones.

Hagenbecks Tierpark, Hamburg – Stellingen

Las gacelas asustadas se acicalan flexiblemente.

*

La jirafa de Nigeria anda con pies de pluma.

La jirafa Massai: tanto andamio, para una cabeza tan menuda.

La jirafa del Cabo: monumento a las manchas.

La jirafa simplemente: ¡Ex-celsior!

La jirafa, alpinísticamente admirable.

★

Una mariposa tiritita.

★

Aquí el primer huésped, Nepalí, rinoceronte hindú, en un terrario con una laguna redonda. A veces se encasqueta con la idea de correr –vanidoso, cornibazo, en trote bipartido– describiendo repetidamente el circuito de la laguna. Comienza con un trote corto, encofvado, pero pronto toma velocidad. Sacude arrugas y hace una especie de barullo de tambores, no para, ni para resoplar, a toda máquina, todo es adecuación o coraza en el bello bruto de los montes. Entre los que lo llaman para que se acerque,



sabe distinguir a los que son sinceros y afectuosos. Nepalí, ante un llamado, frena las chuecas piernonas, y acude ansioso al borde de la cerca. Aprendió también a mendigar. Ahora yergue la cóncava cara, el hocio rugoso. ¿Se espera que emita un gruñido, un rugido, un rebuzno? Pues no. El rinoceronte tiene sus sorpresas. Frunce la trompa, enrosca las narinas, redondea las orejas, da apenas medio paso al frente, aumenta la boca: y llovizna unos simples “pio”, débil, flébil, indefenso, pipiolo – como un pajarito muy pichonazo.

★

Gavilanes, pavos reales y raposas – gritan con idéntica tristeza.

★

El cachorro vive de las sobras de la vida humana. El macaco, de sus sombras.

★

El canguro, pies de clown, no se arredilla al revés, aunque parece. *Kangaroo!* – cuando apoya las manos en el suelo, su construcción se torna inexplicable.

★

La ardilla, casi bípeda.

★

Chacotón, con los labios llenos de baba, un camello sin prolegómenos.

★

Rectificación: la ardilla, bípeda.

★

Tengo una enemiga: la hiena oscura –hiena bruna, hiena de gualdrapa, lobo de las playas– crinuda, de dura pelambre, habitante del litoral sudáfricano, devoradora de detritus marinos. Llegada no hace mucho, está en el largo pabellón de aclimatación, enjaulada y pestilencial. Apenas entro –y hay mucha gente en el galpón– ella me percibe o presiente, desde cualquier distancia que esté se acerca y resuella, con ira tan directa y particular que todos lo notan. Salgo y vuelvo, y cada vez me recibe con gruñido rabioso, aullido-ladrado y erizamiento, dientes afuera, canina. El guarda, que nunca la ha visto reaccionar de esta manera, piensa que alguna cosa en mí le recuerda al cazador que la capturó en Tanganica.

★

Prepárase el oso blanco para saltar al agua: se balancea, se alarga, pende, se engrosa, se hincha: cae.

★

En el Gran Vallado y Lago de las Zancudas hay, incluso, zancas en exceso: mucha gente usa una sola.

★

La lechuza no augura nada; lo que sí, sabe los secretos de la noche.

“En el Gran Vallado y Lago de las Zancudas hay, incluso, zancas en exceso: mucha gente usa una sola.”

La gacela que pisa fino: ¡Oh, florcita de cuatro astas!

★

Sólo el centelleante instante sin futuro ni pasado: el picaflor.

★★★

Jardin des Plantes

En el “vivarium”: el fundido desparramo de un lagarto, crucificado en la piedra, dislocándose la cabeza para deshoras de atención.

★

El caracol estornuda para adentro.

Tortugas, en las lajas: estuvieron revolcándose, como ratones debajo de cartones.

★

La rana y el (imposible) rano –¿por hipótesis?– se aman, también.

★



Una cascabel, hecha un rollo. Su masa infame.

Crimen: metieron, en la celda de la cascabel, un ratoncito blanco. El pobrecito se comprime en un rincón en lo alto de la pared de tela, en el sitio más alejado que encontró. Mira para afuera, transido, erizado, no osando gimotear. Periódicamente, tiembla. La serpiente todavía duerme.

★

Camaleón, en color trivial: el cuero de sus enormes párpados, y las pupilas. En él, ver es prestidigitación y acción, sustentadas copiosamente. Los ojos giran, cada uno actúa por su lado – y son muchísimos los lados. No contemplan: se apropian de. Esa voluble piel tintural es un espejo de su alma.

★

El lirón: un José Rata, del color de la bija, que permanece de pie, irritado y retacón, eriza los bigotes, gestícula. Abierta, de rabia, su boquita negra se redondea, se frunce, lanza perdigones. Es una rata de buja. Tiene hombros, tiene una buena barba. Sería capaz de enfrentar al mundo entero.

★

Una paloma en un niño – como navío en el mar.

★

Perdonar a una cascabel: ejercicio de santidad.

★

El zorrino sulfúrico es un animalito confiable, digno de sí, pundonoroso: hiede cuando quiere, en legítima defensa.

★

(Añoranzas del sabiá: de su canto picafruta, que estornuda para todos lados.)

★

Sapo nalgudo, sapo sin gestos. Sapo, tu genio desbocado. Tus manos de tocar tambor...

★

A través de la cascabel, por transparencia, se ve el pecado mortal.

★

La mangosta sólo admite diminutivos: cosita, bichito rubio, ratoncete minúsculo, que asoma por entre las finas rejas su cabecita triangularcita. Mimo de azogue, todo persona y curiosidad, fuerte aspersion de vida. Se agarra de las rejas, las empuña, con los bracitos para atrás y el pecho afuera, con una petulancia de prisionero veterano. Pero le adornaron el pescuezo con una cinta azul, que parece agraderle más que muchísimo.

★

¡Dios mío, que por lo menos la muerte del ratoncito blanco sea instantánea!

★

El aligater, de gordos brazos, se dilata bajo el agua, todo hinchado, esponjoso, embebido, ablandado, incrustado de castaños.

El cocodrilo nilótico, también subacuático. Unos chicos le tiran monedas. El Leviatán difícilmente se decide a moverse. Su destino es ser un dios. Tiene su cola de ser enérgico.

★

Tengo que sobornar a un guarda, para que libere al ratoncito blanco. Tal vez no sea demasiado tarde.

★

Existe también la sonrisa de cocodrilo.

★

El sapo no cierra los ojos: los guarda, haciéndolos entrar de nuevo en la caja de su cabeza.

★

Pero, aunque salve al ratoncito blanco, otro tendrá que morir en su lugar. Y de la muerte de ese otro, seré yo el culpable.

★★★

Parc Zoologique du Bois de Vincennes

Cartelitos reflexivos: “¡No les de pan a los leones!”

“¡No les de nada a los chimpancés y a las jirafas!”

“¡No les de espejos a los monos!”

★

El yac es un buey común, al que le pusieron cortinados. Camello: cuya cara es de snob.

Con una cebr de verdad, es posible discutir.

Ver la nimia blandura con la que un cabrito bebe.

★

Dromedario: ser piramidal. Elefante: la trompa es capaz de todo, hasta del retorci-

miento de manos de la deses-peración.

El mono es demasiado social como para ser valioso.

Y me dice la jirafa: –Ese sujeto, ahí, no existe...

★

En la *fauverie*, las fieras enjauladas se ofenden mutuamente, con sus olores irreconciliables.

El agazaparse de los leones. Son fliones, como alas. León y leona. Siempre se arriman uno a otro, en el triclínio.

Pantera negra: en la luz verdosa de sus ojos, se lee que la crueldad es una locura tan fría que precisa del calor de la sangre ajena.

La masa dura de un tigre. Su máscara de paje tatuado.

El tigre casi relinchó.

★

Cabras enanas de Senegal: ipsiisverbisimas.

También el ñu: hecho a la medida de su nombre.

En cuanto sube la temperatura, ¿el camello se trasquila por sí mismo?

El elefante es bastante digno; sólo sus flancos son de pasayo, sus piernass, su trasero.

★



Se ve: el rinoceronte, entero, macizo, relleno de plomo verde.

★

El cisne, cisna. La cisne sin alegría.

Pajaritos que pían, de esto y de aquello: crisis, mil vírgenes, vida difícil...

El cisne oyendo la alegría de los mirlos: –Cantaré, más tarde.

El *pato mandarín* se pone de costado, para poder bajar por el barranco.

Un *pingüino*: de pie, en paz, en pose.

Nota del traductor

Las notas precedentes están extractadas de las visitas a diversos zoológicos y acuarios contenidas en el volumen *Ave, Palabra*. Las invenciones verbales de Guimarães Rosa se mimaron, en la medida de lo posible, con paralelas invenciones castellanass. Algunos animales difíciles de hallar en un diccionario usual: el urubú es un buitre grande americano, propio del pantanal brasileño; el sucuri es una especie de zorral; el jaburu, un reptil del pantanal; el jaburu, un ave de la familia de las cigüeñas, de cabeza negra y cuerpo y alas cenicientas.



La parte por el todo

"La literatura del país tiene larga experiencia de asignación de sentidos a espacios lejanos, y a espacios sin territorios también: Buenos Aires siempre tuvo a mano el desierto, luego el campo, más adelante el interior; los escritores extranjeros con duradera influencia tuvieron la misma Argentina; los argentinos, también Europa."

por Sergio Chejfec

Un fantasma acompaña al paisaje argentino, es la promesa de su reverso y la negación de su posibilidad. Un fantasma obediente que no deja de cumplir lo que promete, aunque siempre lo haga de manera parcial. Su presencia se conjuga en subjuntivo: *es* lo que *pudo haber sido* pero no es; *es* como si *fuera*; *existe* para que *se vea* como lo que sólo en cierta forma es. Esta metáfora elusiva que tiene la fuerza de una localización ideológica tuvo una de sus primeras apariciones en aquellos versos de José Mármol cuando el Peregrino compara las dos costas del Plata: rojo y sombras en una, luz y verdor en otra. Sin embargo por entonces ambas orillas estaban sometidas a las tiranías; eran, momentánea y condenadamente, afines. Pero así de temprano se precisaba la existencia de planos complementarios. En su ensayo sobre Hudson, ya Borges señaló la cierta elección del Uruguay como escenario de *La tierra purpúrea*; desplazándolos hacia fuera de la Argentina, los hechos la aludían de un modo oblicuo y por eso mismo doblemente eficaz: está el plano real, en el que la historia ocurre en la Banda Oriental en la medida en que no sucede en la Argentina, y el plano virtual, la novela transcurre en Uruguay porque no puede suceder en la Argentina. Muchos después, Aira formalizó aún más la idea en su libro sobre Copi, refiriéndose a "El uruguayo" —cuando paradójicamente este relato representa el punto extremo de la operación a punto de desvanecerse—: el Uruguay es el locus metafórico por excelencia de la literatura argentina.

La literatura del país tiene larga experiencia de asignación de sentidos a espacios lejanos, y a espacios sin territorios también: Buenos Aires siempre tuvo a mano el desierto, luego el campo, más adelante el interior; los escritores extranjeros con duradera influencia tuvieron la misma Argentina; los argentinos, también Europa. Pero siempre el Uruguay fue la comarca ideal para señalar marcadamente lo distinto, lo que es parecido y por ello no puede ser igual, a lo sumo un poco equivalente. La Banda Oriental no solo ha sido objeto de operaciones literarias. En épocas de censura se

escuchaba la radio uruguaya; antes, más allá de la hospitalidad para los disidentes de distintas fechas, fue pieza importante en la geopolítica gauchiana. Incluso Macedonio debió replicar haciendo honor al tópico: "Yo lo único que tengo de uruguayo es haber vivido toda la vida en Buenos Aires", contestó a la versión que lo hacía nacer en la otra orilla. Respuestas así no hacen más que rebajar la importancia de la nacionalidad y aumentar las posibilidades retóricas del gentilicio.

Pero sabemos lo que el Uruguay es, conocemos los contrastes entre Montevideo y Buenos Aires, diferenciamos los uruguayos de los argentinos, sin embargo ignoramos las causas de nuestra fascinación frente a ese pueblo. Una fascinación donde se mezcla el respeto hacia lo admirable y la debilidad ante la actualización de la nostalgia. El arquitecto Pancho Liernur supo decir lo que se siente en las plazas y calles de Montevideo: "La presencia del pasado y especialmente la pertenencia a una comunidad"; o sea, podemos arriesgar, el pasado urbano argentino ya desarticulado y la presencia de la comunidad uruguaya. Los argentinos no encontramos sólo el pasado sin estridencia, sino también un presente que se contrasta con el de la otra orilla. Es conocida también la seducción que ha ejercido la Banda Oriental en amplios sectores medios y altos: un cambio de registro para la placidez veraniega, el refugio bancario y el juego de fin de semana. Los artistas, intelectuales y profesionales son en este caso cualquier cosa menos la excepción: el Uruguay es una arcadía en clave rioplatense, rincón hospitalario que se deja hurgar sin resistencia y teatro a escala real donde adoptan las ilusiones prestadas que recibe nuestra sensibilidad, ávida de que la bien asumida mediana sea por fin —y en especial de nuevo— protagonista.

El Uruguay esconde también un núcleo de existencia pedestre y de sabiduría social, frente al que la literatura, o sea la creación, no permanece impávida. Cuando se trata del Uruguay las narraciones argentinas adquieren otro aire y asumen una escala mayor, los hechos se desarrollan con más profundidad, prometen un final dilatado y, por sobre todo, los personajes logran un perfil subjetivo más complejo, acorde con

una tipología no vigilada por la historia política o el enfrentamiento social. La lista de autores argentinos que han tenido la debilidad de aludir al Uruguay o los uruguayos es larga, antigua y actual. Debajo de los textos se intuye la Banda Oriental como un paraíso sociológico y un remanso cultural, el seductor experimento imaginario en pos de una Argentina sin populismos. Quizá esta sea la incógnita uruguaya, un blason *a-peronista* que cautiva con su brillo discreto.

Obviamente los hechos políticos actualizaron en la Argentina la lejana matriz de esta evolución. En tiempos de la "segunda tiranía" el refugio oriental recuperó buena parte del sentido que había descubierto durante la "primera", o sea, no era tan solo el sitio donde esperar la caída o conspirar a favor de ella. Como dijera durante el sitio rosista Alejandro Dumas con entonación visionaria: "Montevideo

"Uruguay es el locus metafórico por excelencia de la literatura argentina."

no es solamente una ciudad, es un símbolo; no es solamente un pueblo, es una esperanza; es el símbolo del orden, es la esperanza de la civilización...". Este diagnóstico tendría perdurable vigencia. En la segunda mitad de los años 50, para quienes veían la caída del reciente peronismo como la restauración de una libertad usurpada, el Uruguay fue el sitio que tendía un puente eficaz con la vida previa aún no traumáticamente desviada por el *impasse* populista. Hay páginas de Silvina Bullrich y Estela Canto que así lo atestiguan. Una recordando, en su inocencia más tierna, un traicionero chapuzón en las aguas oceánicas de Punta del Este, otra detallando la inmutable personalidad de Montevideo pese a los cambios urbanos desde sus épocas de estudiantina. Estas recuperaciones adoptan la forma de la memoria infantil o la historia familiar, asignándole al territorio uruguayo una importancia decisiva en la calidad de la experiencia, sobre todo por el hecho de convertirla en una sustancia perdurable —aunque perceptible siempre de manera sorpresiva— pese al avance del tiempo. Insopechable de ter-

nura retrospectiva, Gombrowicz entendió rápidamente de qué se trataba Montevideo. Sus palabras sirven como prueba inversa: donde ve un defecto es probable que muchos intelectuales argentinos vieran una virtud. Cierta jueves de finales de 1960 escribe estando de viaje: "¿Quietud? ¡Inquietud! Me inquieta un poco la falta total de 'escalofrio metafísico' en la capital uruguaya, donde ningún perro ha mordido jamás a nadie".

Pocos años después esta calma montevidense se vería afectada por unos fugitivos de Buenos Aires, curiosamente en un libro aparecido en los años 90. Paradójica como toda novela de delitos, en *Plata quemada* las virtudes uruguayas subrayan sus promesas y esconden los peligros: en la misma tranquilidad montevidense que suaviza a los fugitivos y los lleva a vivir como en un idilio, se encubre el testigo que tiene lista su voz de alerta ante la primera anomalía. Montevideo es la sordina adecuada para el final de un drama que ha comenzado en Buenos Aires. Resulta ilustrativo que en esta novela sin año (el lapso entre escritura y publicación es tan dilatado que ambas fechas se contradicen) Piglia se sirviera de Onetti para comenzar un círculo que cerraría con ("Homenaje a Roberto Arlt"); es el dibujo (más bien el fantasma) de la figura de Onetti como quien le permite a la literatura argentina abandonar el peronismo —y junto con ello el obstáculo para la representación que significaba su fractura cultural— en tanto asunto a desenrañar. Y también es normal que esta tarea haya caído en manos de un uruguayo, el primer escritor que supo darle una continuidad más literaria que crítica a la obra de Roberto Arlt. Para los escritores argentinos, la literatura de Onetti se ha convertido en un ícono de ideas y convenciones; si bien, como toda obra mayor, posee su inagotable núcleo de significaciones, diseña por adelantado muchos de los sentidos supuestamente ocultos que a nuestros escritores el Uruguay les muestra. Y a la vez, ese universo fuertemente moral y esencialmente apolítico les ha permitido sortear algunas décadas y varios autores para recuperar a Arlt en clave paralela, sin máculas de experiencia populista. Es así como Onetti está unido a una visión argentina sobre el Uruguay que si bien no definió, ya que la encontró dada, si ayudó a tornar perdurable a través de la representación literaria.

El Uruguay es una deriva, el sueño preservado de la Argentina imposible. Pocos relatos lo muestran de manera más elocuente que *El Dock* de

Matilde Sánchez. Aprendizaje del dolor, de la maternidad y de la adultez, las personas de esta novela viajan al Uruguay en busca de las condiciones más ventajosas para encontrar sus verdaderas órbitas, al igual que planetas solidarios y contrastantes. Para ello, el régimen devaluado del entorno resultará decisivo: la indolencia de los nativos es una idiosincrasia pero también una forma de provincianismo; a la vez, tienen una vida gregaria que se resuelve según un nacionalismo de comunidad barrial. El Uruguay está formado por partículas que nunca llegan a convertirse en masa. Este mundo permeable a las comparaciones y lo suficientemente poroso como para llevar a la mimetización, o por lo menos al camuflaje, no sólo contiene las claves del pasado que los personajes precisan develar, es también la contracara inofensiva de un país, la Argentina, donde el gesto primario de la política es sufrir o infligir la muerte como si fuera una debilidad estotérica. La exquisita particularidad de las obras de Matilde Sánchez es que son aprendizajes morales cuya condición de éxito reside en el viaje. Hay un don trashumante que, como si obedeciera un orden flaubertiano, tan sólo encuentra lo propio y determinante en el extranjero. ¿Pero qué es lo extranjero para un escritor? Es una creación. En esta fórmula tan simple quizá se esconda el intrincado secreto de Sánchez, de las pocas escrituras que sigue poniendo en evidencia que la mueve una intencionalidad estética. Como en Hudson, también en *El Dock* se impone el regreso una vez alcanzado el equilibrio.

Contraplano ideológico de la versión de Borges, en 1957 Martínez Estrada señala que Hudson, con el alegato final de Richard Lamb desde el Cerro de Montevideo antes de su retorno a Buenos Aires, propone a la dirigencia argentina un americanismo exento de retórica, de demagogia y de supervaloraciones. No sorprende la creencia de Martínez Estrada en la fatalidad de la historia y en el carácter inevitable de las naciones, apta para comprobarse en profecías retrospectivas como esta. Pero es evidente que esta lectura de Martínez Estrada es el fantasma de verdad que, bajo la forma de pregunta, hipnotiza a la literatura argentina: ¿y si Hudson hubiese tenido razón?, ¿si los orientales fueran en serio "los hidalgos de la naturaleza"? Utopía naturalista entonces, utopía republicana después. En todo caso la pregunta que se impone es cómo la literatura argentina hablaría de su propio país si el Uruguay no existiera, si hubiera pasado por el populismo —o si no fuera lo que es.

Un bárbaro entre la belleza

En marzo de 2002, Corregidor publicará la *Poesía Completa* de H. A. Murena (1923-1975), en edición al cuidado de Guillermo Piro, autor además del prólogo. Mejor conocido como ensayista y narrador, Murena sin embargo publicó siete libros de poemas, empezando por *La vida nueva* (1951). *F. G. Un bárbaro entre la belleza* —del que se reproduce aquí parte de la nota introductoria y, en las páginas siguientes, una selección de poemas y comentarios— fue originalmente publicado en 1972 por Editorial Tiempo Nuevo, de Caracas.

por H. A. Murena

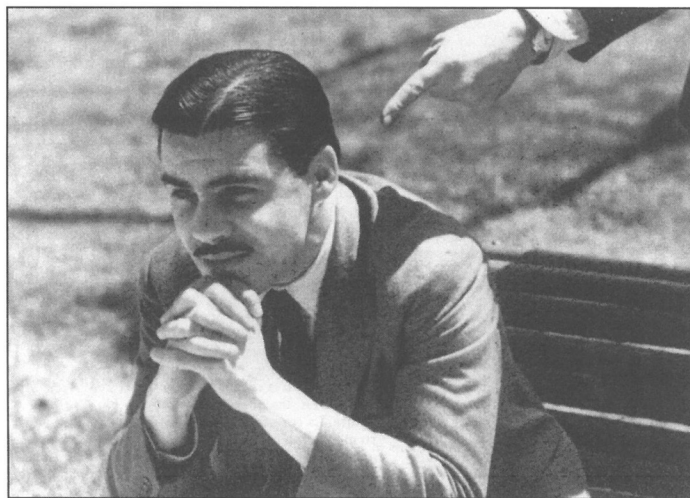
F G.: Flavio Gómez, ingeniero, amigo incidental de mis tiempos universitarios, muerto hace un par de años, a los cincuenta años de edad. Yo no estudiaba ingeniería, fue el azar de las luchas estudiantiles del año 45 el que hizo que nos encontráramos. Relación que duró los pocos meses de violencia política de la época. Después nos separamos, cada uno su camino, en apariencia tan distintos.

En mis recuerdos, tal vez algo más que un simple fragmento del recuerdo general de aquel período. Conservaba dos o tres imágenes de él, persistentes. La de un muchacho de pelo rubio muy desteñido (sangre escocesa o irlandesa por la madre, Byrnes), tirado en el suelo de la cárcel: allí pasamos unas semanas con otros estudiantes, él se negaba a adaptarse, dormía de día y velaba de noche, no se permitió olvidar la anomalía, lo cual, dijo, hubiese sido estar preso de verdad. Sentado en una silla, en una reunión en un sótano, polvoriento centro estudiantil, de su expresión bondadosa, un poco irónica, surgía algo extraño: entre los demás que vociferaban, como él no hablaba ni llamaba en ningún sentido la atención, parecía una ausencia, curiosa ausencia cuya intensidad perduró en mí en los primeros años en que las imágenes de los otros se me borran del todo. Poco más que eso guardaba yo de él.

Casi un cuarto de siglo pasé antes de que el azar actuase de nuevo. Estaba en un café con un amigo jugando una partida de ajedrez, tuve que levantar la cabeza porque alguien me observaba. Me sonreí. Tardé en reconocerlo. El muchacho esmirriado era ahora un hombre incluso corpulento, cara arrugada, piel rojiza, grandes bigotes rubios. Empezamos a encontrarnos con cierta regularidad. Doblemente desconocidos por habernos conocido poco una vez había mucho tiempo, el ajedrez sirvió para ir paliando los sudores de dos personas que sin embargo, de algún modo, simpatizaban.

A las partidas empezaron a

seguir algunas caminatas. Hablamos. Nos contamos lo contable de cada vida. Tenía ventaja sobre mí, había leído algo de lo que yo había publicado. ¿Se forzaba a hablarme de sí? Lo hacía en forma monosilábica y entrecortada, como si violentara su reserva. Después entendí que hubiese preferido no contar, al menos en aquella época. Lo que hacía presión desde atrás, obligándolo, era su secreto central, que quizás



Murena en un banco de la plaza San Martín de Buenos Aires, señalado por Alberto Girri, hacia los años 50.

ya no soportaba solo. Contó. Sí, se había recibido de ingeniero. Su profesión de toda la vida. Trabajos oscuros en grandes empresas, sueldos magros, no se había preocupado por más. Cálculos de estabridades, edificios, a veces obras públicas, puentes, caminos. Temporadas en provincia, ciertos viajes al exterior. Se había casado tarde, pasados los cuarenta (los ojos —lo más azul de lo gris, lo más gris de lo azul— le empañaron al mencionarlo). Mujer judía, la nombró, Lili Marx, con cuidado casi de funcionario. Había durado poco. Muerta en el primer parto, después de dos años de matrimonio, le dejó un hijo al que criaban los abuelos maternos.

Debí haber descubierto antes su secreto, las conversaciones dieron en deslizarse hacia la literatura. Demuestra

ba en la materia conocimientos extraños para un ingeniero. Incluso había aprendido un poco de latín y griego para leer a ciertos autores en la lengua original. ¿Por qué no se había dedicado a las letras? Sonrió vagamente, se pasó una mano por el bigote. No quería confundir la profesión con la vocación, fue la respuesta, aunque no quedó claro a cuál de las dos consideraba superior. Me sorprendía su agudeza crítica. Hablaba sobre mis escritos, elogiaba lo logrado, en seguida, con humilde bondad, indicaba inexorablemente lo que yo mismo tenía por fracasos, problemas, caminos sin salida. ¿No escribía él?, terminé por soltarle una tarde. La respuesta fue rápida, de insólita firmeza. Sí. Poemas. Sentí temor: podría estar ante un loco escritor de apariencia sensata.

Pasado el tiempo, me mostré poemas. Sorpresa y alivio. Se los elogió. Lo estimuló.

de sus padres. Ahora lo hacía sin violentarse. ¿La visión calidoscópica final? La última vez que lo vi parecía feliz. Iba a Mendoza por un tiempo, a trabajar. Quedamos en que a su vuelta nos encontraríamos.

Algunos meses después un desconocido se presentó en mi casa. Colega de Gómez, quien había muerto de un infarto, sepultado en el cementerio local. Entre sus cosas encontraron un paquete con mi nombre y mi dirección. El colega cumplía entregándomelo.

El paquete contenía un libro de contabilidad, de tapas duras, negras, casi por completo cubierto con una escritura muy pequeña, de miopo, aunque prolia. Eran esbozos de poemas, ideas poéticas, fragmentos, aforismos. En la primera página se veían sólo dos letras: F. G. Había también una carpeta marrón con casi ciento cincuenta poemas dacti-

culos y, a pesar de supuestas coincidencias, realizaba su índole misteriosa, aislada, tenaz.

Al principio no pensé eso. Preferí entregarme a la perplejidad. Me dije que si viviente él se había mantenido inédito, yo carecía de derecho para violar esa norma. ¿Qué podía ocurrir, además, con un primer libro de poesía, de un

“Azar no había habido, sólo que la fatalidad no se había preocupado por cubrir con una ilusión racional lo que debía acontecer de forma inexorable.”

muerto? Tantas cuartillas, demasiados borradores, versiones, la pereza mandaba en mí. ¿Quién es nunca el guardián de su hermano? Pero los poemas permanecían allí. A veces los detestaba por su invulnerabilidad de huérfanos, sin atreverme a pensar en tirarlos. No sé cuándo recordé que no era cierto lo de la condición de inédito de F. G. Había publicado, en la juventud, en una revista oscura. Creyó que, al hacerlo, se produciría de algún modo una conmoción. No ocurrió absolutamente nada. Así lo poseyó una vergüenza sin medida, capaz de paralizarlo a partir de entonces en ese sentido. No publicar era un trauma, no una norma (aunque de alguna manera llegara a descubrir después en ello una norma). Y los libros de aquel paquete vencieron, me puse a trabajar en ellos, con cierto desgano, con fascinación al fin.

Debo pedir excusas por mi tarea de escudista, por las torpezas particulares, tal vez también por la torpeza más general y grave de permitirme incurrir en ella. ¿Desconfiaba hasta tal punto de las virtudes de los poemas de F. G. como para sentirme obligado a añadirles comentarios? Hacerlo, ¿no era obra impía, destinada sólo a corromper su fuerza y aventar su misterio? Estas preguntas, espectros de peligros, me perturbaron mucho. Sin embargo, habíamos hablado con él, aunque no exactamente de ese tema, so-

(sigue en pág. 26)

(viene de pág. 25)

bre otro afín. Comentó que desde hacía bastante tiempo habían empezado a producirle una molestia profunda los libros de poemas con cada pieza aislada en su página, envuelta por una suerte de mudez, impotencia. Lo atribuía a una perversión, una infatuación del esteticismo respecto a lo estético. Pensaba que ello había llevado a la poesía del último siglo a convertir la encontrada quintaesencia de la belleza en una cárcel. Se había perdido el gran vehículo de comunicación y emoción que era lo narrativo, aura que en la gran poesía sirvió siempre para hacer resaltar más la belleza. No sé si estoy por completo de acuerdo con ese punto de vista. De todos modos, quisiera llegar a creer que mis comentarios –nacidos con otro fin– también lo gran atenuar esa pérdida de lo narrativo. Aunque sea en forma mínima, menos que modesta. Que mis interpretaciones, bajo el peligro de error, tracen no obstante una red que vincule a todos los poemas, les presten una organicidad casi de relato. Que los aspectos o episodios de su vida narrados por él

“Si la poesía es una operación analógica, el comentario es también metáfora, paralela a la poesía.”

que recuerdo, sus opiniones, añadan alguna intensidad. Que todo ello sea una especie de espejo que, a pesar de quebrado y confuso, enriquezca la imagen central del hombre y del poeta. Sospecho que si la poesía es una operación analógica, centrada en la metáfora, el comentario es también analogía, metáfora, paralela a la poesía, pese a su apariencia diversa: creerlo nocivo tal vez no sea más que prejuicio.

Además, la poesía de F. G., sin ser hermética, exige para su comprensión, pienso, una sutil afinidad o bastante esfuerzo. En tiempos en que la poesía –¿igual que siempre?– sólo concita la atención real de un puñado de extravagantes, temí echar a este libro desnudo al mundo. Por el contrario, he querido apresurar la comprensión de una obra que, como se verá, apuesta a veces en forma excesiva sobre la sagacidad del lector. Tal, otra de mis excusas para lo que muchos –quizás incluso yo– encontrarán al cabo inexcusable. (...) ✎

Última cara

El vino, despreciado por Baudelaire, entrevistado por Omar Jayam, tan peligroso a veces, puede ser en sí igual a los humanos, sensitivo y frágil o clásico o colérico o vulgar, refinado o ponzoñoso, y no es porque lo hagan los humanos.

Nadie vio jamás la abandonada, última cara que el hombre tiene en la soledad de su cueva, si se exceptúa a Dios, nadie la vio jamás.

Mi casa natal desde el principio estuvo en manos de la muerte, la que a los 7 años me enseñó todo sobre todo, pedagogía misericordiosa y feroz, me marcó las muelas del reír y del llorar.

Sin embargo, aún me aterro de pronto al pensar que he de morir entre estas gentes, en este país al que fui traído. Cada uno es el jardinero que para huir de la muerte se marchó a Isfaján, donde justamente la muerte lo esperaba.

Admiraba sin duda a Baudelaire –“la lección de los límites, la de la riqueza de la pobreza”, decía, “la más importante”– pero lo consideraba “un teólogo”. Pensaba que había en Baudelaire una racionalidad mal vivida, repotente. No sin justicia le achacaba el hecho de que las nupcias de su obra con el tiempo hubieran engendrado dos hijos con los que sólo a ratos conseguía simpatizar, el sumiso, el *philosophe manqué* Valéry, y el insubordinado, el *fou manqué* surrealismo. Entre otras, la actitud de Baudelaire respecto al vino le resultaba característica: proponer la superioridad del opio (*Les Paradis Artificiels*) era “vicio del paladar estragado del teólogo”. El vino debe descubrirse como comunicación con Dios, el instrumento místico, ritual, que es la bebida en su origen: tal el sentido de la mención de Omar Jayam, cuya obra está atravesada por ese espíritu. Lo que hay que destacar, sin embargo, es la afirmación principal, que habla del vino como individualidad independiente. Los rasgos del vino no dependen por entero de su creador. El instrumento místico, encarnado en su faz natural, nos dice el poeta, posee una zona no insubstantable, que escapa, misteriosa.

Se observará que cada una de las cuatro estrofas de esta pieza tiene –dentro del estilo analógico de toda poesía– un desarrollo diáfano, por completo inteligible. En cambio, el paso de la primera a la segunda estrofa y de la segunda a la tercera introducen hiatos de acusado irracionalismo, como si se empezase a tratar una materia diversa. Dos espíritus: clásico y romántico. F. G. los creía conciliables. Si el comienzo del arte es el puro rito religioso, el clasicismo

constituye preferentemente el recuerdo de la disciplina formal del rito, imprescindible para alcanzar la comunión, y el romanticismo es preferentemente el recuerdo del impulso imperativo para llegar a Dios. Caras de una misma moneda. El procedimiento de este poema –que se repite en otros– me hace recordar la técnica del salto a caballo: un galope regular, que potencia energías, para resolverse en la excepción del salto y volver luego a la regularidad previa al nuevo salto. Sin embargo, hay que pensar en algo más próximo a F. G., el ajedrez. Las piezas principales del juego simbolizan las varias fuerzas anímicas del hombre, el salto del caballo corresponde a la intuición. Intuición es lo que el poeta empleó, nos exige que empleemos para salvar esos hiatos y alcanzar la instancia superior en la que el poema cobra la unidad en apariencia rota.

¿Qué hay en común entre el vino y una cara? La cara es una de las partes de su cuerpo que el hombre jamás verá en forma directa. Puede verla a través del espejo, pero deformada así por la conciencia. Puede ver la de los otros, pero siempre en un cariz público. Esa cara que tenemos cuando estamos en la soledad de nuestra “cueva”, esa cara expresa la esencia de la cara: nadie la ve nunca, ni su propio dueño. La cara es la prueba cotidiana de que nuestra existencia importa un misterio inquebrantable, del que sólo tenemos noticia en forma indirecta. El hombre, el más complejo instrumento místico de comunicación con Dios. Igual que el vino, también él está sumergido en enigma, flota en lo no instrumentable, que nadie más que Dios ve.

La tercera estrofa nos introduce en lo autobiográfico. Sintetiza un período que había pesado en F. G. Me contó. Hablaba de su manera de encarar la realidad. Ante cualquier proceso, obra, pasión, criatura, lo primero que se preguntaba espontáneamente era cómo terminaría, cómo moriría. Así, empezando por el final, se le mostraba con claridad la índole de lo que encaraba, hasta el origen, sus posibilidades, su estilo de evolución. Dijo: “Esto se lo debo a que me educé en la casa de la muerte”. Había tardado en descubrirlo, avanzaba la vida adulta. La casa de la muerte era la casa de su niñez. Una mañana, a los 7 años, estaba absorto en su cuarto mirando un rayo de sol, el polvo en el rayo de sol, oyó de pronto llorar a su madre. Jamás había ocurrido antes. Llanto de desesperación. Supo después: un vómito de sangre, tuberculosis pulmonar. Enfermedad por entonces incurable, la muerte había entrado a la casa. No sólo muerte de la madre, también de la casa. Desde hacía años la madre se había separado del padre, se había unido a otro hombre, hombre callado que se convirtió en su padre real. Cuando la madre desapareciera, él debería irse junto a su extraño padre por la sangre, de un golpe huérfano sin atenuantes. En los diez años que duró la espera, conoció la raíz fortuita y transitoria de lo que existe, a la luz querida e inexorable de esa casa aprendió “todo sobre todo”. El mundo, traspassado por la muerte, quedó como si hubiera perdido el misterio de la última cara.

La cuarta estrofa se inicia con una oposición a la anterior. El conocimiento de la muerte se revela también superficial. Se nos había advertido respecto a “las muelas del reír y del llorar”, algo en suma externo, que no exorciza el miedo a morir, no desvanece por completo el enigma. La oportunidad para que se desarrolle esta nueva actitud está dada por el sentimiento de exilio que el poeta experimenta en su país, entre

H. A.

Los poemas de

sus gentes. Me inclino a considerar esa afirmación como metáfora respecto al secreto, imborrable estremecimiento de extrañeza que cada hombre tiene ante el mundo, ante el hecho de existir. Se trata también de una vivencia concreta de F. G. Nacido aquí, hijo de inmigrantes, se sentía desterrado. Esta sensación persistente aunque larvada, cobró carácter agudo cuando hizo su único viaje a Europa. El primer contacto, España, fue un colapso: comprendió que había sido *traído* desde allá, que “ya no pertenecía ni pertenecería nunca a ningún lugar”, desterrado donde quiera que se encontrase.

Los últimos cinco versos aluden al convido apólogo, aunque para atribuir ahora la responsabilidad de hallarse en el “país” donde la muerte recupera su poder no a otros, sino al propio poeta, a cada hombre. El misterio inicial del vino, de la cara, es restituido con melancolía mediante la paradoja de que en el irónicamente fatal reino de lo encarnado el hombre no hace jamás otra cosa que correr hacia aquello de lo que huye.

★ ★ ★

Impromptu

Los remedios que chupamos son la enfermedad, no la salud.

No grave está terminado, la tragedia se volvió idiota y entre sonrisas babea. Pero el golpe de pétalo de una mujer que, la cabeza gacha, penserosa, caída la noche sonríe sola por las calles de la ciudad.

No, basta, no, aunque siempre sí.

Oímos ayer que el hombre es una cuerda tendida sobre el abismo: y se cayó hoy. Mientras el sol muerto mira como si mirase con su ojo que hace milenios nos engeguce al no vernos.

Retroceder, retroceder, pero mucho más, hasta aquel centro del que para consuelo de uno mana lo que a los otros consuela, allí donde por alguien que sobre ella se arrodilla renace la ofendida tierra.

Impromptu: francés, adjetivo (del latín *in promptu*, a mano), improvisado, pieza musical espontánea.

Este poema me causa la impresión de una caminata, lo que en ella se ve, se piensa, se recuerda, se siente, epifanías a veces tan dispares, transmutadas en unidad por el temple especial del caminante. No extraño entonces que hubiese sido concebido así por F. G., quien tenía el hábito de “embo-

Murena

Flavio Gómez

rracharse" con largas caminatas a paso rápido. Eran para él un ritual terapéutico en su capacidad de llevarlo a una suerte de éxtasis que lo arrancaba de la trivialidad. "Sentir el peso del propio cuerpo hasta dejar de sentirlo: total realidad, infinito", dice el cuaderno de tapas negras.

Reminiscencias de Nietzsche –otro gran caminador: "Únicamente son válidas las ideas que se me ocurren marchando"– atraviesan las primeras estrofas. Manifiesta, la imagen del hombre como puente sobre el abismo, el *Übermensch*, que pertenece a *Así habla Zarathustra*. Indirecta, la referencia a la tragedia y a su baebar, alusión acaso al "último hombre", el futuro idiota que ya no mira, parpadea, profetizado en *Der Wille zu Macht*.

En el espectáculo que se nos describe la profecía está consumada: tan enfermos como para babear ausentes entre remedios ponzoñosos que delatan nuestra nulificación interior, no hay que contraer esperanzas engañosas. Nietzsche había preanunciado la irrupción del nihilismo: "La diferencia reside en que a nosotros nos toca vivirlo". Durante mucho tiempo F. G. creyó que el único camino que quedaba era empujar hacia el fin ese espíritu de destrucción. Un aforismo de los cuadernos: "Sola vía de salvación: ayudar a todo a perderse". Era lo que llamaba "el ultranihilismo", "la alegría decidida de atravesar". Tal entusiasmo se percibe en el ritmo del *andante* del poema, en el que cada comprobación de derrota sirve, diríase, para redoblar el ímpetu de marcha. Incluso la aparición de la esperanza, una mujer desconocida –la eternamente ambigua fuerza del principio femenino–, a la que el adjetivo italiano "penserosa" recuerda una nota de atractivo color, es tentación de una vida que, aunque perenne, suscita un triple, enérgico rechazo. Sólo la energía disolvente que esa actitud libera permite llegar a contemplar sin velos: el puente, la cuerda, el hombre, cayó, rota la columna vertebral, desvanecida la mágica plegaria que es la criatura erguida, no hay ahora más que el puro abismo, desnudo de cualquier posibilidad, feroz. Sin embargo hay más: el sol, el Rey de la realidad, se revela en este punto como poderosa fantasía maléfica, está muerto y nos mata con su hipnótica simulación de vida. El mundo se suma al hombre para establecer con dos trazos una gris agonía general.

"Crisis total, inutilidad de la literatura, torpeza en los sentimientos, vanidad de las pasiones, mi vida vista como el extravío de un largo insomnio en el que nada de lo vivido me interesaba. Lo peor: no hay injusticia. Tuve lo que quise." Debe haber hecho esta anotación hacia los 40 años. Resumen de numerosos acontecimientos –una ruptura amorosa importante, agudización de las dudas respecto a sí, disgusto con sus escritos, impresión repentina de vejez–, marca un cambio. El comienzo de un cambio, lento. Recibido con serenidad dentro del desconcierto, lo enriqueció, lo profundizó. Crisis total, cambio total. Por entonces debe haber empezado a madurar para el casamiento, al que tan opuesto había sido siempre y que luego contraería. Por entonces debe haber descubierto la fertilidad de la noción del hombre como fracaso, que, según se verá, en uno de los temas dominantes de

sus escritos. Me habló con frecuencia de la necesidad de que hacia la madurez artistas y personas rompan con todo lo que han hecho hasta entonces para empezar de nuevo. Le parecía capital. Pero ¿qué es cambiar? "Quien no cambia deja de ser, hay que cambiar para seguir siendo el mismo." Como en los demás órdenes, su disposición hacia la época sufrió un giro de 180 grados. Si es cierto que la historia nos hace, pensó, más cierto aun es que nosotros hacemos la historia. Así el ultranihilismo, en su posición antagónica respecto a la descomposición universal de la época, empezó a aparecerse culpable de una ingenua y no tan inocente complicidad respecto a ella. Fue abandonándolo. Lo abandonó. Pero ¿hasta qué punto era su ultranihilismo lo que él creía? ¿En qué medida lo abandonó?

La última estrofa declara el cambio en la vida de F. G. La caminata llega a un brusco alto. Para reanudar la marcha en sentido opuesto: retroceder. No el retroceso titubeante, confuso, del miedo. Retroceder mucho más, con la decisión del que al fin halló el verdadero encaminamiento. Hacia el centro de uno mismo. Las ciudades, los soles, los amores, la historia entera que se alzan sobre la tierra, surgen de esa ciudad que se halla en la parte central de nuestro centro. Su empozamiento es nuestro *olvido* de esa ciudad central. A ella se llega con una energía distinta de la que nutre la exaltada caminata ultranihilista: se llega con la fuerza que surge en el quieto, superior porque está empapada de restandora humildad. El impulso ultranihilista buscaba quemar hasta el fin las apariencias enfermas, para trascenderlas, para que volviese a brillar la trascendencia en que todo se sostiene: era religioso. El impulso con que se desciende hacia uno mismo busca el originario centro de lo trascendente que hay en cada cual. F. G. había cambiado para ser en forma más pura él mismo.

Acercas de la fatalidad

Para cazar al ratón el gato debe mirarlo, pero no lo mira cuando clava en él las zarpas y las fauces destrozan con sangre el cráneo liviano. Nacieron entonces el uno para el otro, mas oh ángeles presentes la inocencia ¿dónde está?

Una flor no nace nunca la ves y no nació no morirá de esa muerte de la que muere.

No tengo balcón hacia jardines ventana clausurada por la indiscreción de los vecinos. Así de espaldas a la realidad desde hace veinticinco años reescribo la historia de la certidumbre y la duda.

Cuando es ella misma la vida es más que la vida.

Mirar implica distancia, percepción de lo otro, diferenciación entre uno mismo y lo otro, posibilidad entonces de infinitas reacciones respecto a lo percibido. El gato puede tener en cuanto al ratón una sola respuesta, liquida la distancia de manera asesina y cierra así el círculo animal con un trazo de animalidad más inexorable. Se trata de una relación fatal: se la considera a menudo inocente porque no es elaborada sino instintiva. Pero la esencia del mundo triste y cruel de la Naturaleza es lo natural. Lo natural que está en nosotros los humanos. Pese a que podríamos no serlo, nosotros somos ese gato y ese ratón de los que habla el poema. No bien nos abandonamos, matamos, fundamos el antiespíritu. El poema llama a los arcañales presentes (según F. G. cada hombre tiene un arcañal posado sobre la espalda; cuando el hombre olvida el Recuerdo, el arcañal calla; si el hombre recuerda bien, al mirar de reojo hacia atrás puede ver alguna de sus plumas; señal de que ve su espalda, se acerca a lo Imposible), invoca a los arcañales no para quejarse por la ley de la Naturaleza, sino para preguntar por la ausencia de otra gran ley de ésta: la inocencia. La estrofa termina abruptamente así.

La segunda estrofa pasa a hablar de las flores. En una variante de este poema se leía: "Una flor no nace nunca/bastardo." El término "bastardo" fue luego suprimido, la estrofa perdió violencia y ganó en cuanto a la fuerza apodictica con que está expresada. Sin embargo, la palabra omitida me parece útil para la comprensión del texto. Sabemos por otros poemas el sentido que F. G. acordaba a las flores, representación del Centro, de Dios, de vida perfectamente consumada, de metáfora total, sin residuo alguno. La bastardía consistiría entonces en mirar las flores y tomarlas sólo en su aspecto natural, como organismos que nacen, son hermosos y mueren. Tal es el punto de vista animal, que mira también al hombre sólo como animal que nace y muere. Esta mirada rechaza el misterio que encierran nacer y morir y, de tal suerte, se ciega a todo prodigio, al que se manifiesta en las flores y al que se oculta en el hombre. En una criatura esencialmente metafórica esta mirada que significa asesinato de la metáfora es claramente muerte de sí. La visión metafórica (espiritualmente humana) de la metáfora viviente (flor) se halla expresada aquí con dos tajantes contradicciones que buscan superar el naturalismo de la razón, abrir paso a la esencia natural de las cosas, que es la Real Realidad.

La tercera estrofa nos conduce a lo personal. Lo que dice es rigurosamente verdadero. Una sola vez estuve en su casa. Departamento pequeño pero alto, dos cuartos, en el barrio Sur de Buenos Aires. Hacía años que lo habitaba, incluso había vivido allí con su mujer. "Me cuidó mucho de no saludar a nadie –me confió–. Si me saludan no contesto. Nunca." Temía los contactos y familiaridades improcedentes. En la primera habitación no había prácticamente más que libros y una mesa de dibujo con un

plano y lápices sobre ella. Libros en una estantería, en una mesita, en el suelo, libros. La segunda era diferente: no faltaban los libros, pero había un escritorio contra una pared y una pequeña cama de hierro, negra –me dijo que dormía en ella desde los diez años–, con la cabecera hundida en una especie de nicho que formaban las paredes. Me comentó que le hubiese gustado tener el escritorio frente a la ventana, pero ésta daba a la ventana de vecinos curiosos. La había clausurado.

¿Qué sentido cobra esa inscripción dentro del poema? La primera frase indica un despojamiento en el poeta, un estado de pobreza material deseable, acaso impensable, para todo aquel que persiga riquezas espirituales. La referencia a la ventana clausurada y al modo de escribir "de espaldas a la realidad" constituye el núcleo central de esta estrofa. En principio podría tomarse como un desafío orgulloso y polémico. En los tiempos de F. G. –en realidad, en casi todos los tiempos– se hablaba mucho de aquellos que escriben de espaldas a la realidad. Se hablaba con profundo desprecio. Esta era una actitud que literatos débiles tomaron de la política y que lleva a la política. Podría pensarse que F. G. reacciona contra tal postura. Sin embargo, en el contexto de este poema presumo que debe interpretarse en otro sentido, que no excluye el anterior, aunque lo coloca en segunda instancia. Lo que hay que descubrir aquí es la aplicación al plano humano, poético, del principio que rige en la estrofa relativa a las flores. Si el poeta desecha la mirada naturalista respecto a su arte, se encontrará con que debe volverse hacia su interior e "inventar" allí la realidad, crearla completamente de nuevo. Su obra será entonces distinta de lo que se observa en la realidad, pero expresará con más hondura y exactitud que la realidad la esencia de esa realidad misma. No caerá en error –salvo en el caso del mal artista que yerra con todos los procedimientos– porque la metáfora es fe y, de esta suerte, el poeta ha demostrado tener la fe de reclamar lo que busca a Dios, que está en su interior. La obra que se ejecuta mirando la realidad es fatalmente una obra débil. Así como la flor debe ser mirada con la visión metafórica para que la veamos de verdad, también el arte –la vida– debe ser practicado con visión metafórica para que alcance su plenitud.

La última estrofa se limita a extraer la conclusión de la totalidad del poema. Cuando la vida no se rebaja a mera Naturaleza, acepta los misterios de nacer y morir, los absorbe, se los incorpora de algún modo ferviente, extrae de ellos alimentos fabulosos, que la agrandan: entonces la vida es más bella que ella misma, es lo que debe ser.

Seamus Heaney - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Mundo conocido

"¡Nema problema!", chillaba el taxista macedonio y el taxi chillaba en cada curva sin guardarrail, después aceleró.

"¡Bería! ¡Bería! ¡Bería!" chillaba Vladimir Chupski cada vez que estrellaba un vaso de vodka y llenaba otro durante aquellos días y noches del '78 que pasamos en el Festival de Poesía de Struga, casi nunca sobrios.

Rafael Alberti era el "homenajeado" y Caj Westerburg, un Hamlet finés vestido de cordero negro, sudaba "por principio" (¿o era sólo una proyección de mi rebeldía de nórdico vestido de tweed?)

También estaban: "Hans Magnus Enzensberger. Inesperado. Impecable con su panamá, su planchadísimo traje de lino color crema. Lo lleva bien".

Y un profeta danés, vanguardista, que bizqueaba mirando las vigas con ojos tan claros como el agua y el fondo de coral del lago Ohrid. Lo primero que me dijo fue: "¿No eres tú el de los mosaicos y las madonnas? ¿El sureño? Tus pantanos eran pantanos de verano".

En Belgrado había encontrado mi occidente-en-oriente.

"La melancolía de los puestos ambulantes y las pequeñas vidrieras de los comercios de Belmullet". Pan viejo, arvejas en lata. También ancianas de Belmullet por las calles. Chales negros, paso firme, el ojo alerta, rosarios."

Después vi hombres con fez, dejé el mundo conocido en el corto y dulce alud de borra de un café.

En el centro inmóvil de los puntos cardinales el cazamoscas colgaba del techo de nuestra cocina, miel y trampa mortal, un retorcido y largo caramelo de saciedad y odio...

En unos años '50

en que aún había fogones de hierro y grupos de familia, las congregaciones ennegrecían los caminos del verano, a lo largo y a lo ancho.

Y ahora los refugiados

•

Known World: "Nema problema!" The Macedonian/Taxi-driver screeched and the taxi screeched/ At every unfenced corner on the pass./ Then accelerated/ "Bería! Bería! Bería!" Screeched Vladimir Chupski, every time/ He smashed a vodka glass and filled another/ During those days and nights of '78/ When we hardly sobered at the Struga/ Poetry Festival/ Rafael Alberti/ Was "honouree" and Caj Westerburg/ A Finnish Hamlet in black corduroy/ Sweated "on principle" (or was that just projection/ Of my northern tweed-wearer's contrariness?)// Also there: "Hans Magnus Enzensberger/ Unexpected. Sharp in panama hat/ Pressed-to-a-T cream linen suit. He gets/ Away with it"/ And a soothing Dane/ Of the avant-garde, squinting up at a squinch/ His eye as clear as the water and coral floor/ Of Lake Ohrid. His first words to me were/ "Is this not you, these mosaics and madonnas?/ You are a south. Your bogs were summer bogs".

In Belgrade I had found my west-in-east// "Belmullet melancholy of huckster shops/ And small shop windows. Unfleshed bread, tinned peas/ Also, Belmullet elders in the streets/ Black shawls, straight walk, the weather eye, the beads"/ Then I saw men in fezes, led the known world/ On the short and sweetening mid-slide of a coffee.

At the still centre of the cardinal points/ The flypaper hung from our kitchen ceiling./ Honey-strip and death-trap, a barley-sugar twist/ Of glut and loathing.../ In a nineteen fifties/ Of iron stoves and kin groups still in place/ Congregations blackening the length/ And breadth of summer roads./ And now the refugees/ Come loaded on tractor mudguards and farm carts./ On trailers, ruck-shifters, box-barrows, prams/ On sticks, on crutches, on each-other's shoulders./ I see its coil again like a syrup of Styx./ An old gold world-chain the world keeps falling from/ Into the cloud-boil of a camera lens./ Were we not made for summer, shade and coolness/ And gazing through an open door at sunlight?/ For paradise lost? Is that what I was taught?

That old sense of a tragedy going on/ Uncomprehended, at the very edge/ Of the usual, it never left me once.../ A pity I didn't know then (for Caj's sake)/ Hygo Simberg's allegory of Finland./ The one where the wounded angel's being carried/ By two farm youngsters across a open field/ Marshland, estuary light, a

llegan cargados en guardabarros de tractor, en carros, en remolques, angarillas, carretillas, cochecitos de bebé, con bastones, muletas, unos sobre los hombros de otros, veo otra vez su tumulto como un jarabe de la Estigia, como una vieja cadena de oro de la que el mundo sigue /soltándose para caer en el hervor oscuro del lente de una cámara.

¿Acaso no fuimos hechos para el verano, la sombra y la /frescura, para contemplar la luz del sol por una puerta abierta? ¿Para el paraíso perdido? ¿No fue eso lo que me /enseñaron?

Esa vieja sensación de una tragedia que se desarrolla incomprensida, al borde mismo de lo usual, no me abandonó jamás...

Una lástima que no conociera entonces (lo digo por Caj) la alegoría de Finlandia de Hygo Simberg en la que dos campesinos jóvenes llevan al ángel herido a campo traviesa: pantanos, luz de estuario, una costa lejana con chimeneas de fábrica. ¿Es el socialismo de los años /treinta

o el esquivo y la escoria y los pantanos del gran dolor? Un ángel de primera comunión con grandes alas blancas, un vendaje blanco rodeándole la frente, flores blancas en /la mano, se sostiene sobre una camilla improvisada entre el niño-hombre número uno, con su sombrero /blando, y el niño-hombre número dos con su "congelata-traste" y algo que parecen las botas wellington de su padre. Alegoría, digo, ¿pero quién podría saber cómo leer el dolor correctamente, o de cualquiera otra /manera?

La puerta abierta, las jambas, los goznes gastados y mármol verdadero en la losa del umbral. Ahora entra otro ángel, un ángel sano, y pasa de largo cada casa cuyo umbral está pintado: "Casa /serbia".

¿Cómo se mete lo real en lo inventado? Pregúnteme algo más fácil...

Pero esto lo sé bien:

nuestro taxista, a pesar de toda su velocidad, llegó tarde a la lectura que se suponía debíamos hacer en una fábrica de cemento en las montañas. Así que un almuerzo líquido con los camaradas gerentes terminó en una siesta de la que despertamos atontados justo antes del atardecer. Entonces, dice mi cuaderno, "Gente en movimiento, el campo lleno de gente. Caballos de carga con cestos, una avalancha de familias subiendo la colina, una corriente sin fin de peregrinos. Hoy es el día de los trabajadores en memoria de la Huelga General. También es el Día de la Virgen para los griegos ortodoxos."

Seguimos un río seco, las piedras del cauce sonaban, apagadas por el murmullo de la multitud mientras caía la noche. Pasamos junto a uno que en su apartada roca bendecía el agua, descarnado como un Greco y rodeado de gente ("Un mago" dijo Vladimir), que /agitaba su cruz sobre las latas y los frascos de dulce alzados hacia él.

Después en la cumbre, afuera de una iglesia, iconos en alto, velas encendidas, flores y albahaca dulce en abundancia, una especie de misa celebrada detrás de esa iconostasis, un incensario balaceándose al avanzar entre la multitud. Yo había estado allí, lo sabía, pero todo eso aún me perseguía como un sueño no interpretado. La venta de objetos sagrados. Los pequeños grupos que habían caminado todo el día ahora sentados en /círculo, concediéndose el sabor de su pan con aceitunas.

Cuando las entrañas del Boeing temblaron y ascendimos a la pura serenidad y a los protocolos del Control de Tráfico Aéreo, cortesía de Lufthansa, mantuve atado mi cinturón de seguridad como me dijeron, fumé en el momento en que se apagó el *No smoking* y consideré que me merecía que me sirvieran vino gracias al leve gesto de *haut en bas* de mi cabeza /auricularizada.

Nema problema. Ja. Todos los sistemas funcionan.

1. Belmullet: Pueblo del condado de Mayo; es el punto más occidental del norte de Irlanda.

2. En inglés, *bumfreezer*, designación en jerga de una chaqueta corta que se popularizó a partir del uniforme escolar de Eton.

Yannis Ritsos - traducción de Circe Maia

La última ofrenda

La muerte entra y salía

La muerte entra y salía de nuestra casa sin golpear la puerta, conocíamos sus pasos y sus vestidos.
¡La conocíamos también por esto! Al principio sus zapatos eran nuevos –hacían ruido.
Después se volvieron más suaves
y ahora, cuando cierras la puerta y dices: ¡buenas noches!
y no hay luna en la calle
ahora se sienta junto al fuego apagado
descalza y descarada, tranquila.

La noche entra

La noche
entra por las ventanas abiertas del verano
y esfuma el relieve de los muebles
todo lo confunde
y alumbra, sin estorbos, totalmente, la casa
y los pequeños e insignificantes objetos chispean
con brillos misteriosos, sugerentes
como huesos
y los cubiertos dejan su limitada, rígida utilidad
y se transforman en pequeñas venas de metal
sobre un fondo azul
arterias bien formadas
antes que fueran cosas o después que lo fueran.
Y los grandes y helados espejos
en los corredores y en las salas
se vuelven rectos lagos verticales
o son grandes ventanas de par en par abiertas
hacia un infalible y seguro más allá y siempre...

La última ofrenda

Horas difíciles, difíciles en nuestra tierra... y él, el orgulloso desnudo, indefenso, impotente, se resignó a que lo ayudaran hicieran hipotecas, fueran a la justicia, reclamaran
Hablan de sus cuentas, regulan su respiración, sus pasos
Lo compadecen, lo visten con otras ropas, estiradas, flojas
le ciñen una correa a la cintura... El
dentro de ajenas ropas ni habla ni sonríe
para que no aparezca lo que aprieta entre dientes
hasta en la hora del sueño
–apretada, apretada– como última ofrenda
su única fortuna: desnuda, brillante e inflexible, su muerte.

El tren

Parte en dos la ciudad
sólo en dos. Cosas simples: aquí, esto; allá, aquello.
Como decimos: la luz y la sombra; como decimos: la vida y la muerte. Como decía la abuela, atándose el pañuelo: a un costado, el bien, mi niño, al otro lado, el mal.
¡Tan simple!

Cinco barcos habían naufragado

Cinco barcos habían naufragado la noche anterior.
De mañana, la luz no sabía nada.
Totalmente inocente. No lo simulaba.
No se disculpaba.
No podías odiarla en su inocencia
Caminaba suavemente sobre las algas
no por olvido o intencionadamente...
Y el arpón, el cuchillo y la red
tenían todos la misma inocencia:
todos limpios –¿A quién acusaremos?
Ha vuelto a comenzar la indiferente
cortesía de las cosas
–con sus ángulos, sus sombras, sus reflejos...
La luz hacía anillos en el aire
moviendo su pequeño dedo
la playa se prolonga junto al brillo del mar.

¿Qué esperamos?

¿Qué esperamos en el cuarto en sombras?
¿Dónde estará ahora
aquella cadenita que usabas en el cuello
que era como una dorada línea escrita con el dedo
de un atardecer de primavera
en el campanario de una iglesia del campo?
No es algo importante,
sólo como si perdiéramos una carta querida
que queríamos releer. La traemos a la memoria
frase por frase. No son éstas las palabras
¡Podríamos hacerlo mejor,
pero me falta la cadenita de tu cuello!
Muchas cosas nos faltan. Todo nos falta.
Además los recuerdos brillan turbidamente
con algunas lejanas lucecitas
como las joyas de nuestra madre
tras los vidrios de la casa de empeños
que el otoño empaña
apoyando su nariz en la ventana
y mirando hacia dentro en la tarde del sábado.
¿Qué esperamos?

Es también esto lo más tierno

Es también esto lo más tierno que puedes ver a veces
que puedes saber que existen todavía olvidados
dos árboles junto a una pared ruinosa, una mujer
con movimientos simples y naturales
mientras limpia habas frescas en la mesa desnuda
a la hora de siempre, en la tarde de siempre
en forma regular, correcta, necesaria... y el ruido del agua
que hierve a su lado, se oye otra vez, repetido
después de una pausa indefinida.

Alejandro Rubio

taller on line

www.poesia.com

Taller Literario
Lectura y Escritura
(en castellano y en inglés)
Romina E. Freschi y
Karina A. Macció
(54 11) 4867-5964 / 4362-9678
También cursos por correo
electrónico
polloso@infovia.com.ar
mosquitodragon@tutopia.com

TALLER DE ESCRITURAS
MARGINALES
(poesía y narrativa)
COORDINACIÓN:
Walter Cassara, Lola Arias
-vía mail: lolarias@holmail.com
waltercassara@holmail.com
-vía telefónica: 48025912 (lola) o
448572858 (walter)

talleres
de escritura
y literatura
coordinados por
Susana Cella

Telefax 4953-9547

Taller
Arturo Carrera

Reuniones grupales
o individuales
4313-4443

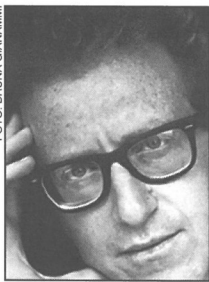
TALLERES DE
ESCRITURA
Coordinados por
CESAR BANDIN RON
Lectura, Análisis
y Corrección
Tel. 4821-9270 - E-mail:
taller_bandin_ron@hotmail.com

Delfina Muschietti
taller electrónico
www.lavozdelerizo.com
Centro Cultural Ricardo Rojas
informes: 4790-6199

Yannis Ritsos (1909-1990) es, junto a Konstantin Kavafis, Giorgios Seferis y Odyseas Elytis, uno de los mayores poetas griegos contemporáneos. En su obra se destacan *El tractor* (1934), *La sonata del claro de luna* (1956) y *A la escala de la libertad* (1971). (Más poemas de Ritsos traducidos por Circe Maia en *Diario de Poesía* N° 43, primavera de 1997.)

Valerio Magrelli

FOTO: BRUNA GIANAMMI



Valerio Magrelli nació en Roma en 1957. Hasta el momento publicó cuatro libros de poemas: *Ora serrata retinae* (1980; hay una traducción al castellano de Carmen Romero, Visor, Madrid, 1990), *Nature e venature* (1987), *Esercizi di tiptologia* (1992) y *Disdascalie per la lettura di un giornale*. Es docente de literatura francesa en la Universidad de Cassino y dirigió la colección trilingüe "Escritores traducidos por escritores" para la editorial Einaudi. Entre sus trabajos críticos se encuentran *Profilo del Dada* (1990) y *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (1995). Trabajó también como actor secundario en el film de Nani Moretti *Caro diario*.

La aparición de *Ora serrata retinae* sirvió para señalar (debería decir "señalizar") la existencia de un poeta que respondía al prototipo del poeta que en Italia se consideraba perdido para siempre luego de los grandes nombres aparecidos en escena después de 1968: solitario, nocturno, dolorido, que escribe con lápiz en pequeños cuadernos de tapas negras o azules. El tema de aquel libro, escrito casi completamente en el hospital donde se recuperaba de las heridas sufridas

“ Harían falta muchas notas al pie para explicar al lector hispanohablante cómo Magrelli juega con el doble sentido. ”

en un accidente de moto, era la mirada, el dormir y el escribir (las tres ocupaciones fundamentales del convaleciente). Fue como una bengala lanzada por alguien que se ha perdido

Valerio Magrelli - traducción de Guillermo Piro

La guerra y otros poemas

Inéditos:

En el triste esbozo que queda en la mesa, entre restos de goma y bollos de papel, no está.
No está, pero estuvo y yo la vi
maná del ojo
disuelto en la luz.

Provo a fare un ritratto: Provo a fare un ritratto di mia figlia. Scelgo il profilo, / guarda verso sinistra, / (Ricordo che cercai di fare lo stesso / molti anni fa, con mia nonna ferma in posa) / La modella si gira di continuo / per vedere. Vedere se / questa matita-manopola / percorrendo le stazioni del volto / riesce a intercettare qualcosa / della sua fisionomia / banda sonora, canale d'ascolto. / (Che fine ha fatto lo sguardo della donna / che mi stava davanti allora? / La mano mi deve essere cresciuta, / pallido rampicante / attorcigliato al legno della mina. / E' la cosa più bella di me, / questa deliberata fiducia nello sforzo / e nella grazia che viene dalle opere / lo non capisco, ma vado avanti, segno, / invecchio aggrappato al palo della vigna, / al palo della tortura / un piccolo azionista della fede. / Come la luce che irrompe dalle nuvole, / come un'interferenza telefonica, / la Grande Soglia / attraverso la pagina, / brilla nuda e scompare, / sovrana della linea / e dell'identità / sovrana della vita in quanto / linea. / E' lei la serpentina / che scuisce e lascia la pelle, morta dietro di sé, / curva della bellezza / perché curva del sé. / Eppure l'ho lasciata scorrere via, trascorrere, / troppo sorpreso per arrestarla / stupito dalla forza smisurata / che ero stato capace di evocare / ma non di trattenerla. / Non c'è, nel triste abbozzo che / rimane sul tavolo, fra trucioli / di gomma e fogli accartocciati. / Non c'è, però c'è stata / e io l'ho vista / manna dell'occhio / sciolta alla luce.

Elegía

Si todo lo que crece y arde es brasa,
el amor es visión de la hoguera.
Piensa en el verano,
que nace desangrándose
en una sonriente hemorragia de luz.
Lo que más quieres, muere, lo que muere
es lo que más quieres, si quieres algo, es
porque muere. He aquí el corolario:
"Lo que más quieres es sólo su muerte".
Es de noche en la habitación de mis hijos.
Acostado a su lado los escucho gorjear.
Un bosque en la oscuridad. Posan
en mis ramas el peso cálido y vivo de la voz,
El peso-vuelo trepidante, oscuro.
O debo creer que son sólo las puntas
centelleantes de un tizón casi apagado,
desplomado, medio frío, ya negro
y mudo, ya mudo,
¿medio muerto?

Elegía: Se tutto ciò che cresce e brucia è brace, / l'amore è visione del rogo / Pensa all'estate, / che nasce dissanguandosi / in una sorridente emorragia di luce. / Ciò che ti è caro muore, ciò che muore / ti è caro, se qualcosa ti è caro, è / perché muore. Ed ecco il corollario: / "Ciò che ti è caro è solo la sua morte." / E' sera, nella stanza dei miei figli. / Disteso accanto a loro, li ascolto cinguettare. / Un bosco al buio. Posano / sui miei rami il peso caldo e vivo della voce / un peso-volo trepidante, buio. / O devo credere che siano soltanto le punte / scintillanti di un tizzone mezzo spento, / crollato, mezzo freddo, già nero / e muto, già muto, / mezzo morto?

Pruebo a hacer el retrato...

"In regione dissimilitudinis"
Agustín

Pruebo a hacer el retrato
de mi hija. Elijo el perfil,
mira a la izquierda.
(Recuerdo que intenté hacer lo mismo
hace muchos años, con mi abuela quieta,
/posando.)
El modelo se mueve continuamente
para ver. Ver si
esta tiza-manopla
recorriendo las estaciones del rostro
consigue interceptar algo
de su fisonomía,
banda sonora, programa de radio.
¿Qué fin tuvo la mirada
que tenía adelante, entonces?
La mano me debe haber crecido,
pálido trepador
atornillado a la madera de la mina.
Lo más bello de mí es
esta deliberada confianza en el esfuerzo
y en la gracia que viene de las obras.
No comprendo, pero sigo adelante, miro,
envejezco aferrado al palo de la viga,
al palo de la tortura;
un pequeño accionista de la fe.)
Como la luz que irrumpe de las nubes,
como una interferencia telefónica,
la Gran Semejanza
atravesaba la página
brilla desnuda y desaparece,
soberana de la vida en tanto
línea. Ella es la serpiente
que monda y deja la
piel muerta detrás,
curva de la belleza
porque es curva de sí.
Y sin embargo la he dejado correr, transcurrir,
demasiado sorprendido para frenarla,
asombrado por la fuerza desmesurada
que yo era capaz de evocar
pero no de retener.

Mirando las columnas de prófugos desde mi casa

Que mirándolo de cerca es un asco,
un hormigón hecho de polvo, de paja, de
/saliva,
pobre enredo nacido de secreciones y tallos
con una vaga idea compositiva.

Un hilo hoy, otro mañana,
y lo que se obtiene es una cesta de fibra
/vegetal,
bollo asentado, pasta
que el habitante, al mismo tiempo, habita y
/mastica.

Esta casa de baba está hecha
como los hijos que cobija,
materia generada, material
genético, gema de transmisión.

Por todo esto, sin nido,
ahora avanzan ciegos,
perdidos en la noche
de su identidad.

Guardando le colonne di profughi da casa mia: Che poi è uno schifo, a osservarlo da vicino, / un calcestruzzo di polvere, di paglia, di saliva / povero intreccio nato da secrezioni e steli / con una vaga idea compositiva. / Un filo oggi, un filo domani, / e viene fuori un cestino in fibra vegetale, / bolo rafferma, pasta / che l'abitante, insieme, abita e mastica. / Questa casa di bava è fatta / come i figli che accoglie, / materia generata, materiale / genetico, tuorlo di trasmissione. / Per questo, senza nido, / ora avanzano ciechi, / perduti nella notte / della loro identità.

Mira esta niña

Mira esta niña
que está aprendiendo a leer:
tiende los labios, se concentra,
dice una palabra después de otra,
pesca, y la voz es la caña,
tira, se dobla, saca
estas letras zigzagueantes
altas en el aire
brillantes
al sol de la pronunciación.

Guarda questa bambina: Guarda questa bambina / che sta imparando a leggere / tende le labbra, si concentra, / tira su una parola dopo l'altra / pesca, e la voce fa da canna, / fila, si flette, strappa / guizzanti queste lettere / ora alte nell'aria / luccicanti / al sole della pronuncia.

Para una niña de seis años que no puede dormir

Te pienso como una Laika que orbita en el
/cielo deshabitado,
satélite, cachorro de la oscuridad, único
/cuerpo celeste
que palpita en el devastado universo
del sueño.

Tienes ojos que permanecen abiertos
en la noche, poblados de pensamientos
que no son tús y te mantienen
despierta, girando.

Sola en la elíptica,
peluche astral,
preguntas
cómo se hace para desaparecer.

Pero tú permaneces, y superas la noche
velando sobre mí, perpleja, ignorante,
/rendida
a una fuerza más grande, que eres tú,
al faro que de adentro te ilumina, yo ciego,
para guiarme en el sueño.

Per una bambina di sei anni che non riesce a dormire: Ti penso come una Laika che orbiti nel cielo disabitato, / satellite ma cucciolo del buio, solo corpo celeste / a palpitar nell'universo devastato / dal sonno. / Hai occhi che rimangono aperti / nella notte, accessi da pensieri / che non sono te, e che ti tengono / desta vorticando. / Soletta nell'ellittica / peluche astrale / chiedi / come si fa a sparisce. / Ma tu rimani, e superi la notte / vegliando su di me perplesso, ignara, arresa / a una forza più grande, che sei tu, / al faro che da dentro ti illumina, me cieco, / per guidarmi nel sonno.

Descripción de una conexión en red bajo forma de acoplamiento animal

Oír cómo gime y adorna,
torturándose ronco, silbidos, trinos,
dirigido a su alma gemela
para lanzar el llamado:
contorsionarse, chillar
en un gorgio que es
tempestad magnética –basta
para decir que su contacto
es estípula, danza, cortejo,
perdida extenuación
de una cúpula lacerante,
coaxial.

Descrizione di una connessione in rete sotto forma di accoppiamento animale: Sentire come geme e come, / torturandosi roco, fischi, trilli, / rivolto alla sua anima gemella / per lanciare il richiamo: / contorcersi, stridere / in un gorgheggio che è / tempesta magnetica – basta / per dire come il suo contatto / sia stipula, danza, corteggio, / perdita estenuazione / di una cupola lacerante, / coaxiale.

La guerra

Domingo a la mañana me despierta la voz de mi hija que gritando desde la cocina le pregunta a su hermano si de verdad la Bomba, cuando explota, deja la sombra del hombre sobre el muro. (No de "un hombre": "del hombre", dice.) El asiente, yo me doy vuelta en la cama.

La guerra: Domenica mattina./ mi risveglia la voce/ di mia figlia che gridando/ dalla cucina chiede/ a suo fratello/ se davvero la Bomba./ quando scoppia./ lascia l'ombra dell'uomo sopra il muro./ (Non di "un uomo"/- "dell'uomo", dice.) Lui/ annuisce./ io mi giro dentro al letto.

de *Nature e venature*, 1987:

La fiebre

I
Sube siempre por un lado,
tal vez desde el sur,
aún inadvertido.
Pero ya confunde el sueño
altera sus líneas y el tejido
presiona desde abajo
forma nuevos pliegues.
Y al fin se introduce en la aureola
brillante de la sangre y de las venas
dentro de su ramificación.
Este es el gran verano.
Como en su solsticio
todos los miembros vuelan hacia la luz. Y
/sube
la temperatura de la tierra.

II
La fiebre me eleva hacia el calor
como una palanca que por sostén tuviera
mi muñeca izquierda.
Aquí está el número
exacto de esos latidos
que me encienden
y que me hacen levantar de noche
como un dragón chino
de papel
incandescente y pintado.

III
Arriba, más arriba.
O bien asisto solo a este ascender
sin participar.
Ahora soy la piedra refractaria
puesta en el hogar
para retener el máximo calor,
inerte, silenciosa e irradiante
un engaste de fuego
que en la oscuridad arde muerto.

IV
Después todo esto cesa,
termina la corriente ascensional.
Dejo la vertical del mercurio
sus vías, las cadenas
montañosas,
dejo el metal, dejo las minas
y el brasero sepultado,
el yacimiento
nocturno, la matriz del calor.
Dejo, dejado, déjame.

La febbre, I: Sale sempre da un lato/ forse da meridione./ inavvertita ancora./ Ma già confonde il sonno/ ne altera le linee ed il tessuto/ preme da sotto/ forma nuove pieghe./ E infine si introduce nell'aureola/ luccicante del sangue e delle vene/ dentro la loro ramificazione./ Questa è la grande estate./ Come nel suo solstizio/ tutte le membra volano verso la luce. Sale/ la temperatura della terra. II: La febbre mi solleva verso il caldo/ come una leva che per fulcro avesse/ il mio polso sinistro./ Qui sta il numero/ esatto di quei battiti/ da cui sono infiammato/ e che mi fanno alzare nella

notte/ come un drago cinese/ di carta/ incandescente ed istoriato. III: In alto, in alto ancora./ Oppure asisto solo a questo ascendere/ senza parteciparvi./ Ora sono la pietra refrattaria/ messa nel focolare/ per trattenere il massimo calore./ inerte, silenziosa ed irraggiante/ un castone di fuoco/ che nel buio arde morto. IV: Poi tutto questo cessa./ termina la corrente ascensionale./ Lascio la verticale del mercurio/ la sua strada ferrata, le catene/ montuose./ lascio il metallo, lascio le miniere/ e il braciere sepolto./ il giacimento/ notturno, la matrice del calore./ Lascio, lasciato, lasciami.

Dentro de la cabeza...

Dentro de la cabeza circula el agua
todo está humedecido y destila
y son ríos y lagos y bañeras
muertas, estelas de luz
pálidas y palanganas, dulces
invernaderos, venas.

Imágenes, figuras, en todas partes, formas,
los espíritus encendidos del aire, los fuegos
fatuos se arremolinan en mi cabeza
como en una Pajarera
lamida por la lengua
de las llamas.

Dentro la testa...: Dentro la testa circola l'acqua/ tutto è umettato e stilla/ e sono fiumi e laghi e vache/ morte, stele di luce/ pallide e bacini, dolci/ marcite, vene./ Immagini, figure, forme ovunque/ gli spiriti dell'aria accesi, i fuochi/ fatui mi vorticiano in testa/ come in una Voliera/ lambita dalla lingua/ delle fiamme.

El cartucho de dinamita...

El cartucho de dinamita
se introduce en una rendija
en la base del monte.
Después, encendida, brilla.
La tierra se derrumba, ruina
lenta en el humo, diseminada
nube que se recuesta sobre sí.
Si en cambio el cilindro
se clava en el cielo,
la luz se derrumba,
salta la mina del aire, la cantera
se desploma, se rompen las laderas
y en el desprendimiento el fuego
baja como una fuente,
un agua artificial.

Il candelotto di dinamite...: Il candelotto di dinamite/ viene infilato in una fessura/ alla base del monte./ Poi, acceso, brilla./ La terra viene giù, rovina/ lenta nel fumo, soffusa/ nube che su di sé si adagia./ Se invece la cartuccia/ è in confitta nel cielo./ frana la luce/ salta la miniera dell'aria, la cava/ sprofonda, si rompono le falde/ e nello smottamento il fuoco/ scende come una fontana./ un'acqua artificiale.

El pleito de la h

¡Ah th! Vaporización de una bebida
por donde resbala la gota de la letra h,
ámbar, cobre, tintura, hagua
vuelta color y tez, carne
que antes de quedarse fría
deja subir su helipsis,
una hélice, una trenza, la voluta
del humo, una espiral, el pliegue,
un movimiento floreal del haire,
la curva del respirar.

Il piatto dell'h: Ah the! Calefazione di una bevanda/ dove scorre la goccia della lettera h./ ambr, rame, tintura, hacqua/ resa colore e carnagione, carne/ che prima di restare fredda/ lascia salire la sua helisse/ un'elica, una treccia, la voluta/ del fumo, una spirale, la piega/ un movimento floreale dell'haria./ la curvatura del respiro.

¿Cuál es la tez de la ola?

¿Cuál es la tez de la ola?
Bajo el pelo del agua,
película, epitelio,
reina la transparencia.
No se vislumbra nada,
sólo está la materia que transcurre
con un color móvil,
perpetuo.

Qual è l'incarnato dell'onda?: Qual è l'incarnato dell'onda?/ Sotto il pelo dell'acqua/ pellicola, epitelio/ regna la trasparenza./ Non si intravede nulla/ c'è solo la materia che trascorre/ con un colore mobile/ perpetuo.

Aquí estoy...

Aquí estoy sin paisaje,
peras, manzanas, estaciones, cielo, nada,
sólo trastos, un campo
de artificio. Pero ya de pequeño
para jugar extendía una manta
en el cuarto, sobre montones de papel,
y era un panorama,
un cadáver de montes.
De todo eso algo queda,
ahora, que escribo en la cama,
que yo hago de tierra.

Qui sto...: Qui sto senza paesaggio/ pere, mele, stagioni, cielo, niente./ soltanto suppellettili, una cagnappa/ fatta ad artificio. Ma già da piccolo/ per giocare stendevo una coperta/ nella stanza, sopra mucchi di carta./ ed era un panorama./ una salma di monti./ Di tutto ciò qualcosa resta/ adesso, che scrivo a letto./ che io faccio la terra.

Vuela la cabeza...

Vuela la cabeza
por el vino y el humo,
es aire caliente,
suspendido al que me aferro
y que me eleva.
Me sostienen los nudos,
las sogas atadas
al envoltorio hueco, variopinto,
vacío ligero resonante
como esas bolas de vidrio
colgadas de las ramas en Navidad.
E imagino el árbol disecado,
su verde muerto ininterrumpido
por tanto color
cercenado.

Vola la testa...: Vola la testa/ per il vino e il fumo./ è aria calda./ sospesa cui mi aferro/ e che mi porta su./ Mi sostengono i nodi./ le funi legate/ all'involucro cavo, variopinto./ vuoto leggero risonante/ come quelle sfere di vetro/ appese ai rami durante il Natale./ E immagino l'albero disseccato./ il suo verde morto interrotto/ da tanto calore/ intaccato.

Cuántas arias una vez escuchadas...

Cuántas arias una vez escuchadas
siguen su camino,
están en la memoria,
surcan el espacio. En la madera
de los violines el examen radiográfico
muestra la maraña de las terminas
foliforme, móvil, hueca
melena serpentina, irradiante
de venas que recorren y minan
el interior de las fibras.
Y tramada de música la cabeza
Se hace ligera y vacía, de encaje.

Quante arie ascoltate una volta...: Quante arie ascoltate una volta/ proseguono il loro cammino./ stanno nella memoria./ ne scalano lo spazio. Nel legno/ dei violini l'esame radiografico/ mostra l'intrico dei tarli/ filiforme, mobile, cavo/ chioma serpentina, irraggiante/ di vene che percorrono e minano/ l'interno delle fibre./ E tramata di musica la testa/ si fa leggera e vuota, di merletto.

(la metáfora es de Magrelli, aunque planteada en un contexto diferente).

En el siguiente, *Nature e venature*, el autor se abre al mundo exterior. Un diario en clave, lleno de ironía e irreverencia. Naturalezas muertas de instantes breves y domésticos. Abriéndose al mundo exterior, en otro aspecto se cierra: harían falta muchísimas notas al pie para explicar al lector hispanohablante cómo el autor juega con los dobles sentidos. En realidad se trata de un hermetismo abierto, entendiendo que la oscuridad es abierta, es decir, que el juego del lenguaje amplía las posibilidades interpretativas, abre caminos, multiplica los

“El de Magrelli es un hermetismo abierto, es decir que el juego del lenguaje amplía las posibilidades interpretativas, abre caminos, multiplica los poemas.”

poemas. En *Esercizi di tiptologia* recurre también a la prosa (el título hace referencia a la comunicación carcelaria, muro de por medio; al tip-top comunicativo de los desesperados por hacerse oír). Imprevisible y contaminado, *Esercizi di tiptologia* presenta un nuevo autor, ¿y qué es un nuevo autor sino alguien que pide a gritos ser adougen, aceptado, protegido? *Didascalie per la lettura di un giornale*, por último, expone el universo referencial del diario, del periódico, el más antiguo de los modernos medios de comunicación. Los textos de esta colección describen y atraviesan el lenguaje de los periódicos y de sus partes: la Bolsa, Meteorología, Horóscopo, TV, Anuncios inmobiliarios y Farmacias nocturnas; Noticias internacionales y policiales, etc. El riesgo es cada vez mayor. Aquí, de lo que se trata, es de poetizar la antimatéria poética por excelencia, representada por los órganos de prensa.

Actualmente Valerio Magrelli se encuentra trabajando en un extenso ensayo sobre Paul Valéry. Los poemas inéditos que se incluyen han de integrar un libro aún sin título y fueron remitidos por el autor a pedido de *Diario de Poesía*.

Guillermo Piro

La "poesía joven" es un oxímoron

El 26 de noviembre se presentó, en el ICI de Buenos Aires, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, con selección y prólogo de Arturo Carrera y presentación de Tono Martínez (AECI-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001; 207 páginas). Lo que se reproduce a continuación es el texto que Jorge Montealeone leyó ese día.

por Jorge Montealeone

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.

J. L. Borges

Juventud

Miro este libro y ya es antiguo: lleva consigo todo su pasado, este día y lo que vendrá. Es curioso: en la tapa hay una mano que escribe, pero también sus huesos: la carne es una niebla, fundida en la página blanca y comprendemos que ella también, como predicaba alguien de la radiografía, es "una fotografía que adelanta". Y en los interiores, las fotos de los poetas. Esas coladuras sombrías que están detrás, y el blanco y negro puntual del tiempo pasado, tienen el mismo efecto mortal en las caras: los que allí miran con ojos jóvenes ya crearon el efecto de un daguerrotipo. No quiero ser dramático, sino simplemente elegíaco, acaso inspirado por este libro donde el término "poesía joven" es un oxímoron creado por los mismos poetas, que nunca lo confunden con el vocablo "nuevo", en el cual, siquiera por una heroica fe, algunos creen. Y otros, ni eso, como en el poema de Fabián Casas, donde se lee: "El hombre de campo mira pasar el río/ El hombre de ciudad mira pasar el tren/ Ambos reflexionan sobre el pequeño mecanismo/ los acontecimientos// Pero yo no.../ Yo estoy cansado de este mundo nuevo".

Acaso por su adhesión a ese cansancio, esta *Antología de la joven poesía argentina* descrece, precisamente, de la juventud como hecho estético —aunque en algún caso, no de la infancia. Toda poesía es joven, o ninguna lo es, parecen decir. Y han invertido la noción misma de elegía: muchos de sus poemas no son un lamento por lo que se ha perdido, sino una queja por aquello que no se tendrá. Hay una paradoja temporal, como leemos en Roxana Páez: "miraba hacia atrás/ el puro presente sin respuesta". Es decir, hay menos pérdida que carencia y, por ello, menos juventud que este presente puro. Y aún ante la presencia inmanente de las flechas de Sagitario en este presente, Silvio Mattoni parece declararlo,

cuando escribe: "¿Quién podía/ saber que un gesto negativo, juvenil/ y violento, que esta cápsula, yo/ me aboliría para siempre?".

Voluntad

No es el futuro lo que se espera, porque sólo cabe preguntarse, como escribe Gabriela Saccone, "si el tiempo que es detenido aquí/ será, en el más allá, el mismo". No es el futuro sino acaso uno de los atributos que puede convocarlo, girando sobre sí, para producir su efecto venidero: una voluntad. Todo puede esperar y a la vez todo se espera, pero lo que se aguarda es un efecto de lengua, esto mismo: el propio poema. "La voluntad de algo por escribir" —dice Andy Nachón. Porque el poema acontece así en la búsqueda, en la espera".

Esa voluntad aguarda a veces la cristalización momentánea de un flujo de energías —como si la lengua fuera una

ciones de palabras en busca de un sentido posible que parece construirse en el momento mismo de su despliegue, lo que recorre muchas de estas poéticas. Una lengua en el movimiento de un puro presente que niega su juventud porque niega un futuro progresivo y se da en su inmediata situación comunicativa. Porque el poema, como asegura Walter Cassara, "ocurre antes de que podamos pensarlo". Y luego piensa en Endimión, piensa, como Mattoni piensa en la figura de Sagitario o Sergio Raimondi en el canto ameboso de los pastores Alexis y Corydon; es decir, piensan en una mitología. La función de esa mitología literaria es acaso la de suplantar el pretérito de la nostalgia por la presencia del mito, como sustituto o consuelo o enmascaramiento. Así, el poema ocurre antes, como el mito, en la ilusión de estar antes de toda historicidad, como si eclipsara el pasado. "Pienso en Endimión —escribe Cassara—, el inducido, que seduce a la luna con la última luz de sus ojos. Su deseo de la poesía es deseo de la vida".

Vida

La avidez de vida de estas poéticas parte de otra paradoja: ¿cómo reunir vida y lenguaje en el poema, cuando

mismo en las formas del mundo, formado a la vez con él —como en los poemas de Pablo Martín Betelu.

Hay también una presencia de la vida en lo real, que si no cede a las primicias de la mirada, se entrega, como a un ciego, a los tesoros que halla el tacto, como en los poemas-manos de Guillermo Piro, que aun cuando no alcanzan el mundo, preservan su intención de alcanzarlo —el eco intencional de aquella voluntad de la que hablamos, que se vuelve así deseo de vida. La vida como amor a los objetos, en un gesto digno de Ponge, como en los poemas-cornucopia de José Villa, donde los frutos se suspenden, en la materialidad misma de la lengua, como si en ella pudieran, exiliados del mundo, sostenerse, mientras los atraviesa "el aire insustancial del tiempo". Es decir, como si toda la sustancia para persistir, fuera verbal.

No siempre hay una ilusión de sustancia. Tal vez hay destellos, ráfagas. En Gustavo Alvarez Núñez hay fogonazos, texturas en fuga, encuentros, y si en el poema ya ha engeguado la mirada, al menos la vida reaparece en la voz telefónica, la voz que intima siquiera en la liviandad desoladora del acercamiento. Como en Pablo Pérez, donde el ensueño de la vida se confunde con "la po-

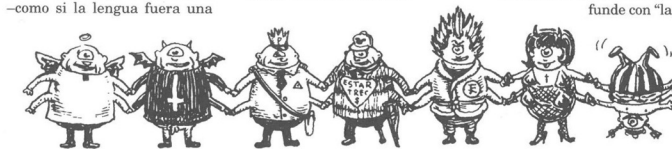
no crece —Peter Pan como hipótesis malograda del sujeto lírico. O bien, como en Edgardo Dobry, hay una cierta objetividad que claudica antes de ser nombrada, donde las palabras se vuelven "cenotafios de las tardes muertas". Como Ofelia, la muerta del poema de Osvaldo Bossi, donde la búsqueda de su huella se interrumpe por el temor a encontrar un vacío. Poética del fracaso aliada a una espera de la voluntad, deseo de la vida en un desdibujamiento del existir.

Y si se buscan linajes, progenies o espacios familiares, la palabra misma es la que destruye, como el agua negra de Martín Rodríguez: "lo que la palabra/ hizo fue destruir, lo que el sentido/ que dimos a la palabra casa/ destruyó es lo que une", palabra de orfandad. Y si se busca la intimidad maternal, como un regreso al origen mismo de la vida, la condición de hija se vuelve un espejismo de la lengua materna, como en los poemas de Verónica Viola Fischer, donde el hermetismo de la familiaridad materna se vuelve a la vez amor y condena. O, en fin, en la soberana parodia de Guillermo Saavedra velando a la madre muerta, como Mersault: el velador que vela, es decir, oculta en ese acto la palabra huérfana de la lengua madre, la voz que nombra en primera persona el vacío: "en la intemperie, soy la intemperie". El sujeto como un narciso negro, desmadrado.

Relato

Dice Federico Novick que "es en el fracaso, en la discontinuidad, en la permanencia única de esos aparatos en repisadas húmedas, en palieres y bauleras donde habita su encanto". Y es acaso el encanto de la discontinuidad lo que proporciona otra paradoja de estas poéticas monstruosas: su avidez épica, su avidez de relato, en un marco discontinuo, intermitente, fragmentado y disoluto. Por ello su vínculo con lo real, no es precisamente el relato realista, sino la crónica saturada de incidentes menores, donde cada verso es una circunstancia olvidable que nunca quiere ser olvidada. La experiencia así atomizada vuelve al poema un desmán ("Mi lugar de trabajo: el observatorio del desmán", escribe Martín Gamboratto) o el saqueo respecto del relato social, como asegura Martín Llach, en cuya arte poética hallamos la descripción más ajustada de esa voluntad que "bombardea la gramática de la narración".

Esta narración es, también, una aparición de lo social y, en tal sentido, toda forma de su relato se vuelve una apuesta política, aunque con premisas muy distintas de la referencialidad propia de los poemas sesenta: como en el poema "Arnaut en Cachaca" de Llach, lo políti-



Monstruitos de la mano, de Frank Vega (Buenos Aires, 1974), sacados de su tira "Homogofóbocop", 2000.

totalidad eléctrica que produjera sus relámpagos en el vocablo, súbitas reverberaciones de cuajada luz en el verso. O, como lo describe Santiago Pintabona: "una ordenación por cantidades de energía, identidad, una disposición espacio-temporal que satura los controles que ejerce la conciencia. Entonces, surge el poema, como la perpetuidad en el centro de un vértigo controlado". Flujos eléctricos, o flujos acústicos, como en Gabriela Bejerman, donde la sonoridad e imagen de la lengua son fluidas: movimiento de aguas rumorosas, dilución de todo esencialismo del sentido en las analogías que vendrán. O acaso el poema es como la espera de una luna llena, que irradae un espacio donde las palabras sean, como el sujeto, un centro desplazado por su blancura concentrada —como se lee en Selva Dipasquale, donde "lo esencial se depura y toma fuerza en nosotros". Arte de metamorfosis, camaleónico.

Es ese efecto de la espera, es esta voluntad del poema que llega en el mismo instante de su extraña manifestación, lo que provoca las inmediatas imanta-

do ya se ha declarado el puro presente, es decir, la abolición de la duración, una temporalidad sin pasado y sin futuro? ¿Cómo sostener el poema en la vida, sino como deseo de vida?

Muchos modos se perciben para ejercer este deseo. A veces se busca la vida en una epifanía del ojo, una suerte de espera de lo real en el espejismo del poema. Como en Bárbara Belloc, que aspira a hallar "la verdad de la poesía en lo minúsculo", a recuperar una mirada ídica, a ver "una abeja como algo del otro mundo" y percibir un más allá del lenguaje —que no es necesariamente un espacio sagrado, sino el espacio mismo de la vida, como exterioridad. La vida en la representación milenaria de lo mínimo natural. En Teresa Arjón esa búsqueda suele hacerse en la huella feliz y pasajera, la voz oída, el festín inútil. Si no hay pasado, debe haber algo inscripto y oculto, una cifra en algún lugar, un reflejo, de todo lo cual el poema sería como la intermitencia de su paso. Obsidiana o mariposa negra, animal mítico —como en los poemas de Vivian Lofiego. O los retornos en el lenguaje de lo que el cuerpo memoriza de si

sibilidad de devolver al mundo lo que el mundo [le] da", y las cosas parecen situarse en la libre disposición de un supermercado vacío, como en su poema "La isla", ávidas de ser poseídas hasta la irrisión. O, como en la poética de Fernando Molle, para que el texto tenga "vida", caben en el poema el momento distorsionante del afuera, la exterioridad pura del clisé, la fragmentación de lo dicho al pasar: "retorcer, afear y despedazar lo dicho". O como en Marina Mariasch, podría decirse que toda vez que la vida reaparece en el poema como apuntamiento de lo inmediato, "la banalidad no existe". O tampoco existe la puerilidad, ese juego de la inocencia que ejerce la mente como "una perla adormecida en el fondo del mar", tal como escribe Fernanda Laguna.

Pero, al mismo tiempo, esa avidez de vida, en la recóndita sabiduría del poema, también se vuelve una decepción, o la conciencia de una atención amarga. El poema es, como afirma Marilyn Briante, una "forma inconclusa", así como lo son los bebés retos de la infancia o Peter Pan, citado en su "Ars poetica", el único niño que

co no reside en la comparsa de nuestros días civiles, sino en la aparición de Arnaut Daniel, el poeta provenzal, en una representación del poeta como héroe épico extravagante. Ese mismo "héroe épico" que, como representación de un sujeto posible, reclama Ariel Schettini para dar cuenta de las encrucijadas de lo social y lo poético. Un sujeto que, para que esa encrucijada se realice, ya no puede ser un sujeto lírico. "La lírica ha muerto" escribe Alejandro Rubio, en cuyos poemas, sin embargo, se dibuja un spleen del todo baudelaireano cuando percibe la eternidad en la fragilidad de las imágenes –de nuevo la cruz de lo eterno y lo pasajero, pero ahora desde la ocultación de la modernidad– o cuando oye siquiera una única música del mundo en el ladrillo de un perro.

Esa debilidad por los héroes épicos y sus aventuras, que añora Laura Wittner, es el reverso de su épica mínima, que refiere la búsqueda del héroe en la penumbra de los cines, en las películas de acción, donde aquel *epos* legendario parece refugiarse, degradado y feliz. O reaparece como una discontinuidad en acto, en ese montaje de hechos nimios, en el límite mismo de lo anodino, de esas "Tomas para un documental" de Helder, a cuyo gesto debe agregarse como contenido que dichos fragmentos forman parte de un "libro desechado". De tales desechos un relato se vuelve posible o, mejor dicho, la voluntad de un relato. Porque estas poéticas, que buscan una épica donde el héroe sólo puede desfallecer, donde la comunidad no las escucha como no sea en el circuito tribal de los poemas mismos, producen, como en los minuciosos poemas de Martín Prieto, esa cadena de acontecimientos cuyo experiencia sensoria es la de la ausencia.

En esa tensión entre relato y discontinuidad, como otra forma de la avidez de vida que se representa en un puro presente, se conforman muchos de estos poemas. Y si no es el Yo el héroe que sostiene esa épica minúscula, si el sujeto lírico se ha eclipsado de sus liturgias, al menos hallamos, de tanto en tanto, mencionado como al pasar, su órgano metonímico, un cierto lugar corporal del sentimiento: el corazón. Epica del corazón, barral o futbolero, como en los poemas de Santiago Vega, o "sólo el peso cardíaco" del tiempo sin idioma, como escribe Martín Rodríguez, o la "ilusión técnica de la pasión" que defiende Raimondi. Acaso porque, como afirma Prieto, "ha llegado la hora de obrar con el corazón". El corazón *delator* –mejor dicho: *the Tell-Tale Heart*– que literalmente es el corazón que revela las acciones criminales de los otros. El corazón revelador, órgano monstruoso de un sujeto lírico que aunque esté muerto y sepultado, aún late, aún ritmo, ritmo, bate debajo del cuarto cerrado de este tiempo criminal.

Darío en sí mismo

Rubén Darío. *Y una sed de ilusiones infinita*, Lumen, Barcelona, 2000; 386 páginas

En un raptó de melancolía, Darío escribió: "Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido". Sin embargo, toda su obra es una poderosa herejía contra esas divinidades. Lo que distingue esta antología de las muchas ya publicadas de su poesía es que recoge la selección realizada por el propio poeta. En su origen, fueron tres volúmenes que salieron entre 1914 y 1916 –es decir, durante los últimos años de su vida– por iniciativa de la Biblioteca Corona de Madrid, bajo los títulos de *Muy siglo XVIII* (1914), *Muy antiguo y muy moderno* (1915) y *Y una sed de ilusiones infinita* (1916). Los tres títulos están tomados de la tercera estrofa del poema "Cantos de vida y esperanza", que Darío puso como preludio al conjunto: "Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita/ con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo/ y una sed de ilusiones infinita". La mayor parte del material seleccionado proviene de tres de sus libros originales: *Cantos de vida y esperanza*, *Prosas profanas* y *El canto errante*, todos ellos publicados durante la primera década del siglo XX. Seguramente Darío, que por entonces se hallaba en París empobrecido, alcoholizado y en enfermo, aceptó seleccionar sus 150 mejores poemas para embolsarse los dos mil francos que la editorial madrileña le pagó por cada uno de los tres volúmenes. Pero el hecho de que esta selección se haya realizado al final de su vida la erige en un autorretrato crepuscular, una postrera evaluación y ordenamiento de su obra.

Lo más sorprendente es que Darío no haya incluido ninguna de las composiciones de *Azul* y abra la selección –que sigue un orden no cronológico, sino temático– con el mencionado primer poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905), del que sacó también los títulos de cada uno de los volúmenes. Ese poema estaba no casualmente dedicado a José Enrique Rodó, quien tuvo mucho que ver con la evolución de Darío desde aquel "ayer nomás" del "verso azul" hasta el de los *Cantos*... En estas líneas no sólo aparece su voluntad de superar el esteticismo de sus primeros libros, sino además la de incluir en el poema todo el abanico de preocupaciones propias de la época. En primer lugar, el incipiente panamericanismo y el reencuentro con España, después de que Darío entendiera el desenlace de la guerra de Cuba como un cambio de enemigo: ya no la vieja y anquilosada metrópoli, cuya herencia cultural tanto denostaron los modernistas en la época "azul", sino la sombra creciente del poder estadounidense cerniéndose sobre América Latina. Actitud exactamente opuesta, por otra parte, a la de Lugones, quien por los mismos años radi-

calizaba su nacionalismo argentino, atacando a España con creciente dureza y desentendiéndose del resto de América.

Darío, entonces, selecciona de su poesía aquella que abarca todo el ámbito de la lengua: en sentido geográfico, pero también histórico y literario. Por aquellos mismos años, T. S. Eliot escribía: "La tradición literaria implica, en primer término, la posesión del sentido histórico, algo casi indispensable para quien se proponga seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica la percepción, no sólo de lo pasado del pasado, sino también de su presente; el sentido histórico construye a escribir no sólo con la propia generación en la sangre, sino con el sentimiento de que la entera literatura de Europa desde Homero... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. El sentido histórico, que es tanto el sentido de lo temporal como de lo intemporal, y de lo temporal y lo intemporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor". Palabras que podrían servir de pórtico a esta antología, porque nadie como Darío, en nuestra lengua, poseyó en más alto grado el sentido histórico y el de la tradición.

Darío hizo prístina la entera historia de la poesía castellana, rescatando todas las posibilidades de sus metros. A su taller llega una poesía balbuciente, achata por la carencia de un romanticismo significativo, arruinada por los siglos de mediana que siguieron al esplendor barroco. A lo largo de esta antología vemos –volvemos a ver, a oír– cómo su portentoso oído contribuyó definitivamente –sin olvidar el imprescindible antecedente de Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Gutiérrez Nájera– para sacar adelante esa modernización del verso, esa sincronización con la poesía europea. Por eso, en la estrofa citada, están Hugo y Verlaine. De éste imitó Darío todos los relieves de "las sensaciones del sonido", como escribe Navarro Tomás; o todas las posibilidades de la sinestesia, como prefiere Octavio Paz.

En Darío, el sonido y el ritmo tienen un alto valor simbólico. La riqueza de su modulación nos recuerda que, en poesía, los recursos rítmicos o fonéticos son más amplios y variados que los semánticos, a los que con mucha frecuencia se limita la poesía actual. Quizás sea el momento de releer a Darío, con ese "sentido histórico" al que se refiere Eliot. Porque al principio, creemos que Darío nos resulta lejano por su superpoblación de ninfas, cisnes, princesas tristes y viejos califas. Pero hay algo más: esa grandeza en la arquitectura de la estrofa que, no distanciada de nosotros por los siglos que nos separan de Quevedo o Góngora, nos produce una paradójica sensación de extrañeza. El mundo de Darío es ya el nuestro, pero su representación es muy diversa. Como si, cerrado ya el arco de las vanguardias, se nos apareciera en

su lectura el arqueo de los procedimientos poéticos que se han quedado por el camino. Darío se nos figura hoy como una suerte de Moisés para el pueblo de los poetas en castellano del siglo XX: los guió en la travesía del desierto, pero no quiso o no pudo pisar la tierra prometida. Hoy, que el versolirismo ha dejado de ser rebelde (es decir: vanguardista) porque la ley de las formas se ha perdido, el recorrido que Darío registra en este libro nos plantea muchos interrogantes, y nos pide algunas respuestas. No se trata de usar a Darío como bastión de posiciones reaccionarias, sino como eje de una reflexión a la que será difícil sustraerse.

Dos palabras sobre el prólogo, debido a Alberto Acereda, profesor de la Universidad del Estado de Arizona: intachable en su primera parte, en la que resume la historia textual de la antología, se empobrece visiblemente cuando emprende una semblanza del poeta y de su influencia a lo largo del siglo. Sus seísmos harían frotarse las manos a Lázaro Carreter: "La preocupación política de Darío surge de la desesperación a nivel racial y continental"; "la poesía de Bécquer se distancia de aquéllas por su tono interiorizante"; "un extraordinario cultivo de poesía hispánica de derechos humanos". Pero además, partiendo del hecho de que Gerardo Diego incluyó a Darío en sus famosas antologías de los años treinta, como referencia obligada para entender todo lo que vino después en la poesía española, Acereda limita su persecución de la influencia dariana al ámbito peninsular. En cambio brillan por su ausencia los nombres de cualquiera de los grandes poetas hispanoamericanos del siglo. Como si, por otra parte, fuera posible hablar de algún poeta importante de nuestra lengua que no haya recibido la influencia de Darío, aunque sea para negarlo y romper su metrófono (como hizo, por ejemplo, César Vallejo en *Trilce*). En *Los hijos del limo* (1972), Octavio Paz esbozó una comparación entre los caminos que siguió el influjo de Darío en América y en España. Este prólogo pierde una excelente ocasión de actualizar ese panorama.

Edgardo Dobry

El hilo de la trampa

Denise Levertov. *Antología poética*, Alción Editora, Córdoba, 2001; 120 páginas.

Las vanguardias históricas europeas se caracterizaron por la deformación, abstracción o inversión de los fundamentos objetivos y realistas del arte burgués. Paralelamente, en Estados Unidos, la renovación poética es liderada por el movimiento imaginista, cuya premisa era, además del verso libre y el uso de la lengua cotidiana, la exactitud. Su

manifiesto, publicado en 1913 en la revista *Poetry* de Chicago, nos dice que exacta debe ser la palabra y exacta debe ser la imagen particular representada. Ni aproximación, ni decoración, ni generalizaciones imprecisas. Alrededor de estas ideas escriben por entonces Ezra Pound, Amy Lowell, Wallace Stevens, William C. Williams, quienes imponen los rasgos más consistentes de la poesía norteamericana moderna: su pragmatismo, su objetividad. El contraste estético entre Europa y Estados Unidos se corresponde, obviamente, con los momentos de crisis y expansión de sus respectivas burguesías; pero también se trata, en un caso, de romper con la tradición, y en el otro, de crearla donde no la hay. Ya Hawthorne se quejaba, en el siglo XIX, de la dificultad de escribir en un país "donde no hay sombras, ni antigüedad ni misterio".

Nacida en Inglaterra en 1923, Denise Levertov se radica en Estados Unidos en 1948. Ya había publicado su primer libro de poemas, pero debieron pasar nueve años de transición, lectura, adaptación a la cultura norteamericana y adhesión a los principios objetivistas de Williams, para publicar, finalmente, en 1957, *Here and now*. Aquí y ahora está desde entonces la consigna de su obra, sobre la que, además, ha escrito numerosos ensayos en los cuales defendió, fuertemente, el valor de la forma en la poesía. "La forma –dice, modificando apenas una frase de Robert Creeley–, nunca es más que la revelación del contenido" (o, como también le gusta decir, con otro término cargado de misticismo, su "encarnación"). A esta unidad indivisible la llamó "forma orgánica" (ver su artículo traducido en *Diario de Poesía* N° 57, otoño de 2001). Esa forma debe ser percibida, pertenece al objeto del poema; por eso Levertov rechaza el pensamiento, sentimiento o percepción "no experimentado como forma", que recurre al uso de una métrica preexistente, como en la poesía tradicional, o a la ausencia de toda métrica, como en el verso libre. La música de un poema, decía, no es sólo una cuestión sonora, es el resultado de la relación, más compleja aún, entre sentido y sonido.

¿Cuál es el objeto que Levertov guarda en ese estado de contemplación y meditación que precede al poema? la vida. No su registro documental, ni la imitación que sólo produce banalidades (como les reprocha a los equivocados epígonos de Williams), sino el descubrimiento de una vitalidad que se encuentra –lo dice ella citando a Proust– "debajo de los pequeños detalles" (y nótese en la cita los tres niveles de aproximación). Resulta así que su poesía es el dominio de la fragilidad. En el leve temblor de las hojas, en el lento balanceo de una mecedora, en esos mínimos movimientos hay una

(sigue en pág. 34)

(viene de pág. 33)

pacencia y en la pacencia una sabiduría que Levortov recibe en el seno de una familia que posee una fuerte tradición mística, tanto judía como cristiana. Por eso la minuciosidad de su mirada jamás tiene la fragmentación; por el contrario, es minuciosa como el hilo que compone una trama, porque la anima un deseo de totalidad. Como su abuelo materno enseñando la interpretación de la Biblia a los aprendices de su sastrería, ella busca también esos hilos, esas letras. Es el mismo deseo que le impide separar lo estético y lo político, porque ambas son expresiones de una misma cuestión moral. "Creo, dijo, que hay una relación muy íntima entre la integridad de una persona y la calidad de su poesía." Se trata de un compromiso con la forma, que es un compromiso con el lenguaje, es decir, con la vida.

El siguiente poema es un excelente ejemplo del encanto que produce Levortov al revelar una escena: "Jasídico merce-/ siempre en vaivén/ en vaivén/ según la perfecta medida de las palabras/ una y otra vez/ cada día del año/ salvo uno:/ el día que el Templo se destruye/ que es también/ el día que nace el Mesías/ sólo ese día, el merce/ es de un lado al otro/ de un lado al otro/ balanceándose/ como los árboles en el viento". En ese cambio de dirección Levortov encuentra, simultáneamente, lo divino, lo humano, la naturaleza. Y es un ritmo.

Denise Levortov murió en 1997. Esta antología de su obra es una muestra más de la importante colección de poesía extranjera que la editorial Alción viene publicando con continuidad. La edición es, acertadamente, bilingüe. Las traducciones de Cynthia Mansfield logran ese difícil equilibrio entre ambas lenguas. Traductora también de Sylvia Plath al castellano y de Olga Orozco y Rodolfo Walsh al inglés, Cynthia Mansfield falleció en 1999 a los 38 años.

Samuel Zaidman

Exposición desnuda

Reches, Gabriel. *STRIP, Bajo la luna nueva*, Rosario, 2001; 55 páginas.

Maníaco-depresivo, paranoico, autoirónico, el sujeto que presenta Gabriel Reches en *STRIP*, su tercer libro de poemas, nos sorprende con su perfil un poquito desquiciado a fuerza de inteligencia y suspiración. La voz surge de una conciencia a lo Raskólnikov, el torturado protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoiévski, atado a su más acá de tanto querer estar más allá, pero construida desde el siglo XXI (porque juega, porque en el extremo el dolor se revierte en broma y crueldad contra sí y no se toma en serio). Así la voz, que nos in-

quieta desde los poemas, nos obliga a preguntarnos por lo más evidente, nos habla de la muerte, nos hace reír.

Más allá del cuadro formal que busca cierto efecto faulkneriano de perspectivas, con su profusión de miradas y primeras personas asperadas, y de una sintaxis desfasada, el corte de verso (extremado hasta la caricatura) busca en la ambigüedad del encabalgamiento y de la cesura interna tensar las posibilidades de la significación, de la insignificancia y la duda; también, digamos, de la indecisión, que coexiste con la apuesta a desestructurar el orden de la lectura por la sorpresa que acecha al fin de las frases. Sueña entre abstraído y apático este ritmo sostenido en versos cortos, repetitivo en sus imágenes, y al mismo tiempo inesperado en sus modulaciones tonales. La exageración, la burla, el patetismo, la nota trágica, la parodia, el absurdo, conatos de frases hechas: todo se mezcla, se entrecorta, para flexionarse sobre sí mismo y dar lugar a las preguntas que no tienen respuesta (el nacimiento, la muerte, el amor, el desamor, la familia, la soledad, y en el medio: la vida). Sobre el vacío, desde la altura que otorga la horizontalidad del cuerpo deprimido, sumido en el vértigo de la visión, desconfiando de esa misma visión, la voz que denuncia se desdobra, se contradice, se contesta, se falta el respeto, se desdice ("dibujo un/ no dibujo un/ garbato y pregunto").

En su alucinación paranoica pero también histórica plantea como un criptograma cifrado en el título los núcleos temáticos y formales por los que ronda su escritura: el desnudo que no se sabe qué desnuda, qué tiene para mostrar debajo de la máscara de lo cotidiano (*STRIP*), el viaje de la conciencia a través de las miradas y del cuerpo a través de las enfermedades y el tiempo (*TRIP*), la presencia inalienable de la muerte (*RIP*), el itinerario de una identidad en búsqueda forzada de sí misma (*IP*). Y desde la falsedad evidente de estas certezas que se saben imposibles, su mascarada a través de las palabras cotidianas, presenta un enfrentamiento verdadero: la tarea es la de la supervivencia, aquí, en este mundo, haciendo frente al enemigo; la conciencia que proyecta un universo desencantado, frágil e incierto, que es el exterior del universo pero que en realidad, igual que todo, está adentro para decir "lo que hay es nada". Estoy yo y yo es nada: es una voz que registra impresiones que se mueven, es un ojo que no está seguro de lo que ve, es una memoria incierta que dibuja y desdibuja una historia en la que siempre hay una fiesta de la que no se participa, en la que no se baila, una historia de la ausencia, de la falta de sentido. Por eso la paranoia, la manía, la histeria y la obsesión se vuelven figuras del pensamiento como cualesquiera otras: igual de válidas, igual de inválidas.

Como una glaciación avanza la falta de afecto en la escritura, como una apuesta riesgosa en la impotencia: no poder estar ahí, ver pasar el mundo como otro, rehén de su propio estado de abandono. Sin embargo desde ahí se escribe: la apatía misma se escribe en versos cortos, cortados, de una puntuación atípica. La desidia de la voz le impide por momentos el esfuerzo de recortarse de la minucia del murmullo ("La casa ha reunido un basural de murmullos") y lo impulsa a construir desde lo residual, desde la basura (como un elemento más de la cotidianidad), pero también la basura del lenguaje, la basura como lo inútil, lo que está de más, y como valor, lo que está fuera del mercado, el tesoro marginal). Por eso el lenguaje de *STRIP*, en el que lo coloquial pasa por ciertas elecciones sintácticas y pragmáticas pero nunca léxicas, se instala en el verso no como dato bruto ni como efecto: es un vacío que se explora y que no quiere ser llenado sino expuesto (una exposición desnuda). En este estado ahí a la escucha, hay no obstante una atención: la del que pierde el tiempo en la minucia pero deja la huella de su cristalización (los poemas como precipitados químicos o precipitaciones del tiempo malgastado).

Ahí trabaja el poema, entre lo que se gasta, lo que se desgasta, lo que se malgasta (siempre el cuerpo, el tiempo, el lenguaje, el dinero), al borde de la imposibilidad efectiva de la comunicación de un sujeto en estado de aislamiento como una conciencia librada a su discurrir sólo interrumpido por las frases hechas que llegan sin filtro desde un exterior agresivo; ahí, el poema define su espacio mínimo como una revancha, como un modo de "ensayar otra caída", como un fracaso y un malestar que se erige en un sistema sin centro, experimenta variantes de la culpa (simula una estructura).

Dibuja también una historia de la ternura porque comprende la falta y la falla: la impotencia y la degradación de un cuerpo enfermo, de una conciencia afebrada, que en el curso de los poemas, parece encontrar a veces su propio punto medio: cuando es posible constatar que, indiferente, amorosamente cuidado, al borde del diálogo, el verso se instala. Rodeado de espacios de silencio se enarrece y se aísla, como se aísla el sujeto resistente, en su nada, contra el mundo que lo cerca. Los objetos acechan y lo esperan, pero en el borde de lo que no puede ser comunicado. Encerrado el sujeto en su manía, en su depresión, lo que lee, como signos del universo que lo rodea, es la letra de lo mismo: la cadena, hereditaria, de la falta de sentido. Consciente de su propia paranoia, una variante refinada de autogresión, diseña, a medida, una forma de salvamento en el humor, en la distancia con respecto de sí; al mismo tiempo, termina por

afirmar el poder efímero de una palabra sin autoridad que permite organizar un ritmo incierto, constatar la inminencia de algo que excede la pura necesidad de hablar y concentrar el tiempo en un instante enunciable ("De la basura algo/ se integra siempre/ y amor así/ tiene que ser/ no gané el/ derecho a decir"). Así, convencido de la vulgaridad sin redención del universo, de la debilidad de hacer de la cinética y la melodía una utopía, dibuja su espacio imposible, incómodo. Así dibuja, como un resto, como un bajo relieve, una forma de persistencia.

Subsiste como un destello apenas de ternura por los perros, como un dejo de crueldad que juega y se lacera, como un miedo de no ser comprendido (en el fondo pide: que lo ames, que lo perdones, pero mientras tanto te saca la lengua). Subsiste, sobre todo, como única certeza, el movimiento, la música y el ritmo del poema, que escribe, adentro de su agua, su pequeña historia bufonesca: el resto, lo que queda.

Anahí Mallol

Un doméstico idilio de ultratumba

Eugenio Montale. *Xenia, Melusina, Mar del Plata, 2001; 44 páginas.*

Los poemas y pseudo poemas de *Xenia* corresponden a un momento tardío de la vida y la obra de Eugenio Montale. Sus tres libros canónicos de 1925, 1939 y 1956 —ejemplos de la mejor poesía europea del Siglo XX— le habían valido a Montale algunos premios, la atención de la crítica, títulos honoris causa y hasta una banca vitalicia en el senado; sólo le faltaba esperar el año 1975 para que el rey Carlos Gustavo de Suecia le hiciera entrega del Premio Nobel. *Xenia* es un conjunto de veintiocho poemas publicado en 1971 dentro de *Satura*, libro con el que se inaugura lo que podría denominarse el estilo menor de Montale, que, respecto del estilo mayor, podría distinguirse por un lenguaje más simple y directo, una sintaxis menos intrincada, frases más cortas y un fraseo que se desliza entre lo coloquial y un lirismo controlado. Sin embargo, toda la maestría adquirida y ejercitada en *Huesos de jibia*, *Las ocasiones* y *La tormenta* está invertida en estos epigramas de un sujeto apático, resignado, cuando no directamente malhumorado, que ahora concibe la austeridad como un lujo.

Escrito entre 1964 y 1967, *Xenia* está inspirado en la muerte de su compañera de los últimos veinte años, Drusilla Tanzi, alias la Mosca. Este sobrenombre es clave para la comprensión de muchas imágenes y alusiones del libro, que refieren constantemente a la

esposa ausente. Pero Montale se priva de dar señas de patetismo y en cambio participa al lector de la extrañeza de su nueva condición. *Xenia* es un idilio que adopta la forma de un coloquio amoroso, sólo que la escena no es bucólica sino urbana y las más de las veces doméstica. El esposo dialoga con la esposa como si ésta pudiera oírlo, incluso como si pudiera contestarle cifradamente "en el tableteo de la telefoto/ en el humo caprichoso de mis cigarrillos". Es esa ausencia entendida como presencia lo que confiere a los interiores de la casa y a sus antiguas pertenencias compartidas una nueva condición: sujeto, espacio y objetos viudos. La segunda persona que predomina en *Xenia* —y que no es una novedad en la obra de Montale— amplía el sentido de la elegía hasta volverla una suerte de idilio de ultratumba, un yo que se dirige a un "vos que ya no sos más forma, sino esencia".

Esta edición bilingüe de *Xenia* lleva un prólogo del traductor, Ricardo H. Herrera, quien, sin exhibar demasiada, prácticamente agota lo que se pueda decir del valor y el sentido del libro: "A mi juicio —escribe—, la singularísima expresión de *Xenia* nace de este punto: un punto en el que ser viudo, identidad chocante, viene a sumarse al hecho de ser poeta, condición ridícula, y en el que estar vivo se parece bastante a la extraña superioridad de saberse fantasma". La voluntad estilística de Montale de reconciliar su espíritu —tras haber liquidado el arsenal de su período hermético—, con una cultivada transparencia, se aprecia ejemplarmente en el poema sin duda más conocido de la serie, que al mismo tiempo evidencia las cualidades de la traducción de Herrera: "Bajé, dándote el brazo, por lo menos un millón de escaleras/ y ahora que no estás hay un vacío en cada escalón/ Así y todo fue breve nuestro largo viaje/ El mio dura todavía. Ya no necesito/ hacer combinaciones, reservas/ someterme a las trampas, a las humillaciones de quien cree/ que la realidad es eso que se ve./ Bajé millones de escaleras dándote el brazo/ no porque creyese que cuatro ojos pueden ver más./ Con vos las bajé porque sabía que de las nuestras/ las únicas pupilas reales, pese a que estaban tan obnubiladas/ eran las tuyas".

D. G. Helder

El arquero sin nada que defender

Arnaldo Calveyra. *Libro de las mariposas*, Aleción Editora, Córdoba, 2001; 76 páginas.

Un cuento de la naturaleza en el que todo sucede al mismo tiempo, en el que todo le sucede a un ojo. Una novela

del Oeste: "toda la tarde la casa estuvo soportando brujías". Un libro de los Hermanos Grimm sobre su madre. Un *Libro de los Muertos* que es el reverso –el lado B– de un réquiem. Habría que buscar otra aproximación entre griegos, porque Calveyra, que nació en Entre Ríos pero vive en París hace más de cuarenta años, parece haber fundado una Mesopotamia con aires mediterráneos. O salir a filmar una película montada de modo que haga las veces de crítica (a pesar de que "el agua no tiene imágenes, los caballos no imaginan"). En poesía, no existe la película del libro sino una película irrealizable como crítica imaginaria.

El narrador de *Mariposas*, habitual visitante de otras obras de Calveyra, las *Cartas para que la alegría y las Cartas de Mozart*, recibe una noticia, un telegrama, y a partir de ese instante todo entra en movimiento: se hace el muerto –como un animal, para salvarse– y pone a funcionar un teatro soñado. Se suceden escenas que suspenden puentes entre tiempo y lugar, saltos de página, de párrafo, de grillo. En una suerte –afortunados lectores– de animismo de entrecasa, un niño opera las acciones –¿títeres de aire estas mariposas?– y les da órdenes a las plantas y a los animales, para que retornen ciertas modulaciones, ciertos pájaros, ciertas piedras. Mientras se oye al "lobo triste, enfermo del eco más el eco más el eco", el espacio de sus sensaciones monta un escenario a la intemperie y se restablece la confianza en el día. La infancia es una cinta de la que tira un mago y no se acaba nunca. O, dicho de otro modo, con una infancia alcanza para varias vidas. Calveyra va contando y pasan las hojas con voluntad de siesta, de la mano de alguien con un sentido muy íntimo de la oscilación de un cuento, sus cuestras, recordos, su arte de la fuga. Hasta se puede llegar dormido al libro –niño en un asiento trasero–, de todas maneras él solo nos irá despertando. "He corrido al lugar de donde se volaron esos pájaros, de allí vuelvo, de ese lugar vacío entre las manos."

Cada momento encuentra una voz. La entonación no flaquea, va creando su lector, el que no existía antes de abrir este libro y ahora asume, encantado, la responsabilidad de hacer llegar el texto a otra orilla. Calveyra nos pone siempre en contacto con otros bienes, otros elementos: "Si pudiera salirme de mi nombre, entraré en el trébol con su oferta de imanes...". Una precisión asombrosa, una resonante coherencia interior y una sutil simplicidad apuestan a un montaje de cortes impredecibles. En estado de tentativas y con mucho aire en las páginas –se abren ventanas después de la muerte de un ser querido– para que el lector se lleve "otónos de atiborrar imágenes en el margen de un cuaderno".

A esa altura revolotean los trazos sueltos de lo oral y cada palabra se rodea de otras que elige cuidadosamente, como quien elige amistades. Quizá porque, según Brodsky, un muerto es "el oyente supremo", el lector ideal, quizá porque la muerte es téster infalible de la elegancia de un poeta. Lo cierto es que sólo una delicadeza indestructible puede soplar el polvillo de los dedos para que todo vuelva a comenzar. Siempre es una primera lectura con Calveyra, "el primer durazno con nube de este año", en tanto el narrador de su poema –hijo y niño, un pie en cada estribo– balbucea a los oídos sucios de las palabras. No son versos, son frases intactas –"mariposas negras en el lugar del nombre"– que se van posando.

En sus horas libres, Nabokov cazaba mariposas (había sido arquero). En cambio, Calveyra actúa como el maestro de go de Kawabata, juega a observar, sigiloso acecha el movimiento de un vuelo y en la tierra busca la mejor posición de las piedras en una mesa ("pero las piedras negras han virado el alma y son de plata"). La posición de las piedras, el orden de las palabras. Otro texto de Oriente se acerca: *Crónica de mi madre* de Yasushi Inoue. Con la muerte rondando, allí como en *Mariposas* regresa el juego, un estado infantil en la vejez –la improductividad de la vejez, la improductividad de la infancia–, a las que viene a sumarse aquí la improductividad del campo: una prodigiosa economía de lenguaje. Y las referencias no quieren ser arbitrarias. La de Calveyra es sintaxis de samurai (pero un samurai entre tantas mujeres, ¿gentones isabelinos?): "Los perros lo toreadan a Dios de tan visible"; "Las piedras corren atajando manos". El campo, sentido así, puede matar de tristeza. De ahí la redención de los juegos. De ahí que deje escapar a sus hijos naturales, bajo palabra, para que le dediquen todos sus años de trabajo, porque a ese lujoso desconuelo los fugitivos le deben lo que son.

En cada una de sus obras, el autor de *El hombre del Luxemburgo* rastrea una trama, se pasea hasta agotarla, y no hay evolución en su obra como no la hay de Virgilio a Piñera. El género que inventaron los libros de Calveyra parece nacido de una pregunta: dónde termina el poema y dónde empieza la fábula. Y un detalle finísimo después del punto final deja en claro que se trata de libros enteros, que se emplean y terminan: "Que cuando alguien diga viaje yo reencuentre al querido caracol que me pusiste aquella vez entre las manos". Con libros así el que se luce es el lector. La mesa donde lee es centro de miradas como si se hubiera echado un perfume muy intenso.

Hay en el poeta del poema un profundo entendimiento –entendimiento como "facultad sensual", como quería Coleridge– del origen de la luz de

la poesía, una percepción única del ritmo, de la forma, del tiempo y los misterios de una vida. Con esos silencios que se crean en la nobleza de un carácter –"silencio de página"–, Calveyra elude la ocurrencia del escocés W. S. Graham y no "camina con un bastón blanco entre las palabras". Arnaldo Calveyra, que también fue arquero de un equipo en su Entre Ríos natal –"sin nada que defender en mi lugar entre dos piedras"– vive distraído para "oírse la respuesta con el oído sobre la tierra del campo". Para resolver el koan zen de cómo escuchar el aplauso de una sola mano: al cerrar sus alas, el libro se aplaude solo.

Matías Serra Bradford

Una reflexión sobre el luto

Silvio Mattoni. *El país de las larvas, Paradiso*, Buenos Aires, 2001; 48 páginas.

No sé por qué, cuando pienso en los poemas de *El país de las larvas*, tiendo a asociarlos con ciertos cuadros de ese admirable pintor renacentista llamado Piero della Francesca. Pienso, por ejemplo, en la famosa *Madonna* que está en la pinacoteca de Milán, y más precisamente en el huevo que cuelga sobre el ábside que cobija la solemne figura femenina en el centro del cuadro (qué diablitos significa ese huevo es todavía hoy una pregunta que scandaliza); o en aquellas pinturas sobre motivos evangélicos, con personajes coronados de sombreros largos y helicoidales como chimeneas, exagerados, casi desmedidos en su tridimensionalidad. De esos extraños artefactos, del enigma que todavía representan en la trama pictórica en que aparecen, Bonnefoy dice que no están allí para "exaltar la virtud de lo Inteligible, sino para burlarse un poco de ella".

Exaltación, burla, ambos gestos tienden a confundirse (así como sólo un corto trecho separa lo Inteligible de lo Imposible), y más cuando la muerte, su ropaje gélido y urbano, es el "plot" y el complot del poema, como en el caso de Silvio Mattoni. La muerte o su barruntada dehiscencia en el lenguaje, que tal vez no pueda proliferarse sin la fruición de un gesto irónico, un cosquilleo luctuoso, semejante al que producen las interminables plataformas aéreas de Piero o los fétrosos pintados en este libro.

"Cómico y difícil" es ocupar el centro de la escena que todos esperan contemplar" se dice en los "Funerales" con los que se inicia *El país de las larvas*. Y más adelante, en el mismo texto: "las viejas desataban ya sus lenguas/ para el velorio. Podrán decir las cosas más extrañas. Lo peor/ es que las escuché". Ironía, escándalo conceptual: frente al cadáver del

padre, con las forzosas exequias acuden las honestas excreciones; porque esos despojos (notémoslos) no son de cualquiera; me señalan, cifran a un tiempo que malentendidos mi nombre. Elipse completa: en la efígie paterna leo y actúo el duelo desde afuera, pero enfrente la propia muerte desde su reverso, su neta legibilidad. No otra cosa dicen aquí esas expertas planideras, distinguidas como Parcas, cuya sintaxis arrulladora nos suena tan ancestral como una canción de cuna; no otra cosa dicen el muerto, con su aire ausente y farsesco, y el que acarrea sus depósitos fantasmales en el poema y debe sucederlo en la escena.

Como en los textos inconclusos y póstumos de Mallarmé (*Pour un Tombeau d'Anatole*) escritos para su hijo fallecido prematuramente, aquí el poema, plisado en máscaras y encajes lúgubres, surge de un siglo que se expropia a la muerte y de una reflexión sobre el luto; sólo que, en el escrito de Silvio Mattoni, uno puede detectar cierta jovialidad, cierto delicado sarcasmo que –en sus sollozos sintácticos– el Maestro abolió por completo; como si escucháramos hablar al niño Anatole, no transfigurado en el severo rumor de su padre, sino a través de la voz grave e insensiblemente cómica de un empresario de pompas fúnebres. Dicho humor que –suponemos– opera como única justicia posible ante la evidencia de la muerte, aunque arropado bajo la misma materia melancólica de la que emerge, es perceptible desde el principio en estos soliloquios tamizados por muchas voces y matices. Habría que aclarar, sin embargo, que se trata de un humor más elegíaco que sarcástico, que deja sin efecto la comedia, revierte o disipa su significado, haciendo caer un telón oscuro en el momento justo en que debíamos esbozar una sonrisa; humor que tan pronto lo cristaliza todo como lo vuelve un murmullo, la sombra de una nada proyectada sobre el discurso, una vanidad que imprime, a escala onírica, nuestros gestos en la página.

Gestos que aparecen y desaparecen ante los ojos del lector como marcas de agua, rasgando a veces la tela del poema, rebatiendo "lo negro que no dice nada", y otras adosados a ella con un melancólico tinte jibia, diluidos en la negación, el "testamento nulo" que deja tras de sí todo poeta: nombres que son fetiches que son fábulas imantados por el lenguaje y la memoria. Cada palabra entonces oficia como un espejo de caducidad, súbito *memento mori* donde "rostros, maneras de pararse, alturas/ como sacados de una urna a ciegas", más que enunciar su entropía, nos deparan, en la escritura, su infinita mudanza o "mudancia", en el sentido de una deriva por los limbos del lenguaje –diríamos, apelando a un neogalicismo que tal vez no disguste a

Mattoni. ¿Y no es esa regresión o progresión hacia lo verbal lo que señala el poema, el surco de una melodía (legible) que conecta por algún lugar con un ritmo todavía indescifrable, la sístole de un no-nato con la diástole del ser que lo ha gestado? ¿Cómo habría sido, cómo es el habla de esa larva, crisálida, feto o tabula rasa que subyace a la claridad, la eufonía de toda escritura? La poesía, al asumir identidades siempre mudables, provisionales, ambiguas, formales en tanto informes, es quizá el único campo adecuado desde donde podemos formular la pregunta. Pensemos sino en la carta ¿de renuncia? de Lord Chandos, ese espectro de toda conciencia poética creado por Hofmannsthal que capitula ante la revelación de un sistema estético perfecto del cual no sabe nada, y que está (y seguirá estando por los siglos de los siglos) en busca de una lengua de la que no conoce una sola palabra, cuya sintaxis no es más ni menos que un torbellino detrás del cual se asoma el vacío, y que cualquier cosa (desde una regadera hasta un rastrillo tirado en el campo) puede aludir: "una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la cual, tal vez, un día, desde la tumba, daba responder por mis actos ante un juez desconocido".

Así como la sombra de un hombre, en ocasiones, tiene más peso que su cuerpo, o el pliegue de su cara mientras duerme adquiere proporciones más nítidas y reales que cuando está despierto, la poesía permite dar forma a lo informe, hacer sensible, voluminoso, un concepto –el de la muerte– que ningún otro sistema verbal podría siquiera insinuar sin desmoronarse. En los poemas de Silvio Mattoni, la muerte, si algo designa, es un espacio de pertenencia, aunque no de propiedad; una genealogía hecha más de siluetas que de nombres, de contornos más que de objetos, de detalles asimétricos más que leyendas completas. Y es justamente ese incumplimiento lo que otorga un volumen fluido a su escritura, como una superficie de Moebius donde lo consumado y lo inconsumado, lo recién dado y lo manifestado forman un *continuum* que no puede leerse por fuera de su immanencia. De ahí quizás el oxímoron ostensible en el título de este libro, donde la antítesis, más que un frente en conflicto, señala una danza de indiferenciados matices en la que cada cosa vira hacia su antípoda (lo particular hacia lo universal, lo mundano hacia lo transmundano), aunque sin la violencia o el fatalismo que solemos asignar al cambio; de ahí también la primera persona "polimorfa" en la que se obstinan las voces de estos poemas, la prolífica pantogamia en la que coexisten padres, hijos, animales, difuntos y vermes, con un yo tan quimérico como neutro.

Walter Cassara

(viene de pág. 18)

"Un hombre que es plenamente sensible, perceptivo, no está meditando; él no ora, porque nada desea", dijo el Jiddu. Pero ¿cómo se logra esto desde la condición neurótica?, ¿no es esto negar lo que no se puede negar: la represión?

Y hubo, por aquellos tiempos... Pero ¿es que ha habido tiempos en esta Playa Albina? Bueno..., creo...; quizá no ha habido tiempos en esta Playa Albina. Pero...

En fin, después de mi segundo infarto, después de haber pasado por un paro cardíaco en que el cerebro quedó sin funcionar, una muchacha me preguntó...

El la creía que yo tenía que haber visto algo... Creía que, aunque sólo un poquito, yo tenía que ser como el Lázaro de Marta y María.

Pero como no vi nada, no tenía nada que decir. Me parecía como si las imágenes se estuvieran haciendo pedazos (más tarde escribiría mi *Bicoca* a pié que).

No tenía nada que decir. Yo no era el Lázaro de Marta y María.

No sabía nada.

No tengo un pasado. Yo sólo tengo un ghetto. Yo soy un ghetto.

No tengo nada que decir. Las imágenes se fueron haciendo pedazos. El pasado se fue haciendo pedazos.

No tengo pasado. No hay más que un ghetto. El ghetto soy yo.

Pues parece que lo sólo que hay que hacer es repetir, y repetir, y repetir.

Repetir la nada. Repetir lo que no es. Con sólo el lenguaje, con las palabras, con las palabras...

Sólo arrojaba palabras. Y me parecía que sólo somos palabra, y no hay derecho a ser sólo palabra.

¡No quería ser sólo palabras! ¡No quería ser un arlequín de palabras!

Quiero que me dejen solo.

No sé ni cómo voy a lograr inventarme aunque sólo sea un dedo. Pues la verdad se inventa, por supuesto, pero aunque soy sólo palabras, y me quejo de ser sólo palabras, también lamento tener pocas palabras, porque con tan pocas palabras no puedo inventarme la verdad. ¡Es todo un lío!

Un lío que, quizá, si pudiera convertirme en el heterónimo Tokol, tal como antes me convertí en el doctor Fantasma, pudiera resolverlo inventando, la verdad, a través de la construcción de Cajitas.

En realidad, esto es una tentación. Manipular Cajitas.

Y era la noche, y había manchas de color violeta.

No logro precisar las manchas. Pero el color violeta... Tendré que averiguar, más.

Eso, obsesivo, a que me lleve el color violeta. Pues ese es un color que me evocan los monstruosos personajes—esos que me son tan cercanos—de Roberto Arlt. ☐



Concursos

Numerosos concursos, como algunos de los abajo consignados, utilizan el conocido "sistema de plica". El sistema consiste en incluir en un sobre grande, dirigido a la entidad organizadora del premio, la cantidad que se pide de copias de la obra concursante, anilladas, grapadas o cosidas, con una carátula en la que consta el nombre del certamen, el título de la obra y un seudónimo. También debe incluirse en este sobre mayor una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repite los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contiene los datos personales del autor, dirección, teléfono y un breve curriculum. Cuando se aplica este sistema, se lo menciona expresamente, agregando cualquier particularidad si la hubiere. En cuanto a los premios españoles: se consignan sólo aquellos que admiten autores de cualquier nacionalidad; se debe calcular unas 180 pesetas por dólar, o bien 95 centavos de dólar por euro, y tener en cuenta que rigen descuentos legales.

★ Con el patrocinio del Ayuntamiento de Córdoba, España, la Asociación Cultural Andromina convoca el **Primer Premio de Poesía "Leonor de Córdoba"**. Podrán participar mujeres con un poemario inédito escrito en castellano, de tema libre, no menos de 300 y no mayor de 500 versos; el mismo se presentará por triplicado bajo el sistema de plica. El premio consistirá en la **edición del libro** de la que se entregarán a la ganadora 50 ejemplares. Los trabajos se enviarán a la Asociación Cultural Andromina, Apartado de Correos 3005, 14080 - Córdoba, España. El plazo de entrega finalizará el **30 de diciembre de 2001**.

★ **Premio Bahía**. Dotación de **500.000 pesetas** y publicación de la obra. Extensión mínima de 700 versos y máxima de 1000; tres copias; rige el sistema de plica. Convoca Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano. Calle Teniente Miranda Nº 118, 11201 - Algeciras, Cádiz, España. Cierra el **31 de diciembre de 2001**.

★ **Premio "El Olivo" de Poesía**. Pueden participar poetas de cualquier nacionalidad, con trabajos inéditos en español, de una extensión mínima de cuatrocientos versos, mecanografiados o preferentemente impresos a ordenador, acompañados de sus correspondientes disquetes, con libertad de tema y forma. Se presentarán por triplicado bajo el sistema de plica. El premio está dotado de **500.000 pesetas**. Plazo de admisión: **31 de Diciembre de 2001**. Convoca: Ayuntamiento de Jaén, Concejalía de Cultura, Pza. de Santa María Nº 1, 23002 - Jaén, España.

★ **Premio de Poesía "Pedro Marcelino Quintana"** para obras originales e inéditas, escritas en castellano. Tendrán una ex-

tensión mínima de trescientos versos y máxima de seiscientos. Podrán concurrir autores de cualquier nacionalidad con una sola obra. Se enviarán, antes del **31 de diciembre de 2001**, tres ejemplares mecanografiados a doble espacio o a ordenador en Din A-4 escritos por una sola cara; rige el sistema de plica. Dotación: **100.000 pesetas**, diploma y publicación de la obra por la Tertulia. Convoca la Tertulia "P. Marcelino Quintana", Calvo Sotelo Nº 1, 35401 - Arucas, Las Palmas, España.

★ Está abierta la convocatoria al **premio Bial Internacional de Puerto Rico** para escritores de habla hispana residentes en España, Latinoamérica, el Caribe y Estados Unidos. Convoca la Universidad de Puerto Rico. El premio tiene una dotación de **us\$ 6000** y publicación de la obra; para el segundo y tercer premio sólo publicación. Extensión mínima, 500 versos; rige el sistema de plica. Los envíos, por triplicado y en ejemplares encuadrados o grapados deben hacerse a la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Apartado 23322, San Juan de Puerto Rico, 00931 - 3322, Puerto Rico. Cierra el **31 de diciembre de 2001**.

★ Está abierta la convocatoria al **III Premio "Gloria Fuertes" de Poesía Joven** para poetas y poetisas de edades comprendidas entre 17 y 25 años. La extensión de los originales debe ser mayor de 500 y menor de 700 versos. Atención: no rige el sistema de plica. Los ejemplares a enviar son tres, y deben estar firmados con el nombre y apellido reales, incluyendo fotocopia del DNI y nota biográfica. La fecha tope del envío es el **31 de diciembre de 2001** y el premio son **1500 euros**, placa de plata y edición del libro en la Colección "Gloria Fuertes" de Ediciones Torremozas. El envío se hará por correo certificado, indicando "Para el Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven" a: Fundación Gloria Fuertes, Apartado 19.186, 28080 - Madrid, España. Información: www.gloriafuertes.org

★ **Concurso "Ázala" de Poesía** para obras originales e inéditas escritas en castellano, con extensión entre cuarenta y sesenta páginas (de no más de treinta y cinco líneas o versos cada una). Se presentarán cuantas obras se desee, en dos copias, debidamente numeradas, hasta el **2 de enero de 2002**. La plica contendrá una fotocopia del DNI y los datos bibliográficos culturales y literarios completos. En el exterior del sobre irá únicamente el título del libro. El premio está dotado de **30.000 pesetas** y publicación. Convoca: Ediciones "El Paisaje". Urazurru-tia, 37, bajo centro, 48003 - Bilbao, Vizcaya, España.

★ **Premio de Poesía "Flor Natural" 2002** para poemas originales e inéditos en castellano o valenciano; se presentarán hasta el **10 de enero de 2002**, bajo plica, por cuadruplicado, escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, sin exceder de los setenta versos. Premio: **150.000 pesetas**. Convoca: Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Negociado de Cultura y Educación, Gaiel Nº 4, 12003 - Castellón de la Plana, España.

★ **Hasta el 15 de enero de 2002** está abierta la convocatoria a los **Juegos Florales del Campo de Cartagena**. La misma establece un premio de **1.202 euros** y Flor

Natural a la mejor poesía inédita escrita en castellano, de tema y extensión libre. Los trabajos se enviarán por sextuplicado, mecanografiados en folios, por una sola cara y a doble espacio, bajo sistema de plica, a: Secretario del Centro Cultural y Deportivo C/ Ignacio Aznar Nº 2, 30593 - La Palma, Murcia, España. Se hará constar en el sobre "Para la XXIX Edición de los Juegos Florales del Campo de Cartagena". Una condición problemática para residentes en América: para recibir el premio será indispensable la presencia del autor en el acto solemne que se celebrará el 9 de marzo de 2002 a las 9:30 de la noche en la localidad de La Palma, debiendo leer el trabajo y en su caso, una selección de su obra poética; aclaran que los gastos de desplazamiento, estancia, etc. correrán a cargo del premiado.

★ **Hasta el 30 de enero de 2002** está abierta la convocatoria al **Premio de Poesía "Ciudad de Mérida"**, dotado este año con **700.000 pesetas**. Se presentará un solo trabajo, en lengua española, original e inédito, con una extensión mínima de 400 versos. El tema, la rima y la medida serán libres. La presentación exigida es en cinco copias, cada una de las cuales estará cosida, grapada o encuadrada, mecanografiada a una cara y doble espacio, o a ordenador (letra Arial, tamaño 12), también a doble espacio. Convoca: Ayuntamiento de Mérida, Biblioteca Pública Municipal, John Lennon Nº 5, 06800 Mérida - Badajoz, España.

★ El Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla convoca al **Premio de Poesía Luis Cernuda**, al que podrán presentarse obras inéditas, escritas en español, no premiadas anteriormente en ningún otro concurso y de extensión no menor de 500 versos. Los trabajos deben presentarse a dos espacios y por una sola cara, por quintuplicado, tamaño Din A-4. Rige el sistema de plica descrito más arriba. El envío debe hacerse hasta el **31 de enero de 2002**, mencionando el nombre del premio, a: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, General Moscardó 1, 41001 - Sevilla, España. El premio está dotado con un **millón de pesetas** y se otorgarán dos accésits de **300.000 y 200.000 pesetas**.

★ La Excmo. Diputación Provincial de Jaén y el Excmo. Ayuntamiento de Baeza convocan al **Premio de Poesía "Antonio Machado" en Baeza**. Las obras participantes deberán estar escritas en castellano, ser inéditas y no deberán haber sido premiadas en otros certámenes. Las bases establecen que las obras deben tener "la extensión habitual en los libros de poesía", sin fijar taxativamente una cantidad mínima o máxima de versos. Los originales deben estar mecanografiados en folios Din A-4 a doble espacio y por una sola cara de la hoja y serán presentados por quintuplicado bajo seudónimo (rige el sistema de plica, al que debe adjuntarse fotocopia del documento de identidad). Los trabajos deberán remitirse hasta el **22 de febrero del 2002** (aniversario de la muerte de Machado) al Departamento de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Baeza, Pasaje Cardenal Benavides Nº 7, 23440 - Baeza, Jaén, España, indicando en el sobre claramente "VI Premio Internacional de Poesía Antonio Machado en Baeza". El premio estará dotado con **800.000 pesetas** e implica la publicación del libro ganador en la

Editorial Hiperión. El fallo se hará público durante el mes de junio de 2002.

★ La Editorial Visor y la Casa de América convocan al **II Premio Casa de América de Poesía Americana Innovadora**. Podrán participar autores nacionales de cualquier país de América con trabajos en español rigurosamente inéditos; rige el sistema de plica, debiendo incluirse en la misma, además de los datos personales y un breve curriculum, fotocopia de un documento de identidad que acredite la nacionalidad del concursante. Los poemarios presentados deberán tener un mínimo de 300 versos, y se enviarán por triplicado a II Premio Casa de América de Poesía, Paseo de Recoletos 2, 28001 - Madrid, España, antes del **26 de febrero de 2002**. El premio está dotado de un **millón de pesetas** que se entregarán como anticipo de derechos de autor; el libro ganador será publicado por la Editorial Visor.

★ Está abierta, hasta el **15 de abril de 2002**, la convocatoria del **XIX Premio "Carmen Conde" de Poesía de Mujeres**, para trabajos escritos en español; la extensión de los originales no ha de ser menor de 600 versos ni mayor de 800. Se admite un solo libro por concursante y los originales deben ser inéditos, no premiados anteriormente. Se deben enviar tres originales, firmados o bajo seudónimo (en este caso, acompañar datos bajo sobre cerrado); en ambas posibilidades, incluir nota bibliográfica. Premio: **3000 euros** y edición del libro ganador en la Colección Torremozas. Los envíos, indicando el Premio a que van destinados, deberán hacerse por correo certificado a: Ediciones Torremozas, Apartado 19.032, 28080 - Madrid, España. Se pueden consultar detalles en www.torremozas.com

★ **Concurso Promesas de poesía** para escritores de todo el mundo que usen el idioma castellano. Se han de presentar, antes del **15 de abril de 2002**, una o varias obras originales, inéditas, no pendientes de otros concursos ni premiadas anteriormente, por triplicado. La extensión mínima prescrita es de dos mil y la máxima de tres mil líneas, contando las líneas blancas de separación entre estrofas, en versos de tema y forma libres, lo que se calcula en unas ochenta o cien páginas del texto en total. Habrá un primer premio de **30.000 pesetas**, un segundo de **20.000** y, en ambos casos, se provee la **publicación de la obra**. Convoca: Ediciones "El Paisaje", Urazurru-tia Nº 37, bajo centro, 48003 - Bilbao, Vizcaya, España.

★ La misma entidad convocante del concurso Promesas, mencionada aquí arriba, convoca, también con sendos premios de **30.000 y 20.000 pesetas** pero con plazo de entrega para el **31 de julio de 2002**, al **Concurso Internacional de Poesía "Agustín García Alonso"**. En este caso se prescribe que los poemas deberán estar temáticamente relacionados con el campo o el medio ambiente. La extensión, para este caso, se fija entre las 1600 y las 2000 líneas.

★ Ya está abierta la convocatoria a uno de los más importantes concursos españoles, el **Premio Internacional de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla**, dotado con **18.000 euros** y la edición del libro ganador en la Colección

Rusadir. El premio será adjudicado a un libro de poemas, inédito y de temática libre, con extensión mínima de 750 versos en lengua castellana. Los trabajos serán presentados a doble espacio, por quintuplicado, en hojas tamaño Din A-4, debidamente cosidas o grapadas. Rige el sistema de plica. El original, sus copias y el sobre cerrado de la plica serán remitidos por correo certificado a: XXIV Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla", Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España s/n - 52001, Melilla, España, antes del 15 de agosto de 2002. El fallo tendrá lugar en la segunda quincena de octubre de 2002.

P

Libros de Poesía

★ Andaházi-K., Bela R. *Los cuadernos del ciervo*, BCZ Editores, Buenos Aires, 2000.

Subtitulado "Poemas, caligramas y otras simulaciones" y prologado por Jorge A. Madrazo, este libro tiene poemas escritos y gráficos animados por insistentes preocupaciones filosóficas. Bela Andaházi-K. nació en Budapest en 1937, vive en Buenos Aires y es psicoanalista y docente universitario. Miembro fundador de las revistas *Del Mar Dulce* y *Sextante*, colaborador de diversas publicaciones, entre ellas las emblemáticas de los 60 *Hoy en la Cultura* y *La Rosa Blindada*, en 1966 publicó el libro *Edades y Temporadas*.

★ Antonio, Norberto. *Desesperadamente agua, sin mención editorial*, La Plata, 2000.

El autor nació en Rosario en 1951. Antes publicó *La misma voz y todo el vicio* (1984) y *Agua que enturbia la pupila* (1996).

★ Barros, Daniel. *Toques Latinoamericanos*, Ediciones Dunkin, Buenos Aires, 2000.

Daniel Barros nació en Olivos, provincia de Buenos Aires, en 1933. Poeta y ensayista con más de una decena de libros publicados.

★ Celan, Paul. *Obras completas*, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

En traducción de José Luis Reina Palazón, quien anteriormente llevó a nuestra lengua las *Obras completas* de Trakl, y siguiendo la edición de Beda Allemann y Stefan Reichert, este volumen de 523 páginas presenta la obra entera de Celan, en verso y en prosa, vertida por primera vez no sólo al castellano sino a cualquier lengua que no sea la alemana, según anuncia la solapa. Si bien en falta la correspondencia de Celan —que, tal como lo consignó *Diario de Poesía* en las siete páginas que le dedicó en su número 58, incluye numerosos poemas inéditos—, lo que se ofrece es mucho y provechoso, al margen de que toda traducción de Celan no pueda sino ser muy discutible: los libros de poemas, como prosas de muy diversa índole (apuntes de tono poético, respuestas a encuestas, ensayos, cartas), tres discursos, muchísima bibliografía, un in-

dice general, un índice de títulos de poemas y de primeros versos y "Que nadie testifique por el testigo", un extenso prólogo de Carlos Ortega que cumple bien una función informativa e introductoria a la obra y la vida de Celan.

★ Charpentier, Esteban. *Me lo pedía el corazón...*, Editorial echarper, Buenos Aires, 2001.

"Tripticus gastronomicus": *La luna es una provelota magra / que se derrite / sobre el corazón de ciertos hombres / de fuego / que el diccionario llama / poetas. / mi cerebro es una lata de sardinas / vendida un día / de un año acitoso / con espigas y sin sal / mi corazón / es una pasta frola húmeda / que hiede a mate amargo y a brújula*

★ Eliot, T.S. *Prufrock y otras observaciones*, Pre-textos, Valencia, 2000.

Primer libro de Eliot, *Prufrock*, de 1917, basta para advertir que era ya un extraordinario poeta bastante antes de *La tierra baldía*, pese a la brevedad y a la heterogeneidad del material. La dificultad para conseguirlo completo en castellano vuelve más necesaria esta edición bilingüe, traducida, prologada y anotada por Felipe Benítez Reyes. Las traducciones bien permiten ser leídas como excelentes poemas en castellano, muy fieles al espíritu de Eliot, las seis páginas de notas aportan buena información y las dieciocho del prólogo son claras, ilustrativas, documentadas e inteligentes. Por ejemplo: *Fue Eliot, en fin, desde sus inicios, un poeta en esencia racionalista, consciente en todo instante de la reverbación estética que provoca el uso de unos materiales retóricos frente a otros: el cálculo, en suma, de un efecto, la minuciosa construcción de un artefacto verbal que sirva de soporte al fluir del pensamiento. Un pensamiento, entendiéndose, esencialmente lírico: un pensamiento que se siente y se sustenta en ese sentir, a pesar de que "la emoción en arte es impersonal" y de que "el desarrollo de un artista es un aut sacrificio continuo, una continua extinción de la personalidad". El sentimiento, en definitiva, como construcción, como un factor estilístico más —y como tal manipulable, sometido a voluntad— de cuantos configuran un poema.*

★ Esain, Simón S. *El momento de ahogarse*, Edición del autor, Chascomús, 2000.

Simón Esain nació en 1945, editó en Chascomús la revista *La Silla Tibia* y tiene publicados tres libros, *Indignación de Noviembre*, Mayo de 1989 o *El Humo y Musa Interventora*. El momento de ahogarse deja ver una poesía muy consistente y personal, a la vez fluida y precisa, en la que de una manera tranquila, con un notable aire de naturalidad, caben la reflexión, el registro de la vida cercana y un creativo ejercicio de la imaginación fantástica que jamás se acerca al delirio, ni surrealista ni de ningún otro tipo, como tampoco a forma alguna de efectismo mágico. (D. F.)

"El despinzor": *el disloque del vuelo del tabano / deslumbrado / que intenta escapar por la vidriera de la puerta / sin embargo acierta: es difícil aplastarlo sin persistir / su modo cóctico manifiesta una indole eficiente / también la ansiedad utiliza parecido método conmigo / ahora que el vidrio dejó entrar la tarde a su lugar / y el tabano ha caído muerto en la unión de dos baldosas / en ambas quietudes y los elementos decorativos /*

su eficacia / mi necesidad sigue, insatisfecha / bajo el trazo total de la mano vacía / empuja, empuja, convertida / en pincel de la despinzura.

★ Escobar, María Lilian. *De cine y eclipse*, Editorial El Caldero, Buenos Aires, 2000.

Participe en eventos del grupo "Paralengua", la autora publicó poemas visuales en revistas como *Xul y Grafitti* (de Argentina y Uruguay, respectivamente), así como poemas verbales y artículos críticos en diversos medios. También ha realizado instalaciones y esta edición la presenta como "una de las pocas poetas experimentales argentinas", lo que es difícil de advertir en casi toda la primera mitad del libro, no así en la otra, integrada por "Poemas Aborígenes" y "Poemas de la Cábala", donde —explica Escobar— se apunta a crear "un esperanto de lenguas aborígenes, donde el fonema es actuado fonéticamente". Como ejemplos, un poema "aborigen" y otro "de la Cábala", acompañados de los textos en castellano que, como si fueran originales de traducciones, aparecen en cada caso al pie:

"Nahuatl 9": *apocalitli / aoztopoconalli / amo can ixique quino nequiltli / can quenín ni-tzati / AMOXTEMMALHUILONI (infinito) / abismal espuma de agua / sólo desea gritar excesivamente / desde los márgenes de un libro*
hed / Dah / he / yod / Kabad (Gloria) / un grito de gozo / en la fuente del pecho / tendida ventana / hacia la mano

des que remiten a distintos órdenes? Un álbum es capaz de contenerlos, y la mirada, en un conjunto de fotos puede ver una historia, y en cada una de las fotos, una imagen nítida, clara, clara o difuminada, un detalle imprevisto en un ángulo, la dirección que marca una mano, unos ojos, algún objeto azaroso. En los cuarenta y seis poemas de *Album*, algo semejante sucede en versos como tiras rasgadas y fijadas en paralelo, en poemas concisos y apretados sobre el fondo cuya blanca extensión parece concentrar todas las voces en alusiones, citas, segmentos; lo que resuena contundente simula un eco que rápidamente cesa para dejar lugar a un subsiguiente silencio. Como si la autora refiriera a todo lo escuchado, sentido, visto y leído, o sea una totalidad heterogénea y enredada, mediante el arte de abreviar, extrayendo apenas y no sin esfuerzo, unos fragmentos en haces significantes, en ciertos encuadres, en signos de puntuar: *Todas son marcas allí / Abreviar un nombre, eso leído, los tiempos / o el tiempo que se cumple / Pequeña obra.* (Susana Cella)

★ Galarza, Javier, y Pérsico, Gastón. *Pequeña guía para sobrevivir en las ciudades*, edición de los autores, Buenos Aires, 2001.

A Javier Galarza (1968) corresponden los textos; a Gastón Pérsico (1972), los dibujos y el diseño gráfico. Y está bien que ambos compartan el crédito en la tapa, puesto que en esta *Pequeña guía*

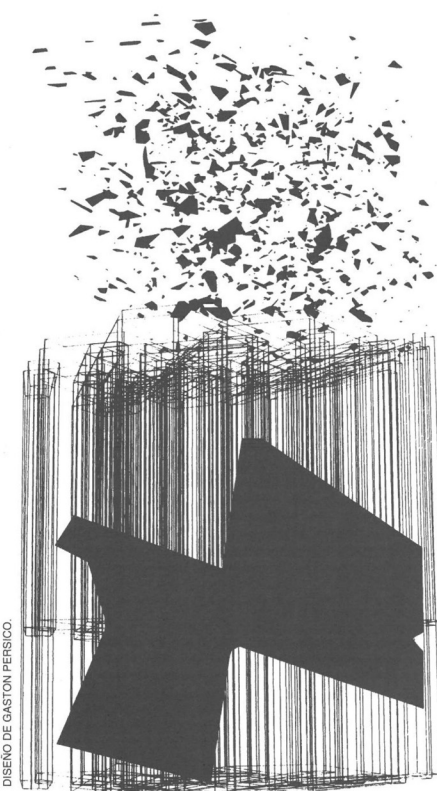
★ Gamarrotta, Martín. *Seudo, Vox, Bahía Blanca*, 2000.

Lo pequeño, lo inmediato, lo que no tendría por qué importar, y siempre mostrado por trozos sin límite preciso (como en un cuadro donde quedan zonas sin pintar) y discontinuamente. Y un lenguaje sujeto ante todo a una voluntad de no imponer ni inflar nada, menos una antipoiética que una antirretórica, una ética del estilo radical en su odio a la pedantería, la demagogia o la impotencia disfrazada de originalidad. El mundo que Martín Gamarrotta presenta en *Seudo*, el tipo de mirada que pone en juego y el lenguaje son en grandes líneas los mismos de su único libro anterior, *Punctum*, publicado en 1996 y que obtuvo el primer premio en el primer concurso de *Diario de Poesía*. Pero si en *Punctum* eso se disponía en largos frescos con algo de gran angular y/o travelling, acá Gamarrotta se minimalizó: el libro debe tener más o menos unos 180 poemas generalmente muy cortos, muchos de no más de cinco o seis líneas, si es que les corresponde el nombre de poemas, porque más bien dan la impresión de anotaciones, como si la cuestión hubiera sido no dejar pasar lo que se puso ante los ojos o pasó por la mente sin apuntarlo, quizá porque se le sospechó alguna gracia o un misterio. Más aun que irrupciones, lo que Gamarrotta parece coleccionar son restos, borra de pensamientos o visiones que persiste; la suya es una poesía de la extrañeza, y de una extrañeza que responde a una capacidad de estremecimiento muy aguda. Por ejemplo ese poema que lo único que contiene es una palabra, "Botellitas", ¿no tiene algo de *objet trouvé*, de ganas de compartir el hallazgo de algo cuyo principal valor es precisamente el haber sido hallado y así poder ser visto desde un lugar diferente, celebrando como un acontecimiento? En todo caso, la abundancia de textos no es un dato accesorio, porque encaja bien con una concepción del libro de poemas que ya no lo ve como una sucesión o una antología, algo completo o ejemplar, con principio y fin, sino como una suerte de muestrario o de exposición infinitamente disponible a la curiosidad del lector, de modo que pueda detenerse donde algo lo llama y pasar por alto lo que no le va ni le viene, saltar, interrumpir, retomar, vincular. La poética parece haber sido dejar palabras, frases o grupos de frases en el papel como quien deja cosas para que las consideren, que el lector se haga cargo; pero no tendría gracia la operación o sería una mera chantada vanguardista si no presupusiera que *por algún motivo* eso fue puesto ahí, y ese "algún motivo" está presente del modo en que se respira un olor o se siente la humedad atmosférica, y tiene tanto que ver con un fortísimo criterio estético (no sería excesivo decir que Gamarrotta está al borde de ser un estetista) como con una actitud ideológica, realista tal vez, si se le entiende como lo contrario del fatuo autoengaño que Pasolini llamaba "la irrealdad burguesa". (D. F.)

★ García, Griselda. *El arte de caer*, Alicia Gallegos editora, Buenos Aires, 2001.

Quinto libro de Griselda García (Buenos Aires, 1979).

"Niveas nocturnas": *pateo un cráneo de cerdo con el pie derecho / y ensucio la sandalia nueva. / gracias por no tutearme: / estamos desnudos / pero tampoco hay tanta* (sigue en pág. 38)



★ Estrin, Laura. *Album*, BCZ Editores, Buenos Aires, 2001.

¿Qué cosas pueden emerger de la relación entre el conjunto y el fragmento, y más, cómo se pueden vincular esas dos entida-

des para sobrevivir en las ciudades poesía y diseño tienen la misma relevancia, y en la confluencia de las dos disciplinas es donde el libro alcanza su eficacia. (Contactos: fffw2001@hotmail.com)

(viene de pág. 37)

confianza/ / la reina me hace reina a mí/ la busco en montoncitos/ sobre los libros/ /yo la tengo/ /yo la tengo/ / / pero ella también me tiene./ / la rata blanca comienza a pegar coletazos.

★ **García Hernández, Leonor.** *El cansancio de los materiales*, Colección Mascaró, Buenos Aires, 2001.

Quinto libro de poemas de Leonor García Hernández (Tucumán, 1955-Buenos Aires, 2000), cuya obra reclama -a la luz de su temprana muerte- un examen y una valoración en conjunto.

Ese recorte de luz en la ventana/ de un sol oblicuo y pronto a ocultarse/ hace más nítido el borde del papel que se despegó en la pared del dormitorio. / Ya no estoy en aquel cuarto/ pero todavía cae sobre mi rostro ese resto de calor / y sobre mis hombros también cae el filo de un azul deslucido/ pequeñas flores de un muro alquilado en el hotel Caribe.

★ **García Romeu, Federico.** *Las Nuevas Tierras*, Trama Editorial, Buenos Aires, 2000.

Nacido en Mendoza en 1932, Federico García Romeu cultivó la poesía un poco a la sombra de su carrera científica; director del Laboratorio de Ictiología del Museo de La Plata hasta 1966, se radicó en el sur de Francia en 1969, donde se abocó al estudio de la permeabilidad de las membranas biológicas. Publicó un solo libro de poesía, *Exilios y Peregrinaciones* (Seix Barral, Barcelona, 1983), y luego poemas en revistas francesas, españolas e italianas, todos incluidos en *Las Nuevas Tierras*. "En la poesía de García Romeu -dice Beatriz Colombi en el prólogo- se percibe la plena experiencia de la palabra, el dominio de algo que podríamos llamar sabiduría poética. Este don le permite llevarnos con placer y curiosidad por un camino que partiendo del lirismo de "Cosmos y Caos" desemboca en la parodia estridente de "Canto a la Argentina". Lirismo no confesional, es necesario decirlo; parodia no previsible, es bueno aclararlo."

★ **Gombert, Ariel M. Lud.** *La Bohemia*, Buenos Aires, 2001.

Ariel A. Gombert nació en Buenos Aires en 1961. Publicó *Un árbol posible* (Liligratas del Rojas, Bs. As., 1990) y *El mundo anterior* (Editorial El Caldero, Bs. As., 1994). Lud obtuvo el segundo premio en el II Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía", convocado en 1996. "Lud: el juego de dar valor a los escritos juzgando con el jugo del juicio en su escritura los procedimientos de un escribir que no le necesita -escribe Jorge Santiago Perednik en el prólogo-. Lud es Lud porque es Lud: el poema es sin por qué. Lud: el vos lúdico y la voz lúdica juegan para que los ellos, ella y él, de la lectura fácil se desespecen o se desesperen. Lud: aquí a quien el lenguaje perdió dio, con el verbo per, una lección sobre los afueras y adentros de la poesía: el que puede decir 'yo sabo como perdo ante el lenguaje', ganó: conoce como está perdido, condición para encontrarse, para encontrar."

★ **Herrero, Fabián.** *Sueños del tamaño de un niño*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2000.

"Poesía lírica, interioridad armada con los cinco sentidos, contemplación del 'yo' viajando por lo entrañable", anuncia Jorge Bocanera en el prólogo. "La economía del lenguaje -aquello que coagula

en un espacio reducido- toma sus bríos de la levedad; oscilaciones mínimas de lo vivo, temblores apenas perceptibles". Fabián Herrero nació en Santa Fe en 1965; desde 1989 reside en Buenos Aires y en 1998 publicó *El mundo no parece estar aquí*, también en Ediciones del Dock, cuya colección "El mono hablador" está dirigida por Joaquín O. Giannuzzi.

★ **Iriarte, Fabián.** *Guaridas de huir el mundo*, Melusina, Mar del Plata, 2001.

Nacido en Laprida en 1963, Iriarte es doctor en Letras por la Universidad de Texas y anteriormente publicó tres libros de poemas.

"diagnosis of moral confusion springing from a wounded ego": me miraste y dijiste: ahora/ estás desnudo y estallaron/ / los soles (que solían esconderse)/ y yo entonces pensé: qué suerte/ me puede ver.

★ **Jawerbaum, Patricia.** *Luna Park*, tsé-tsé, Buenos Aires, 2000.

"Placer": Porque rompe en la belleza: la distancia/ su personaje molesto/ su flotaje rojo flor/ liberado del amor/ solo una parte de la cifra/ es del amor/ y del líbrame/ solo una parte de la cifra/ es libre de amor/ como el centro sol del Aster/ que irradia al as del rostro el haz del astro/ un monstruo amarillo su rostro/ garantiza al inquisido enamorado/ el número de su resta.

★ **Leonardo, Sergio.** *Hombre aferrado al viento*, Libros de Alejandría, Buenos Aires, 2000.

"El hermoso llanto del poeta con el mundo". En esa frase está entero el Sergio Leonardo que conocí: el periodista, el autor dramático, el guionista y director de cine, el difusor cultural, el viajero, el amigo", escribe Máximo Simpson en el texto de presentación de esta antología de la poesía de Sergio Leonardo (Buenos Aires, 1921-1989), seleccionada por Saba Lipszyc, a quien también pertenece la nota preliminar. Antonio Berni dibujó el retrato que abre el libro.

★ **Maggi, Marcos.** *Toxon*, Bote-lla al Mar, Buenos Aires, 2001.

Marcos Maggi nació en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1971, y este es el primer libro de poemas que publica. Auto enigmático, el título, *Toxon* (que en griego quiere decir "arco", y cuya práctica, toxofilia, es la "arquiería") refiere acaso el blanco único y obsesivo al que apuntan los poemas: la muerte. El registro, a veces irónico y otras patético, aparece insinuado ya por los nombres tutelares y las citas de Emile Cioran y Ted Hughes, que abren el libro.

"Reloj incompleto" VI: Siento la mañana como una orden/ cayendo primero en la zona norte del cuerpo/ después sobre Lisboa/ abriendo con dedos rosas/ mis párpados que ya apenas se levantan./ Siento que ahora la vida huye sin pagar./ Antes al menos dejaba alguna propina de tiempo.

★ **Mux, Néstor.** *Poesía reunida*, Letra Mayor, La Plata, 2000.

Marcelo Vernet escribió el texto de apertura y llevó a cabo esta selección de la obra de Néstor Mux (La Plata, 1945), que incluye poemas tomados de *La patria* y el *vierno* (1965), *Nosotros en la tierra* (1968), *Cartas íntimas para todos* (1974), *Como quiera que sea* (1978), *Perros atados* (1982), *Poemas* (1985) y el hasta ahora inédito

to *Cosas que nos rodean*. Además, el discurso que Mux ofreció en 1987 al recibir el premio Themis Speroni, un trabajo de Ana Emilia Lahitte sobre su obra, una carta de Mux a Lahitte, abundantes fragmentos de reseñas sobre libros de este autor y algunas fotos que lo muestran con familiares y otros poetas.

★ **Nicotra, Alejandro.** *Cuaderno abierto*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2000.

Alejandro Nicotra nació en Sampacho, provincia de Córdoba,

esencial, Emecé, Buenos Aires, 2001.

Oportuna introducción a la lectura de la muy singular obra de Silvina Ocampo, a través de una selección de cuentos y poemas. Sus autores, Daniel Gigena y Mercedes Guiraldes, dicen en la "Presentación" que, "tal vez a causa del inexistente cultivo de la personalidad de artista, la poesía de Silvina Ocampo representa un tesoro escondido, poco divulgado, casi mudo. Según Martínez Estrada 'tiene la fijeza de una lámina y la simplicidad de un esquema'. La

do Pessoa. Drama en gente, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Considerado uno de los más importantes poetas actuales de México, Francisco Cervantes (Querétaro, 1938) se ha vuelto asimismo el más activo traductor y divulgador de Pessoa. Autor de la selección, la traducción y el prólogo ("De la biografía considerada como una de las más feas artes"), Cervantes reunió en 376 páginas y en edición bilingüe poemas que el autor de "Tabacaria" atribuyó a Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos y al propio Pessoa, incluidos dos tomados de un "Baúl de inéditos".

★ **Pintabona, Santiago.** *La sedante del pacto, tsé-tsé, Buenos Aires, 2001.*

Segundo libro de Santiago Pintabona (Buenos Aires, 1974); el primero había sido *Campo afuera* (Nusud, Buenos Aires, 2000).

"XII": horniga tú me lo dijiste cuando te hallé después del chaparrón que frenó su interminable y te puso luz en las antenas entre nubes que se dispersaban y yo no quise vivir de mi recuerdo y retorcas tu liviana materia ya en evocativa de las otras nubes que se enroscaban en celeste silencio

★ **Poe, Edgar Allan.** *Poesía completa*, Hiperión, Madrid, 2000.

En traducción de María Condon y Gustavo Falaguera, quienes particularmente ponen mucha atención en superar las deficiencias de las versiones que más circulan de la poesía de Poe, esta gruesa edición bilingüe, basada en la edición crítica que Floyd Stovall hizo para la Universidad de Virginia, recoge por primera vez en castellano la obra lírica entera del autor de "El cuervo", incluidos poemas nunca hasta ahora traducidos a nuestra lengua, algunos firmados por el poeta y otros que le son atribuidos por investigadores norteamericanos especializados en su obra. Más aun: un apéndice añade las principales variantes de los poemas y los muchos fragmentos que Poe suprimió, así como sus notas originales a "Tamerlán" y "Al Aaraaf".

★ **Pourtalé, Michou.** *Hombres en sepia*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2000.

Además de poemas en numerosas antologías, Michou Pourtalé (Azul, 1934) publicó *Milenaria caminante* en 1997.

Dos bajetes a favor del lance/ océano de pasión nuestro tálamo/ fue caracola marina/ constante arrollar de sábana/ su despliegue a vela/ danzó mi cadencia tu frenesí/ sobre la almohada oscilaba al impulso/ de remos por brazos en hamaca/ quieta órbita amorosa/ bahía hizo aguas de moaré/ envolvente la colcha labrada/ desnudos cuerpos coral/ tallo y copa/ mecián su abrazo demorado/ en bajar la maderá.

★ **Pozzi, Edna.** *Obra poética (1969-2000)*, Viguier, Buenos Aires, 2000.

"Aunque sin agotar su conocimiento -escribe Joaquín Giannuzzi en la contrapata de este volumen de 744 páginas-, he venido indagando la obra de Edna Pozzi. Mi primera convicción es que ha logrado un lenguaje plenamente identificable, es decir un estilo. Sus rasgos definitorios se inscriben en la construcción de lujosas masas verbales en estado de incesante efervescencia poética, prodigiosa inventiva metafórica, abun-

Néstor Groppa

El mar solía venir con el mes XIII, el que resume a los XII meses

Eran las vísperas de cambiar de año cuando el mar entraba a la casa completamente afinado dejando noticias sobresalientes de los XII meses los robos, las muertes, las estafas, los discursos, las chantadas, las policías breves de la ciudad capital, del interior del país e internacionales (de franpes y reuter). Depositaba la resaca del fluir de su tiempo (el tiempo del mar. La mar de las cosas con horarios y climas) donde sólo el instante nos era dado ver entre los humos del rosál, el jazmín y la orquídea de Valle Grande, ciñendo el cielo.

Subían el tiempo con el mar la casa se llenaba de noticias los diarios tapizaban los sillones y los cuadros colgaban sus firmas ensimismadas sobre el alcohol que evaporaba desde los changarines en el puente Lavalle junto al humo y cenizas negras de las cubiertas quemadas por los pospiqueteros. Salían al mar de cosas con su tiempo de saucos bríosos por el río Chico librado de caminos y ranchitos del 23 de agosto pasado con la primavera de las plantas simples y el lago de los tarcos que se sumaba al mar.

Amenazaba esta pleamar de puestos bolivianos y mercados y panaderías con "by biscuit" y farmacias con sales y choripanes biodegradables y ferias de yuyos, ropas y prendas íntimas, de bolsitas con canela en rama junto al intenso mentisán pazeño.

El mar traía todo eso hasta la casa más los relojes de la ciudad con la misma hora en sus muelles, resortes y cuarzoes y la gente de esta vida andando la tarde.

Siempre fue igual el mes XIII, el de resumir. El ceñido.

El poema corresponde a "Necesidad del mar", última parte del *Libro de ondas* de Néstor Groppa (1928), publicado en 2000 por Viguier y uno de los pocos títulos que se consiguen en Buenos Aires del gran poeta jujeño. Ni el mejor ni el más representativo del libro, este poema de fin de año muestra claramente algunos rasgos de la poesía de Groppa: esa conciliación de inflexiones líricas y referencias prosaicas, su grado de aproximación a "la frontera entre la realidad de la vida y la realidad de los sueños", para decirlo con palabras de Tito Maggi en el prólogo al *Almanaque de notas* (ediciones buenamontaña, Jujuy, 1978). En estos versos, el mar remoto y necesario es como suplió irónicamente por el mar de cosas que inunda "el secular abigarrado del Norte posmoderno". Groppa concibe la realidad como una epifanía cotidiana donde los factores sociales y económicos se rinden a los argumentos de su fantasía, siempre animados por un evidente espíritu crítico. Así, la poesía de Groppa se desenvuelve en la dialéctica de "canto y crónica, música y testimonio" (Tito Maggi dixit). (D. G. H.)

en 1931; este es su oncenio libro de poemas.

"El mensaje": Aún la oyes cantar/ barrer./ Cantar, ignorándolo, la luz de su jardín;/ barrer las hojas secas./ Cantar y barrer./ (Vibración, allá afuera, de una única cuerda) -ella, arquero con los ojos vendados-, que ha dado aquí en el blanco.

★ **Ocampo, Silvina.** *Antología*

economía de medios, la levedad nominal y las articulaciones llenas y apretadas del verso establecen los límites de una poesía entre dos mundos, dos épocas y dos retóricas, frenadas por la coincidencia de opositos, impulsadas por el pathos narrativo (al que actualmente se considera un procedimiento novedoso)."

★ **Pessoa, Fernando.** *Fernan-*

dancia de recursos originales, de poesía genuina, diría de la mejor poesía posible, posesión de un pensamiento altamente sensible extendido hacia todas las circunstancias de la realidad. Su lectura nos depara una aventura sin tregua, el gozo ininterumpido de una sorpresa tras otra: son textos con respiración propia y dilatada y tan dotados de identidad a esta altura del camino artístico de la autora que podemos afirmar la presencia de una forma absolutamente resuelta como un destino."

★ **Schereschevsky, María.** *Una antología de la literatura argentina*, Ediciones Gros-sac, La Plata, 2000.

María Schereschevsky nació en Buenos Aires en 1976; este es su primer libro publicado, que no se trata estrictamente de una antología sino más bien de una novela experimental en clave paródico-mimética, con un solo personaje que va como a través de períodos literarios anteriores a su nacimiento, en un devenir prenatal que lo remonta al siglo quinto antes de Cristo y lo proyecta a nuestros días. "En *Una antología de la literatura argentina* —se lee sin firma en contrapunto— los textos antologados se tangencian unos con otros a través del tiempo; se escriben sobre las huellas de los que los anteceden, a la manera de un palimpsesto, en el que se lee, de tanto en tanto, la historia de un personaje (Claudio) y las curiosas circunstancias de su vida y su destino: desde su nacimiento postergado una y otra vez por años, hasta su suicidio, un suicidio aritmético".

★ **Tallarico, José Emilio.** *El arreo y la fuga*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2000.

"Los motivos del gordo": *De púrpura de hablar de dietas, / de ensaladas vívidas e inclementes, / de menudos sesologamente fileteados, / dijo el Dietólogo a sus gordos: / No lo olviden, hagan el amor, y mucho! / Claro, faltaba aquel antiguo poste, / mi fantasía de un Catulo grueso y ruin, / incapaz de contar / cuántos fueron los besos / que quemó en tu boca, / Lesbía, / obsesionado en calorías.*

★ **V.V. AA.** *Seis poemas griegos*, Colihue, Buenos Aires, 2000.

Constantino Kavafis, Yorgos Seferis, Yanis Ritsos, Odysseas Elytis. Con esas cuatro impresionantes presencias basta para conjurar el alto valor de esta antología de la poesía griega del siglo XX, más aun cuando la selección, el prólogo y la traducción directa del griego la realizó alguien que ha trabajado tan bien el tema como Horacio Castillo. A lo que se agregan Nikofores Vretakos (1911-1991) y Takis Varvitsiotis (1916), interesantes autores casi por completo desconocidos en nuestro medio. "Poemas en griego", una suerte de apéndice final, ofrece un texto de cada uno de los seis poetas en su versión original y en la traducida por Castillo.

★ **Zotto, Edgardo.** *Restos de una civilización personal*, tsé=tsé, Buenos Aires, 2001.

"Esta nueva serie de poemas de Edgardo Zotto —escribe Beatriz Vignoli en la contrapunto— reencuentra el sentido cabal de la etimología que emparenta las palabras paisaje y página."

"En fila", *siguiendo la línea de semillas / cuneiformes, resacas por el sol, / se alcanzan el interior centro de la isla. / En el borde, hacen guardia / los girasoles de cabeza*

caída, / oscuros, entre el cielo añil / y los senderos de ceniza.



Ensayo

★ **Cueto, Sergio.** *Tres estudios*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

Sergio Cueto apuesta, una vez más, muy fuerte. Para cualquier crítico de un país central es natural ocuparse de Borges o Neruda. Inversamente, para un crítico pe-



riífico podrá resultar siempre más seguro, e incluso rentable, dedicarse, digamos, a Vicente Fidel López. No es entonces demasiado frecuente que se escriba sobre Flaubert o Carroll. Pero para Cueto, es algo tan natural como escribir sobre Alberto Girri. De hecho ha escrito sobre todos ellos. Esta vez los objetos de estos tres estudios son Dante, Baudelaire y T.S. Eliot. La resonancia musical de la palabra "estudio" —ejercicio técnico fundado en cierta dificultad— alude a eso mismo y se confirma y explicita en cada uno de los textos. Así, "Una fantasía sobre Dante", "Baudelaire o el pasado. Tango" y "Preludio a T.S. Eliot". Y además de la apuesta y de las ideas (aunque no se trata de un agregado sino de algo constitutivo) está también la estructura hipnótica e inextinguible de Cueto, siempre plenísima de paradojas, inteligencia y lucidez. Precisamente el último de estos textos, el de Eliot, el comienzo, casi la miniatura de un totem: "Si nuestra época se ha despedido verdaderamente de la modernidad fue con un único gesto: deshaciéndose de la decadencia. Esta, la fatigada sombra, el inseparable olvido que el progreso arroja hacia el pasado, no se alarga más hacia su ocaso. El progreso y la decadencia han desaparecido juntos a la cruda luz de un mediodía absoluto. El progreso ya no avanza, no progresa; se extingue como una mancha de aceite. La decadencia ya no cae, no decae: bulle en todas partes bajo el sol idéntico de la estupidez. A esta diluvión, a esta prosperidad de la decadencia la llamamos: la vulgaridad. La vulgaridad es el estado normal de nuestra época, por eso irreconocible para ella misma. Pero la vulgaridad no es meramente vulgar. La vulgaridad constituye la degradación de nuestra época sin degradación, es decir, a la vez y en el mismo sentido, su fecundidad y su contenido —la obscena inocencia con la que se sienta el hom-

bre cada día en su trono o su inodoro. La obra de Eliot está escrita entre aquella desaparición y este cumplimiento, a esa hora en la que el pasado aún no parte, el futuro ya ha llegado y el presente no tiene asidero. La decadencia es para Eliot el último recuerdo de la vulgaridad." (Pablo Gianera)

★ **Escaja, Tina (compiladora).** *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000.

★ **Lezama Lima, José.** *La posibilidad infinita*, Verbum, Madrid, 2000.

Como Borges, Lezama sigue publicando nuevos libros mucho después de su muerte, y como Borges, casi no hay caso en que esas tardías novedades no merezcan celebrarse. Subtitulada "Archivo de José Lezama Lima", esta compilación ha sido seleccionada y transcrita por Iván González Cruz, escritor e investigador cubano residente en España, que además es autor de la extensa introducción y las notas, y comienza con el inédito *Cuaderno de Apuntes* (1939?-1958?): pensamientos, anotaciones de diverso tipo, ensayos, cartas y poemas van dejando ver algo así como la huella de cómo iba dándose el gozoso trabajo de leer, pensar y escribir de Lezama, por ejemplo al ofrecer la planificación del desarrollo de un poema, listas de libros prestados (mucho Borges) y, muy particularmente, primeras versiones de poemas, incluidas tachaduras y variantes. Después vienen tres inéditos bocetos de ensayos provenientes de un cuaderno juvenil y una colección de ensayos de entre 1935 y 1976, casi todos tomados de revistas y en su gran mayoría no recogidos en libro, sobre artes plásticas, música, América latina, la oscuridad expresiva, la imagen, Machado, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Julio Ortega, Garcilaso o José Angel Valente.

Yo leo en la poesía y después procuro descifrar. A veces, cuando menos me he preparado para esa lectura, llega y me dice: ¡No es cierto que estoy invitado! De pronto, comprendo que es cierto, y comienzo a leer en la poesía. Hasta donde yo me puedo arriesgar, no puedo afirmar que estaba preparado para esa recepción. Descifro el aviso y me pongo en marcha. Hasta donde he podido caminar en la poesía, he comprendido. Después ha vuelto de nuevo la oscuridad, la que produce una visita, la que me deja una imagen. Sin tener tregua y oyendo: Sé que estaba esperando.

★ **Martínez Estrada, Ezequiel.** *Paganini, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.*

Increiblemente inédito hasta ahora, este completo e inspirado estudio sobre el compositor y eximio violinista italiano ocupó a Martínez Estrada desde 1940 hasta prácticamente el año de su muerte, en 1964. El establecimiento del texto fue encomendado a Mario A. Lancelotti, a quien se dio acceso a una cantera de papeles mecanografiados o manuscritos de carácter muy diverso, desde apuntes, esquemas, citas y borradores hasta ensayos y artículos consumados; el resultado probablemente sea una obra maestra, una sostenida reflexión sobre el arte y la vida a través de un caso particular, el de Niccolò Paganini. Hay que tener en cuenta que Martínez Estrada había iniciado estudios de violín ya de grande, en 1935, y que los aban-

donó más tarde, no así su devoción por Paganini. Lancelotti ordenó los papeles en siete apartados y un apéndice: 1. Biografía; 2. El violín y el violinista; 3. Movimiento; 4. El espacio violinístico; 5. Tiempo; 6. La música de Paganini; 7. Las manos y la voz. De este último, una mínima muestra: *Un gran violinista siempre es un espectáculo para el amateur. En la persona física ve el adepto al culto del violín un representante escogido de esa parte de la humanidad que ha consagrado su vida a un ideal estético y que, por lo tanto, representa un ejemplar humano excepcional por sus disposiciones somáticas y psíquicas, y un ejemplo de voluntad, de paciencia y de amor. Con su violín y su arco, ese hombre que avanza al proscenio completa un ser y un destino. Es justo, en consecuencia, que se vaya a oírlo y a verlo. El ojo es un colaborador tan estrecho del oído, que no puede decirse si no contribuye, por esas infinitas correspondencias íntimas que los fenómenos sensitivos guardan entre sí, o en el sensorium, a que la apreciación del arte sea más cabal. De la misma manera que el violón es un objeto plástico del arte más exquisito, una pieza anatómica como un órgano musical o como una joya labrada primorosa y sabiamente, el concertista es también un instrumento bien labrado, templado y hermoso.* (D.G.H.)

★ **Retamoso, Roberto.** *Figuras cercanas*, Editorial Artemisa, Rosario, 2000.

Roberto Retamoso es profesor en las escuelas de Letras y Comunicación Social de la Universidad de Rosario. Estas figuras a las que alude el título se definen entonces como cercanas porque son todas del Litoral. Los temas y sujetos del libro —dieciocho poemas— van de Arturo Fruttero al escritor de graffitis Cachilo, pasando por Juan L. Ortiz, Aldo Oliva, Héctor Piccoli, Hugo Díaz, y Rubén Selevier. A pesar, o gracias a, el origen diverso de los textos —prólogos, presentaciones a congresos—, el libro puede funcionar y leerse como una generosa y oblicua introducción a la poesía rosarina contemporánea.

★ **Sarduy, Severo.** *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Más que engañoso, el título es injusto, porque ninguno de estos textos podía encontrarse hasta ahora en la obra publicada de Sarduy. Son artículos, prefacios, reseñas y entrevistas que escribió durante sus últimos veinte años, cuyos originales guardó en su archivo privado y nunca reunió en libro. "Con la presente edición se rescata del olvido un conjunto de documentos capitales para la comprensión de su obra", dice en el prólogo Gustavo Guerrero —venezolano, autor de una erudita, fascinante y muy útil *Teoría de la lírica*—, y es cierto, como también que, más allá de su valor documental, son altos "el interés, la variedad y la riqueza de los materiales recopilados". Octavio Paz, Lezama, el tango en París, el barroco americano, el *Ulises*, Proust, Arenas, Dario, el porno, confesiones personales, Barthes, el exilio, el Quijote, Aleixandre, el bloody mary: algunos de los motivos para que Sarduy se permita ejercer el placer de la escritura con la belleza, la inteligencia y la gracia con que casi siempre supo hacerlo. (D.F.)

«La homosexualidad? Si no hablo de eso con frecuencia es porque, para mí, es un asunto, estricta-

mente, de gusto personal. No le otorgo ninguna connotación, ningún valor, ni positivo ni negativo. No creo que represente una subversión, ni una virtud. Es como ser diabético o filatélico. Algo que no merece ni el menor comentario.



Revistas

★ **Fénix N° 7**, Córdoba, abril de 2000.

Entrevista de Pablo Anadón —director de la revista— a Edoardo Sanguineti sobre poesía, traducción y política; poemas de Santiago Silvestre, Cristina Piña y Pablo Anadón; traducciones de Paul Celan por Rodolfo Mobern y de René Guy Cadou por Juan José Hernández; ensayos y reseñas críticas. (Correspondencia: CC N° 181 (5186), Alta Gracia, Córdoba; e-mail: panadon@fhy.unc.edu.ar)

★ **Hispanic Poetry Review N° 4**, Texas, EE. UU., 2000.

Una entrevista de Silvia Guerra al recientemente fallecido poeta argentino Francisco Madariaga acompañada de dos inéditos de Madariaga, artículos sobre Delmira Agustini, García Lorca, Carlos Barral y Angel González (este último en inglés), un ensayo de Daniel Freidemberg sobre Gelman que parte de la propuesta de distinguir la escritura de poesía de la escritura de poemas, y otro, sorprendente, de Luis Correa-Díaz, de la University of Georgia, sobre Ernesto Guevara como poeta (el Che es autor de nueve poemas que Correa-Díaz pone a consideración crítica y contextualiza), y, finalmente —y particularmente interesante por el modo en que indaga en torno de un promocionado movimiento de la poesía española "posmoderna" que en la Argentina casi no tuvo repercusión—, un trabajo de María Paz Moreno, de la University of Cincinnati: "El lugar de la Poesía de la experiencia" en la literatura del siglo XX. "Una posteridad calculada". Editado por el estudioso norteamericano Richard K. Curry y el poeta uruguayo Eduardo Espina, *HPR* se publica dos veces por año, con el auspicio de Texas A & M University, y se presenta como "la única revista académica dedicada exclusivamente al estudio y difusión de la poesía escrita en lengua castellana". (Suscripciones, libros para reseñar, artículos, entrevistas y poemas a: Editores Eduardo Espina / Rick Curry, Hispanic Poetry Review, Department of Modern & Classical Languages, Texas A & M University, 4238 TAMU, College Station, TX 77843-4238, U.S.A.)

★ **Imagen Año 34**, N° 1, Caracas, marzo de 2001.

Con un renovado diseño y el patrocinio del Consejo Nacional de Cultura de Venezuela, *Imagen*, dirigida por Luis Alberto Crespo y editada por Maribel Espinoza, sigue haciendo honor a su tradición de más de tres décadas de permanente curiosidad por las artes y las letras de Venezuela y el mundo. El dossier de este número está dedicado a uno de los asuntos más

(sigue en pág. 40)

(viene de pág. 39)

concretos o más elusivos posibles, según se lo mire: el territorio, delimitado por la geografía y la historia, pero recorrido de tensiones y contradicciones entre los grupos humanos y las regiones y ritmado por sucesivas crisis (la expropiación de los indígenas, la guerra de independencia y su larga secuela de luchas intestinas, la brusca aparición de la bonanza petrolera que rediseñó enteramente el país). La costa, los llanos, las utopías iluministas, la inmigración, el diseño de las ciudades, una cantidad de asuntos se despliegan en casi cien páginas de dossier; al desnaturalizar e historiar las cuestiones relativas al territorio, la revista contribuye de un modo sutil a volver más rica la escena venezolana actual, donde con frecuencia los debates se estancan en acusaciones cruzadas de populismo versus ausencia de vocación nacional. En materia de creación poética, el número incluye varios poemas inéditos de Gonzalo Rojas, del venezolano Rafael José Alfonso y de Rodolfo Hassler, nacido en Cuba en 1958 y residente en Barcelona desde la infancia. Resuenan igual en sus poemas ecos antillanos, como en este "Babalú ayé": *Yerba de Guinea, cundeamor, apasote, ataje, caisimón, / albahaca morada, artemisa, carabali, alejo macho, / no haces caso del consejo de tu único hermano / y éste no podrá nunca olvidar tus faltas, / no caigas en la facilidad, / en la lástima ajena, / tendrás que besar el suelo antes de despojarte, / café brava, copaina, cardosanto, henequén, sabíci, / garahón, amansaguapo, pica pica, bejuco lucumí.* (Correspondencia: Revista Imagen, Parque Central, Torre Este, Piso 3, Caracas, Venezuela. Dirección en la red: www.revistaimagenven.com)

★ La danza del ratón Nº 19, Buenos Aires, 2000.

Eros Bortolato es un poeta nacido en 1931 en Rosario, donde falleció en 1994, y autor de dos libros, *Conjugación de la palabra y Desiertos*. "Un poeta en el desierto" se titula la nota que lo rescata acompañada de siete poemas. En el plano internacional, es rescatada Única Zúrn, poeta surrealista alemana, según se anuncia, con una larga prosa traducida por Jonio González, codirector de la revista, de quien también se publican dos poemas inéditos, al igual que otros dos de Osvaldo Aguirre. Hay además textos de poetas judíos asesinados en la URSS y un interesante rescate de la franco-venezolana Miyo Vestri, suicidada en 1991. Codirector con González, Javier Cofreces explica en el editorial que este es el penúltimo número *La Danza del Ratón*. (Correspondencia: Gaspar Melchor de Jovellanos 1068 (1269), Buenos Aires.)

★ Los Infolios, tercera época, Nº 20, Toledo, España, marzo de 2001.

Los Infolios es una revista extraña en su extrema simplicidad: una gran hoja de papel blanco doblada al medio define cuatro páginas que pese al pliegue siguen siendo de gran tamaño, superior al tabloide; y en ese pliegue elemental, un o una poeta y un o una dibujante, sus datos, y casi nada más. Ah, el detalle: los poemas suelen ser buenos, los dibujantes también, la combinación de ambos, interesante, sutil. Es como si un gran chef se presentara en la televisión diciendo: "El secreto de este plato es que es muy rico"; bien, seguramente le cancelarían el programa, pero esto no es televisión,

esto es poesía y las recetas son un poco más complicadas de formular y aprender, lo cual por suerte parece estar admitido. Los poetas Olvido García Valdés y Miguel Casado, responsables de esta publicación, son parte también del equipo que hace la revista *El signo del gorrión*, las plaquetas periódicas *Veneno*, la publicación española-portuguesa *Hablar / Falar de Poesia*; capaces entonces de las más complejas iniciativas, articuladas entre muchas personas, en varias ciudades y más de un país, en *Los infolios* sacan a relucir su heterónimo minimalista, su gusto de hacer, ellos solos, lo que quieren cuando quieren y dondequiera que estén viviendo. Cada número es, entonces, una suerte de regalo tejido por esa libertad; en este, se



DIBUJO DE LUCIA RUIZ

trata de la serie de poemas "Eso y nada" de Pedro Provencho (Alhama de Murcia, 1943) y dibujos de la zaragonesa Lucia Ruiz. A título de muestra, un poema o estrofa de Provencho: *Desde entonces respiras / azul anhidrido, desde hace siempre un día / sin ganancia, aquí frondoso, / o un día destilando resina a partir de decires / que ya nadie sabría interpretar, cómo alimentando tanto / los desperdicios de los que pasan y no leen, / aquí sin roturar, aire politizado / por el incendio discursivo abierto a punta / de noviembre o visión mezcla de antigua luz / y nada apasionante. / Todas / las hojas muertas, tantos / años aquí y allá, todas caídas / desde el mismo / árbol. / ¿Señal de que has sobrevivido? (Correspondencia: Apartado de Correos 75, 45080, Toledo, España.) (D. S.)*

★ Patagonia / Poesía Nº 9, Trelew, Chubut, junio-agosto de 2000.

"Unca Bermeja" 17, de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (La Pampa, 1929); y *anduve solo y no era la luz / fulme por duros corredores / por los pasillos pesarosos / y saquéme un papel azafra / con un saludo de te zagran / he aquí que llégueme a verte / juancarlos estuvo en esta torre / y fulme solo y no era la luz / por los pasillos mustiantes / atrás déjale los corredores / negros y más que hechos con cuervos / quedóse el papel inclinado /*

esperando tus ojos de mora / y como un ciego fui con las manos / interrogando a las paredes / buscando la puerta brillante / los tragaluces del castillo / el aire que andaba en el mundo / juancarlos estuvo en este cuarto / huime solo y no era la luz (Correspondencia: CC 26 (9100) Trelew, Chubut; e-mail: rgojman@uol.com.ar)

★ Quesques Nº 6, Buenos Aires, verano de 2001.

Dirigida y editada por Florencia Castellano, Mariana D'Agostino, Gimena del Río, Elizabeth Lerner y Verónica Pérez Arango (ningún varón!), *Quesques* llega a su sexto número y anuncia un séptimo. Ficticios diarios íntimos, la crónica de un tour por la Feria de Mataderos, carta de los lectores, relatos cortos, "dudosa poesía" y otros textos casi siempre breves y casi siempre de carácter oculto y gracioso. (Correspondencia: Callao 1316, piso 13 "B" (1023) Buenos Aires; e-mail: quesques@yahoo.com)

★ Rocinante Nº 35, Santiago de Chile, septiembre de 2001.

Arte, política, amplios son los registros de este *Rocinante* cuyo consejo editorial está formado casi por completo por narradores y poetas. Con ese consejo, la dirección de Faride Zetrán y la subdirección de Silvia Aguilera, la revista encara con independencia su variada gama de intereses; esa independencia, que quizás podría darse por supuesta, es prenda especial en un país donde un pacto entre la mayoría de la clase política y los militares ha abonado la completa impunidad de estos últimos tras

17 años de crímenes, arbitrariedades, negociados y usurpación del poder. En este número de *Rocinante* se entrevista al periodista español Gervasio Sánchez en ocasión de la aparición de su libro de imágenes y textos sobre la Caravana de la Muerte (la cobardía gringa de cuarenta días de un grupo de militares que asesinó a mansalva a prisioneros políticos todos a lo largo del país); un amplio reportaje sobre la prolongada negación de derechos a la nación mapuche por parte del estado chileno; numerosas reseñas de libros que hablan de un panorama muy rico de ediciones, así como una nota sobre la inminente aparición del cuarto y penúltimo tomo de la *Obra Completa* de Pablo Neruda por Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, en España. En ese tomo, así como en el quinto, a salir en 2002, se reúnen poemas y otros textos dispersos del premio Nobel chileno, algunos de ellos inéditos, otros no vueltos a publicar desde los años 20. (Correspondencia: Rocinante, Simón Bolívar 1935, Nudra, Santiago, Chile. Dirección en la red: www.rocinante.cl) (D. S.)

★ Suplemento Literario de Minas Gerais Nºs 66 a 70, Belo Horizonte, Brasil, diciembre de 2000 a abril de 2001.

Suplemento Literario es una publicación mensual formato tabloide de la Secretaría de Estado de Cultura del estado brasileño de

Minas Gerais, dirigida por el poeta Anelito de Oliveira; la publicación suele tener una mirada atenta sobre la producción poética en castellano. En el número 66, se destaca una entrevista que la poeta y traductora Josely Vianna Baptista le hiciera al cubano Antonio José Ponte (Matanzas, 1964). Ponte es bastante conocido de los lectores de *Diario de Poesía* a través de los poemas, críticas y ensayos publicados en estas páginas). Algunos tramos del sustancioso reportaje:

—*Hoy se habla mucho de globalización, a la vez que hay una revalorización de las singularidades y los regionalismos. El tema de la identidad, ¿es importante para su trabajo?*

—*Entre los estudiosos cubanos, cada vez que se habla de identidad se privilegia un único aspecto, la nacionalidad. Y dentro del tema de la identidad cultural, como una especificación natural se piensa en la identidad cultural cubana por oposición a los Estados Unidos. (Curiosamente, no he tenido noticia alguna de estudios sobre la identidad cubana frente a la antigua Unión Soviética o el socialismo europeo del Este.) No dudo que sea adecuado, para sociólogos, politólogos e historiadores, ver ahí el principal punto del problema; no es así para un escritor o un artista. Por decirlo brevemente, me gustaría transferir al caso de Cuba una frase de Octavio Paz respecto de la identidad cultural mexicana: el problema de México no es que le falte identidad, sino que le sobra. (...) Un poema de Arquileo, su famoso poema del escudo abandonado en plena guerra, un símbolo del honor entregado al enemigo a fin de conservar el bien más precioso, la vida, es un pequeño tratado sobre la identidad. Las líneas de un poema japonés, de cuyo autor la menteablemente he olvidado el nombre, son también una contribución al tema de la identidad, ese tema de congresos y simposios: "Comemos nuestro almuerzo bajo un arbusto / nosotros, que apenas somos hombres". (...) Considerando mi caso personal, quisiera plantear algunas preguntas respecto del asunto de la identidad, preguntas que arrastro con despareja suerte: ¿Quién es uno dentro de una revolución que cuando ya no encuentra disculpas para aliarse con el bloque soviético desaparecido, trata de retornar al nacionalismo de sus primeros años? ¿Cuál es el país de uno, es este país algo más que una revolución, puede llegar a sobrevivir? ¿En qué clase social estaría yo según la división marxista de las clases? ¿En cuál me colocarían los medios de vida que tengo o que no tengo? ¿En qué idioma escribir, para conservar de algún modo, por estilizado que sea, el idioma que habla la calle? ¿Cómo alegrarme de la enrevesada y ardua lengua con que los dirigentes nacionales hacen sus discursos? ¿En qué ciudad vivo, si la música que escucho me da nostalgia de La Habana, que es donde guardé silencio poético? ¿Qué hacer: quedar simplemente estubo hasta que se resuelva mi desacuerdo personal con la política cubana, no publicar en Cuba, sólo en el exterior, o propiciar, con algunos artículos en revistas habaneras, el posible diálogo cultural, la polémica literaria que dejó de existir, la crítica? ¿Ser un exiliado sin derecho a volver a mi país o pretender un exilio dentro de él? La lista de preguntas podría continuar, pero para aquí. Dice una canción cubana: "Las penas que a mí me matan / son tantas que se atropellan / y cuando de matarme tratan / se agolpan unas*

con otras / y por eso no me matan". Si la métrica lo permitiese, donde dice penas yo pondría "preguntas". (Correspondencia: Suplemento Literario, Av. João Pinheiro 342, Anexo, CEP 30130-180, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.)

★ Tabacaria Nº 10, Lisboa, primavera (boreal) de 2001.

La revista de la Casa Fernando Pessoa de Lisboa mantiene en su sumario un equilibrio entre poesía portuguesa, poesía traducida y notas sobre artes plásticas. De este número puede destacarse un informado y entretenido ensayo de Marina Tavares Dias sobre las fotografías conocidas de Pessoa; nota la autora que, pese a la declarada falta de entusiasmo de Pessoa por las que llamó "esas provisionarias representaciones de uno mismo", las fotos del poeta son numerosas en comparación con los estándares de la época. Algunas de ellas son obra de los principales profesionales lisboetas de su tiempo, probando que Pessoa tuvo que dedicar tiempo y dinero a hacerse fotos; otras son obra de la familia o amigos. En esta última categoría revista la famosísima foto de que el poeta toma un vaso de vino de perfil, ante un mostrador de mármol, con fondo de barriles donde se distinguen claramente los cartelitos que indican "Moscatel", "Claret" y otras variedades, así como, un poco menos claro pero legible, el nombre de la bodega: "Abel Pereira da Fonseca", escrito en círculo en torno al isotipo, estilización de un bote con vela latina desplegada. Marina Tavares reconstruye a través de diversos testimonios la historia de esta célebre foto "en lo de Abel"; se trataba, de hecho, no de una parada casual sino de un sitio céntrico donde muchos amigos se habían acostumbrado a dejar recados a Pessoa, en la seguridad de que pasaría por ahí al menos tres veces por día, cosa que no era tan clara ni respecto a su casa ni respecto a ninguno de los trabajos que tuvo. La foto fue tomada por Manuel Martins da Hora, un amigo de Pessoa y fundador de la primera agencia de publicidad de Portugal; para esta agencia, el poeta hizo varios trabajos, entre ellos, un slogan para Coca-Cola ("Primer resultado extraño; después uno la extraña") y un folleto para la marca de tintas Berry Loyd que tenía un comienzo inequívocamente pessano: "Ya le explico qué pasó —dijo con cara de alegría el hombre triste—, ya se lo explico...". Fue a la salida de una jornada de trabajo en conjunto que Martins da Hora y Pessoa recalcaron en la bodega de Abel, en la Baixa, y Martins, que había traído consigo una máquina portátil para hacer fotos para un aviso, fotografió al poeta con su vaso de tinto, o sea, como Pessoa había de decir, "en flagrante delito". (Correspondencia: a: Casa Fernando Pessoa, Rua Coelho da Rocha 166, 1250-088 Lisboa, Portugal.)



Poesía en la Red

★ www.diariodepoesia.com