Buenos Aires - Montevideo - Rosario

DIARIO DE POESÍA

A 4,50

4 información creación ensayo

Periódico trimestral. Otoño de 1987

La "Profesión de fe" que abre el Nº 1 de **Vuelta** **Sudamericana** nombra tres veces a **Sur**, nítido modelo. ¿Quién sería, en la restauración, la nueva Victoria Ocampo? ¿El propio Paz? ¿Danu- (Sigue en pág. 2)



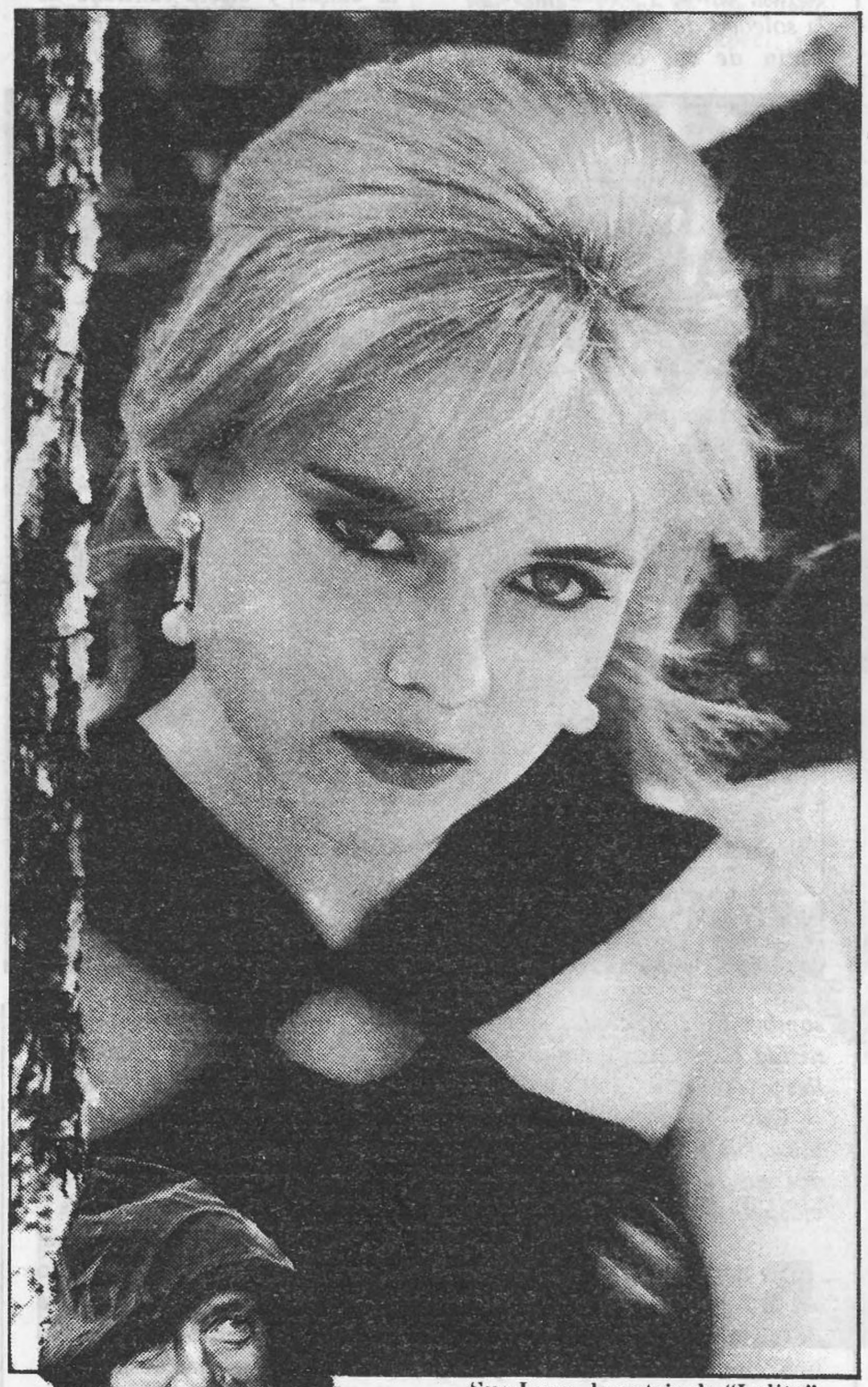
AÑO POETICO 1987

¿Cuáles son los libros de poesía del 87? ¿Quién los publicará? Un completo informe de lo que se viene, con anticipos exclusivos para Diario de Poesía (págs. 29 a 32). Y además, para curiosear qué piensa la gente, en pág. 36 los resultados de la encuesta realizada a críticos y poetas sobre los libros argentinos de poesía más interesantes del año pasado.



NUEVA POESIA U.S.A.
JOHN ASHBERY

John Ashbery, uno de los mayores poetas norteamericanos contemporáneos, es considerado el principal exponente poético de la corriente post-moderna; sin libros traducidos al castellano, es muy poco conocido entre nosotros. Entre las págs. 26 y 29, se extiende su enorme poema "Autorretrato en un espejo convexo", en traducción de Javier Marías.



Sue Lyon, la actriz de "Lolita".

NABOKOV

Vladimir Nabokov (1899-1977), el célebre autor de *Lolita*, fue, además de un prolífico narrador, poeta e inventor de poetas que ocupan un lugar central en sus novelas. El dossier de este número le está dedicado, incluyendo un ensayo inédito en castellano de Nabokov sobre Puchkin, y poemas traducidos directamente del ruso por Irina Bogdaschevski. Pp. 13 a 23.

Se Acabó el Verano

Informe exclusivo sobre este vasto evento en "El otoño", un texto desconocido de Bruno Schulz. "Cuando, por razones desconocidas, las metáforas, los proyectos y los sueños humanos comienzan a languidecer, es señal de que viene el tiempo del otoño". Entérese en página 6.

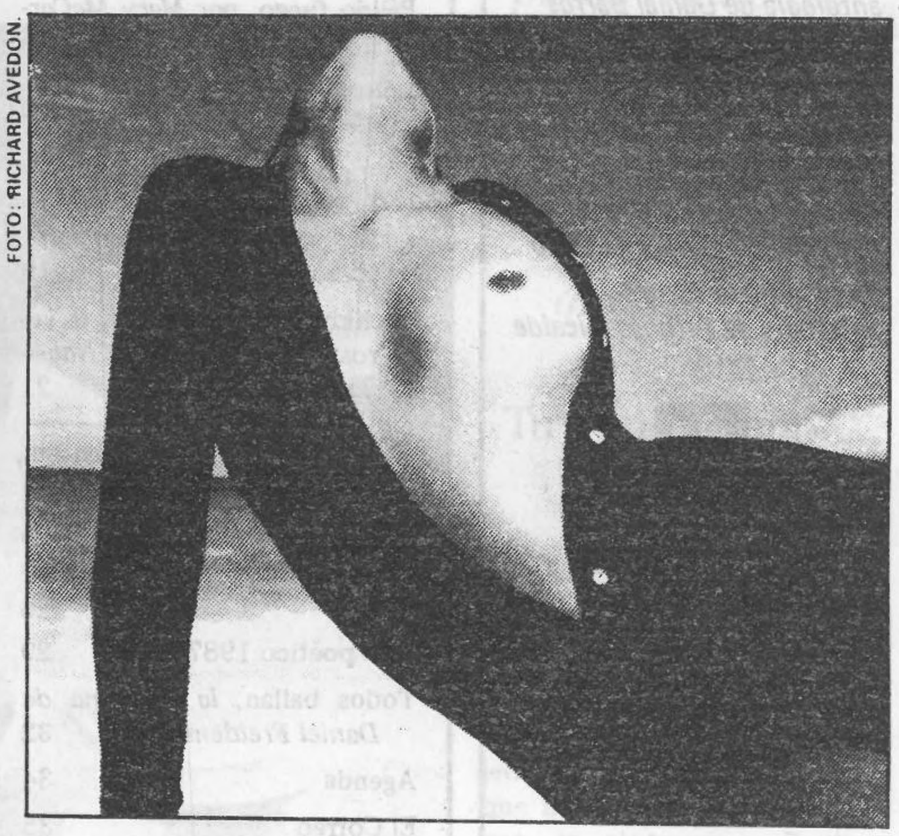


FOTO: RICHARD AVEDON.

El neobarroco en Argentina

¿Existe un barroco moderno? ¿Tiene valor para definirlo el célebre trabalenguas de Severo Sarduy: kitsch-camp-gay? ¿Contra qué clasicismo se reaccionaría hoy? ¿Qué deudas arrastra el neobarroco con el modernismo y el surrealismo local y francés? En la página 24, responde D.G. Hélder.



RICHARD MC LEAN: CREPUSCULO MEXICANO, 1969.

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

EDICIONES DE LA FLOR

¿DONDE ESTA LA POESIA?

En Ediciones de la Flor, por supuesto

Clásicos:

El solicitante descolocado *de Leónidas Lamborghini*

Comer y comer *de Noé Jitrik*

Nueva poesía USA: de Ezra Pound a Bob Dylan

Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana *antología de Daniel Barros*

El mago y otros poemas *de Daniel Samoilovich*

Arturo y yo *y* **Mi padre** *de Arturo Carrera*

Sentimientos completos *de César Fernández Moreno*

Toda Violeta Parra *antología de Alfonso Alcalde*

Novedades:

Descomposición *de Liliana Lukin*

Y en el stand N° 63 de la Feria del Libro

donde este año la Flor *regala* libros

Ediciones de la Flor festejando sus primeros veinte años
Anchoris 27 / 1280
Buenos Aires
TE: 23-5529
Stand N° 63 en la 13a. Feria del Libro

Sumario

Alta marea, *la columna de Elvio Gandolfo* 2

Arnaldo Calveyra: "Entre el Sena y el Gualeguay", *reportaje de Jorge Fondebrider* 3

Pintada, *la columna de Juan Pablo Renzi* 5

"El otoño", *un relato de Bruno Schulz* 6

Hablarán, *la columna de Martín Prieto* 7

Poetas colombianos: Alvaro Mutis y Ramón Cote 8

Página de artista, *por Luis Felipe Noé* 9

"Atribuciones", *por Segio Cueto* / "Madam", *por Mirta Rosenberg* 10

"Ocho poemas", *por D. G. Hélder* / "Atila y otros poemas", *por Gerardo Gambolini* 12

DOSSIER NABOKOV

Presentación, *por Mirta Rosenberg* 13

Opiniones contundentes, *reportaje a Vladimir Nabokov* 14

Cronología 15

Pálido fuego, *por Mary McCarthy* 16

Lolita, desde la poesía, *por Daniel Samoilovich* 17

Sobre la noción de itinerario en Lolita *por Alain Robbe-Grillet* / Apetito-pasión, *por Victoria Ocampo* 19

Puchkin o lo verdadero y lo verosímil, *por Vladimir Nabokov* 21

El neobarroco en Argentina, *por D. G. Hélder* 24

"Autorretrato en un espejo convexo", *por John Ashberry* 26

Año poético 1987 29

Todos bailan, *la columna de Daniel Freidemberg* 32

Agenda 34

El Correo 35

Encuesta: los libros del 86 36

DIARIO DE POESIA es una publicación de Juegos & Co. S.R.L., Uruguay 252, 3° 14 (1015) Buenos Aires. R.N.P.I. N° 48527. *Distribuidora en Capital:* Macchi y Cía., Carlos Calvo 2426, Bs. As. *Interior:* SADYE S.A.C.I.F., Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en HUR, Juan B. Justo 3167, e impresa en Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444.

Suscripciones en el exterior
En España: pts. 3.000. Otros países u$s 20 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia, cheques y giros en Uruguay 252, 3° 14 (1015) Buenos Aires. *Tirada de esta edición: 9.000 ejemplares.*

Alta marea



La columna de Elvio E. Gandolfo

(viene de tapa) bio Torres Fierro? ¿Enrique Pezzoni? ¿Aparecerá algún delfín heredero de Murena? ¿Llegarán a alquilar una quinta en San Isidro? Las respuestas mañana, a la misma hora de siempre, cuando volvamos a encontrarnos para dar un nuevo capítulo de *El calvario de una madre (Revistas literarias latinoamericanas)*, queridos radioescuchas.

MONTAJE: *Cuando Reboledo va a la Ciudad Vieja a mediodía, sobre todo un sábado o un domingo, queda fascinado por esas mujeres grandes y sólidas, serenamente espectaculares, que han trabajado durante toda la noche en algún bar para marineros de la zona y ahora aparecen con un erotismo más cotidiano, y a la vez majestuoso: vestidas con ropas nada chillonas, un poco despeinadas, sin maquillaje, rara vez mascando un chicle, encaminándose a la compra de provisiones, lentas y bellas naves en la soledad de esa hora previa al trajín de los bancos, con la*



sombra de las paredes arcaicas nítida como un tajo sobre calles y veredas.

Que el cuerpo de la República fuera ése, desea Reboledo, aunque con el sistema nervioso de Emily Dickinson.

RIGIDEZ DE LAS PLAZAS: Desde un punto de vista civil, de habitante de una ciudad, una plaza se presenta mentalmente como un espacio verde, con árboles abundantes, hecho para el descanso, que abarca más o menos una manzana, con caminos que se cruzan diagonal y perpendicularmente en una fuente central, y con un espacio de hamacas y arena en algún rincón.

Sin embargo, de unos diez años a esta parte multitud de nuevas plazas argentinas y uruguayas que he conocido, y algunas de otros países, vistas en fotografías, parecen seguir un camino inverso. Son por lo general sólidas superficies o volúmenes de cemento, planificadas básicamente para lo orgánico: eliminación casi total de los árboles y/o arbustos flexibles por palmeras o plantas tirando a metálicas, desaparición de la arena y los juegos infantiles, una idea global de que "lo vivo ensucia". Las flores no son rosales o macizos de tamaño regular, sino prolijísimos canteros, con una fila central de flores pequeñas (muchas veces hermosas), formadas de uno en fondo o en círculo, bordeadas de cemento.

Bajo el sol del verano esas plazas son más bien odiosas. Sólo alcanzan cierta personalidad muy tarde en la noche, iluminadas por grandes focos de luz blanca (hay también un rechazo de la sombra, o más aún de la penumbra, de la posibilidad de la caricia, en esa iluminación fuerte, sumada a la extirpación de las sombras de ramas y hojas). Pero es una personalidad que nada tiene que ver con una plaza: recuerda las estaciones, los grandes salones públicos o los escenarios vacíos, algo que lleva el tipo de actos públicos, con una mentalidad concentracionaria.

En más de un caso tienen apenas una entrada que sirve a la vez de salida, luego de un recorrido a veces laberíntico, con un fondo amplio donde se alza la estatua de algún prócer, y donde está calculado el espacio necesario para un palco, la banda y cierta cantidad de escolares, maestros y autoridades. Hay un marcado odio por alivio "por fin no hay nadie", más que a un contacto con la naturaleza, sistemáticamente eliminado.

LOS TACOS DE AVELLANEDA: *Jugoso párrafo de una carta del vate rosarino Eduardo D'Anna (diciembre del '78): "Estoy leyendo a Gutiérrez: un folletinazo que se llama* **La muerte de Buenos Aires,** *y que aunque es sobre un hecho histórico, parece ciencia ficción. Es estupendo. Algunas frases:*

'El Gobernador de Buenos Aires entró serio y poco comunicativo.

Ya nuestros lectores conocen el exterior del hombre.

Avellaneda, por el contrario, **se encaramó sobre sus tacos** *y con una sonrisa helada sobre sus labios lívidos, lo acompañó hasta un sillón, donde pretendió entablar un diálogo almibarado,* **hasta ajeno a las circunstancias.**" *D'Anna acota: "Avellaneda as the Vampir."*

El número 5 aparece el 21 de junio de 1987. Dossier: Poesía brasileña; el inspector Suárez resuelve el enigma Benedetti; Nueva York: el infierno blanco.

DIARIO DE POESÍA

Año 1 Número 4 - Marzo 1987

Director
Daniel Samoilovich

Director de Arte
Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción
Jorge Fondebrider

Consejo de Redacción
Diana Bellessi y Daniel Freidemberg (en Buenos Aires); Daniel G. Hélder y Martín Prieto (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).

Colaboradores especiales
Rodolfo Alonso, Ricardo Ibarlucía y Víctor Pesce

Diagramación
Carlos Tirabassi

Corrección
Mónica Urrestarazu

Secretaria
Josefina Darriba

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

Arnaldo Calveyra: entre el Sena y el Gualeguay

Arnaldo Calveyra nació en Mansilla, Entre Ríos, en 1929. Desde 1962 reside en Francia, donde ha publicado dos libros de poemas (*Cartas para que la alegría*, 1983, e *Iguana, iguana*, 1985, ambos en edición bilingüe en la editorial Actes Sud) y numerosas obras de teatro, entre ellas *Moctezuma* (Gallimard, 1969). Durante un período, vivió en Londres, trabajando con Peter Brook; su labor teatral ha permanecido casi desconocida en el país hasta el estreno de *Cartas de Mozart*, actualmente en cartel en el Centro Cultural General San Martín. Para este año, Libros de Tierra Firme anuncia la primera edición argentina de los dos libros de poesía de Calveyra, reunidos en un solo volumen.

por Jorge Fondebrider

Usted nació en Entre Ríos y allí vivió hasta el fin de su adolescencia. Luego de estudiar y trabajar en La Plata, ganó una beca y se fue a París, donde vive desde hace ya más de veinticinco años. ¿Cómo se puede seguir escribiendo en función del habla de un lugar que dejó hace tanto tiempo?

—Bueno, ya viste que tuve que volver. Tal vez me estaba faltando un poco de combustible... En Entre Ríos la gente es muy metafórica en su manera de hablar... Sí, ya sé, a diario todos hablamos empleando metáforas. Pero en el campo entrerriano, que es de donde yo vengo —Mansilla exactamente—, hay maneras muy particulares de anteponer una palabra a otra y todo eso le impone un ritmo particular al habla. Uno es esos ritmos y, claro, esos ritmos es lo que uno escribe.

—¿Usted habla de "ser" un determinado ritmo?

—Sí, porque fatalmente uno es el ritmo de lo que habla. Cada lengua ofrece un limitado número de posibilidades. A ellas hay que atenerse. En mi caso particular, primero está el castellano de Argentina y después, el castellano del campo entrerriano, que es el lugar que me imprimió una huella profunda.

—¿Qué piensa usted que tiene el castellano que no tengan otras lenguas?

—Una gran ubicuidad, por lo tanto, una sintaxis flexible. Esa es la herencia del latín. Hemos tenido suerte, ¿no?

—¿Nunca deseó escribir en francés?

—No. Admiro a esos monstruos que son capaces de escribir en más de una lengua, pero, en el fondo, me dejan indiferente. Saber hablar muy bien otra lengua no es suficiente para desear escribir en ella. Por otra parte, aun frecuentando durante tanto tiempo el francés, puedo afirmar que hay palabras cuya temperatura, hasta hoy, me resulta inasible. ¿Cómo usarlas entonces? Cuando uno domina su propia lengua, encuentra en ella matices, tonos armónicos que difícilmente se detectan en lenguas ajenas. Las palabras tienen temperatura...

—El ejemplo clásico de "tener un sueño", como se dice en castellano, y "faire un réve" ("hacer un sueño"), como se dice en francés y todo lo que esas variaciones verbales implican en nuestra manera de aprehender el mundo.

—Sí, sí, exacto. Y ya que me diste ese ejemplo, te cuento algo que leí no hace mucho: a través del esqueleto de alguien puede llegar a derivarse el oficio que ese alguien desempeñó en vida. Yo nunca quise escribir en francés porque una sintaxis llega a ser el esqueleto de uno. Habría que estudiar, de ser posible, lo que distingue el esqueleto antropológico de Rimbaud del de Poe o del de San Juan de la Cruz. Acaso por eso nunca quise escribir en francés, para que, llegado el momento, pueda leerse en mi esqueleto: "tuvo un sueño".

—¿Qué ocurre, entonces, con su poesía traducida? ¿Se reconoce en ella?

—Cuando oigo un poema mío traducido al francés, me digo: "lástima por los sobreentendidos"; pero, quién sabe, tal vez estén presentes. Los lectores franceses dicen que mis textos suenan diferente... No suenan como suena un poema francés. ¿Por qué será? ¿Será la sintaxis de Laure Bataillon, mi traductora? ¿Será la sintaxis que ella le ha dado a mis textos? ¿Serán las imágenes que empleo? ¿Será un jacarandá en lugar de un árbol francés? ¿Será un río entrerriano al lado del Sena? Yo no sé, me quedo con la curiosidad de saber.

—¿Pero acaso la aparición del río Gualeguay o de Mansilla no es exótica e, incluso, romántica para un lector porteño?

—Tenés razón. La respuesta hay que buscarla en otro lado. Quizá en el grado de tensión que permite a estos textos dejar lo meramente regional para transformarlos en otra cosa... Cuando oigo un texto mío en francés lo reconozco por la anécdota, pero me quedo afuera.

—¿Y qué ocurre cuando oye sus textos en castellano dichos por otra persona? En tanto dramaturgo eso le debe ocurrir a menudo...

—Bueno, hay una salvedad para hacer. El parlamento teatral no transcurre rítmicamente como el poema. Está mucho más cerca de la conversación. Incluso cuando la poesía tiende a imitar la conversación tiene un movimiento rítmico mucho más complejo. Cuando oigo a alguien recitar un poema mío, siento agrado. ¿Por qué? Porque los míos no son textos abstractos. Por alusión mis poemas llegan a cosas concretas: *ESTE* plato, *ESTA* cuchara, *ESTA* botella de vino...

—¿Es eso lo que busca cuando lee a otros poetas?

—Sí. Cosas concretas.

¿Qué poetas le interesan?

—Entre los argentinos Juan Gelman. Me quedé asombradísimo al leer a Giannuzzi en el *Diario de Poesía*. Me gusta mucho Madariaga... Otros poetas que me importan son Hölderlin, Leopardi, Wallace Stevens. Esa gente me saca realmente de la silla.

—¿Por qué? ¿Podría explicarme el caso de Stevens?

—Bueno, Stevens siempre está hablando de una cosa por vez y eso me colma. Es lo que más espero de un poema: una cosa por vez y, sobre todo, nada de abstracciones. Para las abstracciones ya está la filosofía, ¿no? Cuando un poeta busca nociones en lugar de cosas es porque es un filósofo frustrado. Dante, para dar un alto ejemplo, tiene que pasar por las imágenes individuales para dibujar su árbol final. Mirá, tomemos el caso de Malatesta. Cuando aparece Malatesta, vos estás con él y no con la idea del infierno en Malatesta; estás con el sufrimiento de Malatesta y estás sufriendo con él y con Dante que lo está mirando. Te repito, una cosa por vez.

—¿Nombrar una cosa por vez no es también un procedimiento teatral?

—Sí, claro. Cuando uno sale de ver un Shakespeare, una obra dramática de Shakespeare construida paso por paso, sueña con la imagen total que, por ser imagen total, ya es abstracción. Shakespeare actúa al unísono. Con esto quiero decir que presenta varios niveles de significación. Cada uno de esos niveles es rápida e instantáneamente discernible y, por lo tanto, objetivable. Si la puesta en escena es buena, uno puede objetivar esa imagen total de la que hablé y volverse a su casa con la abstracción. Repito, hechos concretos que se vinculan hasta formar una abstracción.

—En una entrevista anterior usted me comentó que, en un principio, se hallaba dividido entre la música y la poesía y que, por cuestiones de personalidad, finalmente se decidió por la poesía...

—Sí, no podía hacer las dos cosas al mismo tiempo. Tenía que encontrarlo todo en la literatura. Recuerdo lo que siempre discutía con Mastronardi, una de las pocas personas que yo frecuentaba en esa época: tantas horas de tocar el piano diariamente permitían, al cabo de un tiempo, saber cuáles eran los progresos. Con la poesía no pasaba lo mismo. Ahora pienso que esa idea de progreso me demoró mucho. De la poesía sólo sacás poesía. La idea de progreso no cabe... Tuve que elegir y elegí la poesía. Ahora música y poesía están cada una en su anaquel; están muy bien así, se mandan saludos...

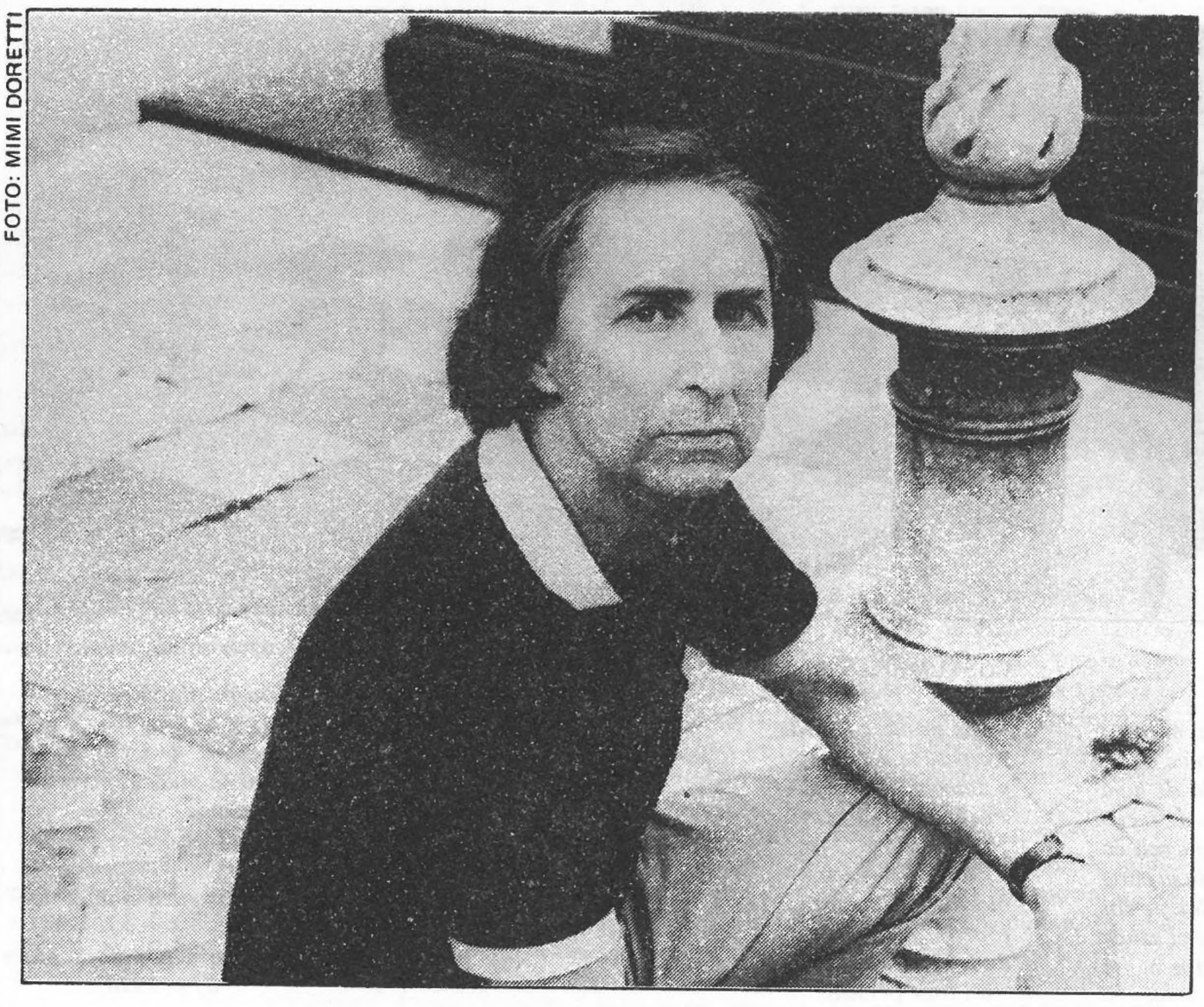


FOTO: MIMI DORETTI

"Leí que a través del esqueleto de alguien puede deducirse el oficio que ese alguien tuvo en vida. En el mío, querría que se leyera: Tuvo un sueño".

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

Arnaldo Calveyra

Poemas

DE "CARTAS PARA QUE LA ALEGRIA"

1

El viaje lo trajimos lo mejor que se pudo. De todas las mariposas de alfalfa que nos siguieron desde Mansilla, la última se rezagó en Desvío Clé. Nos acompañamos ese trecho, ella con el volar y yo con la mirada. Venía con las alas de amarillo adiós, y, de tanto agitarse contra el aire, ya no alegraba una mariposa sino que una fuente ardía. Y corrió todavía con las alas de echar el resto: una mirada también ardiendo paralela al no puedo más en el costado de tren que siguió.

La gallina que me diste la compartí con Rosa, ella me dio budín. En tren es casi lo que andar en mancarrón.

Los que tocaban guitarra cuando me despedías vinieron alegres hasta Buenos Aires.

Casi a mediodía entró el guarda con paso de "aquí van a suceder cosas", y hubo que ocultar a cuanta cotorra o pollo vivo inocente de Dios se estaba alimentando.

En el ferry fue tan lindo mirar el agua.

¿Y sabes? No supe que estaba triste hasta que me pidieron que cantara.

13

El globo que nos trajeron las visitas de Buenos Aires, ¡qué lástima que se fue!

Tanto que por la noche antes le preparamos el cordel de la subida con cuanta piola encontramos viva o muerta para volverlo una cometa azul a la mañana.

Viró al costado del naranjo con el patio, hizo un esfuerzo por el aire y aguantó la luz.

¿Subía?

Viró hacia el sur donde ralean las cañas y las gallinas se asustan de solas. Le vimos el esfuerzo por el aire, una gana de quedar y de subir al mismo tiempo: una inanidad de la pura pose después de cabeceo azul.

Como si se hubiera puesto a hervir el cielo en ese punto cada vez más pequeño.

Tanto que lo corrimos por el campo; tanto que los chicos nos corrieron a nosotros; tanto que sacaron la lengua, de rendidos, el Medor y el Lobo; que mortificamos a la vacas; que cortaron el cabestro los mansos; tanto...

A UN POEMA ESBOZADO EN EN LA INFANCIA Y CUYO ESPECTRO ES SU RITMO

Dante
esta tarde,
camino a ninguna parte,
un retoño de ceniza en la mirada,
y la voz que se tiene en los viajes,
sobre el regazo las manos
como mojadas o como sucias.
Atascado en los barriales del Paraíso,
todavía recuerda aquel hombre
sobre tierra de infierno
cayendo sobre fuego.

Los que él llevó al infierno
ahí siguen.
Ellos no saben que una mano
los puso ahí, escribiendo.
Estatuarias rotas
sin rencor
se queman.

El, que como Bonaparte con sus primas,
consiguió colocar a Guido en el Paraíso
con todo
no alcanzó a distinguir
quién estaba en la casa del Guinicelli
cuando pasó a visitarlo.

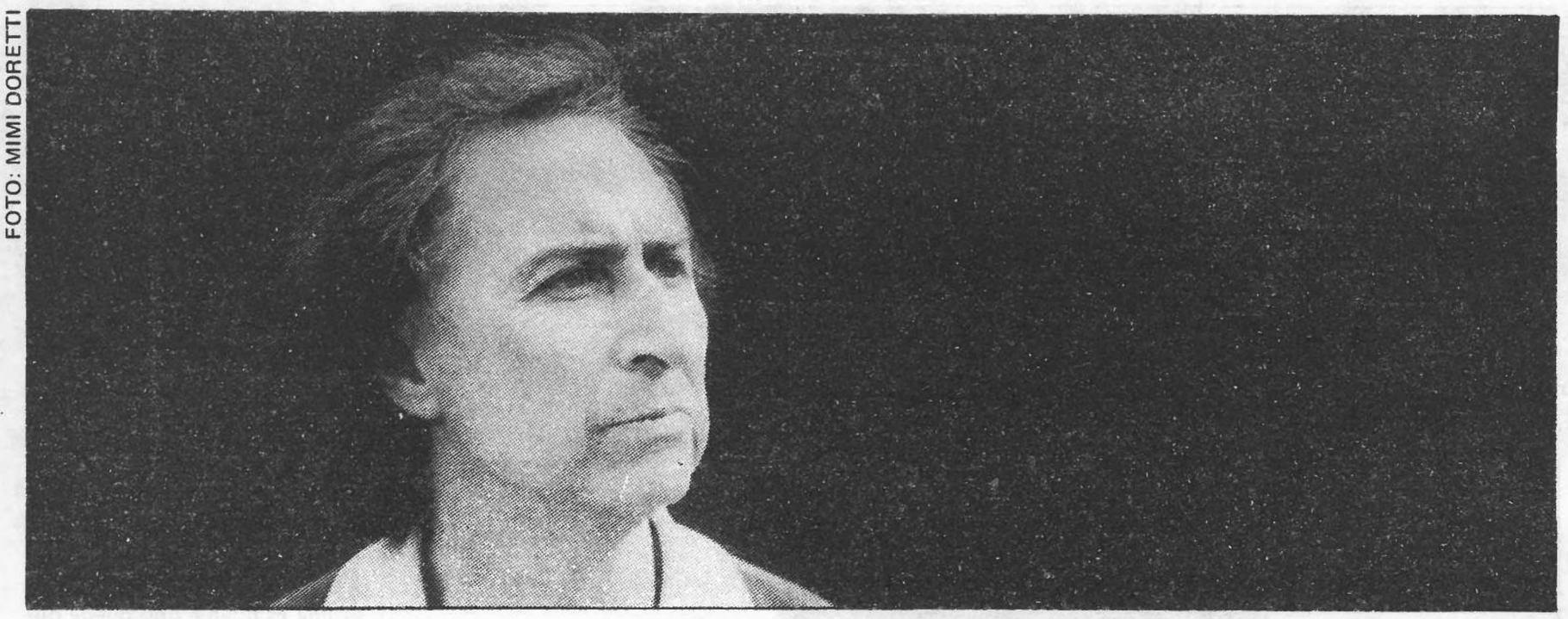


FOTO: MIMI DORETTI

12

De pronto, ¡qué alegría! Venía mirando por el otoño suelto, y me entretuve en un cardo, junto al tobogán estancado de hojarasca. ¡Curioso!, estaba florecido de recién y se entró en la leche cruda. Yo me salí corriendo de su costado en trance, de su ebriedad silenciosa me fui lejos con los perros; "ya está ya está"... y nosotros, y el azúcar despertado y los panes convidados al festejo.

Y ya está en cuajada ahora, tan blanco, tan de una florecida de blanco puro, el azul.

Me entré tranquilamente al cardo cimarrón, querida mamá.

COSTUMBRES DE CASA

La primera estrella
traspasa la ventana
y descansa del viaje
en el centro de mesa.

Jarra fresquita
olorosa a primavera,
ropero
de la pieza de al lado
—un traje persiste
en el olor de la muerta—,

silla que mira al campo.

Campo.

Colonias de malvones
golpean a las puertas.

Si Virgilio viviera
diría
lo rosadas que parecen esas nubes.

El alma ya pronta
a la muerte por sueño.

Te llevaré la mañana temprano
en un vaso de agua.

Sucias las manos
de tanto experimentar con muerte,
amigo de falsarios,
su ojo húmedo
estuvo en muchas partes,
tostadas la cara, las manos
por las tardecitas del Paraíso.

Y un buen día despertaron en el infierno.

¿Dónde estará el poema esta tarde,
5/1/1974?,

¿dónde habrá buscado refugio
de los poemas que buscan nacer
de la continencia del poema?,

¿quién castigará el horror de Dante?

—¿Ayuda a un poeta la práctica de un instrumento musical?

—Acaso la modesta práctica diaria de un instrumento musical pueda permitirle a un poeta leer con mayor claridad ciertos ritmos secundarios que van y vienen como lanzaderas durante el proceso de escritura de un poema.

—¿Quiénes lo han ayudado a usted? ¿Qué compositores le han facilitado las cosas?

—Bach, por necesidades de construcción, y Mozart, por necesidades del todo órficas. Pero hago la siguiente salvedad: la poesía y la música son cosas diferentes. Cuando se trata de escribir un poema, la música no puede darlo todo. Hay otras cosas de enorme importancia que inciden en el proceso de construcción de un poema.

—¿Alguna vez escribe oyendo música?

—No. Nunca escribo poesía oyendo música. A veces, cuando estoy cansado y tengo que hacer traducciones técnicas, que es el modo como me gano la vida, pongo música para no tener la impresión de que estoy perdiendo demasiado tiempo haciendo estupideces.

¿Escribe sistemáticamente?

—No. Hay que dejar un gran vacío de circunstancias, un gran vacío de acontecimientos para poder escribir. Afortunadamente ahora puedo crear con cierta facilidad ese vacío.

—¿Cómo hace?

—Bueno, uno no vive de balde, ¿no? Creo que Eliot decía que cuanto más afinado es un artista más puede dividir las circunstancias de su vida de su trabajo como creador. Me parece que Eliot tiene muchísima razón. Yo leí eso por primera vez a los veinte años. En ese entonces me avasallaba la vida inmediata y no podía entenderlo. Pero pasaron muchas cosas y ahora ya aprendí: soy capaz de abstraer la cuenta del gas del poema en el que estoy trabajando.

—¿Dónde y cómo trabaja?

—En otra oportunidad te dije que, básicamente, tomo notas. Continuamente estoy tomando notas en minúsculas libretitas. Después trabajo en mi cuarto. Yo ahí soy dueño, ¿no? Pero mi vida en París es difícil y me veo obligado a trabajar también en el tren, en el subte, en cualquier parte...

—Puesto que muchos de sus textos tienen una matriz muy antigua y se refieren a experiencias atesoradas en sus primeros años de vida, ¿en qué consiste para usted trabajar un texto?

—Las notas pueden derivar en un texto. Normalmente dejo reposar lo escrito y, pasado un tiempo, si el texto me da ciertas garantías de vida, yo lo retomo y lo rehago. El trabajo consiste en ver qué pasa con los adjetivos. Hay que tratar de

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

que los adjetivos desaparezcan lo más que se pueda. Los textos suelen fallar por los adjetivos. Eso es algo que vigilo mucho. También hay otras cosas: ver cómo funciona el ritmo, ver si se mantiene el interés de lo que estás diciendo. Hay que interesar al lector. Tal vez el teatro me haya ayudado en esto. Si uno pierde al espectador por un instante, después es muy difícil volver a recuperarlo... A propósito de tu pregunta, voy a contarte algo. Mi hija empezó a estudiar pintura con Delia Cugat. En ese momento, Delia me dijo que guardara todo lo que mi hija hiciera: croquis, esbozos, las cosas más nimias; porque si algún día ella se destina realmente a la pintura, el menor trabajo que haya hecho siendo niña puede serle de gran utilidad. Curiosamente, o no tanto, hay líneas mías que he vuelto a encontrar en textos escritos hace muchísimos años. Esas líneas han sido desencadenantes... Será por eso, como dijiste al principio de la entrevista, que estoy signado: mi infancia, un cierto lugar de Entre Ríos.

—¿Cuál es, entonces, la relación que existe entre su pieza teatral Cartas de Mozart *y Entre Ríos?*

—Tenés razón... Mozart es un tema europeo. No obstante, yo lo traté como sólo un argentino podría tratarlo. Aunque todavía no apareció la persona que pueda explicarlo, no sé si un europeo se hubiera ocupado de Mozart y de sus cartas de la manera en la que yo me ocupé.

QUIMERA



Nº 59: ¿Qué fué la postmodernidad? J.F. Lyotard deshace algunos equívocos suscitados por esta etiqueta-para-todo. Pasó la moda, empieza el debate.
Entrevista con Antonio Di Benedetto: una de las últimas entrevistas al autor de Zama. Y toda la información sobre la actualidad literaria.
En mayo, en su kiosko.

¿Podría contarme cómo esas cartas se convirtieron en teatro? Tengo entendido que su pasión por Mozart empezó en la Argentina.

—Sí, sí. Como escribí en el programa que se entrega a los espectadores, en los comienzos de esta obra hay dos cartas de Mozart que leí en una revista literaria uruguaya. Quedé fascinado por lo modernas que eran, modernidad que se liga a la extrema soltura con la que fueron escritas. Yo era estudiante secundario en Concepción del Uruguay. Y pasó el tiempo. Después, ya en Francia, frecuenté el teatro y, poco a poco, comencé a pensar que esas cartas tenían en sí el germen de una modesta dramaturgia. Finalmente hace unos doce años, Andreï Serban, que por ese entonces trabajaba como director en *La Mama* de Nueva York, me instó a que me pusiera a trabajar en la obra de una vez por todas.

—¿Cómo fue trabajar con material preexistente? ¿Ya le había ocurrido antes?

—No; ésa fue la primera sorpresa que tuve. Por otra parte, mi fidelidad a las cartas de Mozart le daba a la aventura una cierta tonalidad antropológica que se avenía bien con mis esperanzas de ese entonces. Por supuesto empezaron a surgir los problemas. Sigo recordando, y no me pidas precisiones, el problema de la vinculación entre ópera y teatro. Yo ya había interrogado las cartas desde esta óptica porque Mozart le escribe a su padre sobre lo que piensa del fantasma del padre de Hamlet, sobre *Hamlet*, vale decir sobre su fascinación por la representación teatral. De todos modos, todo esto ahora es anecdótico. La necesidad básica que yo tenía consistía en saber cuál era el Mozart que se necesitaba interrogar hace una decena de años en Francia, que es donde yo vivo, y en un plano más general, en el Occidente de ese entonces. Creo, cada vez con más convicción, que cada diez o veinte años se debería escribir una nueva obra sobre Mozart, un hombre de una curiosidad tal por el mundo en que vivió que esa curiosidad lo ha convertido en una suerte de esponja siempre dispuesta a destilar nuevos secretos. Por otra parte, ésa sería una manera de no dejarlo al margen de los cambios que, por modestos que sean, se producen en cada decenio.

Hemos hablado de la música y del teatro trazando relaciones con la poesía. ¿Qué le ocurre frente a la pintura?

—Mi *satori* con la pintura se produjo con un cuadro de Chagall, "Cumpleaños", ése en el cual se ve una novia que vuela. Hay algo literario en ese cuadro: es una imagen plástica y a la vez una imagen literaria. Ahí empezó todo. No obstante, no creo hacer literatura a partir de cuadros.

—Bueno, pero hay un poema suyo escrito a partir de Monet...

—Sí, es cierto. Pero la cosa es un poco diferente. Ese cuadro de Monet había sido radiografiado y la radiografía revela otra escena diferente de la que se ve a simple vista; una metáfora que coincide con la realidad, algo así como el desnudo metafísico.

—Por último, ¿reescribe mientras lee la poesía de otros?

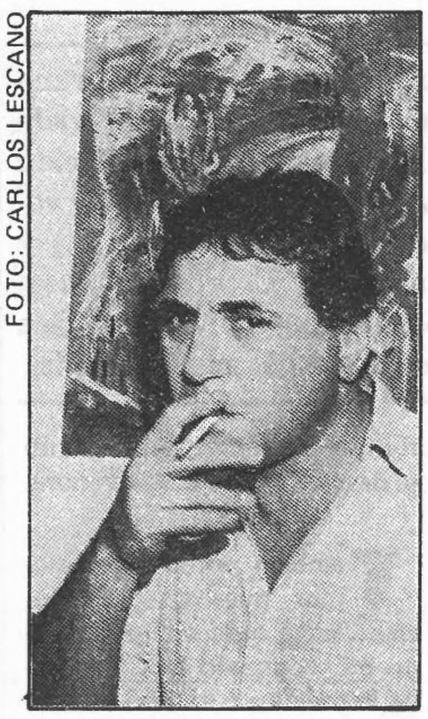
—No. Si un poeta me aburre, lo dejo. Y si me lo estoy pasando bien con él, me quedo feliz porque encontré una cosa más. Eso es algo que siempre me parece prodigioso. ¡Imaginate: las palabras se vuelven un conglomerado al que llamamos poema! Ese es un motivo para sentirse alegre.

DIARIO DE
POESÍA
RECIBALO EN SU CASA

Deseo suscribirme a "Diario de Poesía" por cuatro números, a partir del número ..... pagando A 20.
Adjunto: ☐ giro postal a la orden de Juegos & Co. S.R.L.
☐ cheque a la orden de Juegos & Co. S.R.L.
Oferta exclusiva para países limítrofes. Otros países: ver pág. 2.
Nombre y apellido .....
Calle: ..... N° .....
País: ..... Localidad: .....
Provincia: ..... Cód. Postal: .....
Remita este cupón con su pago a Juegos & Co. S.R.L.
Uruguay 252 3° 14. (1015) Capital Federal. *Argentina*

Pintada

FOTO: CARLOS LESCANO



La columna de Juan Pablo Renzi

SUCCIONANDO UN MATE CON UN SORBO DE CAFE EN LA BOCA (a partir de una conversación con Juan José Saer)

Más allá de la neurosis, o gracias a ella, la oralidad, es decir, mi oralidad, sería desde un punto de vista, si se quiere, existencial, la forma más tranquila, cómoda y, tal vez, la más letal de extraerle el jugo posible a la vida.

Para quienes evitamos, o nos están vedadas, las emociones físicas intensas, para los que nunca escalaremos el Everest o posiblemente jamás pesquemos tiburones en el Caribe, el consumo continuo, habitual, de pequeños y pobres placeres sería como un simulacro de acción por el que sentiríamos estar viviendo la vida que vivimos y que nos alejaría del pánico que nos produce esa reducción casi tautológica que nos amenaza cada día: la de ser solamente artistas.

Beber, entonces, ingerir, hablar, podría configurar un conjunto de exorcismos contra el horror que nos provoca la suposición de que la vida que vivimos es sólo mera interpretación estética (un largo, único e interminable poema, un cuadro infinito, casi transparente, sin densidad ni espesor).

Porque suponemos, se supone, que, por el contrario, lo que pinta un pintor, lo que crea un poeta, debe ser el compendio o el resultado de todas las emociones que ha acumulado a lo largo de la vida que ha vivido. Un cuadro, para dar un ejemplo, y de acuerdo con la imagen de artistas que hemos acuñado, no sería ya sólo una relación inteligente de líneas, manchas, formas y colores, sino una relación de líneas, manchas, formas y colores, cuya inteligencia ha sido alterada en el momento de la ejecución, por una o más emociones previamente adquiridas o vividas por el pintor. De este modo, entonces, pensamos en los ojos negros y enérgicos de Picasso como en signos que justifican la genial particularidad de sus obras...

Por eso, cuando veo cómo reacciona la gente ante cualquier cuadro actual, anhelando exasperadamente, histéricamente, descifrar en esa maraña de líneas, manchas, formas y colores, en ese jeroglífico descomunal y, aparentemente, anárquico que es una pintura, repito, anhelando descifrar la vida íntima del pintor, las emociones rectoras que lo obligaron a elegir esas formas y no otras, siento un profundo malestar, una horrible sensación de equivocación y malentendido.

Porque cuando bebo un sorbo de vino, cuando detecto con mi cuerpo la combinación de sus sabores, el placer que experimento, esa emoción inmediata, es algo que sé, con certeza, que nunca podré traducir en un cuadro. Porque cuando miro y recorro con la mirada cada fragmento de un cuadro mío y me pregunto qué parte de mi vida, qué emociones por mí vividas provocaron esos accidentes de colores y líneas que estoy viendo, no obtengo la más mínima respuesta, no puedo reproducir, ni aún con esfuerzo, la más pequeña sombra de un sentimiento...

Diría, entonces, que este malentendido del que participamos, esas percepciones equivocadas de una obra de arte, son el resultado, tal vez, de esas simulaciones que actuamos los artistas (mi oralidad, por ejemplo). Conclusión que me lleva, no sin sorpresa, a establecer una clara diferenciación entre "vida de artista" y la vida de un artista.

"La emoción del pescador no depende del tamaño del tiburón"

Entonces, y para poner punto final, volviendo a las emociones de otros: la emoción del pescador no dependería, digo, del tamaño del tiburón que ha atrapado en el otro extremo de su línea, así como la emoción del alpinista no dependería de la altura del precipicio sobre el cual pende de una cuerda, sino que, en ambos casos, pertenecería al orden de la prolijidad de los actos *imprevistos pero precisos*, con que el pescador tensa y afloja su línea o con que el alpinista clava sus estacas sobre la roca.

Del mismo modo, la emoción del artista, entonces pertenecería al orden en el que trata los accidentes de líneas, manchas, formas, colores, palabras, frases, secuencias, silencios y sonidos: a la prolijidad proverbial con que acuna esos accidentes encontrados, "esas intermitencias luminosas", para que no mueran al nacer, para que muestren y desarrollen la inteligencia particular, irrepetible, de su propia organización, en definitiva, para que vivan una vida que, quizá, no tenga más sentido ni explicación que la nuestra propia.

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

El otoño

¡Se acabó el verano! Viene el otoño, que, según Bruno Schulz, "es la nostalgia del alma humana por la materialidad, lo esencial, los límites". De Schulz se han traducido al español *Las tiendas color canela* (Barral Editores), el volumen de relatos *La calle de los cocodrilos* (C.E.A.L.) y *Sanatorio bajo la clepsidra* (Montesinos). El presente texto, inédito en castellano, fue publicado por la revista polaca *Sygnaly* en 1936. Las ilustraciones son del mismo Schulz.

por Bruno Schulz
traducción de
Eduardo Ipcar

onoce usted ese tiempo en el que el verano, hasta ahora todavía exuberante y lleno de vigor, el verano universal, englobando en su vasta esfera todo lo que era únicamente concebible —gente, acontecimientos y cosas— recibe de un día para el otro algo así como una imperceptible fisura? La luz del sol aún cae brillante y profusa, en el paisaje todavía hay ese gesto clásico de gran señor que legó a esta estación el genio de Poussin, pero —cosa extraña— volvemos de la excursión matinal curiosamente llenos de fastidio y estériles: ¿tendremos vergüenzas? No estamos bien y evitamos mutuamente miramos —¿por qué?— y sabemos que en el crepúsculo uno u otro nos vamos a dirigir con una sonrisa molesta hacia un rincón retirado del verano y vamos a golpear, vamos a golpear la pared para convencernos de que todavía devuelve un sonido pleno, un sonido tranquilo. Hay en esta tentativa una perversa voluptuosidad de traición, de arrancar una máscara, un ligero escalofrío de escándalo. Y mientras prosigue el remate su lúcido y vivificante curso, los departamentos profanados se vacían, se desnudan y se llenan de un eco claro y sonoro —esto no despierta ninguna pena, ningún sentimiento: toda esta liquidación del verano es huella de la ligereza, de la negligencia y de la futilidad de un carnaval retrasado que se arrastrará hasta el Miércoles de Cenizas.

Y sin embargo el pesimismo llega, quizá, demasiado temprano. Continúan todavía las negociaciones, las reservas del verano aún son inagotables, todavía se puede llegar a la plena restitución... Pero la prudencia, la sangre fría no son cosas de los veraneantes. Incluso los hoteleros, los hoteleros comprometidos hasta el cuello en las acciones del verano capitulan. ¡No! ¡Tan poca lealtad, tan poca piedad frente a este aliado fiel no testimonia precisamente una marca de fábrica halagüeña! No son comerciantes sino tenderos, gente pequeña y temerosa, incapaz de ver lejos y de pensar a lo grande. Cada uno de ellos aprieta contra su vientre su monedero. Cínicamente dejaron caer la máscara de la amabilidad, se quitaron los smokings. En cada uno se despierta la caja registradora.

También nosotros embalamos nuestras pertenencias. Tengo quince años y escapo por completo a los deberes de la práctica cotidiana. Puesto que todavía falta una hora para partir, salgo corriendo por última vez a despedirme de las vacaciones, a hacer el balance de este verano, a ver lo que puedo llevar conmigo y lo que tengo que abandonar para siempre en esta ciudad prometida al aniquilamiento. Pero en la pequeña rotonda del parque, ahora vacío y claro en el sol de la tarde, delante de la estatua de Mickiewicz, repentinamente se ilumina en mi alma la verdad del solsticio de verano. En la euforia de esta revelación, subo los dos escalones del monumento, trazo con la mirada y con mis dos manos extendidas un arco muy vasto, como si tomara al balneario por testigo, y digo: ¡Me despido, Verano! Has sido bello y rico. Ningún otro verano podría compararse contigo. Hoy lo reconozco, aunque más de una vez me he sentido desdichado y triste por Ti. Te dejo como recuerdo todas mis aventuras dispersas a través del parque, de las calles, de los jardines. No puedo llevarme conmigo mis quince años, aquí se quedarán para siempre. Además, en el intersticio de dos vigas, en la veranda de la casa en la que viví, deslicé un dibujo que, como recuerdo, hice para Ti. Desciendes ahora entre las sombras. Al mismo tiempo que Tú, toda esta ciudad de casas y de jardines desciende al país de las sombras. No tienen progenie. Tú y esta ciudad mueren sin dejar descendencia. Pero no estás libre de pecado, Verano. Te diré en qué consistió tu culpa. No quisiste, oh Verano, contentarte con los límites de la realidad. Ninguna realidad Te satisfacía. Te arrojabas más allá de toda realización. No saciándote en lo real, lo adornabas con metáforas y figuras poéticas. Te movías en las asociaciones, las alusiones, los imponderables. Cada cosa evocaba otra, la segunda apelaba a una tercera y así, sin fin. Tu charlatanería terminaba por cansar. Uno se sentía harto de ser llevado por las olas de una fraseología infinita. Sí, digo bien, fraseología, y perdón por esa palabra. Esto se nos hizo perceptible cuando, aquí y allá, en numerosas almas, poco a poco nació el deseo de lo esencial. A partir de ese instante fuiste vencido. Aparecieron los límites de Tu universalidad. Tu gran estilo, Tu maravilloso barroco —que en los tiempos de Tu gloria parecían ceñirse a la realidad— los sentíamos ahora como una manera. Tus dulzuras y Tus meditaciones eran inmensas e infinitas como las inspiraciones megalómanas de los enamorados o, al contrario, se presentaban como un torbellino de visiones parecido al delirio de los alucinados. Tus olores eran exagerados y fuera de la medida de la admiración humana. Bajo la magia de Tu tacto todo se desmaterializaba y crecía hacia formas cada vez más altas. Comíamos Tus manzanas soñando con frutos paradisíacos y cuando veíamos Tus duraznos, pensábamos en los frutos etéreos que consumiríamos con el solo olfato. En Tu paleta sólo tenías los registros más elevados; ignorabas la saciedad, la firmeza de los bronces intensos, grasos y de color de tierra. El otoño es la nostalgia del alma humana por la materialidad, lo esencial, los límites. Cuando, por razones desconocidas, las metáforas, los proyectos, los sueños humanos comienzan a languidecer buscando su realización, es señal de que viene el tiempo del otoño. Esos fantasmas que hasta entonces, dispersos en las más alejadas esferas del cosmos humano, teñían su alto techo con sus espectros, acuden ahora hacia el hombre, buscan el calor de su respiración, se acurrucan en el refugio de su casa, de la alcoba que alberga su cama. La casa del hombre se convierte, como el establo de Belén, en el núcleo alrededor del cual el aire se espesa con todos los demonios, con todos los espíritus de las altas y bajas esferas Se terminó el tiempo de los bellos gestos clásicos, de la fraseología latina, del dejo meridional tan teatral. El otoño necesita firmeza, la fuerza primitiva de los Durero y de los Brueghel. Esta forma se rompe por el exceso de la materia, se endurece en nudos y callosidades, apresa la materia en sus mandíbulas y tenazas, la petrifica, la viola, la amasa y finalmente la deja con los estigmas de esta lucha, maderos a medios trabajar marcados con el sello de una vida inverosímil en las muecas que ha impreso sobre sus rostros de madera.


"AUTORRETRATO", MONOCOPIA, 1920.

Yo todavía decía estas y otras cosas en el semicírculo desierto del parque, que parecía retroceder delante de mí. Sólo profería en voz alta una parte de este monólogo, ya fuera porque me faltaban las palabras apropiadas o porque únicamente simulaba el discurso, reemplazando las palabras faltantes con abundantes gestos. Designaba a las nueces, frutos clásicos del otoño emparentados con los muebles de la pieza, nutritivas, sabrosas y duraderas. Evocaba a las castañas, esos modelos de frutos laqueados, juguetes destinados a los juegos de infancia; a las manzanas del otoño, enrojeciendo de su buen rubor, familiar y prosaico, detrás de las ventanas de las casas.

El crepúsculo comenzaba a difuminar el aire cuando volví a la pensión. En el patio ya había dos grandes calesas destinadas a nuestro transporte. Los caballos desenjaezados relinchaban con las cabezas sumergidas en sus bolsas de avena. Todas las puertas estaban completamente abiertas, las velas encendidas sobre la mesa de nuestra pieza vacilaban en la corriente de aire. Esa noche que caía tan rápidamente, esas personas que habían perdido sus rostros en la sombra y que cargaban precipitadamente las valijas, el desorden en la habitación abierta a todos los vientos y violentada, todo eso daba la impresión de un pánico apurado, triste y retrasado, de una catástrofe trágica y amedrentada. Finalmente ocupamos nuestros lugares en las profundas calesas y partimos. Nos envolvió el aire de los campos, sombrío, profundo y rudo. Los cocheros pescaban en ese aire embriagador de jugosos chasquidos en el medio de sus látigos y cuidaban igualar la marcha de los caballos. Sus cruces potentes, bien levantadas, se balanceaban en la oscuridad entre el batir de las henchidas colas. Así avanzaban en el paisaje solitario y nocturno, sin estrellas ni luces, uno después del otro, esos dos conglomerados hechos de caballos, de cajas bamboleantes y de moribundos fuelles de cuero. A veces parecían desintegrarse, dislocarse como cangrejos que caen en pedazos durante la carrera. Entonces los cocheros apretaban las riendas, reunían los pasos desordenados para darles un rígido plan, un plan regular. Las luces encendidas dejaban caer largas sombras en la profundidad de la noche, se alargaban, se alejaban y a grandes saltos rebotaban en los fieros y desérticos espacios.

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

Huían claudicando sobre sus largas piernas muy lejos, hasta el linde del bosque, donde se burlaban de los cocheros con gestos obscenos. Los cocheros hacían chasquear sus látigos en su dirección y no abandonaban su calma. La ciudad ya dormía cuando penetramos en las hileras de casas. Aquí y allá todavía alumbraban lámparas en las calles desiertas, como si estuvieran destinadas a iluminar tal casa de baja calaña, tal balcón o a hundir en la memoria tal número debajo de un portón cerrado. Sorprendidos de improviso a esa hora tardía, los negocios con las vidrieras ciegas, las puertas con umbrales gastados por el uso, los letreros sacudidos por el viento de la noche, mostraban un abandono desesperado, la trágica orfandad de las cosas dejadas a su suerte, olvidadas por los hombres. La calesa de mi hermana dobló en una calle lateral, mientras que la nuestra continuó hasta el mercado. Los caballos cambiaron de marcha apenas penetramos en la sombra profunda de la plaza. Un panadero descalzo en el umbral de su puesto nos traspasó con la vista de sus ojos sombríos; la ventana de la farmacia todavía desierta nos tendió, y luego nos arrebató, un bálsamo color frambuesa en un gran tarro. Los adoquines se fijaron bajo los cascos de los caballos; en el ruido hasta entonces regular de sus pasos ahora podían distinguirse los golpes singulares y dobles de las herraduras contra el suelo, cada vez más espaciados, cada vez más distintos y nuestra casa, con su fachada descascarada, emergió lentamente de la sombra y se detuvo delante de la calesa. La sirvienta nos abrió la puerta, llevaba en la mano una lámpara de petróleo con un reflector. Nuestras sombras inmensas se proyectaron en la escalera, se quebraron sobre la bóveda del hueco de la escalera. El departamento sólo estaba iluminado por una débil vela cuya llama vacilaba con el viento de la ventana abierta. El empapelado oscuro estaba roído por el musgo de la pena y de la amargura de numerosas generaciones enfermas. Los viejos muebles, brutalmente despertados, sacados de su larga soledad, parecían observar a los recién llegados con una sabiduría amarga, un saber paciente. No se escaparán —parecían decir—, finalmente fue necesario que volvieran al círculo de nuestra magia, porque hemos dividido entre nosotros por anticipado todos vuestros movimientos y vuestros gestos, vuestras subidas y bajadas. vuestras noches y vuestros días futuros. Esperamos, sabemos... Las camas, inmensas de sábanas recién puestas, esperaban nuestros cuerpos. Las esclusas de la noche ya se rompían bajo los empellones de las glaucas masas del sueño, lava espesa que se preparaba a hacer erupción, a desbordar las compuertas, a surgir de viejos armarios, de puertas, de las estufas de loza donde suspiraba el viento.

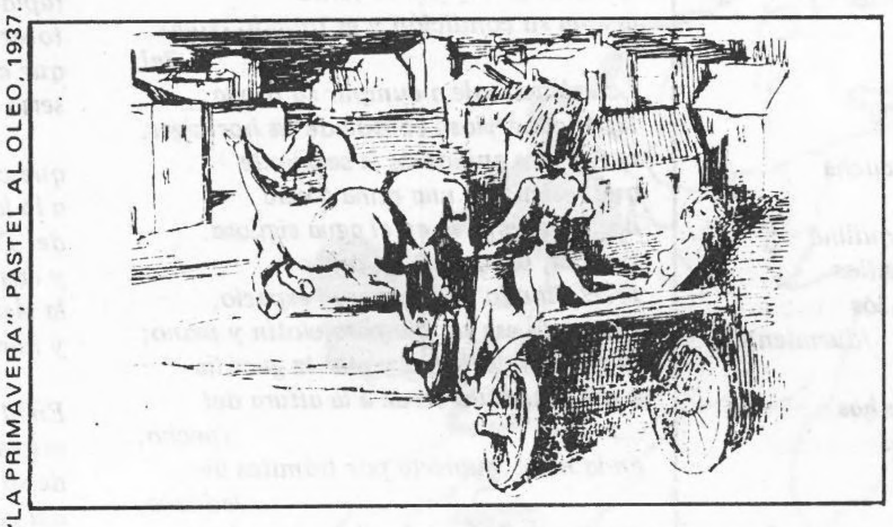
A propósito de Bruno Schulz

Bruno Schulz nació en 1893 en Drohobycz, pequeña ciudad de Galizia oriental disputada por Rusia y el imperio austro-húngaro. En 1913 Schulz abandona la casa paterna para seguir estudios de arquitectura en Lwow. Luego se desplaza a Viena, donde estudia dibujo y pintura. Más tarde, decepcionado por su experiencia extranjera, vuelve a Drohobycz, donde se desempeña como profesor de dibujo en la escuela local. Desde entonces Schulz apenas dejará su pueblo natal para visitar a sus amigos Zofia Nalkowska, S. I. Witkiewicz o Witold Gombrowicz. Este último escribió en su *Diario* a propósito de Schulz: "Bruno era un hombre que renegaba de sí mismo, yo era un hombre que se buscaba. El deseaba la nada; yo, la realización. (...) Era masoquista (...) y eso se sentía constantemente en él. No, no estaba hecho para reinar. Un gnomo, minúsculo, macrocefálico, demasiado timorato para animarse a existir, había sido eyectado de la vida, se mantenía al margen". En realidad, nadie se interesó en Schulz hasta 1930. Hizo falta mucho tiempo para prestarle atención a este hombre difuso que vivía en los confines del país, lejos de los grandes centros. Sin embargo, Gombrowicz anota: "Queda su arte... Efectivamente, siempre lo vi enteramente entregado al arte, penetrado por el arte como jamás, antes o después, vi a nadie. Un esclavo, un fanático del arte."

Su primer libro, el *Libro idólata*, apenas fue difundido en 1920. Se trata de un libro de grabados que supone un texto nunca aparecido. A la creación de su obra más difundida, *Las tiendas color canela* (1935), contribuyó la correspondencia mantenida con un amigo. Esas cartas, que poco a poco se fueron transformando en relatos, gozaron la calurosa recomendación de la entonces famosa escritora Zofia Nalkowska. Mayormente autobiográfica, *Las tiendas color canela* recrean poéticamente la apagada y gris monotonía pequeñoburguesa de un pueblo de provincia, donde el Padre, comerciante en telas como el padre de Schulz, declara la guerra a la pequeñez, defendiendo los valores espirituales. En 1937 Schulz publica *Sanatorio bajo la Clepsidra*. Luego, bajo la ocupación alemana, su novela *Mesías*, suerte de *summa* poética, es destruida.

En el año 1941, encerrado junto a otros judíos en el ghetto y condenado al hambre, sus dibujos interesaron a un oficial de la Gestapo. Otro oficial, enemigo personal del mecenas y protector de Schulz, un día encontró al escritor en la calle y lo asesinó de un disparo en la nuca.

E. I.



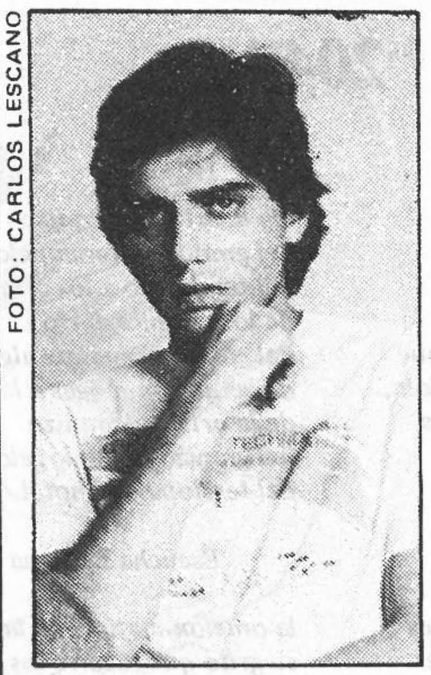
"LA PRIMAVERA", PASTEL AL OLEO, 1937.



SIN TITULO, CRAYON, 1921.

Hablarán

FOTO: CARLOS LESCANO



La columna de Martín Prieto

SOBRE GIRRI: *Existenciales* se llama el último libro de Alberto Girri. Está dedicado, "*fraternalmente*", a Marta Lynch; está premiado por la "Fundación Alfredo y Amalia Fortabat" y su manuscrito original integra la colección de Alberto Girri de la Universidad de Princeton. La edición de "Sudamericana", cuidadísima y elegante: una página impar para el título del poema; otra, también impar, para el poema. Si el poema se alarga un poco se obliga a la vuelta de página, conformando una estética de página par casi blanca, logrando este particular efecto: si uno hojea el libro de atrás hacia adelante, es decir, desde la contratapa hacia la tapa, da la impresión de ser un libro en blanco, un libro casi no escrito. El autor de tan mallarmeana y silenciosa diagramación no consta en los créditos.

En las páginas impares, las frondosamente escritas, Girri no desmiente lo que se sabe de él: cultismo en sus citas y traducciones, barroquismo en su forma (exacerbado este recurso, esta vez, con respecto a sus producciones anteriores), impersonalidad (en los verbos en infinitivo de cuya conjugación nadie puede hacerse cargo) y metaforización (generalmente metáforas de metáforas de metáforas que logran, por momentos, un efecto de símbolo, un efecto de fábula: "*...la señora / anémona que gira, gira, gira la rueca, / se sienta en el telar, / y el señor cuervo / que siembra, siega, trilla*").

Esta medida y ordenada mixtura de cultismo + barroquismo + impersonalidad + metaforización produce una poesía alejada, distanciadísima; tan alejada, distanciada y vana como esas páginas pares blancas que no dicen nada. A nosotros nos queda rescatar (y aprender de) algunos pocos versos (el título de un poema, por ejemplo, "Navegando hacia Bizancio", cuyo metro octosilábico y su clima modernista, en su fusión, provocan hermoso efecto de ensueño). Al propio Girri y a su séquito de incondicionales fans, seguir jugando con esta retórica que aburre.

ESQUELA A F. C." (párrafo): "*Hay un engranaje que es preciso romper cueste lo que cueste, una clarividencia áspera que es preciso decidirse a aplicar antes de que se vuelva consecuencia disimulada de alianzas impuras y de compromisos. Si en 1944 se castigó, en general, estrictamente, no se tendrá hoy vergüenza de encontrar cotidianamente, sin el menor malestar por parte de uno, hombres deshonrados, miserables irónicos, en tanto una linterna personal decora las prisiones. Se objeta que la naturaleza del delito ha cambiado, que una frontera nada más que política deja pasar el mal. Pero no se resucita a los muertos cuyo cuerpo martirizado fue reducido a barro. El fusilado, por el invasor y sus ayudantes, ¡no despertará en la provincia limítrofe a aquella que vio partirse en pedazos su cabeza! La verdad es que el compromiso con la duplicidad se ha reforzado considerablemente entre la clase gobernante. ¿El enigma de mañana ordena tantas precauciones? No lo creemos. Pero atención, que los perdonados, aquellos que eligieron el partido del crimen, no vuelvan a ser nuéstros torturadores, a favor de nuestra liviandad y de un olvido culpable. Ellos encontrarán la manera, con el pulir del tiempo, de deslizar el hitlerismo en una tradición, de suministrarle una legitimidad, ¡una amabilidad, incluso!*" Firmada por el poeta René Char el 12 de abril de 1948, publicada por *Poesía Buenos Aires*, número 22, otoño de 1956, traducida por Raúl Gustavo Aguirre.

LA BIBLIOTECA: En un artículo publicado en el número 26 de la revista *Punto de Vista* Walter Benjamin dice que "*entre los modos de procurarse libros, el más glorioso es escribirlos uno mismo*". Poca gloria entonces para nosotros, casi ágrafos. Poca gloria para nuestra biblioteca, armada sin sistema, con retazos de compras en épocas mejores pero, de tan jóvenes, de rigores peores; con robos, olvidos, regalos de cumpleaños, generosos sobres de colegas que encierran pequeños cuadernillos de cartón que de todos modos incorporamos a nuestra biblioteca.

Así, la *Primera antología de poetas rosarinos*, de Ecio Rossi convive con, por ejemplo, los *Poemas* de Fernando Pessoa; así *La casa grande* de Tamara Kamenszain se apoya, tapa en contratapa, en *Circus* de Leónidas Lamborghini y ni aprende ni lo pervierte. Así los lomos más anchos y portentosos (Borges, Catulo, Cavafis, Darío, Vallejo) alardean importancia y color contra las débiles tapas de cartulina de los amigos: Bielsa, Arturo, Contardi, Oliva, Piccioni. Así, también, nuestras lecturas. Así nuestra formación: robada, regalada, comprada, vendida, olvidada. Así nuestras influencias: de grandes poetas, de grandes amigos. Así nuestra poesía.

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

Alvaro Mutis

"204"

I

Escucha Escucha Escucha

la voz de los hoteles,
de los cuartos sin arreglar,
los diálogos en los oscuros pasillos que
adorna una raída alfombra escarlata,
por donde se apresuran los sirvientes
que salen al amanecer como
espantados murciélagos

Escucha Escucha Escucha

los murmullos en la escalera; las voces
que vienen de la cocina, donde se
fragua un agrio olor a comida que
muy pronto estará en todas partes, el
ronroneo de los ascensores

Escucha Escucha Escucha

a la hermosa inquilina del "204" que
despereza sus miembros y se queja
y extiende su viuda desnudez sobre la
cama. De su cuerpo sale un vaho
tibio de campo recién llovido.

¡Ay qué tránsito el de sus noches
tremolantes como las banderas en los
estadios!

Escucha Escucha Escucha

el agua que gotea en los lavatorios, en
las gradas que invade un resbaloso
y maloliente verdín. Nada hay sino
una sombra, una tibia y espesa
sombra que todo lo cubre.

Sobre esas losas —cuando el mediodía
siembre de monedas el mugriento
piso— su cuerpo inmenso y blanco
sabrá moverse, dócil para las lides del
tálamo y conocedor de los más
variados caminos. El agua lavará la
impureza y renovará las fuentes del
deseo.

Escucha Escucha Escucha

la incansable viajera abre las ventanas y
aspira el aire que viene de la calle.
Un desocupado la silba desde la acera
del frente y ella estremece sus flancos
en respuesta al incógnito llamado.

II

De la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo a los orinales
de los orinales al río
del río a las amargas algas
de las algas amargas a la ortiga
de la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo al hotel

Escucha Escucha Escucha

la oración matinal de la inquilina
su grito que recorre los pasillos
y despierta despavoridos a los
/durmientes,
el grito del "204":
¡Señor, Señor, por qué me has
/abandonado!

Alvaro Mutis (1923) es, sin duda, uno de los más importantes poetas colombianos de este siglo. Su obra, caracterizada por Luis Eyzaguirre por dos rasgos preponderantes ("el modo narrativo que asume su lenguaje poético, y el escepticismo que revelan sus textos tocante a la —inútil— pretensión de la palabra de elaborar una construcción poética liberada y perdurable") comprende los siguientes títulos: *La balanza* (en colaboración con Carlos Patiño), Bogotá, 1948; *Los elementos del desastre*, Buenos Aires, Losada, 1953; *Los trabajos perdidos*, México, Ediciones Era, 1965; *Summa de Maqroll el Gaviero* (Poesía 1947-1970), Barcelona, Barral Editores, 1973; *Maqroll el Gaviero* (Antología), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975; *Poemas* (selección del autor), México, U.N.A.M., sin fecha de edición; *Caravansary*, México, F.C.E., 1981; *Poesía y prosa*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982; *Los emisarios*, México, F.C.E., 1984.

Ramón Cote

"La soledad luminosa" y otros poemas

LA "SOLEDAD LUMINOSA"

Al sur de la India,
en Colombo, capital de Ceilán,
en el suburbio de Wellawatha
un hombre;
es extranjero y por lo tanto
acepta su condición y es tratado como
/tal.
La soledad sale a cumplir su ronda:
vigila el nervioso cordón de las hormigas,
cuenta los anillos de la serpiente
que resbala de una rama a otra
hasta sumergirse en el agua sigilosa.
Acecha, va de casa en casa
precipitando su voz por el espacio,
acosando esa sonata para violín y piano;
es celosa la soledad y monta guardia
con su cuchillo verde a la altura del
/pecho;
en la mesa, cubierta por trámites de
/aduana,
cartas sin abrir, entre "el mar se ha
/puesto a golpear por años"
y "se trata de una súbita estación"
busca algo que en realidad le
/corresponde.
En el suburbio de Wellawatha; un
/hombre
cede su corazón a la maleza. La tierra
tan redonda, tan ocupada en sus asuntos,
/y pensar
que acá, en la isla de Ceilán, un hombre
socava la razón, la vocación de su
/tristeza;
ahora otro verde, el de la selva oriental
se sienta a la mesa, se mete en las venas
como después la fiebre, el opio,
el montón de mayo, "las enfermedades
/en mi casa".
Un hombre, notablemente desconocido
como los ríos de pocos nombres,
suda su soledad
y desde su catre de soldado mira la
/ventana:
dos grandes estrellas, en la amplia noche
/desolada
toman volumen
como los pezones de una mujer
/inalcanzable.

QUE PAJAROS SERAN MEMORIA...

Qué pájaros serán memoria
de las ciudades sin muros,
sin sus solares de aire solo,
de las horas
que se aprietan en el cuerpo
como la cuerda dura
que intenta rodear al trompo,
de lo que le ocurre a lo que no vemos
y padece.
Cuando la noche prepare sus vendajes
y en las puertas se apoyen
fatigadas las estrellas,
cuando se beba
la adulta sabiduría de unos labios,
qué pájaros serán memoria.

QUIEN CONDUCIA ERA SU HIJA

1

Quien conducía era su hija.
Aunque ya tenían pensado su regreso
todo tuvo que hacerse con la mayor
rapidez posible, y cuando quisieron
tocar el amplio círculo de las cosas
que encierran cinco años, y Génova
sería una ciudad confundida entre las
/otras
que cambian rápidamente de nombre
a lo largo de toda la costa norte
del Tirreno,
y cuando quisieron despedirse de la casa
la vieron entre flores alzar la cabeza
y mirar con deliciosa indiferencia la
/bahía.
En el asiento de atrás
estaba la caja que contenía las cenizas
de su marido. Bajo la mirada autoritaria
del verano y de las fronteras que
/pasaron
apresuradas por los pasaportes y de los
/dolorosos
formularios para la declaración de
/bienes,
la autopista les permitió finalmente
llegar a Irún.

Cinco años de ausencia
destrozaron su terraza. De nuevo Madrid
y su aire seco, la familiaridad de las
/caras,
la relativa tranquilidad que otorga
saberse el nombre de las calles,
el gazpacho.

2

Todos sabíamos que al abrir con
/cuchillos
o con la punta de las tijeras o con su
/navaja roja
las cajas que se amontonaban hasta el
/techo
iba a surgir despavorido, como una
/paloma,
el lejano olor a Génova,
por eso yo volteaba la cabeza cuando el
/cartón
cedía. Es cierto que un aire abatido
se arrojaba sobre las cosas
interrumpiendo en ocasiones el trabajo.
Atardecía con tanta lentitud
de sonámbulo
que las burbujas de mi cerveza preferían
no precipitarse para alcanzar
la dolorosa superficie;
en medio de esa claridad constante
se podía ver que jamás sus ojos verdes
comprenderían del todo
la tremenda rapidez de los
/acontecimientos.

SOL

Una piedra profunda
sondea
su clara insistencia

Ramón Cote Baraibar (1963) es uno de los más promisorios exponentes de la actual poesía de Colombia. Hasta la fecha publicó *Poemas para una fosa común*, Bogotá, Fundación Guberek, 1985.

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



Mis aproximaciones al dibujo

Dibujo: Un lenguaje cuya unidad no es la palabra sino la línea: por lo tanto, un lenguaje de contenidos más sensibles que precisos.

Dibujar: Un pensamiento lineal: una línea lleva a otra línea; un silogismo gráfico. Así como cada uno conoce lo que piensa en la medida que lo está pensando, uno sabe lo que dibuja en la medida que lo está dibujando. No antes, ni aun cuando crea lo contrario. Dibujar es desenrrollar una madeja tirando de un hilo, o sea de una Línea.

Una imagen: El resultado del juego de los elementos plásticos: las líneas entre sí; las líneas con el espacio y eventualmente las líneas con el color (pudiendo éste estar dentro o fuera de ellas). En un sentido restringido, en cambio, la imagen no es todo el dibujo sino la zona neurálgica del mismo, o sea con lo que nos comunicamos más al mirarlo. Pero siempre, aun en el sentido restringido, la imagen es el "todo", el espíritu del dibujo.

El dibujo y yo: Si le doy mucha importancia a la imagen comienzo a olvidarme del pensamiento lineal. Si le doy mucha importancia a éste, me envuelve en líneas y me come la imagen. Me interesa que el pensamiento lineal y la imagen se recuperen mutuamente. Que la imagen sea tan libre como la línea y la línea tan cargada de sentido y comunicación como la imagen. Me interesa la imagen como un elemento plástico más, y los elementos plásticos como imágenes. No me interesa la imagen de cómo son las cosas, sino de cómo están dejando de ser y se están haciendo otras; el punto límite entre la naturaleza y el mito; lo latente del entrecruzamiento de la vida a través del entrecruzamiento de los elementos plásticos.

Luis Felipe Noé

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

Sergio Cueto

Atribuciones

IXION

Ser,
parecer triste,
dramático,
consumado
en la posesión,
su trama.
Declararse
inmune a lo irrisorio,
lo torpe,
lo anecdótico.
Rehuir con poses,
con elipsis
la completud de lo real.
Tener
alguna palabra para decir,
decirse
que la carne es densa,
lábil,
aparente.

TANTALO

De lo que prometiéndose
se niega,
escapa de las manos, labios
apenas se lo enuncia,
pide,
reclama como propio,
privado,
y que parece estar hecho
para todos,
para que el que quiera
servirse venga,
se sacie,
beba.

EDIPO

El hombre,
el enigma
y el intérprete del enigma,
recorriendo
los actos
desnudos y teatrales
de su día,
creyendo
que es posible conocer,
conocerse,
dar con la palabra.

Desbarráncate.

LAQUESIS

Vestida de rosa,
diríase,
prolongar entre mis dedos
vírgenes
la vieja ya, parcial
novela,
la que no habrá de ser
para lo que siempre
ha sido:
el afilado borde, la sucinta,
fatal tijera o broche
de los ojos,
de tanto lento, infinito
devaneo.

CIRCE

La de lindas trenzas,
devuelta,
abandonada,
después de muchos días,
para siempre,
a su profesión,
más bien triste, de maga,
ducha en transformaciones,
metamorfosis,
de animales en hombres,
de hombres en animales,
a la costumbre,
como estos símbolos,
de estar en el pasado,
de, prolijamente,
mientras se derrama la tarde
(a él le gustaba oír este verso),
acariciarte,
darme
a estos encantos, personificaciones
en las que repetir,
mi remoto,
el amor de mi mano, de mi voz,
repetirme
(es el remedio de los libros)
que la carne de gato purga
la sangre melancólica.

ENEAS

¿Qué diremos ahora
sino lo que decimos, intentamos
sin convicción decir:
que la vida sigue y de nosotros
son los actos,
la libertad de cumplirlos
o de postergarlos,
y que debemos en fin
fundar ciudades, notorias familias,
ser pasto de poetas,
perpetuarnos
como metáforas, símbolos
de lo que fuimos, lo que pudimos
ser, pero nunca
como el que llora, se lamenta,
traiciona de alguna manera
los órdenes establecidos
de la elegía?

PARTENOPE

Demórate
conmigo, Ulises,
si mi escamada voz
te gusta,
o acaso lame, dirías,
lo que de lejos,
arduo,
se anuncia, lo que
igual no cesa, quizá,
de despedirse,
o acaso borre, si quisieras,
si ya no todavía quieres,
con la absoluta impersonalidad
del beso,
la costa.

Sergio Cueto (Rosario, 1960) publicó en *Poesía de Cuarta* (1980) e integra el Consejo de Dirección de la revista *Paradoxa*. Estos poemas pertenecen a un libro inédito titulado *Atribuciones*.

Mirta Rosenberg

Madam

LA DESAZON, EL AGOTAMIENTO, LA RAZON

La desazón, el agotamiento, la razón
que da el silencio y la presencia
inevitable del corazón que late
tenso en el estable aliento
del extenso trayecto de la vida,
renacida en el proyecto
de morir mejor cuando haya tiempo
de dolor, de falla interior
y de deseo: al ir allí en el intento
de abrir la boca
de la marca, ser la loca y desdecir
lo que el monarca
ha instaurado en mí de su adorado
esqueleto de dominio, de razón,
de altísimo respeto y de tesón en el
/ahora
y el aquí que nada insume, pero resta
el tiempo de decirlo, cuando el mirlo
se ha posado, al fin, sobre esta rama.

LA VIDA HA CAMBIADO, SE DECIA, UNTANDOSE

La vida ha cambiado, se decía,
/untándose
los labios con la lengua, relamiendo,
/aaámm,
como si de un bocado se tratara, o de un
/perfume.
Este es mi gusto, y sin embargo, el pelo
se me atiesa y cae como... ¿un sudario?
No, una señal de giro. A la hora pico
nadie se ha apoyado contra mí... o sí, en
/mi contra:
rueda la edad, canta la alondra y el leve
/maquillaje
en las mejillas ha cobrado una espesura
de mitad de la vida que adelanta. No
/fresca,
pero dura con el pelo así: en
/consonancia.
¿Será el recelo de la mala figura, o la
/blusa candorosa,
olanes y satines, de una vejez pasada?
/Vieja no,
gastada y brillosa en los codos y en los
/puños,
sobre las uñas manicuradas. Cuidar las
/manos
con amor, con garra, con impudor,
/coqueto:
lo que relumbra, es brillo. ¿Aprieto el
/gatillo?
Laca descolorida para esa cómoda nueva
/que, envejecida,
empieza a tornarse incómoda. El cajón
/superior
de la derecha, por ejemplo, ha perdido
el tirador. ¿Y si gatillo? Allí guardo
/soutiens,
sostenes, corpiños, todo en desuso. Lo
/que hice,
ya lo excuso: tuve niños, reía y buscaba
los parecidos. Confuso: en parte, todo
/mentira,
y en parte aliño, letal, del pecado
/original.
¿Cuál es mi parte?

NO TENGO ARTE. EL ARTE DE UNA AMADA

No tengo arte. El arte de una amada
es ocultarlo tras el cuerpo. Este poder,
decía, es un espectro. *Porque amo soy,*
esclava y gozne de ilusión, insomne
que abrirá, tras el jardín, la cerca.
Atrás nardos, ciclámenes, violetas: se
/completa
la guirnalda, y aquella falda drapeada,
cuando era bella. ¿Aquel amado?
/¿Recuerdas?
¿Tuvo otra casa, ella? ¿Otro jardín, y
/cerca?
Tantos abrazos. ¿Gemía acaso "no
/tengo arte"
cuando observaba, erguida en falso,
lo fatal del lazo? Su parte era ser bella,
misteriosa por demás, urdida sobre sí
como celdilla de un panal desalojado.
/Las abejas,
en otro lado y tiempo, finito, para
/espiar
por la mirilla. Esta mujer, decía,
admiraba la traición y la insuflaba en
/peso.
Ese, digo yo, sería su exceso. Cada
/movimiento
de su voluntad un átomo duraba, que
/volvía
con tiento a la materia irreal del tiempo.
Allí cabía verdad, olvido, igual, ausente.

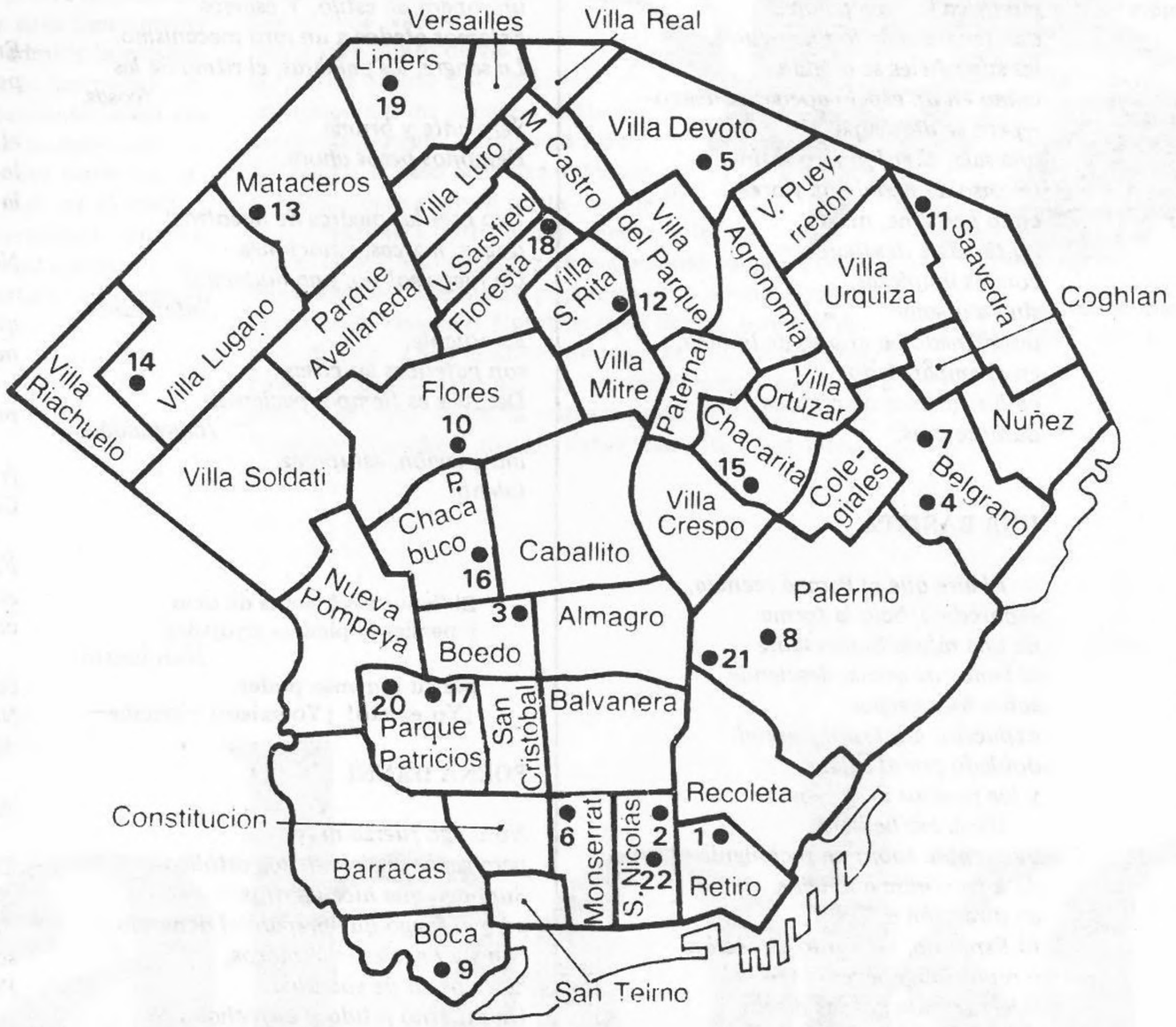
MI CASA ERA DIFERENTE. MI TIA NO ME CRIO

Mi casa era diferente. Mi tía no me crió,
mi abuela prefería a mi hermano. Más
/sano
hubiera sido preferirme a mí, o más
/osado.
Sin embargo, todo era perfecto así,
en un sentido errado. Erré
/perfectamente
el camino, y fue acertado el sino del
/fracaso
en la presencia. La música fue el caso,
y la poesía, para perderse en los sentidos,
la enfermedad, la experiencia. Parecía
saberlo todo y no hacer nada por
/impedirlo.
¿Quién podría decirlo, salvo un secreto?

Mirta Rosenberg (Rosario, 1951) publicó *Pasajes* (Ed. Trocadero, 1984). Los poemas aquí publicados pertenecen a una colección inédita, cuyo título general es *Madam*.

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

Utilice lo que es suyo



BIBLIOTECAS MUNICIPALES

- *Asociación gratuita*
- *Préstamos a domicilio*
- *Lectura en sala*
- *Servicio de referencias*
- *Catálogo centralizado*
- *Servicio de libromóviles en centros de internación y barrios*

• Encuentros de poetas • Encuentros con narradores • Taller literario para la tercera edad • Espacio poético • Presentación de libros • Narraciones de cuentos infantiles • Títeres • Cursos de ajedrez • Historia del teatro, y muchas otras actividades.

1.- Talcahuano 1261 - Tel. 44-1840
2.- Córdoba 1558 - Tel. 44-4723
3.- Carlos Calvo 4319 - Tel. 922-0020
4.- La Pampa 2215 - Tel. 783-1567
5.- Bahía Blanca 4025 - Tel. 50-4320
6.- Venezuela 1538 - Tel. 38-1271
7.- Juramento 2937 - Tel. 781-7871
8.- Güemes 4601 - Tel. 773-5862
9.- Suárez 408 - Tel. 28-2481
10.- Cranwell 819 - Tel. 631-0961
11.- C. Larralde 6294 - Tel. 572-1746
12.- Crainqueville 2233 - Tel. 59-8640
13.- Pasaje Yrupé Tel. 687-1977 (Barrio Coronel Dorrego)
14.- Soldado de la Frontera 5059 (Barrio General Manuel Savio)
15.- Concepción Arenal 4206 Tel. 855-7508
16.- Pasaje de las Artes 1210 - Tel. 923-5250
17- Parque de los Patricios (Avenida Caseros y Rioja)
18.- Gral. César Díaz 4219 - Tel. 566-5171
19.- Boquerón 6753 - Tel. 641-3673
20.- Plaza Nicaragua (Pepirí y Aconquija)
21.- Honduras 3784 - Tel. 86-2194
22.- Sarmiento 1551 (Centro Cultural General San Martín)

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

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

D. G. Hélder

Ocho poemas

ROJO SOBRE EL AGUA

Están esos ladrillos, atrás,
en el atardecer con luz
de agosto, que apilados por un hombre
y una mujer, o por un hombre
y una mujer y sus hijos,
no provocan lo que el alma quisiera.
Y están esos otros
puestos a secar, en hileras,
encima de un tablón.
Si hubiera agua de lluvia en el lugar
de donde fueron excavados,
no muy lejos, en la tarde,
habría sobre el agua
polvo de ladrillo.

HOMBRES SIN PORVENIR

Los árboles de La Invernada,
que perdieron sus hojas
torcidas por marzo, en abril,
antes de que el viento tumbara
las frutas con gusanos,
podridas, y el cereal almacenado
en silos y galpones
fuera destinado a la exportación,
vistos desde la orilla opuesta
por la ventana
mientras me sirvo una taza de té,
se parecen, con sus ramas
en punta, peladas,
a los hombres sin porvenir
que miran de otro modo el cielo.

A UN LOBO ESTEPARIO

En un paisaje iluminado y blanco
donde hay cuervos que aletean
subidos a los abetos
tus huellas, que son profundas,
son borradas de inmediato
por la nieve.
Enamorado de los ciervos
no das con ningún ciervo; una liebre
te conformaría,
y a menos que el cielo
considere tu caso
tampoco darás con una liebre.
Más te conviene abandonar
la estepa: trotando
y alguna vez nadando se llega a zonas
donde el sol no es estéril
ni la sombra inútil, dispensable,
donde el suelo está cubierto
de gramíneas:
tupidas hojas y tallos que
agrupados por debajo de tu hocico
no tendrás que perseguir
para comer.

ESCENAS DEL AGUA

No la estela nómade, lúcida
y siempre viva
de la que acodado, lacónico,
en la baranda de una popa
fui testigo
y puedo asegurar, sin escrúpulos,
que es una y la misma siempre,
sino la estela ya débil
y sin cresta
que la costa recoge, deshace
como el que nada
tiene porque no atesora.

LA DURACION

En una clínica,
la sensación de un tiempo detenido
modifica la percepción
que tenemos de lo que ocurre,
las superficies se dilatan
como en un espejo apenas convexo
—pero se desocupa
una sala, el enfermero retira
un vaso de metal con flores
cuyo perfume, nítido,
no tiende a desaparecer
con las limpiezas,
sino a quedar
impregnado en el piso de linóleo,
en el empapelado,
en las cortinas de cretona,
durante días.

UNA BAÑISTA

El aire que el Paraná reenvía,
esporádico, bajo la forma
de una ráfaga humectante
al banco de arena, desciende
sobre los cuerpos
expuestos a este sol, cenital,
doblado por el agua
y los puestos de gaseosas.
Hacia esa bañista,
que reposa sobre un rectángulo
de lona y mira a lo lejos,
en dirección a
El Espinillo, no siento atracción
o repulsión; apenas
interrumpida por las piezas
del biquini, la superficie
de su piel cintila aquí y allá,
difunde, como algo de bronce,
relumbrones que quiebran
la opacidad de la mirada.

SOBRE LA CORRUPCION

Puede que cada forma sea un gesto, una cifra, y que en las piedras se oiga perdurabilidad, fugacidad en los insectos y la rosa; incluso cada uno de nosotros podrá pensarse sacerdote de estos y otros símbolos, cada uno capaz de convertir lo concreto en abstracción, lo invisible en cosa, movimientos. Pero de rebatir o dar crédito a tales razones, sé que ahora, al menos, no me conviene interpretar mensajes en nada, ni descifrar lo que en las rachas del aire viene y no perdura (la imagen nítida, pestilente, de los sábalos exangües sobre los mostradores de venta, en la costa).

EL FARO DE GUEREÑO

En el Citroën,
donde el camino hace una curva,
las mujeres esperan con las niñas
mientras buscamos algo,
un perro, alguien
que sepa dónde está la casa
rodeada de eucaliptos.
Todo lo que vemos son cañas
en campo arado,
un cielo sin estrellas.
A pie, solos, perdidos y a esta hora
en la noche nos guía
el faro de Guereño.

Daniel García Hélder nació en Rosario en diciembre de 1961. Publicó nueve poemas en *Con uno basta* (1982), libro de varios autores. "La duración" está escrito en colaboración con Rafael Bielsa y pertenece a un libro de tal carácter. "A un lobo estepario" es paráfrasis de "Steppenwolf" de Hermann Hesse.

Gerardo Gambolini

Atila y otros poemas

INOCENTES

Llegamos a esto: una áspera luz,
una cama de hierro,
un ropero de estilo. Y espejos.
Estamos atados a un raro mecanismo.
La sangre, las palabras, el ritmo de las
/cosas.
Serpiente y bruma.
Démonos besos ahora.

Veo caer las piedras de nosotros;
trazos, marcas, emociones.
Un juego sobrio, una mutación
/interesante.
Es notable,
son patéticas las cosas.
Después es tiempo, paciencia,
/ingenuidad,
indignación, estupidez,
talento.

El Señor vagó horas de ocio
y persiguió piedras arrojadas
/con hastío
por su inmenso poder.
¡Yo existo! ¡Yo existo! —gritaba—.

POENA DANNI

No tengo fuerza ni fe
para ganar el cielo de los católicos.
Supongo que hice méritos
para el fuego que preparó el demonio
con sus ángeles —hermosos,
hasta pecar de soberbia.
Un infierno fétido y estrecho.

Acaso haya un dios menos importante,
un cielo más bajo,
sencillo, paralelo.
Un dios que nos considere:
los hombres de la carne y de la duda,
los que sin fuerza ni fe
soportamos el paso por la tierra.
O el tiempo.

La tierra que nadie hizo.
El tiempo, que un tirano pensaría.

BRISTOL

La brisa sopla del norte,
suave y salina;
lejos de todo
el Atlántico descansa
meciendo peces

Velas del mar
dormido en los primeros calores de
/setiembre.

Prefiero seguir en esta mesa
dejando el tiempo mientras un mozo me
/sirve.
Miro la rambla,
cuerpos tirados en la arena,
el pálido color de una sombrilla.

Las nubes trabajan lentamente;
lejos de todo
el Océano descansa

Pasan penélopes perdidas.

TRENES

Más tarde, en otra ciudad de tantos campanarios, oí un tañido.

Era la torpe nostalgia de los viajantes
por cosas que en realidad no me
/importaron nunca:
el vino que nunca tomo,
los barrios de los que siempre escapo,
la calidez malvada de la gente.

Nostalgia, dije, o fiebre. No hay mejor
/irlandés
que el de la Tierra del Fuego,
mejor inglés que el de Bombay o
/Alejandría,
mejor argentino que el de la Europa
/culta, arrogante
frívola y tirana.
Como nosotros, ciega.

Fue sólo el tiempo, la ingenuidad,
el gusto de cruzar una frontera:
cualquiera sabe que las cosas ocurren en
/todos lados
con nombres igualmente evocadores.
Nombres que uno siempre se repite.

ATILA

El tiempo ha sido bronce, barro, piedra,
/fuego y azar;
días irrelevantes, campañas de invierno,
sombras y luz.
Parecemos obligados a buscar un
/absoluto.

El tiempo, que fue victorias efímeras y
/pérdidas efímeras,
separa dos razas entre hombres:
los que agotaron la vida con astucia,
/bien o crueldad,
y permanecen un poco en la memoria de
/otros,
en el juicio innecesario de otros

Y nosotros la Hiedra,
menos que nombres que nunca han
/existido: Otelo,
Dédalus, Kurtz, Erdosain...
Creemos —siempre creímos— que
/distinguir lo malvado
y lo mediocre nos redime. Tal vez.
Sin embargo, nuestro absoluto más
/probable es el olvido.

Gerardo Gambolini (Buenos Aires, 1955) publicó hasta la fecha *Faro vacío* (Bs. As., 1983). Para este año Libros de Tierra Firme anuncia la aparición de *Atila y otros poemas.*

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

Vladimir Nabokov, escritor ruso nacido en San Petersburgo en 1899, y alegremente célebre en el mundo gracias a la escandalosa recepción que tuvo su novela *Lolita*, albergó, en su ficción, las almas y las obras de varios poetas, semejantes, disímiles, no siempre líricos, cuyas obras más o menos fragmentarias recurren con insistencia notable a lo largo y lo ancho del territorio de su prosa novelística hasta hacer erupción en un grupo de poemas de juventud —escritos en ruso—, firmados por el propio Nabokov y publicados en conjunto con sus poemas en inglés y sus problemas de ajedrez. El caso de Nabokov y su incursión en la poesía resultan peculiares por varios motivos, algunos de ellos francamente curiosos —por ejemplo, su negativa a admitir la existencia literaria del tema del doble, haciendo uso permanente, sin embargo, del tema del *des*doblamiento (sobre esa base y con un croquis que recordaba asombrosamente a la teoría de conjuntos de la matemática moderna, explicaba a sus alumnos de la Universidad de Cornell el tema del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Stevenson). Su propio caso —el de un narrador que inventa poetas y los sume en la trama de la ficción novelística— sólo parece comparable a la heteronimia que fue refugio de Fernando Pessoa, circunscripta, no obstante, al dominio de la poesía. En Nabokov, por contraste, la poesía no es leyenda: es novela, argumento para una narración que habrá de desarrollarse inexorablemente a partir de las obras de poetas que, por sí solas, parecerían insuficientes para revelar hasta qué punto el universo es artificio. Si los poemas tuvieran algún resto afirmativo, su inclusión en la trama de ficción termina de proyectarlos al mundo de ilusionista, al "mundo creado" que es el de Nabokov.

Desde este punto de vista, podría decirse que las novelas *completan* los poemas. Visto desde otro ángulo, desde otro lado del espejo, el caso sería exactamente al revés: desde el joven poeta ruso de *El don*, emigrado a Berlín y que celebra su infancia en la artificial candidez de sus poemas cargados de reminiscencias y nostalgias, pasando por la poesía sensual y perversa de Humbert Humbert (que tiende, si se nos permite decirlo, a una mística iluminadora aunque maldita), hasta el poeta anciano, un norteamericano escéptico pero lírico que ocupa la primera parte de *Pálido fuego*, Vladimir Nabokov parece haber necesitado la poesía para *completar* el sentido de su obra narrativa. La monumental obra de traducción y crítica que emprendiera acerca de la obra de Puchkin hacia el final de su vida actúa confirmatoriamente en el mismo sentido.

Más allá de la odiosa distinción de géneros o la más odiosa unificación de *textos*, el *caso Nabokov* —su *desdoblamiento* o, al decir de Mary McCarthy, su *gemelación*— insinúa la posibilidad de una interpenetración abarcativa de poesía y prosa que —en este caso— preferimos respaldar.

Mirta Rosenberg



La preparación de este dossier estuvo a cargo de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, con la colaboración de Irina Bogdaschevski. La mariposa de esta página es una "Paradisia radugulata", dibujo de Nabokov dedicado a su esposa Vera.

Nabokov



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

Opiniones contundentes

"Detesto cosas tales como el jazz, al idiota de medias blancas que tortura a un toro negro, rayado de rojo, las chucherías abstractas, las máscaras populares primitivas, las escuelas progresistas, la música en los supermercados, las piscinas, a los brutos, los filisteos con conciencia de clase, Freud, Marx, los falsos pensadores, los poetas hinchados, los farsantes y los estafadores."[1]

Los reporteros no lo encuentran persona particularmente estimulante. ¿Por qué?

—Me enorgullezco de ser una persona carente de interés público. Nunca en mi vida he estado borracho. Nunca empleo palabras malsonantes propias de escolares. Nunca he trabajado en una oficina ni en una mina de carbón. No pertenezco a club ni grupo alguno. No pesco, ni cocino, ni bailo, ni recomiendo libros, ni firmo libros, ni firmo declaraciones conjuntas, ni como ostras, ni concurro a la iglesia.

—Sin embargo, debe de haber cosas que lo conmueven, que le gustan y que le disgustan.

—Mis aversiones son simples: la estupidez, la opresión, el crimen, la crueldad, la música dulzona. Mis placeres, los más intensos conocidos por el hombre: escribir y cazar mariposas.

—¿Es lepidopterólogo profesional?

—Sí, me interesa la clasificación, las variedades, la evolución, estructura, distribución y hábitos de los lepidópteros: esto suena a cosa grandiosa, pero en realidad soy experto sólo en un pequeño grupo de mariposas. He colaborado con diversos trabajos en diversas revistas científicas.

—¿Tiene esto alguna relación con su actividad de escritor?

—De un modo general, creo que en la obra de arte hay una especie de fusión entre las dos cosas, entre la precisión de la poesía y la emoción de la ciencia pura.

—Usted ha escrito que la poesía representa "los misterios de lo irracional percibidos a través de palabras racionales". Pero muchos opinan que lo "irracional" no cabe del todo en una época en que el conocimiento exacto de la ciencia ha empezado a sondear los misterios más profundos de la existencia. ¿Está de acuerdo?

—Esas apariencias son muy engañosas. Es una ilusión periodística. De hecho, a mayor ciencia, mayor sentido del misterio.

—La magia, la prestidigitación y otros trucos han desempeñado un papel considerable en su narrativa. ¿Son una diversión o tienen otro propósito?

—Esa otra V. N., *Visible Nature*, la Naturaleza Visible, practica aún mucho más bellamente la impostura. La ciencia atribuye un propósito útil al mimetismo animal, a las pautas y formas protectoras, pero su refinamiento trasciende el tosco propósito de la mera supervivencia. Dentro del arte, el estilo individual es esencialmente tan fútil y tan orgánico como una *fata morgana*.

Ha vivido veinte años en Norteamérica, y, sin embargo, nunca ha poseído una casa ni ha tenido allí un domicilio fijo. Sus amigos dicen que acampaba usted transitoriamente en moteles, cabañas, apartamentos amueblados y en las casas que alquilaba a los profesores que se hallaban de vacaciones. ¿Es que se sentía tan inquieto o tan ajeno que le perturbaba la idea de establecerse en alguna parte?



FOTO: MARC RIBOUD

—La razón principal, la razón de fondo es, supongo, que nada que no fuese una réplica de mi contorno de infancia me habría dejado satisfecho. Nunca lograría combinar correctamente mis recuerdos... de modo que ¿por qué molestarse por irremediables comparaciones? Además, hay consideraciones especiales, como, por ejemplo, la cuestión del ímpetu. Me impelí fuera de Rusia tan vigorosamente, con fuerza tan indignada, que desde entonces he andado rodando. Es cierto, he rodado y vivido para llegar a ser eso tan tentador, "profesor con dedicación exclusiva", pero en el fondo siempre seguí siendo un pobre conferenciante sin cátedra. Las pocas veces que en alguna parte me dije: "Este es un buen lugar para una residencia permanente", oí de inmediato dentro de mí el estrépito de una avalancha que arrastraba los cientos de lugares distantes que destituiría yo por el mero acto de establecerme en un rincón particular de la tierra. Y, por último, no me importan mucho los muebles, las mesas y sillas y lámparas y alfombras y cosas... quizá porque en mi niñez opulenta me enseñaron a mirar con divertido desprecio todo apego demasiado fervoroso a la riqueza material, razón por la cual no sentí pesar ni amargura cuando la revolución abolió esa riqueza.

—¿Todavía se siente usted ruso, a pesar de tantos años pasados en Norteamérica?

—Sí me siento ruso, y creo que mis obras en ruso, las diversas novelas y poemas y cuentos que he escrito durante estos años son como un homenaje a Rusia. Y podría definirlas como olas y ondas de la sacudida causada por la desaparición de la Rusia de mi niñez. Y, recientemente, le he rendido homenaje en un trabajo en inglés sobre Puchkin.

—¿Por qué le interesa tan apasionadamente Puchkin?

—Empecé por una traducción, una traducción literal. Me pareció muy dificultosa y, cuanto más dificultosa era, más emocionante me parecía. De modo que no es tanto que me importe Puchkin —aunque, desde luego, lo estimo mucho, y no hay duda de que es el más grande poeta ruso—, pero también aquí se dio la combinación de la emoción de hallar la forma acertada de hacer las cosas y cierto enfoque de la realidad, de la realidad de Puchkin, a través de mis propias traducciones. Lo cierto es que me interesan mucho las cosas rusas y acabo de terminar la revisión de una buena traducción de mi novela *El don*, que escribí hace alrededor de treinta años. Es la más larga, creo que la mejor, y la más nostálgica de mis novelas en ruso. Pinta las aventuras, literarias y románticas, de un joven poeta expatriado en Berlín, en la década de 1920: pero no soy yo. Me cuido mucho de mantener a mis personajes más allá de los límites de mi propia identidad. Unicamente del medio en que transcurre la novela puede decirse que tiene algunos toques autobiográficos. Y hay en ella otra cosa que me gusta: probablemente mi poema ruso favorito sea el que atribuí al personaje principal de mi novela.

—¿Escrito por usted?

—Escrito por mí, claro está; y ahora me pregunto si sería yo capaz de recitarlo en ruso. Déjeme explicárselo: se refiere a dos personas, un muchacho y una chica, que están sobre un puente, contra el reflejo de la puesta del sol, y hay unas golondrinas que se deslizan rasándolos, y el muchacho se vuelve a la chica y le pregunta: "Dime, ¿te acordarás siempre de *esa* golondrina?... no de cualquier golondrina, no de esas golondrinas, sino de esa golondrina particular que pasó rasando". Y ella contesta: "Claro que sí", y ambos estallan en llanto.[2]

—¿En qué lengua piensa usted?

—En ninguna. Pienso en imágenes. No creo que la gente piense en determinada lengua. Sólo cierto tipo de personas ignorantes mueven los labios al leer o reflexionar. No, yo pienso en imágenes, y la espuma de las oleadas de pensamiento, de cuando en cuando, forman una frase en ruso o una frase en inglés; pero eso es todo.

Empezó usted escribiendo en ruso, y después pasó al inglés, ¿verdad?

—Sí, y fue un cambio difícil. Mi tragedia personal, que no puede, que no debe interesar a nadie, es que tuve que abandonar mi lengua natural, mi idioma natural, mi rica, infinitamente rica y dócil lengua rusa, por una calidad de inglés de segundo orden.

—Un crítico ha dicho de usted que "la tarea de tamizar y elegir justamente la sucesión acertada de palabras de entre esa memoria multilingüe y de ordenar sus matices multiespejados en yuxtaposiciones apropiadas debe de ser una labor físicamente agotadora". ¿Cuál de todos sus libros diría usted que, en ese sentido, fue más difícil de escribir?

—Oh, *Lolita*, naturalmente. Carecía de la información necesaria... ésa fue la dificultad inicial. No conocía a ninguna chica norteamericana de doce años, y no conocía Norteamérica; y tuve que inventar a Norteamérica y a Lolita. Me había llevado unos cuarenta años inventar a Rusia y Europa Occidental, y me veía ante una tarea similar con menos tiempo a mi disposición. La obtención de los ingredientes locales que me permitieran inyectar una mediana "realidad" a la mezcla de fantasía individual resultó, a los cincuenta años, un proceso mucho más dificultoso de lo que había sido en la Europa de mi juventud.

—¿Cuál fue el origen de Lolita?

—Nació hace mucho tiempo, debe de haber sido en 1939, en París; el primer latido de *Lolita* me atravesó en 1939 o quizá a principios de 1940, en momentos en que me hallaba postrado por un feroz ataque de neuralgia intercostal, que es una enfermedad muy dolorosa... algo así como la punzada fabulosa del costado de Adán. Según recuerdo, el primer estremecimiento de inspiración en cierto modo lo provocó de manera un tanto misteriosa un relato de un periódico, creo que del *Paris-Soir*, acerca de un mono del zoológico de París, al cual después de meses de haber sido adiestrado con halagos por los científicos, produjo al fin el primer dibujo al carbón trazado por un animal, y ese esbozo, reproducido en el periódico, mostraba los barrotes de la jaula de la pobre criatura.

Con la publicación de Lolita *en Norteamérica en 1958, su fama y su fortuna crecieron de la noche a la mañana, pasando de una reputación seria entre los* cognoscenti *de la literatura (de la cual había gozado durante más de treinta años), a la aclamación y el insulto como renombrado autor de un "best-seller" escandaloso. Vistas las consecuencias de esta* cause célèbre, *¿lamenta alguna vez haber escrito* Lolita?

—Al contrario, me estremezco retrospectivamente cuando recuerdo que hubo momentos, en 1950, y luego en 1951, en que estuve a punto de quemar el pequeño diario negro de Humbert Humbert. No, jamás me pesará *Lolita*. Fue como la composición de un bello acertijo... su composición y su solución al mismo tiempo, puesto que la una es una visión reflejada de la otra, según se la mire.

—Cuando el director Stanley Kubrick le presentó su proyecto de hacer una película de Lolita, *se dice que comentó usted: "Desde luego, tendrán que modificar el argumento. Tal vez hagan de Lolita una enana. O tal vez hagan de ella una muchacha de dieciséis años y de Humbert un hombre de veintiséis". Aunque por último escribió usted mismo el guión, varios comentadores censuraron la película por haber atenuado la relación principal. ¿Le satisfizo a usted el resultado final?*

—Me pareció una película de primer orden. Los cuatro actores principales merecen los mayores elogios. Sue Lyon llevando la bandeja del desayuno, o tirando puerilmente de su suéter en el auto... son momentos de actuación y dirección inolvidables. El asesinato de Quilty

(sigue en pág. 23)

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

es una obra maestra, y lo mismo la muerte de Mrs. Haze. Con todo, debo señalar que nada tuve que ver con la producción en sí. De lo contrario, tal vez habría insistido en destacar ciertas cosas que no se hicieron resaltar..., por ejemplo, los diferentes moteles en que se alojaban. Lo único que hice fue escribir el guión, parte preponderante del cual fue empleado por Kubrick. La "atenuación", si la hubo, no provino de mí.

En sus libros se nota una preocupación casi desmedida por las máscaras y disfraces: casi como si tratara de ocultarse detrás de algo.

—Desde luego que existe cierto tipo de crítico que cuando escribe acerca de una obra novelesca constantemente pone la cabeza del autor a modo de puntos sobre las íes. Recientemente un patán anónimo, al escribir una crítica sobre *Pálido Fuego* en una revista neoyorquina, tomó todas las declaraciones del comentador por mí inventado en el libro como si fuesen mías. También es cierto que atribuyo algunas de mis propias ideas a algunos de mis personajes. En *Pálido Fuego*, está John Shade, el poeta, que hace suyas algunas de mis opiniones. Hay un pasaje en su poema, que es parte del libro, donde dice algo que creo poder respaldar. Dice... permítame citarlo, si lo recuerdo, sí, creo que lo recuerdo: "Detesto cosas tales como el jazz, al idiota de medias blancas que tortura a un toro negro, rayado de rojo, las chucherías abstractas, las máscaras populares primitivas, las escuelas progresistas, la música en los supermercados, las piscinas, a los brutos, los filisteos con conciencia de clase, Freud, Marx, los falsos pensadores, los poetas hinchados, los farsantes y los estafadores". Sí, así es.

—Muchos lectores han llegado a la conclusión de que el "filisteísmo" que halla usted más divertido es el de las costumbres sexuales norteamericanas.

—El sexo como institución, el sexo como trivialidad, el sexo como idea general, el sexo como problema... todo eso es algo para mí demasiado aburrido para hablar sobre ello. Pasemos por alto el sexo.

—¿Le han psicoanalizado alguna vez?

—¿Me han qué?

—Si lo han sometido a un examen psicoanalítico?

—¿Por qué, Dios mío?

—¿Hay algunos autores contemporáneos que lee con placer?

—Tengo unos pocos favoritos... por ejemplo, Robbe-Grillet y Borges. ¡Con qué libertad y gratitud se respira en sus laberintos maravillosos! Me gusta la lucidez de su pensamiento, la pureza y la poesía, el espejismo en el espejo.

(sigue en pág. 23)



Nabokov y su padre en 1906.

Cronología

Cada obra aparece en el año de su primera publicación en su idioma original; si hay traducción al castellano, la obra aparece nombrada en español con indicación de primera edición castellana, su fecha (cuando nos ha sido posible rastrearla) y nuevas ediciones. Si no se aclara lo contrario, se trata de novelas, publicadas en ruso hasta *El Don* y en inglés desde *La verdadera vida de Sebastian Knight*. (D.S.)

1899 — Nacimiento de Vladimir Vladimirovich Nabokov en el seno de una vieja familia aristocrática de San Petersburgo. Su madre fue Elena Ivanovna y su padre, Vladimir Dmitrievich Nabokov, jurista liberal anglófilo, opositor al zar y fundador del Partido Constitucional Democrático (Kadete). Vladimir Dmitrievich participó del primer Parlamento, y con la disolución del mismo en 1906, fue encarcelado; en 1917 participó del gobierno provisional de Kerenski.

1900 — Nacimiento de Serguei, primer hermano de Nabokov. Su muerte, en un campo de concentración nazi en 1945, afectará profundamente a su hermano mayor.

1901 — Elena Nabokov se traslada, junto a sus dos hijos, al sur de Francia, donde vive "el tío Rouka", quien en 1916, a su muerte, lega una inmensa fortuna a Vladimir Nabokov, quien no llegará jamás a reunirse con ella. Nabokov escribe en sus memorias: "Mi desprecio por el emigrado que 'odia a los rojos' porque le han 'robado' su dinero y su tierra es absoluto. La nostalgia que he alimentado en todos estos últimos años es el sentimiento hipertrofiado de haber perdido mi infancia, no la pena de haber perdido billetes de banco."

1903 - 1911 — Nacimientos de sus hermanos Olga (1903), Elena (1906) y Cyrille (1911).

1914 — Se interesa en las mariposas y la lepidopterología. Compone su primer poema.

1916 — Publica, a cuenta de autor, una plaqueta con sesenta y siete poemas en San Petersburgo.

1917 - 1918 — Su padre es electo en el Parlamento. Se refugia en Crimea hacia fines de 1917.

1919 — En el mes de marzo la familia parte a Constantinopla. Luego, exilio en Londres. La familia termina por instalarse en Berlín, pero Vladimir y Serguei entran a la Universidad de Cambridge.

1919 - 1922 — Nabokov padre edita *Roul*, diario ruso para emigrados. En el mismo Vladimir publicará, bajo el seudónimo de "Sirine" (para distinguirse de los escritos políticos de su padre) sus primeros textos en prosa y traducciones de poetas ingleses y franceses. A fines de 1922 su padre muere asesinado por dos terroristas de extrema derecha durante un mitín político, al intentar proteger al orador.

1923 — Terminados sus estudios en Cambridge, Nabokov se instala en Berlín, donde dicta clases de inglés, francés y tenis. Ese año publica una traducción de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

1925 — Nabokov se casa con Vera Evseevna Slonim, a quien dedicará todos sus libros.

1926 — *Machenka*, primera novela rusa (Lumen, 1972).

1928 — *Rey, Dama, Valet* (Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1972).

1930 — *La defensa* (Ed. Diana, México, 1965), *El ojo* y *Vozvrachtchenie Tchorba*, 24 poemas y 15 cuentos publicados en ruso en Berlín.

1932 — *Tiempos románticos* (Lumen, Barcelona, 1974).

1933 — *Cámara Oscura* (Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1951; con el título *Risa en la oscuridad*, Plaza & Janés, publica la misma novela en 1961; hay reediciones).

1934 — Nacimiento de su único hijo, Dmitri, quien, al tiempo que seguirá una carrera de cantante de ópera, traducirá al inglés gran parte de la obra rusa de su padre.

1935 - 1936 — *Invitado a una decapitación* (Ed. Sur, Buenos Aires, 1960).

1936 — *Desesperación* (Ed. Fausto, Buenos Aires, 1978).

1937 — Se refugia en París ante el avance del nazismo, y por el origen judío de su mujer. Colabora con la *Nouvelle Revue Française*, donde publica un ensayo en francés sobre Puchkin (ver pág. 21).

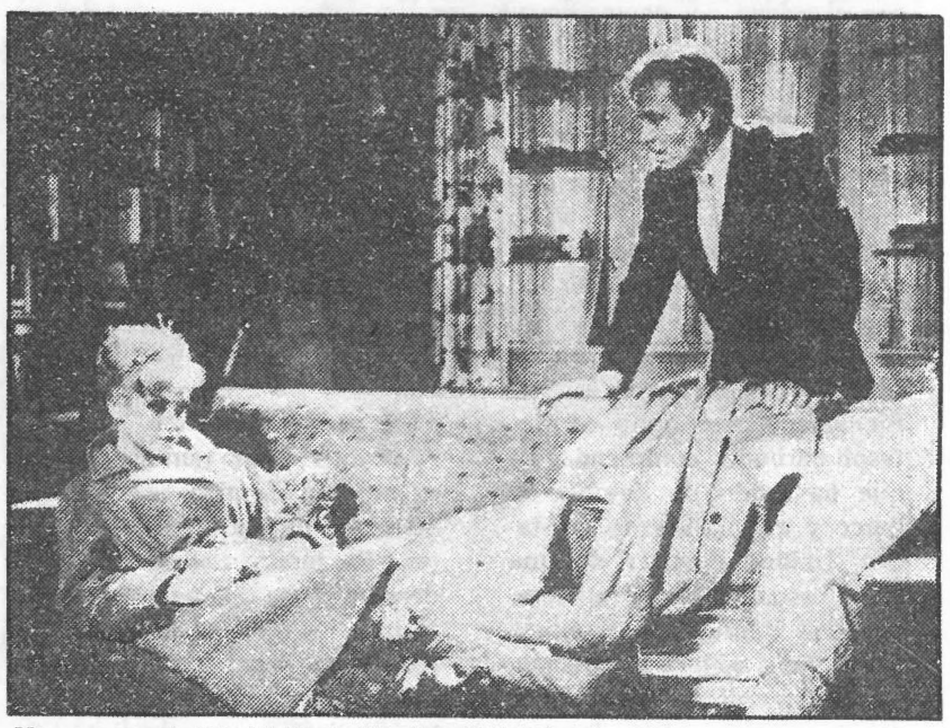
1938 — Escribe piezas de teatro representadas en ruso en París: entre ellas, *La invención de Vals* (Barral Ed., Barcelona, 1970). Publica los primeros capítulos de *El don* (Diana, México, 1965).

1940 — Parte para Estados Unidos. Trabaja en lepidopterología en el Museo de Historia Natural de Nueva York ("el trabajo más feliz de mi vida", dirá en sus memorias).

1941 — Publica su primera novela en inglés, *La verdadera vida de Sebastian Knight* (Ed. Sur, 1959).

1942 — Es nombrado investigador en el Museo de Zoología Comparada de Harvard. Tres días por semana enseña literatura rusa en el Wellesley College.

1945 — Se naturaliza norteamericano.



Una escena de "Lolita", de Stanley Kubrick.

1947 — *Barra siniestra* (Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1976).

1948 — Es nombrado profesor de literatura rusa y europea en la Universidad de Cornell, Ithaca, estado de Nueva York. Sus clases fueron póstumamente compiladas y publicadas en 1980. Hay edición argentina de *Lecciones de Literatura* (Emecé, 1984) y *Lecciones de literatura rusa* (Emecé, 1985); no ha sido traducido un tercer volumen, sobre el Quijote.

1952 — *Stikhovoreniya*, selección de sus poemas rusos entre 1929 y 1951.

1955 — Rechazado por cuatro editores norteamericanos, el manuscrito inglés de *Lolita* es publicado en París por *Olympia Press* en 1955; se prohibe su circulación en Inglaterra y otros países. En 1958, se publica en Estados Unidos, con un éxito inmediato. En 1959, la Editorial Sur publica la primera edición castellana (y una de las primeras traducciones del inglés a otro idioma); muy pronto la Municipalidad de Buenos Aires prohibe la circulación del libro en la Capital y secuestra la edición. Se pronuncian contra la medida numerosos intelectuales y la Sociedad Argentina de Escritores. Borges dice: "Para casi toda la gente, los conceptos de moralidad e inmoralidad se reducen a lo sexual; no se piensa que un libro es inmoral porque enseña crueldad (Hemingway) o vanidad (Baudelaire)." Hay otra edición en Anagrama, 1986.

1957 — *Pnin* (Editorial del Nuevo Extremo, Santiago de Chile, 1959; Anagrama, Barcelona, 1986).

1958 — *Mademoiselle O* (Sur, Buenos Aires, 1963). Se trata de cuentos originalmente escritos en ruso, inglés y francés, reunidos en inglés bajo el título *Nabokov's Dozen*.

1960 — Se instala en Suiza en el Hotel Palace de Montreux, "uno de los últimos hoteles de verdadero lujo que quedan en el mundo".

1962 — *Pálido fuego* (Ed. Sudamericana, 1974). Stanley Kubrick filma *Lolita*, con guión de Nabokov, y James Mason, Sue Lyon y Shelley Winters en los papeles principales. Peter Sellers interpreta a Quilty.

1964 — La fundación Bollingen publica su monumental traducción anotada del *Eugenio Oneguin* de Puchkin. Polémica con Edmund Wilson a propósito de esa traducción.

1966 — *Habla, memoria* (Plaza & Janés, Barcelona, 1963; Anagrama, 1986).

1969 — *Ada* (Grijalbo, México, 1970).

1970 — *Poems & Problems* (39 poemas en ruso, 14 en inglés y 18 problemas de ajedréz). Cuando en un reportaje Alfred Appel le pregunta por qué publica juntos poemas y problemas, Nabokov responde: "Porque los problemas son la poesía del ajedrez. Exigen en el autor las mismas virtudes que caracterizan todo el arte que vale: originalidad, inventiva, armonía, concisión, complejidad e insinceridad espléndida." Ver poemas y problemas en pág. 20.

1972 — *Cosas Transparentes* (Sudamericana, 1975).

1973 — *Una belleza rusa*, cuentos (Argos Vergara, Barcelona, 1978). *Opiniones contundentes*, recopilación de reportajes (Taurus, Madrid, 1977).

1974 — *Mira los arlequines*, su última novela (Sudamericana, 1976).

1975 — *El tiranicida*, cuentos rusos (Sudamericana, 1976).

1976 — *Detalles de un crepúsculo*, cuentos rusos (Sudamericana, 1979).

1977 — Muere en Montreux, el 2 de julio.

1979 — Aparece la recopilación completa de todos sus poemas rusos, en edición preparada y prologada por su viuda, Vera.

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

Pálido fuego

La novelista y ensayista Mary Mc Carthy, ex esposa del crítico Edmund Wilson y amiga de los Nabokov, escribió en 1962 para la revista norteamericana *Encounter* un famoso ensayo sobre *Pálido Fuego*, esa novela tramada en torno a un largo poema. Mirta Rosenberg seleccionó y tradujo los fragmentos que siguen.

por Mary Mc Carthy

Pálido fuego es una caja de sorpresas, una piedra metamorfoseada por Fabergé, un juguete mecánico, un problema de ajedrez, una máquina infernal, una novela para lectores aficionados al bricolage. Comprende un poema de 999 versos, dividido en cuatro cantos (épicos), un prefacio del editor, notas, un índice alfabético. Quien reúna las diferentes partes, siguiendo las pistas diseminadas en toda la obra, obtendrá una novela de muchos niveles, ninguno de los cuales coincide con esos "niveles de pensamiento" tan caros a la crítica contemporánea. Son planos construidos dentro de un espacio ficticio, a la manera de esas moradas de la memoria, de esas mansiones, de esos compartimentos que la Edad Media imaginó para que moraran las palabras, las cifras y los hechos, o de esas casas astrológicas que se reparten el cielo.

El poema ha sido escrito por un poeta norteamericano de sesenta y un años, del género Robert Frost, es decir, desdichadamente, del género más insulso; se llama John Shade; da clases en la universidad de Wordsmith, New Wye, Appalachia. Sus padres fueron ornitólogos. Su esposa, de soltera Irondell o Hirondelle (en francés, golondrina), lleva por nombre Sybil. El curso que dicta Shade es acerca de Pope, quien constituye, además, la mejor parte de su universo: naturalmente, es la métrica de Pope la que ha inspirado *Pálido fuego*, aunque el contenido del poema hará pensar más en las baladas de Wordsworth. Esos vagabundeos, esos recuerdos de la infancia y de la edad madura, esas ensoñaciones y esas reflexiones acerca de la naturaleza evocan un Preludio norteamericano. El comentario es obra de un colega de Shade, un exiliado de Zembla, un país imaginario situado al norte de Rusia. Su nombre es Charles Kinbote y vive en una casa vecina de la de los Shade.

En el momento en que Kinbote escribe sus comentarios, Shade acaba de ser asesinado de un balazo, azarosamente, por un cierto Jack Grey. Con la autorización de la viuda, Kinbote se apresta a publicar el manuscrito, lejos de las maquinaciones de los dos clanes shadianos rivales. Kinbote, a quien sus colegas han apodado el Gran Castor, es un vegetariano barbudo; es también un pederasta que no parece ser muy afortunado con sus "jóvenes compañeros de ping-pong". Vive solo, es filólogo, admira a Shade desde siempre (lo ha traducido al zemblano). Tiene la mala costumbre de espiar a los Shade —que no cierran las cortinas— con la ayuda de binoculares o desde un bosquecillo cercano. Celoso de la señora Shade, está siempre dispuesto a jugar al ajedrez o a dar un paseo con el poeta, a quien fatiga con sus eternos recuerdos de Zembla.

Ese es el fundamento de la acción. Se produce entonces la entrada a un segundo plano: Kinbote se convence de que la historia de Zembla, de su rey en exilio Charles el Bienamado, de su revolución originada en las fábricas de vidrio, son el origen del poema de su amigo. En cierto sentido, Kinbote se cree el autor y cree que, en todo caso —ilusión propia de muchos comentadores— el poema no será verdaderamente comprendido si no se lo acompaña, punto por punto, con una glosa que recuerde los acontecimientos zemblanos. De pronto sospechamos que Kinbote no es otro que Charles el Bienamado, disfrazado de profesor barbudo; comprendemos que ha huido de Zembla en barco y que ha llegado a Estados Unidos después de una breve estadía en la Riviera. Mientras tanto, las Sombras —la policía secreta zemblana— han contratado a un asesino, Jakob Gradus, alias Jacques D'Argus, alias Jacques Degré, alias Jack Grey, para acabar con la vida del monarca exiliado. A través de la glosa de Kinbote, el viaje de Gradus hasta Wordsmith se sigue paso a paso a medida que se produce la composición del poema de Shade. El asesino se abate sobre el campus el día en que el poema se concluye. Gradus llega a la biblioteca y allí mata al poeta por error, al hacer fuego sobre Kinbote. Cuando la policía lo apresa, niega su verdadero propósito haciéndose pasar por un demente que ha escapado de su confinamiento.

Para Kinbote, que ha seguido los acontecimientos hasta la muerte del poeta, esta segunda historia es evidentemente la verdadera. Sin embargo, el lector descubre poco a poco que bajo esta historia existe una tercera, que es la única verdad. Kinbote está loco. Es un pobre refugiado, un pedante cuyo verdadero nombre es Botkin y que enseña ruso e imagina ser el rey exiliado de Zembla. Esta quimera, que él cree secreta, es conocida por el poeta —que se compadece de él— y por todos los miembros de la universidad, que no muestran la misma comprensión. El asesino es por cierto lo que dice ser: un alienado que ha huido de la clínica donde había sido enviado por el juez Goldsworth, propietario de la casa donde vive Botkin. Es al juez a quien quería asesinar el demente, y no a Botkin, alias Kinbote, alias Charles el Bienamado. El poeta asesinado ha sido víctima de una doble confusión de identidades (a lo que se agrega el asesinato del poema, ya que el editor lo ha tomado por algo que no es). El país llamado Zembla, su gobierno de extremistas, sus agentes secretos, son construcciones paranoicas, el complejo de persecución de un pederasta, agravado por las intrigas y las manías de los conspiradores que reinan en los clubs universitarios.

"La naturaleza tiene sentido artístico: observad las galaxias, veréis que forman yambos"

Una vez dicho esto, debemos decir también que existe una Zembla real —del otro lado de la Cortina de Hierro. De modo que la "verdadera" historia tal como se desarrolla a los ojos del sentido común y finalmente del lector no puede ser aceptada como tal. La explicación de que Botkin está loco será sin duda satisfactoria para los profesores H., C., y sus colegas, que verán en *Pálido fuego* una suerte de novela policial que los ha mantenido en vilo hasta el final. Pero *Pálido fuego* no es una novela policial, aunque exista en la obra una intriga de tipo policial. Cada plano, cada nivel revela otro, siempre hay una nueva perspectiva, como en un cubo escénico: es una infinita reverberación de espejos.

El poema de Shade comienza con una imagen muy bella: la de un pájaro que se estrella en una ventana, engañado por el azul que se refleja en el vidrio: "I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure of the window pane." ("Yo era la sombra del picotero asesinado / por el falso azul del cristal de la ventana").

Y a esta imagen sigue otra, más bella aún o que nos conmueve más: se trata de un juego de luz y sombra, de la ilusión que produce una habitación completa proyectada dentro de un paisaje nocturno: "Abriendo las cortinas a la noche permitía / que el sombrío cristal el mobiliario suspendiera / sobre el pasto, ¡y qué deleite cuando la nieve / cubría mi visión del parque de tal modo / que mi silla y mi cama exactamente se posaban / sobre esa nieve, en esa tierra de cristal!"

"Esa tierra de cristal", anota el comentador, el loco de Botkin, "puede ser una alusión a Zembla, mi querida patria". Según el simple sentido común, Botkin se engaña. Pero no según el sentido de la poesía o de la magia: es cierto que Zembla es la Apariencia, el Reino del Reflejo, de la Ilusión, el Espejo de Alicia. Es el primer indicio de nuestra búsqueda del tesoro, nos advierte acerca de la ambigüedad de toda la obra. *Pálido fuego* refleja las imágenes y también las refracta. Zembla, el país de las falsas semejanzas, en manos de Extremistas, está en las antípodas de la democracia, de la burguesa y muy concreta América: sin embargo, se le parece como una imagen gemela pero deformada. Semblanza y semejanza se reúnen: John Shade y Gradus tienen la misma fecha de nacimiento: el 5 de julio.

Encontramos la palabra Zembla en el *Ensayo sobre el hombre* de Pope (Epístola segunda, V). Indica el extremo Norte, el fabuloso país de los Hiperbóreos o de la Estrella Polar. Pope dice que en cuanto uno observa o adquiere un vicio, éste se halla en otra parte: es un fuego fatuo. Zembla se halla muy cerca y a la vez muy lejos: Botkin es vecino de Shade y viceversa; por eso mismo, como ambos viven en casas de vidrio, el vicio de Shade es la botella ("el vidrio de la amistad") y el de Botkin, la inversión. Son, respectivamente, sus mutuas antípodas.

El juego del ajedrez es el más perfecto espejo: las piezas se enfrentan exactamente como si se reflejaran; las torres, los caballos, los alfiles tienen a la vez sus réplicas y sus equivalentes. La pieza que en inglés se llama "bishop" (alfil en castellano), se llama en francés "fou" (tonto, loco). En la obra, se enfrentan dos locos: Gradus y Kinbote. Los movimientos de Gradus desde la capital zemblana hasta Wordsmith corresponden espacialmente a los que realiza el poeta en el tiempo de composición de poema: a la hora cero, el tiempo y el espacio coinciden.

Abundan los desdoblamientos, las gemelaciones. Multiplicándose, rompiéndose en diferentes ángulos, los rayos inundan todo con una luz prismática y opalescente. Zembla no es solamente un país, es la Tierra, "la muy bella Tierra, un orbe de jaspe", como Shade designa a nuestro globo. La capital, Uranogrado, es calificada por un folletinista zemblano como "la Ciudad del Cielo". También se evoca el infinito mimetismo de la naturaleza: el eco, el pájaro burlón que se posa sobre la antena de televisión, los espejismos, las huellas de las patas de los faisanes, las barras rojas, heráldicas, de la mariposa Vanessa. Botkin, el uranista barbudo, es también, al igual que Humbert Humbert, una "fantasía de la naturaleza".

Para Nabokov, el mundo es una obra de arte, una obra colmada de alegría, un mosaico, una tela reluciente. La apariencia y la realidad son intercambiables. Toda apariencia, por engañosa que sea, es genuina. Es precisamente esa capacidad de engaño (el mimetismo, el *trompe-l'oeil*, la impostura) la que nos da la clave de la Naturaleza. La Naturaleza tiene sentido artístico: observad las galaxias, veréis que forman yambos.

La ternura de Nabokov ante la excentricidad de los hombres, ante sus caprichos, sus transgresiones de la ley, procede sin ninguna duda de su formación, de su curiosidad de naturalista. Sin embargo, aunque lo vemos conmoverse ante una pieza desventajosamente situada en el tablero, no se trata del placer clasificador del hombre de ciencia o de la excitación del coleccionista ante una pieza rara. *Pálido fuego* lleva el peso del amor, del amor y de la privación. Es el impulso de una mitad del cuerpo hacia la otra, de la que está separada, el deseo del caballo blanco de unirse al alma del caballo negro. En cuanto a la separación (la habitación proyectada sobre la nieve), la experimentamos como la sustancia común a todos los mortales: es la pareja de edad que mira las imágenes del televisor en una habitación iluminada, mientras el singular vecino los observa desde su ventana.

"Piedad" es la contraseña, dice Shade en el transcurso de una charla filosófica con Kinbote. Para él, que es agnóstico, sólo existen dos pecados: asesinar y hacer sufrir deliberadamente. Este libro, de una alegría desbordante, hace oír una carcajada salvaje, pero también un gemido de dolor. Sin embargo, la piedad de Nabokov no resiste el contacto de Gradus, ese ser gris, degenerado, esa sombra de Shade. El asesino es descripto con odio, casi con furor: es el hombre-robot, el hombre-masa, el comedor de papel de diario, el viajero a reacción que mata como un autómata porque es la Muerte errante en busca de su presa. La muerte artificial es el enemigo declarado de esos insectos arácnidos que se hallan bajo la protección especial de Nabokov: así el caso de aquella nínfula "muerta" a los ojos de Humbert Humbert el día en que se transforma en púber. Kinbote inventa un aforismo anti-darwiniano: "el que mata es, en todo caso, inferior al que es asesinado".

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

Lolita, desde la poesía

"La pretensión de estas notas es mostrar cómo un abordaje desde la poesía podría leer un sentido preciso en la magia verbal de Nabokov, relacionarla con el desarrollo propiamente narrativo de la novela y con la intriga moral que ella plantea."

por Daniel Samoilovich

A primera vista —dice Nabokov hablando de Dickens— *Casa Desolada* puede parecer una sátira. Veamos. Si una sátira tiene escaso valor estético, no alcanzará su objetivo por valioso que sea. Por otra parte, si la sátira es la expresión de un genio artístico, entonces su objetivo carecerá de importancia y se desvanecerá su época mientras que ella misma perdurará a través del tiempo como obra de arte. Así que ¿para qué hablar de sátira?" Leyendo algo de la masa crítica dedicada a Nabokov en estos últimos años, se tiene la impresión de que hay una palabra clave para descifrar su obra, y de que esa palabra es "parodia". Sin embargo ¿no sería posible decir de él lo que él dice de Dickens? Habiéndose corrido el espíritu de los tiempos desde la didáctica a la lúdica, más efectivamente cercana a Nabokov, uno puede igualmente pensar que la parodia y lo paródico son categorías de "nueva moda"; de hecho, ellas dan escasa cuenta de un libro como *Lolita*, al tiempo que permiten esquivar elegante —aunque no fructíferamente— el tema que obsesionó a los contemporáneos de su publicación: ¿se trataba de un libro "moral", "amoral", "inmoral"?

Lolita es la historia de una pasión, la de Humbert Humbert, un europeo de alrededor de cuarenta años emigrado a los Estados Unidos, por una niña norteamericana de doce; es una tragedia en el sentido clásico, donde el Destino —genialmente ayudado por Nabokov— va tejiendo la trama hasta culminar en un asesinato feérico, espectacular, delirante, que cumple por sí solo el papel de la docena de muertes del drama isabelino. Lolita es también un gran festival de los juegos de palabras en muchas lenguas, de las bromas lingüísticas más sutiles y de las más desaforadas. Frente a un libro así, es más sensible la enemistad que el "freezer": vale decir, muestra más sensibilidad el troglodita que lo rechaza por consideraciones éticas que el frívolo que lo acepta por ser una obra culta, con abundancia de referencias literarias. Hay que reconocer que Victoria Ocampo operó el milagro de unir ambos puntos de vista, ambos como rechazo, con lo cual logró tocar la difícil cota de la incomprensión absoluta. Sobre esto volveremos más tarde; en cuanto al privilegio de la parodia no tendría sentido ser más nabokoviano que Nabokov. El mismo la veía como un "juego iridiscente alrededor de la auténtica poesía". La pretensión de estas notas es mostrar cómo justamente un abordaje desde la poesía podría leer un sentido preciso en la magia verbal de Nabokov (I), relacionarla con el desarrollo propiamente narrativo de la novela (II) y con la "intriga moral" que ella plantea (III).

I

"Creo que fue Edward Lear quien dijo que la verdadera prueba de imaginación era la capacidad para poner nombre a un gato, y en el primer capítulo del Génesis nos informamos de que el Señor presentó ante el aún paradisíaco Adán a todas las criaturas vivas, y que entonces el primer hombre llamó a cada criatura por lo que luego se volvió su Nombre Propio. Aquí Adán juega el rol de Proto-poeta, no de Proto-prosista. (...) El lenguaje es prosaico hasta el extremo de que 'no importa qué palabra se asocia con qué idea, siempre y cuando la relación sea permanente'. El lenguaje es poético en el grado en que esa relación sí llega a importar."

W. H. Auden



Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Mi pecado, mi alma. Lo-li-ta: la punta de la lengua haciendo un viaje de tres pasos desde el paladar hacia abajo para tocar, en el tercero, los dientes. Lo. Li. Ta." Así dice Humbert Humbert al comienzo del libro: así, tenemos al principio un juego de dos imágenes verbales, una más o menos vaga "luz de mi vida" que se transforma allí mismo en "fuego de mis entrañas" (*loins*, literalmente: riñones); vale decir una luz que quema, una vida que tiene materia, humores, fatal aptitud para sufrir. Pero pronto la evocación toma un carácter al mismo tiempo más y menos concreto que el que las imágenes verbales pueden crear: menos concreto, pues empezará a hablar de un nombre, una palabra, ya no una persona; más concreto, pues dará a ese nombre la materialidad de un cuerpo, una lengua, que necesita curvarse, recorrer un espacio para pronunciar ese nombre: se trata de un violento cambio de perspectiva, desde las imágenes verbales hasta la imagen de la boca verbalizando, la lengua viajando del paladar a los dientes; un cambio apoyado en una magnífica aliteración, un repiqueteo de la T imposible de reproducir en castellano: "Lo-lee-ta: the tip of the tongue making a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta." Así, Lolita quedará colocada desde un principio bajo la señal de una falta (la de una persona) y una presencia, la de las palabras en su corporalidad, la de los sonidos, que no están destinados a ser chatos vehículos de la información.

El párrafo inmediatamente siguiente: "Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y cinco de estatura de pie (con una sola media). Era Lola en pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores sobre la línea punteada en que se firma. Pero en mis brazos era siempre Lolita". Apoyado sobre los nombres, tenemos ahora un retrato que se conforma desde distintos ángulos, como una heterogénea colección de postales: algunas dan la imagen visual de Lolita (con una sola media); otras, su lugar social (la escuela), otra —en brusco cambio de plano— la materialidad del nombre escrito, en acto de escribirse, sobre la línea de puntos con letra infantil. Y de pronto, el mazo de postales se cierra en los brazos de Humbert Humbert: arriba queda una sola imagen fija, la de Lolita, arrastrando a las otras a los brazos de la pasión. Hay una suerte de desarrollo del nombre (Lo, una sílaba; Lola, Dolly, dos; Dolores, Lolita, tres) que se superpone con el desarrollo del día (levantarse —en una sola media—, vestirse, ir a la escuela, firmar) y culmina en una suerte de noche, de caída; particularmente perturbador es el "siempre", el aleteo de lo que busca escapar a las mutaciones del tiempo. De hecho, esta suerte de "progreso" está recorrido por una inquietud: mientras de Dolly a Dolores coinciden el crecimiento del día, el paso de la casa a la escuela y el crecimiento del nombre (de dos a tres sílabas), de Lola a Lolita hay un crecimiento perverso: agrandando el nombre, se forma un diminutivo. De hecho, H. H. no quiere a la mujer que será: ama a la niña que Lolita dejará de ser, lo cual coloca a su amor bajo el signo trágico de una lucha desigual contra lo irreversible del tiempo. De un solo golpe, de Lo a Lolita, el texto contrapone la vida normal de la niña con una pasión que desafía no sólo a los hombres, sino también a los dioses.

"Queda una sola imagen fija, la de Lolita, arrastrando a todas las otras a los brazos de la pasión."

Estos varios nombres de Lolita van a ser, en el caso de Humbert Humbert, un increíble festival de apelaciones, deformaciones y errores. Ya el nombre de Humbert Humbert es una suerte de chiste, con un eco del Humpty Dumpty de Lewis Carroll (además de una chistosa premonición del Humbert Humphrey que años después de la publicación del libro iba a ser vicepresidente de los Estados Unidos).

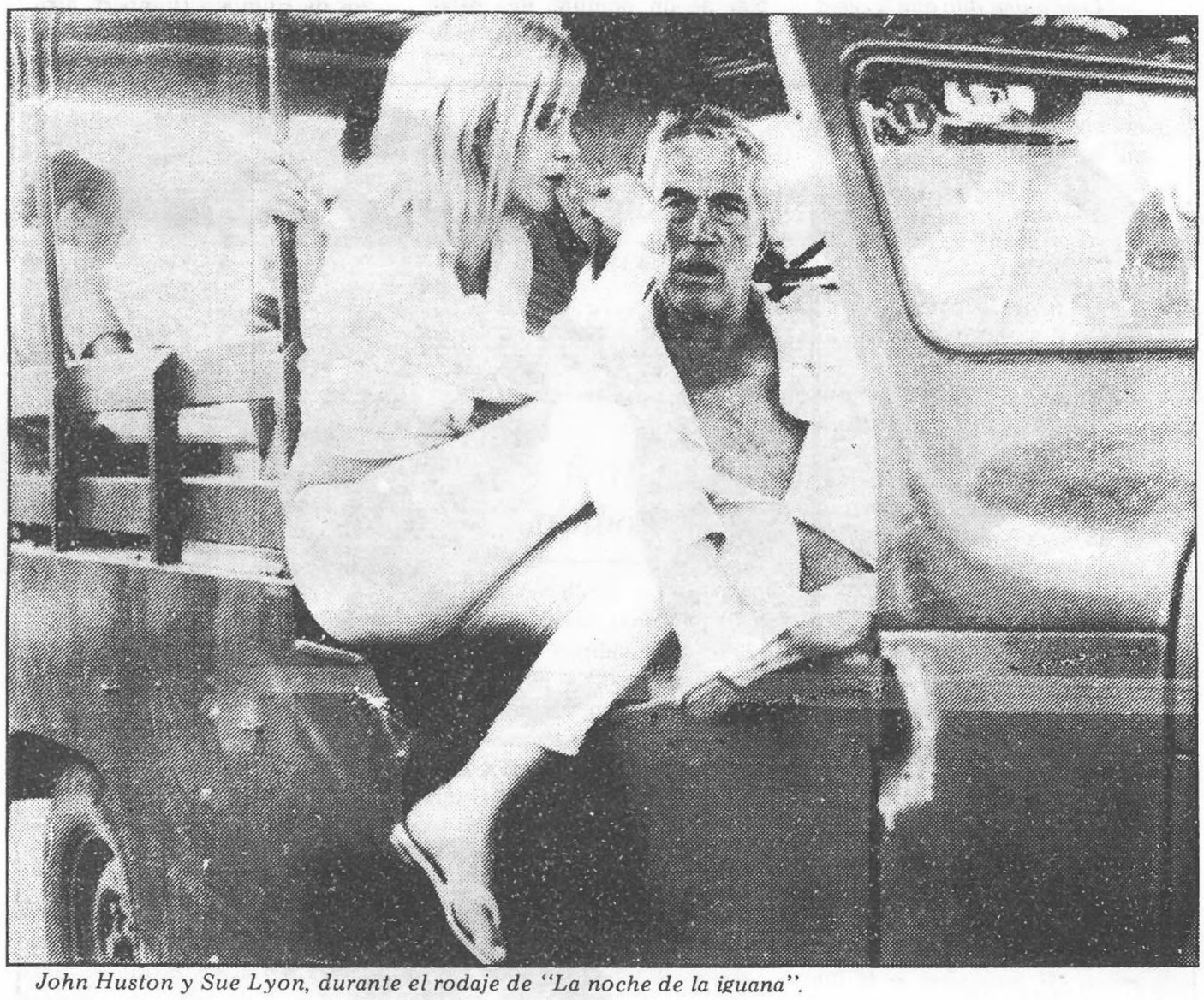
La novela está presentada en su prólogo como el manuscrito de Humbert Humbert, redactado en la prisión; en ese prólogo, un inventado editor (en el sentido inglés del término, persona que prepara un manuscrito para la edición) nos informa que "el curioso apellido del autor es una invención suya y, desde luego, esa máscara, a través de la cual parecen brillar dos ojos hipnóticos, no ha sido levantada". Pero pronto este nombre "inventado". "hipnótico", se revelará como un campo de maniobras del relato: como si este nombre duplicado, redundante, estuviera diseñado para variar conservando una sombra de identidad. A lo largo de la novela, Humbert se designará a sí mismo alternativamente como Humbert el terrible y Humbert el pequeño (capaces de discutir acaloradamente entre sí); como Humbert Le Bel, para hacer *pendant* con la niña Annabel, su primer amor en la infancia, alusión a la Annabel Lee de Poe; Humbert será el Humilde Humbert (Humble Humbert) cuando trate de acercarse subrepticiamente a Lolita para tocarla, cuando aún es sólo la hija de Charlotte Haze, dueña de la casa en que es inquilino; deseará ser una tosca Mademoiselle Berte Humbert, para dormir con la niña sin despertar las sospechas de nadie;

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

es Edgar H. Humbert (otra vez, Poe) cuando se casa con Charlotte para no ser separado de Lolita, "Hum" (susurro, engaño) para la patética esposa enamorada. Hay un caso singularmente interesante de esta plasticidad de los nombres: cuando muere Charlotte, y Humbert Humbert se encuentra de pronto dichoso y solitario tutor de la niña, entra en un mar de dudas y temores al reservar habitación en el hotel donde planea poseerla por primera vez. ¿Qué debe escribir? ¿Humbert y su hija (Humbert and daughter)? La duda termina produciendo un "Humberg" que más tarde fructificará en la media docena de nombres (siempre con una G final) con que lo llamarán los empleados del hotel, de los que él teme todo el tiempo que descubran que Lolita no es su hija (dauGhter). Del mismo modo, la profesión de Humbert Humbert se parecerá más a la mímesis de un insecto, variando en función de su humor o de los peligros que lo amenazan, que a ninguna otra cosa: investigador en un Artico de fantasía o fantaseado escritor, soñando con ser el terrible Poe o una poetisa inerme, toca a veces, fugazmente, en sus poemas a Lolita, alguna conciliación de estos opuestos. Pero en ningún lado podrá permanecer. Humbert Humbert, en suma, será humilde, terrible, pequeño, será padre y amante, real e inventado, hombre y mujer: tampoco él, como su niña-amante con la que girará a lo largo de los Estados Unidos, en moteles repetidos, siempre iguales, tendrá un nombre o un lugar definitivos; según el caso, forjará sus sucesivas máscaras, los nombres y profesiones que él se inventa desde que no hay un sitio para su pasión en el mundo.

Pasemos a nuestro tercer personaje, Charlotte Haze. Cuando aparece en la novela, no tiene nombre. Es simplemente la madre de Lolita, o más aviesamente "la mujer Haze" en contraposición a "la niña Haze", es "la gorda Haze" o "la Haze mayor". La primera aparición del nombre es como C., luego será Charlotte y más tarde, cuando se ha casado con Humbert Humbert, éste se enterará, viendo una foto de Charlotte cuando era chica, que su diminutivo es Lotte. En este punto, cuando el nombre de Charlotte se ha aproximado bastante a Lolita (Lotte-Lolita), parece por un instante que el Destino podría dispensar la tragedia: mientras juega con esa cercanía fabricando nombres compuestos (Lottelita, Lolichten), HH parece por un momento poder amar a su mujer, alcanzar alguna sublimación de su amor por las niñas amando en Charlotte la niña que ha sido. Al casarse, se le revela como "una criatura temblorosa", diferente de la mujer norteamericana típica y práctica que ha sido hasta entonces. Es vulgar, pero esto no podría detener al exquisito Humbert: al fin de cuentas, también es cierta vulgaridad lo que él busca en las nínfulas, un empalme alto-bajo, sublime-kitsch, que descubre tanto en las putas europeas como en las niñas y mujeres norteamericanas.

De la Haze mayor a la Haze menor, corría, dice Humbert, "un hilo de tímida vida que tenía el mismo gusto". Pero este momento de distensión, en que el Destino se entretiene ensayando variaciones musicales de su tema único, dura poco; la operación "Lolichten, Lottelita" fracasará, en tanto HH no puede traspasar su pasión a través de ese hilo tímido: él no soportará su peso. Enamorada, Charlotte rejuvenece, rejuvenece su casa, pinta y tapa grietas. Pero a HH le gustan las grietas; no puede amar a la Haze rejuvenecida, pues él ama el contraste entre las grietas y la infancia a la que no se regresa, no la juventud. Y así la novela alcanza por primera vez, como posibilidad, el alto umbral del crimen.



John Huston y Sue Lyon, durante el rodaje de "La noche de la iguana".

II

En un reportaje realizado en 1962 para la BBC Peter Smith y Christopher Burstin le preguntan a Nabokov:

"P—¿Se divierte usted con la impostura literaria?

"R—La falsa jugada de un problema de ajedrez, la ilusión de una solución o la magia del prestidigitador: cuando yo era chico, era prestidigitador. Me gustaba hacer trucos simples... convertir el agua en vino, ese tipo de cosas; pero creo que me hallo en buena compañía, porque todo arte es engañoso, y también lo es la naturaleza; todo es engaño en esa buena embustera, desde el insecto que imita una hoja hasta los atractivos populares de que ha sabido dotar a la procreación. ¿Sabe usted cómo comenzó la poesía? Siempre pienso que comenzó cuando el muchacho de la caverna salió corriendo de ella, a través de la hierba alta, gritando mientras corría: ¡El lobo, el lobo! *y no había lobo. Sus simiescos padres, porfiadamente veraces, sin duda le dieron una paliza, pero había nacido la poesía: el relato extraordinario había nacido entre las altas hierbas."*

Pero el engaño no lo es todo. En el mismo reportaje, un poco después, dice Nabokov: "En el ajedrez, como en el arte, el engaño es parte de la combinación, de las deliciosas posibilidades, ilusiones, perspectivas del pensamiento que pueden ser falsas perspectivas tal vez".

Hemos visto funcionar estos cambios de perspectiva y "deliciosas posibilidades" en los nombres, sus contaminaciones, desplazamientos, errores. Hay un caso singularmente interesante, cuando Humbert Humbert acaba de llegar como inquilino a la casa de Charlotte y ésta le muestra las habitaciones, diciéndole "Yo y Lo vivimos en este lado" y Humbert escribe "Lo debía ser la criada". La criada, efectivamente, se llama Louise, pero no vive en la casa: unos instantes después, Humbert conoce a la nínfula, que se le presenta como en una revelación: los veinticinco años transcurridos desde que perdiera a su amor infantil Annabel "se empequeñecieron hasta un latido agónico, hasta desaparecer. Me es muy difícil expresar con fuerza adecuada esa llamarada, ese estremecimiento, esa anagnórisis". Tal revelación, sin embargo, no ha sido preparada sino por un error (Lo-Louise) y creo que no sería difícil perseguir a lo largo de la novela cómo esta contaminación de Lolita con la criada imprime un carácter servil —que se combina contradictoriamente con el de reina tiránica— ante los ojos de Humbert.

Este mismo tipo de procedimiento funcionará en las combinaciones de escenas enteras, iluminándose entre sí por la paradoja o la multiplicación. La propia trama "policial" del libro funciona como máscaras que se desvelan dejando lugar a otras, engañadores engañados, cazadores encantados. Cuando Humbert se entera, hacia el final del libro, de quién le ha robado a Lolita, el lector no puede sino asombrarse de la pertinacia con que ese nombre estaba allí, a la vista, reiterado de mil modos, casi desde el comienzo, aunque escondido con una habilidad tan diabólica que resultaba imposible verlo. Uno podría pensar que en ese asombrado "¿cómo no me di cuenta?" del lector está toda la gracia de esa trama brillante.

Y sin embargo, hay algo más. Hay una poderosa impresión de poesía que no reside en el placer del descubrimiento final, sino en la ambigüedad, en la oscilación de la razón ante las diversas posibilidades en el momento *previo* al descubrimiento. Borges describió maravillosamente ese momento al hablar de Chesterton: el católico Chesterton despliega a menudo un mundo de posibilidades demoníacas —árboles que sangran, fantasmas perversos y enloquecidos— que finalmente se resuelven en una explicación clara y luminosa, donde todo vuelve a su sitio. Pero *mientras tanto* dice Borges, Chesterton nos ha hecho vislumbrar un mundo terrible. El acento poético está puesto en la duda, en la ambigüedad, la vacilación del sentido.

En un pasaje de *La Defensa* escribe Nabokov:

"Pero ese año llegó de Inglaterra la moda de unos rompecabezas inventados para gente adulta —*poozels*, como los llamaban en las mejores jugueterías de San Petersburgo— que se formaban con extraordinaria malicia: pedazos de todas formas, desde un simple disco (parte de un futuro cielo azul) hasta las formas más intrincadas, ricas en esquinas, cabos, istmos, hábiles proyecciones que no permitían predecir en dónde se suponía que encajaban: si iban a llenar el cuero multicolor de una vaca, ya casi terminada, o si esa franja oscura sobre una perspectiva verde era la sombra de la ingle de un pastor cuya oreja y parte de cuya cabeza aparecían visibles en una pieza más atrevida. Y cuando el anca de una vaca aparecía gradualmente a la izquierda y, a la derecha, contra algo de follaje, una mano con la pipa de un pastor, y cuando el espacio vacío de arriba refulgía con un azul celestial, y el disco azul encajaba en el cielo, Luzhin se sentía estremecido por la combinación precisa de estas piezas multicolores que formaban en el último momento un cuadro inteligible."

Si en el último momento se forma un cuadro inteligible: ¿cuál sería la solución del "puzzle moral" que la novela plantea? ¿Que figura quedará formada al poner la última pieza?

III

"Si la gente observara más y opinara menos, el mundo sería mejor."

Flaubert

Como es más divertido polemizar que hablar solo, consideremos esa perla que es la opinión de Victoria Ocampo (ver en la página siguiente), donde se reúne la repugnancia moral ante el universo de la novela con la admisión de sus virtudes formales: admisión que se parece más a una reduplicación de la condena que a cualquier otra cosa, como si tras la pena de muerte se agregara una accesoria de trabajos forzados; todo en un clima enrarecido por la confusión entre autor y personaje.

Dejemos esto último de lado, por obvio; me interesa la insistencia en la falta de reciprocidad de sentimientos en Humbert y Lolita. Si se pudiera suspender por un momento la emisión de opiniones, se vería de inmediato que esa falta de reciprocidad es un elemento complejo, capaz de llevar la inteligencia más lejos que a la comprobación de la decadencia general del mundo moderno: porque en el particular universo de la novela, esa "monstruosa" capacidad de amar sin desear correspondencia es durante muchos capítulos una suerte de posible barrera contra el drama. Humbert Humbert sueña con dormir a Lolita y poseerla dormida, de modo que la niña no sufra "daño moral". Pero es "engañado" en cuanto al poder de las pastillas que compra para dormirla, y en la hora crucial, se encuentra con una Lolita despierta, dispuesta, y mucho más sabia de lo que él había imaginado. Dice Humbert Humbert que es como si introduciendo una moneda en un teléfono público, éste de pronto dejara caer en las manos del sorprendido personaje todo su contenido de relucientes monedas. Pero esta misma

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

suerte delirante es la que lo pierde, pues ya no queda nada imaginario en juego, y la realidad de la pareja Humbert-Lolita dará lugar al sufrimiento y el drama. Hasta aquí vale la pena precisar: el resto corre por cuenta de cada uno; cualquiera que haya vivido una pasión sabe que ésta fabrica de algún modo su objeto; que, como dice Góngora de los celos, también el amor come de sí mismo hasta ocupar todo el espacio disponible.

En cuanto a la condena o salvación del libro como "joya", la contraposición profundo/superficial, lleno/hueco parece haber envejecido bastante como para eximir la polémica. Creo haber mostrado algún ejemplo de lo que es evidente a casi cualquier lector: como los juegos de palabras, las traslaciones y engaños cumplen funciones en series específicas, fabrican conexiones y oscilaciones dondel el trabajo de leer no se parece ni al de ser halagado por lo "simplemente bello" ni al de resolver un acertijo trivial, sino al aéreo, aireado trabajo de pensar. "Oh, Lolita, sólo puedo jugar con las palabras", dice Humbert, y ellas quedan marcadas por una falta, y el juego por una marca trágica.

"Lolita" no es una tesis sobre la bondad o maldad, belleza o fealdad del amor de Humbert Humbert por Lolita: sí, quizás, un ensayo extremado, difícil, sobre su posibilidad o imposibilidad ética y estética. Nabokov ha escrito que el verdadero choque de un libro no es el de los personajes entre sí, sino el del autor con el lector: así, mientras Humbert Humbert lucha contra el Destino en busca de una imposible felicidad, la obra lleva adelante ante nuestros ojos su propio combate; y ella sí logra, al fin, lidiar con su tema artísticamente "imposible" dándole la fatalidad de una tragedia y la densidad de un poema, con su aura irisada de humor paródico. Todavía, podrían agregarse las huellas del combate del autor contra el paisaje a la vez fascinante y zafio de los Estados Unidos y las contrariedades de su difícil aventura con la lengua inglesa, reemplazante forzosa de la "infinitamente dócil" lengua natal. ¿Es este el dibujo final? Mejor dejarle la palabra a Nabokov. El poema que sigue fue escrito en ruso en 1959 cuando arreciaban en su contra las acusaciones más idiotas. La traducción directa del ruso es de Irina Bogdaschevski y el primer verso es una cita de Pasternak: "¡Cómo podría hacer una maldad, / ser yo un malhechor y libertino, / si soy aquel que hizo soñar / al mundo entero con mi pobre niña! / Oh, sé que la gente me tiene miedo / y querría quemarme como a un hechicero; / como el veneno en la oquedad de la esmeralda, / mi arte los está matando. / Pero es curioso que en el párrafo final, / contrariando al siglo y al corrector, / la sombra de una rama rusa aparecerá / temblando sobre el mármol de mi mano..."

Apetito-pasión

En 1959 *Sur* publicó una de las primeras traducciones de *Lolita*, prontamente prohibida en Buenos Aires por decreto municipal. Numerosos escritores repudiaron la medida, incluyendo a Victoria Ocampo, quien, además, consideró conveniente señalar su distancia estética con la obra.

No hago en estas páginas sobre la novela de Nabokov crítica literaria. Al comenzarlas, pienso en lo que ha escrito sobre este tema Denis de Rougemont en su ensayo "Nuevas metamorfosis de Tristán" (*Sur*, mayo-junio de 1959).

¿Por qué se ha hablado de amor-pasión a propósito de *Lolita*? ¿Por qué llama amor-pasión lo que es apetito, o apetito-pasión? ¿Por qué no inventar, más bien, una conjunción de palabras que correspondan con más exactitud a las sensaciones del personaje de Nabokov?

Yo digo *apetito* por lo siguiente: cuando alguien tiene ganas de comer pollo, no necesita que el pollo desee ser comido para saborearlo. Se trata de un deseo unilateral. Otro tanto le pasa a Humbert Humbert. Poco importa que en la nínfula que apetece no haya el más remoto síntoma de reciprocidad. Esa bagatela no le impedirá saciar sus deseos. Y saciarlos con "el éxtasis más prolongado que hombre o monstruo haya conocido". Resulta evidente hasta decir basta que Lolita no siente hacia él un mínimo de atracción física. Lolita es para H.H. un *objeto*, un objeto de concupiscencia, un plato preferido. Y desde luego, a H.H. no lo inhibe, para gozar del objeto o paladear el plato, que el objeto o el plato permanezca ajeno al estado de delirio que provoca.

Que se traiga a colación, a propósito de esta novela, nombres de amantes ilustres, como lo hace mi amigo Denis de Rougemont, no deja de sorprenderme. Nada tienen que ver los amores de Tristán e Isolda (ya sé, amigo Rougemont, que usted los cita refiriéndose al efecto de los *tabúes* únicamente... pero ni así) con las relaciones sexuales de esta triste y derrengada pareja, caricatura simbólica (les tenga o no alergia a los símbolos su creador) de nuestro mundo moderno. Mundo en que las relaciones entre hombre y mujer se jactan de no ser sino apetitos transitorios y sin ninguna importancia. (...)

No soy, desde hace años, asidua lectura de novelas *à la page*. Las leo más por obligación que por gusto. Dentro de ese género, sólo me siguen interesando las obras de excepción. Y voy siempre hacia los autores a cuyo grupo sanguíneo pertenezco. Es decir que para mí, la posibilidad de "trasfusiones" es primordial. Esa posibilidad, que siento tan fuertemente con Pasternak (traducido y todo), no la siento con Nabokov. Eso no me impide reconocer el valor de un objeto literario fabricado por un gran joyero de la literatura cuando me lo presentan. Un objeto-joya. Que las piedras multicolores representen una cabeza de escuerzo o las alas de una mariposa...

Lolita es una de las novelas más tétricamente brillantes de estos últimos tiempos. A tal punto brillante, que se suele sentir, al leer a Nabokov, el placer estético que sentía H. H. al ver a Lolita en la cancha de tenis: "Su estilo era, en verdad, una imitación perfecta del de una campeona... sin ningún resultado utilitario." Además ¿no es exactamente *eso* lo que se propone Nabokov? Al ver jugar a Lolita, una de sus amigas dice: "Dolly tiene un imán en el centro de su raqueta, pero ¿por qué diablos hace tantas monadas?" H. H. piensa entonces: "...qué importaba eso, con semejante gracia".

También Nabokov tiene un imán en las cuerdas de su raqueta (bastarían las páginas sobre Lolita jugando al tenis para probarlo), y como Lolita en la cancha de tenis sólo se preocupa de jugar por jugar. (Una voluptuosidad estética.) Las otras maneras de jugar en serio son pamplinas... según él.

Victoria Ocampo

Extractos de un artículo publicado en el número 260 de "Sur", setiembre/octubre de 1959.

Sobre la noción de itinerario en "Lolita"

El mejor paliativo que conoce Humbert Humbert para sus males, su único recurso para tratar de fijar, de retener algo —primero el problemático apego de Lolita y su estado naturalmente provisorio de niñita; luego, el carcomido recuerdo de la felicidad perdida—, es el desplazamiento. Sartre diría incluso que Nabokov sólo es un emigrado y un perpetuo emigrante potencial; quizá, entonces, todos somos hoy en día emigrantes.

El tema de la deambulación es aquí, por lo general, automóvil: estamos en Estados Unidos. Pero reconocemos en esto los elementos esenciales del itinerario mental; el círculo, el doble, la soledad, la repetición.

El circuito absurdo de los moteles —igual comodidad estereotipada, igual fealdad, iguales *slogans*, iguales mecánicas, iguales encuentros— es cumplido por Humbert Humbert evidentemente solo; la muñeca impúber instalada sobre los asientos del coche, a su lado, no oye las palabras de amor, así como no ve nada en los campos y en las ciudades que se atraviesan, perdida como está en sus historietas y su goma de mascar. Humbert Humbert apenas estará más solo en el segundo circuito que efectuará sin ella, persiguiéndola; carrera de delirio cuyo recorrido parece impuesto —necesario y gratuito a la vez— y que jalonan los indicios transparentes dejados en los registros de hoteles por el raptor.

Este posee un conocimiento tan íntimo del héroe, de sus mitos, de su humor, que solamente puede tratarse de un doble de este último, vale decir el mismo Humbert Humbert, con el doble patronímico como



Sue Lyon.

espejo. Se desplaza sin cesar sobre sus propios rastros y reconoce su imagen en todos los espejos del laberinto.

Sólo puede volver a pasar sobre sus propios pasos, donde los objetos se repiten, se multiplican al infinito. Las estadías sucesivas en la cabaña inicial (la casa de la huésped-esposa y suegra) son como el retorno periódico al punto desde el cual el libro y el mundo fueron engendrados, a la vez centro del círculo y punto cero de la circunferencia.

Se ha dicho de *Lolita* que era una sátira de la vida en los Estados Unidos, la pintura de su sociedad sin pasado, vista por la vieja Europa. Sin embargo, las deambulaciones romanas de Antonioni no se diferencian mucho, ni tampoco las de Dostoievski o de Kleist.

En cuanto a Nabokov, habría declarado en el curso de una entrevista —acordada a un periodista demasiado curioso— que las nínfulas no le interesaban personalmente y que él habría podido igualmente contar la historia de una bicicleta y un loro. Quizá... quizá... Sea cual fuere el interés de las máquinas de dos ruedas en la literatura moderna, podríamos afirmar que el libro no habría sido el mismo. Era necesaria, probablemente, la conjunción de una obsesión pasional mayor (la carne de las niñitas) y de esas formas laberínticas para dar a éstas su realidad material y para constituir la gran obra que conocemos.

Alain Robbe-Grillet

Traducción: Jorge Fondebrider

Este artículo apareció por primera vez en un número de la revista *L'Arc* dedicado a Nabokov en 1964, reeditado en 1985.

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

Traducciones de Irina Bogdaschevski, Javier Marías y Félix de Azúa

Poemas & problemas

NOS OLVIDAMOS

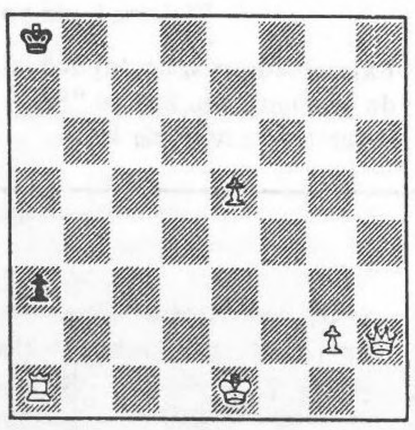
Nos olvidamos que enamorarse
no es el perfil de un rostro solamente,
sino el agua insondable bajo los nenúfares,
pavor nocturno del nadador valiente.

Mientras te sueño, acompáñame, enamoramiento,
pero con el despertar no me atormentes,
y son mejores las palabras imprecisas,
que la rendija y este rayo de sol incipiente.

Les hago recordar que enamorarse
no parece vigilia, carece de sus signos.
Bien puede ser que el más allá trascendente
se asome entre las tinieblas.

Traducción del ruso de
Irina Bogdaschevski

MATE EN DOS MOVIMIENTOS[1]



Compuesto en París a mediados de mayo de 1940 (unos días antes de emigrar a los EE.UU.). Publicado en *Speak, Memory* (1951), e incluido por Lipton, Matthews y Rice en su *Chess Problems*, Londres, 1963. La irresistible variante se incluye tan sólo para la frustración de jugadores sofisticados. *(Traducción de Félix de Azúa.)*

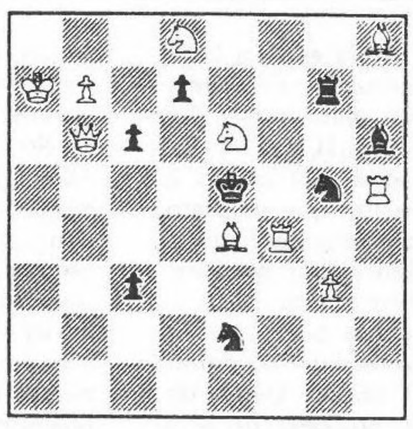
LA GOLONDRINA

Una vez juntos, al atardecer
estábamos en el viejo puente.
Te pregunté: ¿Ahi, de aquella golondrina
te acordarías hasta la muerte?
Y tú me contestaste: ¡Claro, seguramente!...

¡Y cómo lloramos juntos, de repente
cómo gritó la vida en su vuelo rasante!
¡Hasta mañana, hasta siempre, hasta la muerte!
Una vez, en el viejo puente...

Traducción del ruso de
Irina Bogdaschevski

MATE EN TRES MOVIMIENTOS[2]



En esta miniatura (compuesta en Montreux, Suiza, el 1ro. de marzo de 1965), una solución bastante chata se ve redimida por las variantes. Los dos tipos de mate, por columnas o filas, se hacen un eco mutuo. El problema no es tan fácil como parece a primera vista. *(Traducción de Félix de Azúa)*

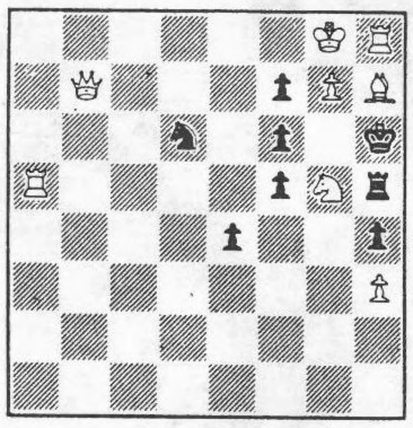
FUE UN DIA

Fue un día como cualquier otro. Dormitaba la
/memoria.
Seguía la primavera fría y tediosa.
En el fondo, de pronto, se movió la sombra
y se levantó desde abajo sollozando.

¿Por qué el sollozo? No supe darle consuelo.
¡Pero cómo se estremecía, cómo temblaba,
con qué arrebato se prendió de mi cuello,
desde la lobreguez pidiendo que la tomara en brazos!

Traducción del ruso de
Irina Bogdaschevski

MATE EN DOS MOVIMIENTOS[3]



La solución previene, decepcionadamente, contra el mate A x P5R, tras la jugada P4A de las negras. El interés de este problema (compuesto en Montreux el 22 de marzo de 1965, y publicado en *The Trinity Review*, Cambridge, Inglaterra, *Lent* 1969) reside en sus tres variantes principales, con el A avanzando un espasmódico paso en cada ocasión. *(Traducción de Félix de Azúa.)*

HAY UN SUEÑO[4]

Hay un sueño. Se repite como un endeble
golpe del amurallado. En este sueño
trabajo con el azadón en un enorme pozo
y en su profundidad encuentro un trozo de piedra.

Y con una linterna llego a alumbrar
la huella de la inscripción, la desnudez del gusano.
¡Léelo, lee! —exclama mi propia sangre:
R, U, S... —no, ya las letras no las distingo.

Traducción del ruso de
Irina Bogdaschevski

UN DESCUBRIMIENTO[5]

Halléla en una tierra legendaria
toda rocas y espliego y dispersa hierba,
donde estaba posada sobre arena empapada
vecina al torrente de un desfiladero.

Los rasgos que combina la señalan como nueva
ante la ciencia: forma y sombra —el tinte tan singular,
consanguíneo de la luz de la luna, que atempera su azul,
la parte inferior deslustrada, la franja taraceada.

Han aislado mis agujas su sexo esculpido;
los tejidos corroídos no pudieron ya ocultar
esa mota inapreciable que ahora riza la lágrima
convexa y límpida sobre un portaobjetos iluminado.

Gírase un tornillo lentamente; y saliendo de la bruma
dos ambarados garfios se inclinan simétricamente,
o escamas cual raquetas de amatista
atraviesan el círculo encantado del microscopio.

Yo la hallé y yo le di nombre, al ser versado
en el latín taxonómico; me convertí de ese modo
en padrino de un insecto y su primer
definidor: otra fama ya no quiero.

Desplegada en su alfiler (dormida profundamente),
a salvo de los parientes y la corrosión reptantes,
en la aislada fortaleza donde conservamos
los prototipos de especies ella trascenderá a su polvo.

Oscuros cuadros, tronos, las piedras que los peregrinos
/besan,
poemas que en morir tardan mil años,
tan sólo remedan la inmortalidad
de esta roja etiqueta sobre una tenue mariposa.

Traducción del inglés de
Javier Marías



NOTAS: • [1] Solución: D7TR. Si 1..., R1CD; 2.T x P! (y no T1D?. ya que R1AD!), R1AD; 3.T8T mate. Si 1..., P7TD; 2.D1CD! (y no T1D?, ya que P = D clavando la T), R2TD; 3.T x P mate. • [2] Solución A2A. Si 1..., R4D o R3D; 2.D5AD mate. Si 1..., P4AD o P3D; 2.T5AR mate. Si 1..., P4D; 2.D7AD mate. Si 1..., C (cualquiera); 2. D4D mate. La variante P8CD = C!, con buenas posibilidades, se conecta simplemente con P7AD! • [3] Solución: D x P5R. Si 1..., P5AR; 2.A3CR mate. Si 1..., T x C; 2.A x P mate. Si 1..., P x D; a.A x P mate. Si 1..., C x D; 2.C x P mate. Si 1..., R x C; 2.D3R mate. • [4] Nota del traductor: A los poetas rusos, clásicos, modernos o contemporáneos, los une un rasgo muy particular: Maiakóvski o Mandelstám, Púchkin o Fet, Pasternák o Ajmátova, Ajamadúlina o Ievtuschenko, usan roma con toda naturalidad, considerando que es una de las innatas cualidades del idioma poético ruso. Eso, desde ya, no les impide escribir algunos poemas en el llamado "verso blanco" prescindiendo de la rima tradicional, pero hasta en esos casos la rima interior está presente. La lengua rusa, en general, con su entonación, sus largas vocales, sus aliteraciones, su musicalidad melódica o sincopada adoptó la rima en la poesía como una condición esencial y espontánea. Los poemas en ruso han sido tomados de la recopilación de 1979 (ver cronología, pág. 15). • [5] Este poema, así como los problemas, son de *Poems & Problems* (ver cronología, pág. 15).

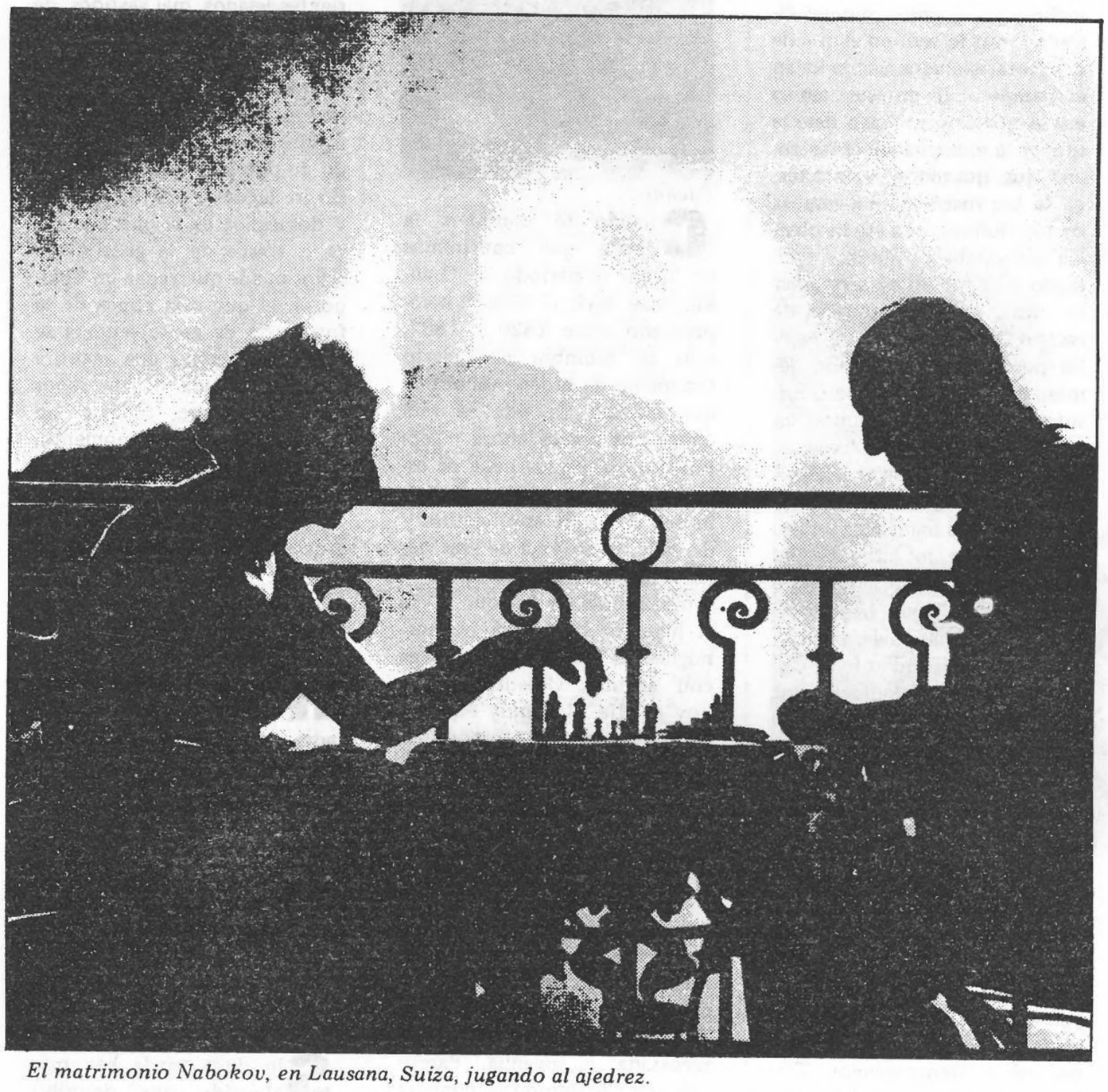
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Puchkin o lo verdadero y lo verosímil

Publicado por la *Nouvelle Revue Française* en 1937, el año de la llegada de Nabokov a París, el siguiente ensayo, originariamente escrito en francés para una conferencia ofrecida bajo los auspicios de Gabriel Marcel, trata sobre la cuestión de "lo real" y sobre Puchkin, "sin duda el más grande poeta ruso" según el autor.

Por Vladimir Nabokov
Traducción: J. Fondebrider

La vida nos ofrece a veces invitaciones a fiestas que jamás tendrán lugar, imágenes para libros que nunca serán publicados. En otras oportunidades, nos regala algo a lo que sólo más tarde le descubrimos un uso inesperado. Hace mucho conocí a un hombre extraño. Si todavía vive —cosa que dudo—, debe ser la perla de un manicomio. Cuando lo conocí, ya se codeaba con la locura. Su cerebro, le sugería una falsa vejez. Mi enfermo no sólo se creía de más edad de la que realmente tenía, sino también le parecía haber tomado parte en acontecimientos de otro siglo. Este hombre, que rozaba los cuarenta, robusto y colorado, de ojos vidriosos, me contaba que, de niño, mi abuelo solía treparse sobre sus rodillas. El rápido cálculo que hice al escucharlo me forzó a darle una edad fabulosa. Lo que era realmente de una encantadora extravagancia era que, cada año, a medida que su mal progresaba, él retrocedía como los cangrejos hacia un pasado cada vez más lejano. Cuando lo volví a ver hace unos diez años, me habló de la toma de Sebastopol. Un mes más tarde ya me entretuvo hablando del general Bonaparte. Una semana después estábamos en Vandea. Si mi maníaco sigue vivo, debe andar bien lejos, quizá entre los normandos o incluso, tal vez, en los brazos de Cleopatra. Pobre alma ambulante que rueda cada vez a mayor velocidad por la pendiente del tiempo. Y al mismo tiempo, qué abundancia de palabras, qué entusiasmo, qué de sonrisas altaneras o sagaces. Por otra parte, él recordaba perfectamente los hechos reales de su existencia, sólo que los desplazaba de manera extraña. Así, cuando hablaba de su accidente, lo llevaba cada vez más atrás en el tiempo, cambiando en cada oportunidad el decorado, como en esos dramas del teatro clásico en los que el vestuario cambia estúpidamente con la época. En su presencia no se podía evocar ninguna celebridad del pasado sin que él agregara, con una terrible generosidad de viejo charlatán, algún recuerdo personal. Sin embargo, nacido en un medio provinciano y pobre, había servido en un vago regimiento y la educación que había recogido—más que recibido— era muy miserable. ¡Ah, qué espectáculo, qué festín intelectual habría podido ser, si en él una cultura sutil, conocimientos profundos de historia y un mínimo talento natural hubieran acompañado a su demencia viajera! ¡Imaginen lo que un Carlyle hubiera sacado de tal locura! Desgraciadamente mi hombre era profundamente inculto y estaba pésimamente equipado para gozar de una psicosis rara, de manera que se reducía a nutrir su imaginación con un fárrago de banalidades y de ideas generales más o menos falsas. Los brazos cruzados de Napoleón, los tres cabellos del Canciller de Hierro o la melancolía de Byron y un cierto número de esas pequeñas anécdotas llamadas "históricas", con las cuales los gramáticos edulcoran sus manuales, le bastaban, lamentablemente, para el detalle y el color, así que todos los grandes hombres a quienes él había conocido de cerca se parecían como hermanos. No conozco nada más extraño que el espectáculo de una manía, que por su naturaleza misma parece exigir todo un mundo de sabiduría, de inspiración, de fineza, forzada a girar en una cabeza vacía.



El matrimonio Nabokov, en Lausana, Suiza, jugando al ajedrez.

El recuerdo de ese pobre enfermo me atormenta cada vez que abro una de esas curiosas obras que hemos convenido en llamar "biografías noveladas". Allí encuentro la misma necesidad de apropiarse de algún sabroso gran hombre, de algún genio sin defensa, que experimenta una mente ávida pero de cortos alcances, y la misma audacia del señor despabilado y bien informado que toma por el bulevar para adelantarse en un pasado muy antiguo con el diario de la noche en el bolsillo. La receta es muy conocida: primero se clasifica la correspondencia de un gran hombre, se la recorta y se la vuelve a pegar para hacer con ella un bonito traje de papel; después se hojean sus obras propiamente dichas para encontrar en ellas rasgos personales. Y claro, nadie se incomoda por esto. Me ocurrió haber descubierto cosas muy curiosas en estos relatos de grandes existencias, como esa vida de un célebre poeta alemán, en la cual el contenido de uno de sus poemas, titulado "El sueño", era contado de un extremo al otro a modo de sueño realmente soñado por el poeta en cuestión. De hecho, ¿qué cosa es más sencilla que pasear al gran hombre entre la gente, las ideas, los objetos que él mismo describió y que se arrancan semimuertos de sus libros para rellenar el libro del biógrafo? El biógrafo novelista organiza sus descubrimientos como mejor puede, y, como generalmente esto es un poco peor que lo peor del autor del cual se ocupa, la vida de este último se falsea fatalmente, incluso si los hechos son verídicos. Y después, Dios mediante, tenemos la psicología del sujeto, el freudismo juguetón, la descripción borrosa de lo que el héroe pensaba en tal o cual momento —un conjunto de palabras cualesquiera similar al hilo de hierro que mantiene los pobres huesos de un esqueleto—, terreno vago de la literatura en el que, entre los cardos, yace un viejo mueble desvencijado que nadie ha visto llegar hasta ahí. Para descansar después de la dura tarea, el biógrafo se pone el chaleco de su héroe y fuma la pipa del gran hombre. El maniático del que hablé también contaba la historia anecdótica de los emperadores y de los poetas como si hubieran sido gente de su barrio. Con un cigarrillo ruso entre los labios, hablaba sin empacho de los pies descalzos de Tolstoi, de la plateada palidez del venerable Turgueniev, de las cadenas de Dostoievksi, para remontarse luego hasta los amores de Puchkin.

No sé si se conoce en Francia ese género de calendarios que hay en Rusia en el que se encuentra, en el reverso de cada hoja, quince segundos de lectura, como si, dándoles a los lectores algunas líneas instructivas y divertidas, los desconocidos creadores del susodicho calendario quisieran resarcirlos por la pérdida del día. Era, generalmente, de arriba a abajo, el día de una batalla, una estrofa poética, un refrán idiota y el menú de una cena. A menudo ahí figuraban versos de Puchkin: allí el lector perfeccionaba su educación literaria. Esos pobres y pocos versos, mal entendidos, desdentados como un peine, embrutecidos a fuerza de ser repetidos por labios sacrílegos, hubieran sido, probablemente, todo lo que el pequeñoburgués ruso habría sabido de Puchkin, si no hubiéramos tenido esas pocas óperas, todas muy populares, que fueron sacadas, dicho sea de paso, de sus obras. Inútil repetir que los libretistas, los individuos siniestros que entregaron *Eugene Oneguin* o *La Dama de Pique* a la mediocre música de Chaikovski, mutilaron el texto de Puchkin de manera criminal; digo en efecto "criminal", porque éste es uno de esos casos en los que la ley debería intervenir; ya que ella impide a un particular difamar al prójimo, no entiendo cómo puede, lógicamente, dejar que el primer advenedizo se abalance sobre la obra de un genio para saquearla y agregarle enseguida —generosamente— cosas de su propia cosecha, de modo tal que sea difícil imaginarse algo más perfectamente estúpido que *Eugene Oneguin* o *La Dama de Pique* en escena.

Finalmente, en tercer lugar, en el lector simplista se agregan al calendario y a la ópera recuerdos confusos de la escuela primaria referidos a las composiciones —siempre las mismas— que se escribían sobre los personajes de Puchkin. No olvidemos esos cuantos juegos de palabras escabrosos que nos ufanamos en atribuirle y nos habremos formado una idea bastante exacta del estado del genio de Puchkin en un inmenso número de rusos.

En cambio, los que lo conocen realmente le profesan un culto de un fervor y de una pureza únicos, y es una radiante sensación el desborde de su vida que hoy viene a inundarnos el alma. Todo es motivo de alegría: cada uno de sus encabalgamientos —tan naturales como el recodo de un río—, cada matiz del ritmo, así como los nombres de las personas que pasaron cerca de él mezclando, por un instante, sus sombras a la suya. Inclinados ante el esplendor de sus borradores, buscamos en ellos desentrañar todas las etapas que quemó su inspiración para llegar a la obra maestra. Leer y releer sin cesar cada uno de sus escritos sin exceptuar uno solo —poemas, cuentos, elegías, correspondencia, dramas, críticas— es una de las glorias de este mundo.

Han pasado exactamente cien años desde ese duelo durante el crepúsculo en la nieve, en el curso del cual fue mortalmente herido por un bonito zopenco que cortejaba a su mujer; un tal Georges d'Anthès, joven aventurero y nulidad completa que, de regreso en Francia, lo sobrevivió medio siglo para morir, con el alma en paz, octogenario y senador.

La vida de Puchkin, hecha de bocanadas románticas y de

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

lívidos relámpagos, ofrece al biógrafo de moda tantas tentaciones como trampas. En estos últimos tiempos le han dedicado muchas biografías en Rusia; vi una o dos bastante repulsivas. Pero también existe la labor piadosa y desinteresada de algunas mentes de élite que, cavando en el pasado, acumulando el detalle precioso, no tienen el menor problema en fabricar con eso oropeles al gusto del vulgo. Sin embargo, llega un momento fatal en el que el sabio más casto, casi sin saberlo, se pone a hacer novela y la mentira literaria se extiende grosera tanto por la obra del erudito concienzudo como en la del compilador desvergonzado.

En suma, me parece que, a fuerza de buscar el elemento humano, hacemos del gran hombre que palpamos y registramos un muñeco macabro, como esos cadáveres rosados de los zares difuntos que se maquillaban hábilmente para la ceremonia fúnebre. ¿Es acaso posible imaginar en toda su realidad la vida del otro, revivirla en sí misma y ponerla intacta en el papel? Lo dudo: me inclinaría a creer que el pensamiento mismo, al dirigir su rayo sobre la historia de un hombre, la deforma inevitablemente. Por lo tanto, lo que nuestra mente percibirá será lo verosímil y no lo verdadero.

Sin embargo, ¡qué delicia para la ensoñación de un ruso perderse en el mundo de Puchkin! La vida de un poeta es como el pastiche de su obra. El paso del tiempo parece querer repetir el gesto del genio, prestándole a su existencia imaginada el mismo tinte y el mismo contorno que el poeta dio a sus creaturas. ¿Qué importa, en el fondo, si lo que vemos es sólo un inmenso engaño? Admitamos valientemente que si nuestra mente pudiera desandar lo andado y colarse en la época de Puchkin, no la reconoceríamos. ¡Qué importa! Ese es un placer que la crítica más acerba —incluso la que yo me hago a mí mismo— no puede destruir. Este es, entonces, el hombre rechoncho y brusco cuya pequeña mano morena —había algo de mono y algo de negro en este gran ruso— escribió las primeras y las más bellas páginas de nuestra poesía; éste es el relámpago azul de la mirada en sorprendente contraste con el castaño sombrío de su cabello crespo. En ese tiempo, vale decir hacia 1830, la ropa masculina todavía no había roto con la preocupación del caballo: el hombre seguía siendo caballero y no todavía enterrador; vale decir que el sentido del vestido todavía no había desaparecido (porque con el sentido también se escapa la belleza). Se montaba realmente a caballo y verdaderamente se necesitaban esas botas de montar y ese gran abrigo. Esta es, entonces, una cierta elegancia que la imaginación presta a Puchkin, a quien, por otra parte, le gustaba disfrazarse de gitano, de cosaco o de *dandy* inglés, siguiendo un capricho de la época. El amor por la máscara, no lo olvidemos, es esencialmente un rasgo del verdadero poeta. Riendo a mandíbula batiente, irguiéndose sobre su pequeña estatura, golpeando los tacos, pasa de repente delante de mí con rapidez, como esa gente que uno ve surgir como un torbellino de alguna sala de baile (sus rostros, que nunca volveremos a ver, se iluminan oblicuamente con un reverbero y sus voces, que ya no volveremos a oír, repiten algún chiste gracioso), porque el pasado acaso también es una sala de baile, una sala de baile llena de noche que abro con impaciencia. Sé perfectamente que ése no es Puchkin, sino un comicastro a quien pago para que haga ese papel. ¡Qué importa! Me gusta ese juego e incluso yo mismo creo en él. Cada tanto lo veo: en el muelle del Neva, soñador acodado en el parapeto de grueso granito cuyos granos centellean bajo la luna y la escarcha; en el teatro, con los quevedos levantados, en la luz rosada y la algarabía de los violines, con esa insolencia que estaba de moda, empujando a su vecino para obtener su lugar; luego, en su casa de campo, desterrado de la capital por alguna declaración demasiado libre, en camisón, hirsuto, garabateando sobre un pedazo de papel gris —que se usaba para envolver velas— unos versos al mismo tiempo que come una manzana. Lo veo caminando a lo largo de un camino campestre, hojeando libros en una tienda, besando el fino pie de una amiga; o incluso en una tarde ardiente de Crimea, detenido delante de una pobre fuentecita que gotea en el fondo de un patio interno en un antiguo palacio tártaro, mientras las golondrinas pasan y vuelven a pasar bajo la bóveda. Estas son visiones tan rápidas que, a veces, no puedo distinguir si lo que tiene en la mano es una fusta o bien ese bastón de hierro que llevaba para hacer más firme la muñeca con la que dispara, porque le gusta la pistola como al resto de sus contemporáneos. Trato de seguirlo con los ojos, pero se me escapa para reaparecer otra vez con una mano detrás de la levita, caminando al lado de su esposa, una bonita dama más alta que él, con sombrero de terciopelo negro adornado con una pluma blanca y, finalmente, ahí está, con una bala en el vientre, sentado de través en la nieve y apuntando muy detenidamente a d'Anthès, tan detenidamente que el otro no puede soportarlo más y, despacio, se cubre el corazón con el antebrazo.

¡Ome equivoco mucho, o estamos ante una bella biografía novelada! Siguiendo este tren se podría escribir todo un libro. Sin embargo, no es mi culpa si me dejo llevar por estas visiones, visiones comunes a los rusos que conocen su Puchkin, y que forman parte de nuestra vida intelectual de manera tan inextricable como la tabla de multiplicar o cualquier otra costumbre de la mente. Estas visiones son probablemente falsas y el verdadero Puchkin no se reconocería en ellas; sin embargo, si pongo en ellas un poco del mismo amor que siento cuando leo sus poemas, lo que hago con esta vida imaginada, ¿no es acaso algo que se parece a la obra del poeta, si no al poeta mismo?



Puchkin.

Cuando se considera la época que convinimos en llamar el período de Puchkin, vale decir el tiempo comprendido entre 1820 y 1837, uno se asombra por cierto fenómeno de orden más óptico que mental. La vida en esta época nos parece ahora —¿cómo decirlo?— más llena de espacio, menos poblada, con hermosos claros de arquitectura y de cielo, como una de esas viejas litografías con perspectiva intransigente en las que se ve el lugar de la ciudad, no hormigueante y devorada por casas con ángulos violentos como hoy en día, sino muy espaciosa, muy sensata, armoniosamente vacía, con quizá dos caballeros de pie sobre los adoquines, un perro que se rasca la oreja con una pata trasera, una mujer que pasa con una cesta en el brazo, un mendigo con una pierna de madera, y nada más: mucho aire, mucha calma, doce y cuarto en el cuadrante del reloj de la iglesia y, en el cielo gris perla, una sola nube recostada e ingenua. Parece que todo el mundo se conocía en los tiempos de Puchkin: cada hora del día era descrita en el diario de uno, en la carta de otra y el emperador Nicolás Pavlovich no ignoraba ningún detalle de la vida de sus súbditos, como si éstos fuesen un grupo de escolares más o menos ruidosos y él, el maestro vigilante y grave. Un cuarteto un poco ligero, una ocurrencia repetida en el círculo, una esquela esbozada de prisa y pasada de uno a otro en esa gran aula de granito que era Petersburgo, todo tomaba proporciones de acontecimiento, dejaba un trazo preciso en la joven memoria del siglo. Se me ocurre que la época de Puchkin es la última, en el transcurso del tiempo, en la cual nuestra imaginación de hoy en día es libre de errar sin pasaporte, dándole al detalle de los días rasgos tomados en préstamo de arte de la pintura, que todavía conservaba el monopolio de la imagen. Piensen solamente que, si Puchkin hubiera vivido dos o tres años más, habríamos tenido su fotografía. Apenas un paso más y él habría salido de la noche rica en matices y plena de sobreentendidos pintorescos donde él reside, para entrar sólidamente en ese día macilento que dura ya todo un siglo. Este es, según creo, un punto muy importante: la fotografía —esos pocos centímetros cuadrados de luz— inauguró hacia 1840 una era visual que se prolonga hasta hoy, de manera tal que, a partir de esa fecha que ni Byron ni Puchkin ni Goethe han podido alcanzar, nos encontramos en un ambiente que nuestros sentidos actuales conocen tan bien que las celebridades de la segunda parte del siglo cobran aires de parientes lejanos, mal vestidos, de negro como si llevaran duelo por la vida irisada de antaño, siempre desplomados en los rincones de cuartos tristes y sombríos con algún tapiz pesado de polvo en segundo plano. En lo sucesivo una luz insulsa y doméstica es la que nos lleva a través de la grisalla del siglo; puede que venga un tiempo en el que esta época de la fotografía de gente sentada se nos revele como una mentira artística dotada de un sabor particular, pero todavía no hemos llegado a ese momento, y —¡qué suerte para nuestra imaginación!— Puchkin no ha envejecido ni debido llevar ese grueso paño de pliegues grotescos, ese traje fúnebre de nuestros abuelos, la corbatita negra tragada por el falso cuello.

He hecho lo mejor que pude para definir las dificultades casi infranqueables que surgen a la mente más confiada cuando trata de hacer revivir no en el dominio de lo verosímil novelesco, sino en el de la sola verdad, la imagen de un gran hombre muerto hace un siglo. Admitámonos vencidos y dirijamos más bien nuestra atención a la contemplación de su obra.

Sin duda, nada hay más aburrido que describir una gran obra poética, con la excepción de oír la descripción de la misma. La única buena manera de estudiarla es leerla, meditarla, hablarse a uno mismo de ella, pero no hablar de ella con los otros, porque el mejor lector sigue siendo el egoísta que saborea su hallazgo escondiéndose de los vecinos. El deseo que me invade de compartir en este momento con otros la admiración que siento por un poeta es, en el fondo, un sentimiento pernicioso que no augura nada bueno para el tema elegido. Cuanto mayor sea el número de personas que lean un libro, menos se comprende el mismo; su verdad parece evaporarse derramándose. Sólo cuando el primer momento de renombre literario se empaña, una obra muestra su verdadero rostro. Pero para los escritos poco traducibles que secretan su tesoro en las tinieblas de una lengua extranjera la cuestión se complica singularmente. No es a un lector francés a quien podría decírsele: "Si quiere conocer a Puchkin, tome sus obras y enciérrese con ellas." Decididamente nuestro poeta no parece tener ningún atractivo para los traductores. Tolstoi, que por lo demás es de la misma raza que Puchkin, o el bueno de Dostoievski, que es muy inferior, gozan en Francia de una gloria similar a la de muchos nativos; pero el nombre de Puchkin, tan lleno de música para nosotros, sigue siendo, en francés, mezquino y puntiagudo para el oído. Sin duda siempre es más difícil para el poeta que para el prosista atravesar las fronteras. Pero en el caso de Puchkin las dificultades tienen una razón más profunda. "Champán ruso", me decía el otro día un fino letrado. Porque no olvidemos que los que Puchkin puso a disposición de la musa de Rusia es la poesía francesa, todo un período de esta poesía. El resultado es tal que, en el momento en que sus versos son traducidos al francés, el lector reconoce tanto el siglo XVIII francés —poesía rosa con espinas de epigrama— como el romanticismo falsamente exótico que confundía Sevilla, Venecia, el Oriente en babuchas y la madre Grecia, donde la miel es tan dulce. Esta primera impresión es tan desagradable; esta vieja amante, tan insípida, que el lector francés se ve inmediatamente desalentado. Es un lugar común decir que, para nosotros los rusos, Puchkin es un coloso que lleva sobre su espalda toda la poesía de nuestro país. Pero en cuanto se acerca la pluma del traductor, el alma de esta poesía vuela y sólo queda en las manos de uno una jaulita dorada. El otro día intenté esta labor ingrata. Este, por ejemplo, es un fragmento de unos versos célebres, en el cual el verbo ruso parece brillar con la alegría de vivir, pero que, traducido, apenas es un reflejo de sí mismo: "*En el desierto del mundo, inmenso y triste espacio, / tres fuentes han brotado misteriosamente; / la de la juventud, agua brillante y fugaz, / que en su apresurado curso arde perdidamente; / la de Castalia, donde canta el pensamiento. / Pero la última fuente es el agua helada del olvido...*" Aunque aquí estén todas las palabras, no creo que estas líneas puedan dar una idea del lirismo amplio y potente de nuestro poeta. Sin embargo, tengo que admitir que, poco a poco, le tomé el gusto al trabajo; ya no era el mal deseo de mostrar a Puchkin al lector extranjero, sino, lisa y llanamente, la exquisita sensación de sumergirme por entero en esta poesía. No traté de llevar a Puchkin al francés, sino de ponerme a mí mismo en una suerte de trance para que se produjera, sin mi participación consciente, un milagro, la metamorfosis completa. Finalmente, al cabo de algunas horas de esos mascullamientos interiores, esos

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

borborigmos del alma que acompañan la composición poética, creí cumplido el milagro. Pero apenas había escrito, en mi pobre francés de extranjero, esas líneas completamente nuevas, estas empezaron a marchitarse. La distancia entre el texto ruso y la traducción ya lista se me aparece ahora en toda su triste realidad. Elegí, como ejemplo, un grupo de versos que en ruso es de una simplicidad divina; las palabras, perfectamente simples en sí mismas, aquí son un poco más anchas que de costumbre, como si al tacto de Puchkin hubiera recuperado su amplitud primigenia, esa frescura que habían perdido en el uso que de ellas hicieron otros poetas. Esta es la copia confusa que he hecho de esos versos: "*No me cantes, mi bella / esas canciones de Georgia, / su amargura me recuerda / otro río, otra vida. // Tu lenguaje cruel me recuerda / una noche, un llano, / un claro de luna y el rostro de una pobre niña lejana. // Cuando te veo, olvido / a esta sombra fatal y conmovedora, / pero tan pronto tu voz canta, / la imagen resurge. // No me cantes, mi bella / esas canciones de Georgia, / su amargura me recuerda / otro río, otra vida*".

Lo que me parecía bastante curioso en el curso de mis esfuerzos de interpretación era que cada poesía que me ocupaba tenía su eco particular en tal o cual poeta francés; pero entendí pronto que no era culpa de Puchkin, eran mis propios recuerdos literarios los que me guiaban, no ese falso reflejo francés que creemos encontrar en sus versos. Guiado por esos serviciales recuerdos, yo quedaba, si no satisfecho, al menos no demasiado irritado por mis traducciones. Esta es una que, creo, está un poco más lograda que las otras: "*No puedo dormirme. La noche / recubre todo, pesada de sueño. / Sólo un reloj va sin tregua, / monótono, cerca de mi cama. / Láquesis, comadre locuaz, / escalofrío de la sombra, instante que pasa. / Ruido del destino que lleva un menudo trote, / ligero, cansado, ¿qué quieres de mí? / ¿Qué quieres de mí, lúgubre murmullo? / ¿Eres la dura vocecilla / del tiempo, del día que he perdido?*"

También traté de traducir algunos fragmentos de poemas incluidos en los dramas de Puchkin. A título de curiosidad, ésta es una de las más bellas estrofas de *Eugene Oneguin*. Habría dado cualquier cosa por poder traducir bien estas catorce líneas: "*¿Por qué el viento, turbando el llano, / va a girar en un barranco, / mientras que, en la serena ola, / un navío lo espera en vano? / Pregúntale. ¿Por qué, morosa, / huyendo de las torres, el águila se posa / sobre un tronco partido? Pregúntale / por qué, así como la luna ama la noche, / Desdémona ama a su Moro. Porque el viento, / el corazón de mujer y el águila errante / no conocen ley mortal. / Yergue tu frente, poeta elegido; / nada te encadena a ti tampoco*".

No me engaño acerca de la calidad de estas pocas traducciones. Es un Puchkin bastante verosímil; eso es todo: el verdadero está en otra parte. Pero, bordeando las riberas de esta poesía que afluye, observemos que en las pocas curvas que he seguido una cierta verdad pasa cantando, y esa es la única verdad que encuentro en este mundo: la verdad del arte.

Qué emocionante sería seguir a través de los siglos las aventuras de una idea. Me animo a decir, sin juegos de palabras, que ahí estaría la novela ideal: porque, con una limpidez perfecta y desprendida de toda contaminación humana, esta imagen abstracta parecería gozar realmente de una vida intensa que se desarrolla, se infla, muestra sus mil pliegues con la diáfana soltura de una aureola boreal. Así, se podría elegir la idea de lo bello para seguir sus tribulaciones históricas y hacer con ella algo mucho más vivo que una novela de aventuras. Cuán dramática, en efecto, es la suerte de una obra como la de Puchkin. Todavía no había muerto, que ya la mente obsecada del crítico Biélinsky le buscaba pelea. Pensaba —fíjense— que no estaba lo bastante preocupado por las huellas de su tiempo. La filosofía hegeliana no tuvo éxito entre nosotros. Y, sin embargo, no hubo un solo momento en el que la verdad de Puchkin haya cesado de brillar en algún lado, indestructible como una conciencia. La siento en mí en este mismo instante y es ella que me obliga a repetir lo que Flaubert sabía tan bien como Shakespeare y Shakespeare tan bien como Horacio: sólo hay una cosa que importa al poeta: su arte. Ya es tiempo de que recordemos eso, pues hablando de literatura, me parece, chapoteamos. Lo que se llama "documento humano", por ejemplo, es en sí mismo una linda farsa, y toda esa sociología, que se quiere ver como algo interesante en la novela contemporánea, es tan empalagosa como risible.

No quiero decir que este siglo en el que vivimos sea peor que otros. Al contrario, el espíritu divino parece hoy en día mejor instalado en el mundo. Cuando entre los hombres se encuentra *un hombre*, su radiante plenitud vale tanto como la de las mejores mentes del pasado. Al vulgo, sin duda, le puede parecer que el mundo está cada día peor; tanto por la vieja cantilena de las máquinas que nos invaden como por el temor de algún desastre que nuestro diario nos predice. Pero el ojo del filósofo cuando vigila el mundo titila de benevolencia al observar que lo esencial no cambia, que el lugar de honor está siempre reservado a lo bueno y a lo bello. Si la vida a veces parece bastante brumosa, es porque somos miopes. Para quien sabe mirar, la vida cotidiana también está llena de revelaciones y de gozos como lo estaba ante los ojos de los grandes poetas de antaño. Nos preguntamos quién es ese artista que, al pasar, cambia de repente la vida en una pequeña obra maestra. Cuántas veces, en las calles de una ciudad, repentinamente me llamó la atención el teatrito que se instalaba por un momento para luego desaparecer. Es un camión cargado de carbón que rueda por una avenida salpicada de sol, y el carbonero, con el rostro negro, que se sobresalta en su asiento, va llevando entre los dientes el tallo de una flor de tilo divinamente verde. He visto comedias dirigidas por un genio invisible, como el día en que muy temprano vi al cartero, gordo y berlinés, amodorrado sobre un banco y a otros dos carteros que, detrás de los jazmines en flor, se acercaban en puntillas con una sensiblería grotesca para forrarle la nariz de tabaco. He visto dramas: un maniquí de sastre con el busto todavía intacto, pero con la espalda desgarrada, echado en el barro entre las hojas muertas. No hay un solo día en el que esta fuerza, esta inspiración extranjera no forme aquí o allá algún espectáculo instantáneo. Entonces, nos gustaría pensar que eso que llamamos arte no es más que lo pintoresco de la verdad: hay que saber captarlo, eso es todo. Y que la vida se vuelve divertida cuando nos ponemos en una situación en la que las cosas más simples nos muestran su singular resplandor. Caminamos, nos detenemos, vemos pasar a la gente y después comienza la caza, y cuando descubrimos a un niño en la calle petrificado por la visión de algún incidente del cual, seguramente, se acordará un día, tenemos la sensación de ser cómplices del tiempo, ya que vemos a ese niño almacenar el recuerdo futuro que ya parece engalanarlo. Y además el mundo es tan grande. Es en la oscuridad de una trastienda donde creemos que los viajes no ofrecen más misterios: en realidad, el viento de la montaña está más enloquecido que nunca, y morir persiguiendo una alta aventura es siempre la ley del orgullo humano.

Hoy, más que nunca, el poeta debe ser tan libre, salvaje y solitario como lo quería Puchkin hace cien años. Quizá el artista más puro, a veces, se siente tentado por decir lo que piensa cuando el clamor de su siglo, los gritos de aquellos que son degollados o el gruñido de algún bruto llegan hasta él: pero ésa es una tentación a la cual no debe sucumbir, porque puede estar seguro de que, si la cosa vale la pena, morirá y producirá más tarde un fruto inesperado. No, decididamente la llamada vida social y todo lo que amotina a mis conciudadanos no es asunto mío: y si no reclamo mi torre de marfil, es porque me contento con mi granero.

(viene de pág. 15)

—*Muchos críticos opinan que esa definición es no menos aplicable a su propia prosa. ¿En qué medida cree que la prosa y la poesía se entremezclan como formas de arte?*

—Sólo que yo empecé antes... ésa es la respuesta a la primera parte de su pregunta. En cuanto a la segunda: pues bien, la poesía, desde luego, abarca toda la escritura de creación. Nunca he podido ver ninguna diferencia genérica entre poesía y prosa artística. En realidad, me inclinaría a definir el buen poema de cualquier longitud como buena prosa concentrada con o sin el agrado del ritmo recurrente y la rima. La magia de la prosodia quizá mejore lo que llamamos prosa haciendo resaltar todo el sabor del significado, pero en la prosa llana hay también ciertas pautas rítmicas, la música del frase preciso, las pulsaciones del pensamiento expresadas por peculiaridades recurrentes del lenguaje y entonación. Lo mismo que en las clasificaciones científicas de hoy, hay mucho que se superpone en nuestro concepto de prosa y poesía. El puente de



bambúes entre una y otra es la metáfora.

—*En el poema "A mi alma" escribió, probablemente sobre usted mismo, acerca de "un naturalista provinciano, un excéntrico perdido en el paraíso". Esto parece vincular su interés por las mariposas con otros aspectos de su vida, el escribir por ejemplo. ¿Siente usted que es un excéntrico perdido en el paraíso?*

—El excéntrico es la persona cuya mente y sentidos son excitados por cosas que el ciudadano medio ni siquiera advierte. Y, por el contrario, el excéntrico medio (pues somos muchos, de diferentes aguas y magnitudes) se siente enteramente desconcertado y aburrido por el turista contiguo que se jacta de sus relaciones comerciales. En ese sentido, a menudo me siento perdido; pero también otra gente se siente perdida en mi presencia. Sé asimismo, como corresponde a un buen excéntrico, que el viejo pesado que ha estado dándome detalles sobre el alza de los intereses hipotecarios, de pronto puede ser la mayor autoridad viviente en materia de ápteros que saltan con la cola o de escarabajos peloteros.

—*Si estuviera escribiendo su propia noticia necrológica, ¿qué subrayaría o haría resaltar como aporte suyo a la literatura, al clima de opinión (arte y estética) de los últimos cincuenta años?*

—En mi caso, el resplandor crepuscular de una obra reciente (*Ada*, digamos, terminada la última Navidad) se confunde en seguida con la aurora brumosa de una nueva tarea. Mi próximo libro, mostrándose como lo hace con tinte y tono ideales, parece por el momento mejor que todo lo que he escrito antes. Lo que trato de recalcar es un especial estremecimiento de expectativa que por su propia naturaleza no puede ser tratado necrológicamente.

—*¿En qué lugar se coloca usted entre los escritores vivos y los del pasado inmediato?*

—A menudo pienso que debería existir un signo tipográfico para la sonrisa... una especie de signo cóncavo, un corchete redondeado boca arriba, que ahora me gustaría trazar como respuesta a su pregunta.

—*¿Qué libros le han agradado últimamente?*

—Pocas veces siento hoy esa sacudida medular que es la única reacción válida ante una nueva obra de gran poesía... como, por ejemplo, "Complaint", de Richard Wilbur, un poema sobre su maravillosa duquesa (edición de Phoenix Bookshop, 1968).

—*Su fama actual, ¿significa alguna desventaja grande?*

—*Lolita* es famosa, no yo. Yo soy un oscuro, doblemente oscuro novelista con un nombre impronunciable.

---

[1] El texto precedente es un montaje de reportajes realizados a Nabokov entre 1962 y 1972, corregidos y reunidos por él mismo en el volumen *Strong Opinions* (Mc Graw Hill, 1973).

[2] Ver versión castellana de este poema en página 20.

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

El neobarroco en la Argentina

"Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosista con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir. Contra esta economía de lenguaje el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista."

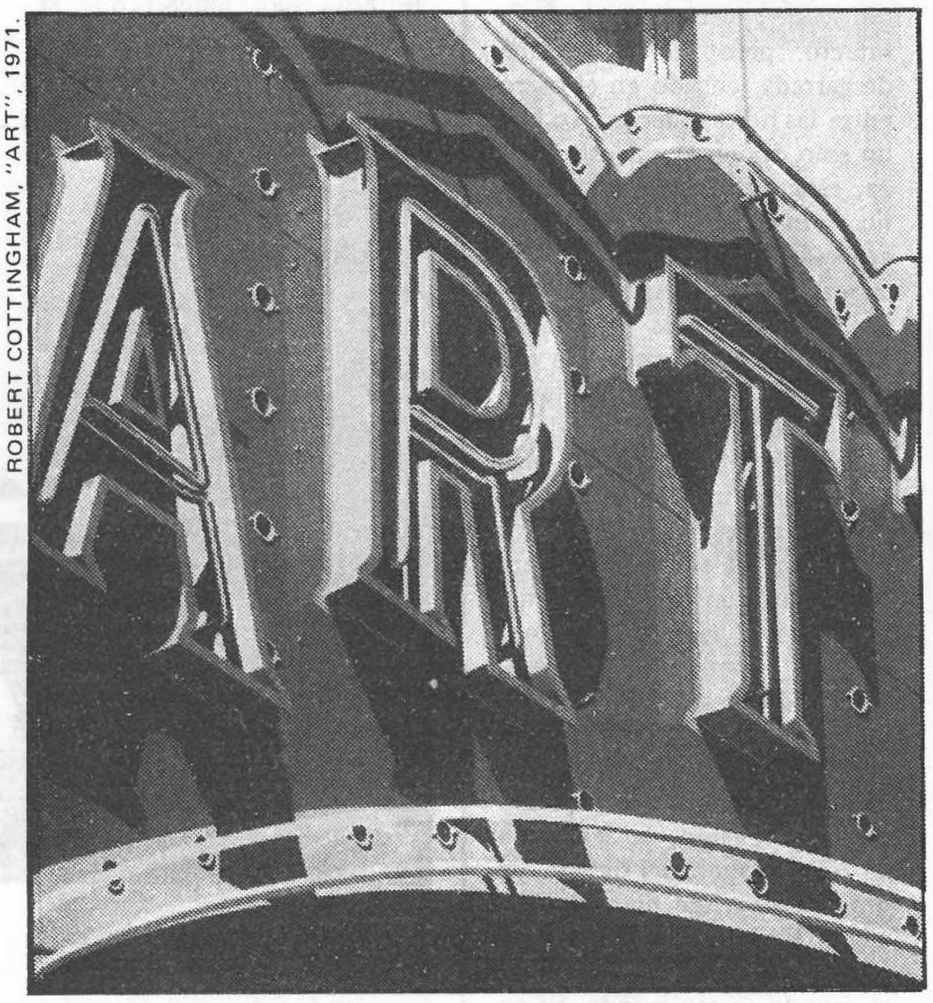
por D. G. Hélder

Hace ya varios años que en Argentina se viene hablando del neobarroco, cubanogongorismo o, en palabra de Perlongher, neobarroso.[1] Si repasamos la producción de poesía desde aproximadamente 1980, en seguida notamos algo así como una tendencia barroca; si profundizamos un poco, nos convencemos de que el barroco eterno, o al menos el barroco intermitente de las letras españolas, comenzó a escribir un nuevo capítulo en nuestro país, consecutivo de otro que, hacia 1937, con la publicación de *Muerte de Narciso* de Lezama Lima, se había empezado a escribir en Cuba, consecutivo a su vez del segundo y gran capítulo barroco de la poesía en español; me refiero al modernismo. Nietzsche remontó los orígenes de este estilo al arte griego; Eugenio D'Ors vio fenómenos barrocos creo que hasta en las cavernas; Menéndez Pidal notó en los cancioneros españoles de fines de la Edad Media cierta artificiosidad que prefigura la del gongorismo; nosotros, siendo estrictos, decimos que esta novela empieza a escribirse, en español, en el Siglo de Oro.

Pero volvamos a Argentina y al presente. Dijo Nicolás Rosa en 1983: "Existiría —según parece— un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en diferentes niveles, en la literatura actual".[2] Estas *formas*, que no llegan a excluir del panorama a otras formas, constituyen una verdadera tendencia de revitalización barroca; dentro de ella, inclusa, pueden distinguirse algunas subespecies: el barroco etimológico de Héctor Píccoli, el *nonsense* barroco de Emeterio Cerro, el barroco mallarmeano de Arturo Carrera, el barroco sensualista de Néstor Perlongher, la gauchesca barroca de Leónidas Lamborghini, etcétera.

El guía de esta tendencia no es argentino sino cubano: Severo Sarduy, que reside desde hace tiempo en París. Gran parte de las características neobarrocas ya habían sido notadas o pronosticadas por Sarduy en su artículo de 1972 "El barroco y el neobarroco".[3] Y así como el guía es cubano el modelo también lo es: el ya legendario José Lezama Lima. Presentando a Arturo Carrera, Tamara Kamenszain dijo que "pertenece a una rara estirpe de lectores de Lezama";[4] y dijo Sarduy en su paso por Buenos Aires: "Carrera es a mí lo que yo soy a Lezama lo que Lezama es a Góngora lo que Góngora es a Dios" (a esta genealogía se le puede objetar, sin propósito, el que mucha gente conozca a Dios con el nombre de Petrarca).

La propensión del barroco clásico al artificio, a la exuberancia verbal, al ornato y a los contrastes bruscos, que constituyen una impugnación *parcial* de la estética del Renacimiento, tiene su correlato en la misma propensión del neobarroco, con la diferencia de que éste no impugna ningún período de imitación clásica (a menos que consideremos que Enrique Banchs y Borges conforman un período ellos solos). El espíritu neobarroco no coincide, por supuesto, con el espíritu contrarreformista del barroco clásico; en una entrevista,[5] Sarduy lo condensó en las siguientes voces: kitsch, camp, gay. Uno se ve tentado a admitir tal caracterización o caricatura, por más que Perlongher, luego, haya manifestado que fue una *boutade* de Sarduy; pero tampoco puede comprobarse que tal espíritu afecte a todos los autores.


ROBERT COTTINGHAM, "ART", 1971.

Pasemos a considerar ahora algunos procedimientos y otros aspectos particulares de las obras.

SUPERFICIE: El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*; "el Ste alude a un Sdo elidido", dice Nicolás Rosa, *ob. cit.* Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo. Esta suerte de *interplay*, muchas veces, logra hacer del español una lengua física, con peso y relieve, y en esto hay que concederles una victoria sobre ese gran generador de opiniones que fue Borges y que sentenció nuestro idioma al grado de lengua abstracta, comparándola al latín y oponiéndola al inglés. Es frecuente que este —digamos— materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico. Dice Sarduy en su artículo: "Nada, ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin." Para desvirtuar este tipo de divertimentos nos bastaría abrir al azar cualquier libro de Emeterio Cerro, pero no creo que haga falta descender tanto; Perlongher aliteró "sabrosos hombres broncos hombreando hombrunos" y cosas por el estilo. El abuso de esta técnica antigua de vez en cuando depara una línea más significativa que la anterior, como por ejemplo la de Carrera "ser: res, residuo, resaca", cuyo acierto no se repite habitualmente.

El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en la magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*. Esta voluntad de producir una textura más que un texto, esta intención de perder profundidad para ganar bulto no es posible, a menudo, diferenciarla del automatismo psíquico; los surrealistas del 50 no llegaron a ser tan franceses como los neobarrocos, o tan swinburneanos; éstos sobredimensionan el prestigio del significante como no lo había hecho nadie, entre nosotros, después del Lugones de *Los crepúsculos del jardín*, en 1905. Los ejemplos más acabados de esta superficialidad lo vemos en *Cobra* (1972) y *Big Bang* (1974), de Sarduy; en *Austria-Hungría* (1980) y *Alambres* (1987), de Perlongher; en *La partera canta* (1982) y *Mi padre* (1985), de Carrera, como en varios poemas incluidos en las dos antologías de la revista *Xul* (una de 1983 y otra de 1985).

Y junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual. En las páginas de Carrera y Píccoli —verdaderos sagrarios postmallarmeanos— los espacios en blanco están celosamente administrados y tenemos la impresión de que su valor es parejo al de la escritura. Píccoli, en *Permutaciones* (1975) y *Si no a enhestar el oro oído* (1983), llegó a incluir páginas desplegables, tal vez con el propósito de que el largo del poema pudiera verse de un solo vistazo; en el primero combinó letras rojas y negras y trazó líneas verticales y horizontales, también rojas y negras, para dividir grupos de sílabas; en el segundo los caracteres son más pequeños que los que acostumbraba usar Juan L. Ortiz: el lector esá obligado a agudizar la vista y, por contigüidad, agudiza el oído. Carrera, en *Escrito con un nictógrafo* (1972), invierte los colores: blanco para la letra, negro para el papel; las estrofas son de pocos versos y están separadas por grandes espacios —recurso que repite en la mayoría de sus libros—; en *Mi padre* separó los párrafos en prosa con líneas enteras o de puntos y jugó con la espacialización de algunas palabras en la página. Parecidos y diversos procedimientos encontramos en las dos antologías de *Xul*: texturas visuales ilegibles, dibujos con palabras, uso de distintos caracteres en un mismo poema y otras experiencias análogas a las de Apollinaire, Cummings, los hermanos de Campo, Décio Pignatari, Falström, el mismo Sarduy y demás poetas.

COSMETICA Y PARODIA: El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o *de la* exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de *Azul* y *Prosas profanas*, no la que se inicia con *Cantos de Vida y Esperanza*. "Hay que maquillarse —dice Sarduy en la entrevista, y podría haber dicho Darío—, seducir. Un libro es como una puta. Hay que maquillarlo, hacerlo más atractivo, tiene que ser lo bastante cosmético." Ahora bien, ¿qué nos hace suponer que tal cosmética, fastidiosa en el modernismo y recusada por las subsiguientes generaciones de poetas y lectores, no nos molestará en el neobarroco? ¿Por qué unos versos de Perlongher ("como tigresa encadenada echóse / sobre ti, que yacías / en el ligero sueño") nos parecen o deben parecernos menos cursis que unos de Darío ("La tigre ufana / respira a pulmón lleno, / y al verse hermosa, altiva, soberana, / le late el corazón, se le hincha un seno")? ¿Por qué una enumeración de Sarduy ("La coronaban aros de vasos rotos, saleros al revés, pimientos, clavos, racimos de ajo, un jabón, cucharones de cobre y un molino de café cuya manigueta seguía dando vueltas") nos parece o debe parecernos menos cargosa que una de Darío ("Topacios y carbunclos, / rubíes y amatistas / en la ancha copa etrusca / repleta de ceniza, / los lechos abrigados, / las almohadas mullidas, / las pieles de Astrakán, los besos cálidos / que dan las bocas húmedas y tibias")? Sin duda la respuesta gira en torno a un refuerzo de sentido presente en Perlongher y Sarduy y ausente en Darío: la parodia.

"¿Por qué tal cosmética, fastidiosa en el modernismo, no nos molestará en el neobarroco?"

No puede afirmarse que Darío tuviera en cuenta la parodia, o que cifrara parte de la eficacia de sus textos en otra clase de sobreentendido, pero varios de sus recursos son los recursos de la parodia neobarroca, como el de remitir antes al arte que a la naturaleza (Darío: "cual la que pinta fra

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

Doménico Calvaca en sus Vidas de santos"; Carrera: "como las casas en blanco de Kazuo Shinohara"; Perlongher: "a la manera de un figurín de Jaumandreu"), o el de la cita y las alusiones. Si Darío citaba insistentemente, con y sin comillas, no siempre porque lo exigiera el poema, y aludía al mundo de la cultura casi con desesperación, interesado en no dar con el mundo de las cosas sino después de un rodeo, la manera de citar y aludir de los neobarrocos no es menos caótica. Este procedimiento, que ya es exagerado en Góngora, es cansador en Darío y exasperante en Sarduy.

En su artículo de 1972, Sarduy indica qué íntimamente ligadas están la cita y la alusión a la parodia. Con respecto al uso de la parodia llega a ser temerario: "Sólo en la medida —asegura— en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor". Afirmación, creo, simplemente caprichosa; la bondad de una obra, incluso una barroca, no depende exclusivamente de su capacidad de desfigurar otra obra; hasta puede prescindir de tal capacidad sin resentirse. Para lo que a menudo sirve esta insistencia de parodiar, citar y aludir sin coto es para mantener en vilo al auditorio, sumirlo en un estado de sospecha permanente. Tenemos la impresión —fomentada por el texto— de que cuando se dice una cosa *en realidad* se está diciendo otra, o contestando una expresión perdida en una obra del pasado no explicitada; nos parece que el texto alude a una obra, luego a otra y luego a otra, sin que podamos descubrir entre la primera, la segunda y la tercera un factor medianamente significativo: el factor suele ser trivial. El hecho de que el lector sea competente y esté atento a estas intercomunicaciones no garantiza su placer; incluso si sospecha que son gratuitas se exasperará. Quiero decir que parodiar no es un valor en sí, es un útil; varios autores no sólo de nuestra época nos dan ejemplos de lo bueno y lo malo que se puede hacer con él.

ENSIMISMAMIENTO: Si algo se le reprochó a Rubén Darío y al modernismo en general es no haber entendido a Mallarmé; los neobarrocos puede decirse que sí lo entienden, o al menos entienden lo que Barthes dijo era la nueva de Mallarmé: "confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura".[6] En *Cobra*, por ejemplo, encontramos frases como "La escritura es el arte de recrear la realidad", seguidas de párrafos como "Respetémoslo. No ha llegado el artífice himalayo, como se dijo, alhajadito y pestiferante, sino con un recién planchado y viril traje cruzado color crema". No puede insinuarse que tal frase esté de más, siendo que está incluida en una obra donde todo está demás, todo es demasía; sino que intenta ser irónico, y es banal. Entre nosotros, y en materia autorreflexiva, no hay nadie más perseverante que Arturo Carrera; el español Julián Ríos dijo que Góngora y Mallarmé se prolongan en la línea de sus poemas, lo que constituye una evidencia: "escribo como si robara", "el escriba reescribe", "soler hablar es poco o nada. Escribir es nada aún", "lector, descree de nuestra locura y nuestra labia", "el escriba aletarga", "el escriba piensa", "el escriba escribía" pertenecen a un tipo de sentencias infinitamente frecuentes en sus libros.

La poesía como tema de la poesía, los poemas cuyo tema son la palabra, el lenguaje, lo dicho o lo no-dicho, el discurso, la escritura, etcétera; éstas y otras tautologías, parientes cercanas del *writing on writing*, no son propias del neobarroco sino patrimonio común de los poetas modernos argentinos, preocupados en abordar o rozar los temas de la lingüística y el psicoanálisis así como los poetas de antes abordaban o rozaban los de la filosofía y la ética. Pero si bien los neobarrocos no son los únicos en ensimismar la poesía, son los que llevan a cabo un proceso que se inició con el modernismo: el acercamiento de lo que se tiene por tipicidad española (la naturaleza barroca) a cierta tipicidad francesa postmallarmeana (la confusión de la literatura y el pensamiento de la literatura). El modernismo no sólo adaptó un número de metros franceses a la prosodia del español; adoptó el formalismo de los parnasianos y la teoría de las correspondencias simbolistas. En esto último, sin embargo, los modernistas no fueron más allá del manejo de las sinestesias y del tono puramente declarativo, como el de "El coloquio de los centauros" de Rubén Darío. De igual modo, los neobarrocos adoptan el relajamiento formal del surrealismo, su libertad de asociaciones, a un material barroco, confundiendo aquí y allá lo que se hace con lo que se dice que se hace. El primer paso de este acercamiento lo dio, por supuesto, Sarduy, que en París entabló relaciones con el grupo de la revista "Tel Quel"; en nuestro país, mucho ayudó la tolerancia del intelectual medio para con la crítica francesa y su ductibilidad, en general, para aprehender los rudimentos de cualquier ciencia y enterarse de lo último.

PERSONALMENTE: "La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades."[7] Los que nos apoyamos en esta sentencia de Pound, aun temiendo por la gran restricción que supone, por el estrecho margen operativo que deja, no apreciamos, obviamente, estas obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas. Estas obras no nos afectan, no nos conmueven sino de vez en cuando, y siempre después de una larga deriva, por casualidad, con la gracia de un párrafo aislado, con un verso milagrosamente comprensible, con una imagen destinada a grabarse con nitidez en nuestra imaginación, como el gamo de Sarduy que pasa mojado, veloz, contra el naranja del bosque, o como la iguana en la luz de Píccoli, fija en su santidad. Incluso podríamos señalar unos cuantos poemas que, por motivos personales, por simpatía o por ser menos barrocos, nos gusta recordar, como "Un día en 'La Esperanza' " de Carrera, como "Sacra privata" de Píccoli, como "El cadáver" (no ese otro poema "Cadáveres") de Perlongher, pero no veo que el gusto deba anteponerse al juicio crítico siempre que éste trata de hacer generalizaciones que considera útiles para el desarrollo de la poesía de un país.

Ya Gracián, en su *Oráculo Manual* de 1647, había aconsejado: "Amaga misterio en todo; la arcanidad provoca veneración; aún en el darse a entender se ha de huir la llaneza". Puede decirse que también los neobarrocos entienden esto, como entienden a Mallarmé; no se trata de acusarlos de oscuros o difíciles y reeditar la polémica del siglo XVII entre los detractores y apologistas del gongorismo; se trata de detectar lo que la mayoría de las veces constituye un fraude: amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada, a imitación del sueño de Góngora, que "sombras suele vestir de bulto bello". Precisamente es Pound quien puede contestar a Gracián; a su entender, la segunda causa de la falsa literatura (la primera es de orden económica) "es el deseo humano de hablar de lo que no se conoce, o hacer pasar una vaciedad por una plenitud".[8]

Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve —o bien lo *necesariamente* extenso—, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir. Contra esta economía de lenguaje el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista. La noción de una poesía puramente ideográfica, no inventada pero acuñada también por Borges, "directa comunicación de experiencias, no de sonidos",[9] merece nuestra estima y creemos que no ha echado suficientes raíces entre nosotros. Todo lo que acabo de exponer opone al deseo de provocar veneración, y al axioma "maquillarse para seducir" de Sarduy, el deseo, no por más humilde menos pretencioso, de *emocionar*, emocionar sin exaltar ni enternecer, es decir procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo.

Debo reconocer que esta nota no abarca la totalidad de los fenómenos de la tendencia y que cuando digo "tendencia" contradigo la experiencia que cada uno tiene en su casa como lector. Concretamente: leemos libros, apiñarlos en una tendencia es un presentimiento. La descripción que hago de las características neobarrocas esboza una utopía, ya que difícilmente encontremos un texto que las contenga a todas y posiblemente demos con alguno que contenga a éstas y a otras más. Los autores que considero más representativos; las dos antologías de *Xul* —más de veinte nombres— completan un poco el panorama y muestran cómo muchos están subidos a un animal que no doman, quiero decir: no a todos les resulta inevitable expresarse de la manera en que lo hacen, y la insinceridad está a la vista. El hecho de que, siendo el tema el neobarroco en Argentina, haya citado tantas veces a Sarduy, que es cubano y vive en París, se debe a su calidad o actitud de guía y a la permanente circulación de sus libros y su nombre entre los que Kamenszain llamó "rara estirpe de lectores de Lezama". Dejo para otra oportunidad, y tal vez para otra persona, un tema complementario y asimismo importante: la relación del neobarroco con Lezama Lima y la de éste con Góngora, con la que llegaríamos al origen de la genealogía trazada por Sarduy.

Esta nota amplía algunos conceptos incluidos en "Tres libros", ponencia de Martín Prieto en el Encuentro Nacional de Literatura y Crítica organizado por la Universidad Nacional del Litoral de setiembre del año pasado.

---

[1] Ver reportaje de Pablo Dreizik a Perlongher en el suplemento de cultura de *Tiempo Argentino* del 3/8/86.

[2] Ver prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, de Píccoli (Ed. La Cachimba, Rosario, 1983).

[3] Incluido en *América Latina en su literatura*, compilación de César Fernández Moreno (Siglo Veintiuno, México, 1972).

[4] En crítica a *Mi padre*, de Carrera, aparecida en *La Razón/Cultura* del 17/11/85, donde también puede verse una fotografía a Severo Sarduy de Alicia D'Amico.

[5] Entrevista de Armando Almada Roche a Sarduy publicada en *La Razón/Cultura* del 5/1/86.

[6] Ver "Literatura y metalenguaje", en *Ensayos críticos*, de Barthes (Seix Barral, Barcelona, 1967).

[7] Ver Ezra Pound, *El arte de la poesía* (Ed. Joaquín Mortiz, México, 1970).

[8] Ver Pound, *El ABC de la lectura* (Ed. de la Flor, Bs. As., 1968).

[9] Ver "La supersticiosa ética del lector", en *Discusión*, 1932.

libros - café
gandhi

BLOCH: Entremundos en la historia de la filosofía
~~A 34,10~~ **27,30**

HABERMAS: La reconstrucción del materialismo histórico
~~A 34,30~~ **27,50**

HELLER: Anatomía de la izquierda occidental
~~A 30,80~~ **24,60**

JEAN FRANCO: La cultura moderna en América Latina
~~A 10,70~~ **8,60**

BAJTIN: Estética de la creación verbal
~~A 16,64~~ **11,70**

FELISBERTO HERNANDEZ: Obras completas, 2 vol.
~~A 40,00~~ **28,00**

SAER: Nadie Nada Nunca
~~A 6,24~~ **4,40**

TODOROV: Introducción a la literatura fantástica
~~A 14,60~~ **10,25**

UITTI: Teoría literaria y lingüística
~~A 15,40~~ **12,30**

IÑIGO MADRIGAL (comp.): Historia de la literatura hispanoamericana
~~A 28,60~~ **22,80**

BUCK-MORSS: Origen de la dialéctica negativa
~~A 15,64~~ **10,95**

BARTHES Y OTROS: Análisis estructural del relato
~~A 23,30~~ **16,30**

FOUCAULT: Historia de la sexualidad Nº 2
10,00

y además

Chomsky, Kristeva, **Derrida**, Mounin, **Martinet**, Dumézil, **Paz**, Eco, **Ducrot**, Hjelmslev, **Cortázar**, Jünger, **Musil**, Mann, **Gide**, Sontag, **Faulkner**, Yourcenar, **Benjamin**, Klossowski, **Bataille**, Rimbaud, **Kundera**, Navokov, **Pasolini**, Céline, **Gombrowicz**, Lowry, **Baudrillard**, Luckács, **Adorno**

libros - café
gandhi
Montevideo 453

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



John Ashbery

La influencia y presencia de la obra de John Ashbery ha ido creciendo hasta convertirlo en uno de los dos o tres nombres clave de la poesía estadounidense de las últimas tres décadas. Dentro de un repliegue general del género después de la explosión difusora de los *beatniks* en los años '50 y '60, impresiona el modo en que público y crítica coinciden ante un manejo nada facilista de los temas y el lenguaje. En los últimos años Ashbery ha logrado vivir de lo que escribe, y de las conferencias y cursos sobre poesía que dicta. Su libro más famoso, un largo poema titulado *Self-Portrait in a Convex Mirror (Autorretrato en un espejo convexo)* alcanzó un tiraje de 36.000 ejemplares.

La traducción de Javier Marías que se incluye en estas páginas fue publicada originalmente por la revista *Poesía* del Ministerio de Cultura de España.

En la base de la posición de Ashbery ante el hecho poético parece encontrarse la aceptación del riesgo y la variedad: su obra incluye desde poemas de dos líneas hasta otros de varios cientos, desde formas métricas estrictas hasta la más completa libertad rítmica. La experiencia misma de la lectura de uno de sus trabajos es a la vez incómoda y excitante: tanto la imagen como la sintaxis "derrapan" inesperadamente, toman nuevos caminos y atajos, complican misteriosamente el recorrido del poema.

John Ashbery nació en Rochester, Nueva York, en 1927. Se crió en una granja cercana al lago Ontario. Se recibió en Harvard con una tesis sobre Henry Green. En 1955 viajó a Francia con una beca Fullbright. Allí escribió un libro sobre Raymond Roussel y numerosas críticas de arte para el diario "Herald Tribune". Más tarde fue redactor de la revista "Art News". Su primer libro, *Some trees (Ciertos árboles)*, de 1956, llevaba prólogo de W. H. Auden. Otros libros: *The Tennis Court Oath (El juramento de la cancha de tenis)*, 1962; *Rivers and Mountains (Ríos y montañas)*, 1966; *The Double Dream of Spring (El sueño doble de la primavera)*, 1970; *Self-Portrait in a Convex Mirror (Autorretrato en un espejo convexo)*, 1975; *As We Know (Como sabemos)*, 1979; *A Wave (Una ola)*, 1984.

E. E. G.

John Ashbery - Traducción de Javier Marías

Autorretrato en un espejo convexo

Como hizo el Parmigianino, la mano derecha
más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador
y replegándose suavemente, como para proteger
lo que anuncia. Unos cristales emplomados, vigas viejas,
pieles, muselina plisada, un anillo de coral corren unidos
en un movimiento sobre el que se apoya el rostro, que flota
acercándose y retirándose como la mano
sólo que está en reposo. Es lo que está
sustraído. Dice Vasari: "Francesco se puso un día
a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito
en un espejo convexo, como los que usan los barberos...
Para ello mandó a un tornero que le hiciera
una bola de madera, y tras partirla por la mitad y
reducirla al tamaño del espejo, con gran arte
se puso a copiar cuanto veía en el espejo",
principalmente su reflejo, del que el retrato
es el reflejo una vez quitado.
El espejo decidió reflejar tan sólo lo que él veía
que fue suficiente para su propósito: su imagen
barnizada, embalsamada, proyectada en un ángulo de 180 grados.
La hora del día o la densidad de la luz
adhiriéndose al rostro lo conservan
vivaz e intacto en una ola recurrente
de llegada. El alma se asienta.
Pero ¿hasta dónde puede salir por los ojos flotando
y aún regresar a su nido a salvo? Al ser la superficie
del espejo convexa, la distancia aumenta
significativamente: es decir, lo bastante para apuntar
que el alma es un cautivo, tratado humanitariamente, mantenido
en suspenso, incapaz de avanzar hasta mucho más lejos
de tu mirada cuando intercepta el cuadro.
El Papa Clemente y su corte se quedaron "estupefactos",
según Vasari, y le prometieron un encargo
que nunca se materializó. El alma ha de permanecer donde está,
aunque se inquiete, oyendo gotas de lluvia en el cristal,
el suspirar de las hojas de otoño azotadas por el viento,
anhelando estar libre, fuera, pero debe quedarse
posando en este sitio. Debe moverse
lo menos posible. Esto es lo que dice el retrato.
Pero hay en esa mirada fija una combinación
de ternura, diversión y pesar, tan poderosa
en su contención que uno no puede mirar mucho tiempo.
El secreto es demasiado evidente. Escuece su piedad,
hace brotar lágrimas calientes: que el alma no es alma,
no tiene secreto, es pequeña, y encaja
en su hueco perfectamente: su habitación, nuestro momento de atención.
Esa es la melodía pero no hay letra.
La letra es sólo especulación
(del latín speculum, *espejo):*
busca el significado de la música sin poder hallarlo.
Vemos tan sólo posturas del sueño,
jinetes del ademán oscilante que hace aparecer
el rostro bajo cielos de tarde, sin
falso desaliño como prueba de autenticidad.
Pero es la vida englobada.
Uno querría sacar la mano
fuera del globo, pero su dimensión,
lo que lo soporta, no lo permitirá.
Sin duda es esto, no el reflejo
de esconder algo, lo que hace que la mano destaque tanto
mientras retrocede ligeramente. No hay forma
de erigirla plana como la sección de un muro:
debe unirse al segmento de un círculo,
volviendo al azar al cuerpo del que parece
tan improbable parte, para cercar y apuntalar el rostro
en el que el esfuerzo de este estado se ve
como el ápice de una sonrisa, un destello
o estrella que uno no está seguro de haber visto
cuando se reanuda la oscuridad. Una luz perversa cuyo
imperativo de sutileza de antemano condena su
presunción de alumbrar: insignificante pero intencionada.
Francesco, tu mano es lo bastante grande
para destrozar la esfera, y demasiado grande,
pensaría uno, para tejer delicadas mallas
que sólo arguyen su posterior detención.
(Grande, pero no tosca, simplemente a otra escala,
como una ballena dormitando en el fondo del mar
en relación con el diminuto, presuntuoso barco
de la superficie.) Pero tus ojos proclaman
que todo es superficie. La superficie es lo que está ahí
y nada puede existir excepto lo que está ahí.
No hay entrantes en la habitación, sólo concavidades,
y la ventana no tiene mucha importancia, ni ese
plateado de ventana o espejo de la derecha, ni siquiera
como indicador del tiempo, que en francés es
le temps, *la palabra de tiempo*, y que*
sigue un curso en el que los cambios son sólo
características del conjunto. El conjunto es estable dentro
de la inestabilidad, un globo como el nuestro, que descansa
sobre un pedestal de vacío, una bola de ping-pong
segura sobre su surtidor de agua.
Y así como no hay palabras para la superficie, es decir,
no hay palabras para decir lo que es realmente, que no es
superficial sino un núcleo visible, así no hay
salida para el problema de pathos contra experiencia.
Ahí seguirás, intranquilo, sereno en
tu gesto que no es abrazo ni aviso
pero que encierra algo de ambos en pura
afirmación que no afirma nada.

Estalla el globo, la atención
se desvía mortecinamente. Las nubes
en el charco se convierten al moverse en fragmentos serrados.
Pienso en los amigos
que vinieron a verme, en qué tal
fue ayer. Un sesgo extraño
de la memoria que atraviesa al modelo que sueña
en el silencio del estudio mientras piensa
si levantar el lápiz hasta el autorretrato.



PARMIGIANINO: "AUTORRETRATO EN UN ESPEJO CONVEXO", 1524.

Cuánta gente vino y se quedó algún tiempo,
pronunció palabras claras u oscuras que se hicieron parte de ti
como la luz tras niebla y arena empujadas por el viento,
influida y filtrada por ellas, hasta que ya no queda
ninguna parte que sea sin duda tú. Esas voces del atardecer
te lo han contado todo y sin embargo prosigue el cuento
en forma de recuerdos depositados en bloques
irregulares de cristales. ¿De quién, Francesco, la mano arqueada
que controla las estaciones cambiantes y los pensamientos
que se van pelando y emprenden el vuelo a velocidades de vértigo
con las últimas y obstinadas hojas arrancadas
de ramas húmedas? En esto veo tan sólo el caos
de tu espejo redondo que lo organiza todo
en torno a la estrella polar de tus ojos que están vacíos,
no saben nada, sueñan pero nada revelan.
Siento el tiovivo ponerse en marcha lentamente
y cada vez ir más de prisa: mesa, papeles, libros,
fotografías de amigos, la ventana y los árboles
fundiéndose en una sola banda neutra que me rodea
por todas partes, dondequiera que mire.
Y no puedo explicar la acción de igualar,
por qué habría de reducirse todo a una sola
sustancia uniforme, a un magma de interiores.
Mi guía en estas cuestiones es tu yo,
firme, oblicuo, que lo acepta todo con el mismo
espectro de sonrisa, y al acelerarse el tiempo de modo que es pronto
mucho más tarde, puedo conocer tan sólo la salida recta,
la distancia entre nosotros. Hace mucho tiempo
los datos esparcidos significaban algo,
los pequeños accidentes y placeres
del día a medida que avanzaba desgarbadamente,
un ama de casa con sus quehaceres. Imposible ahora
restituir esas propiedades en la plateada mancha que es
el registro de lo que lograste al sentarte
"a copiar con gran arte cuanto veías en el espejo"
para perfeccionar y excluir lo ajeno
para siempre. En el círculo de tus intenciones quedan
algunas vigas que perpetúan el encantamiento de un yo con otro yo:
miradas, muselina, coral. No importa
porque éstas son cosas que son iguales hoy
antes de que la sombra propia se saliera del campo
por vez primera para hacerse pensamientos del mañana.
El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado,
desolado, reacio como cualquier paisaje

* El inglés diferencia entre *time* (tiempo cronológico) y *weather* (tiempo atmosférico). *(N. del T.)*

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

a rendir lo que son leyes de la perspectiva
sólo para profunda desconfianza del pintor
después de todo, un instrumento endeble aunque
necesario. Por supuesto algunas cosas
son posibles, el hoy lo sabe, pero no sabe
cuáles. Algún día intentaremos
hacer tantas cosas como sean posibles
y tal vez lo logremos con un puñado
de ellas, pero esto no tendrá nada
que ver con lo que es hoy prometido, nuestro
paisaje que se nos vuela para desaparecer
por el horizonte. Brilla hoy lo bastante de una envoltura
para mantener la suposición de promesas unidas
en un solo trozo de superficie, que lo dejan a uno volver
paseando desde ellas a casa para que estas
aún mayores posibilidades puedan permanecer
intactas sin someterse a prueba. De hecho
la cáscara del cuarto-burbuja es tan resistente como
huevos de reptil: todo allí se ve "programado"
a su debido tiempo: se va incluyendo más
sin que ese más se añada a la suma, y así como uno
se acostumbra a un ruido que
lo mantenía despierto pero ya no lo hace,
así la habitación alberga este flujo como un reloj de arena
sin variar de clima ni de calidad
(excepto quizá para iluminarse mortecina y casi
invisiblemente, en un foco que se afila hacia la muerte: habrá
más sobre esto luego). Lo que debería ser el vacío de un sueño
se va llenando continuamente al ponérsele espita
al manantial de los sueños para que este concreto sueño
pueda crecer, florecer como una rosa de cien hojas,
desafiando suntuarias leyes, dejándonos
para que despertemos y tratemos de empezar a vivir en lo que
se ha convertido ahora en un suburbio. Sydney Freedberg en su
Parmigianino *dice del cuadro: "El realismo en este retrato*
no crea ya una verdad objetiva, sino una bizarria...
Sin embargo su distorsión no produce
una sensación de falta de armonía... Las formas conservan
uña fuerte dosis de belleza ideal", porque
las nutren nuestros sueños, tan inconsecuentes hasta que un día
nos fijamos en el hueco que dejaron. Ahora su importancia
está clara si no su significado. Habían de nutrir
un sueño que las incluye a todas, ya que están
finalmente invertidas en el espejo acumulador.
Parecían extrañas porque en realidad no podíamos verlas.
Y de eso sólo nos damos cuenta en un punto en el que se esfuman
como una ola rompiendo en una roca, renunciando
a su forma en un gesto que expresa esa forma.
Las formas conservan una fuerte dosis de belleza ideal
al hurgar en secreto en nuestra idea de la distorsión.
¿Por qué estar descontentos con esa ordenación, si
los sueños nos prolongan al ser absorbidos?
Algo ocurre que parece vivo, un movimiento
que sale del sueño para entrar en su codificación.

Al empezar yo a olvidarlo
presenta su estereotipo otra vez
pero es un estereotipo desconocido, el rostro
fondeando, salido de mil peligros, para encarar
otros pronto, "más de ángel que de hombre" (Vasari).
Tal vez un ángel tenga el aspecto de cuantas cosas
se nos han olvidado, quiero decir las cosas
olvidadas que no nos son familiares al
volver a encontrarlas, perdidas inefablemente,
que una vez fueron nuestras. Este sería el motivo
para invadir la intimidad de este hombre que
"se interesó por la alquimia, pero cuyo deseo
no era aquí examinar las sutilezas del arte
con espíritu distanciado y científico: deseaba a través de ellas
transmitir al espectador la sensación de novedad y asombro"
(Freedberg). Retratos posteriores como el "Caballero"
de los Uffizi, el "Joven prelado" de la Borghese y
la "Antea" de Nápoles resultan de tensiones
manieristas, pero aquí, como señala Freedberg,
la sorpresa, la tensión están en el concepto
más que en su realización.
La consonancia del Alto Renacimiento
está presente, aunque distorsionada por el espejo.
Lo que es novedoso es el extremo cuidado en representar
las veleidades de la redondeada superficie reflectora
(es el primer retrato de espejo),
de modo que podrías engañarte por un instante
antes de darte cuenta de que el reflejo
no es el tuyo. Te sientes entonces como uno de esos
personajes de Hoffmann a los que se ha privado
de reflejo, sólo que la totalidad de mí
se ve que está suplantada por la rigurosa
otredad del pintor en su
otra habitación. Lo hemos sorprendido
trabajando, pero no él nos ha sorprendido
mientras trabaja. El cuadro está casi acabado,
la sorpresa casi pasada, como cuando uno se asoma a mirar,
sobresaltado por una nevada que aún ahora está
terminando en chispas y partículas de nieve.
Tuvo lugar mientras estabas dentro, dormido,
y no hay ninguna razón por la que debieras haber
estado despierto para ello, salvo que el día
se está acabando y te será difícil
conciliar esta noche el sueño, hasta tarde al menos.
La sombra de la ciudad inyecta su propia
urgencia: Roma donde Francesco
trabajaba durante el Saqueo: sus invenciones
asombraron a los soldados que irrumpieron en su estudio:
decidieron perdonarle la vida, pero él se fue al poco tiempo;
Viena donde está hoy la pintura, donde
la vi con Pierre en el verano de 1959; Nueva York
donde estoy ahora, que es un logaritmo
de otras ciudades. Nuestro paisaje
rebosa de filiaciones, viajes rápidos de ida y vuelta:
los negocios se llevan con la mirada, el gesto,
los rumores. Es otra vida de la ciudad,
la azogada espalda del espejo del
estudio inidentificado pero dibujado precisamente. Quiere
sacar con sifón la vida del estudio, reducir
a decretos su espacio en el mapa, aislarlo.
Esa operación se ha visto paralizada temporalmente
pero algo nuevo está en camino, un nuevo preciosismo
en el viento. ¿Puedes soportarlo,
Francesco? ¿Eres lo bastante fuerte?
Este viento trae lo que no sabe, es
autopropulsado, ciego, no tiene noción
de sí mismo. Es la inercia que una vez
reconocida mina toda actividad, secreta o pública:
susurros de la palabra que no puede entenderse
pero sí sentirse, un escalofrío, una plaga
que sale hacia el exterior por los cabos y penínsulas
de tus nervaduras y así para los archipiélagos
y para el airado y bañado secreto del mar abierto
éste es su lado negativo. Su lado positivo
es que te hace notar la vida y las tensiones
que parecía sólo que se marchaban, pero que ahora,
a medida que esta nueva manera va cuestionando, se ve que
se apresuran a pasar de moda. Si han de convertirse en clásicos
tienen que decidir de qué lado están.
Su reticencia ha socavado
el decorado urbano, ha hecho que sus ambigüedades
parezcan tercas y cansadas, los juegos de un anciano.
Lo que ahora necesitamos es ese improbable
aspirante al título que aporrea las puertas de un castillo
asombrado. Tu argumento, Francesco,
ha empezado a ponerse rancio al no verse venir
respuesta ni contestaciones. Si ahora se deshace
en polvo, eso sólo significa que su hora había llegado
hace ya algún tiempo, pero mira ahora, y escucha:
puede ser que esté ahí almacenada otra vida
en escondrijos de los que nadie sabía: que ella,
no nosotros, seamos el cambio: que de hecho seamos ella
si pudiéramos volver a ella, revivir en parte el aspecto
que tenía, volver nuestros rostros al globo mientras se pone
y aún salir con bien de ello:
nervios normales, respiración normal. Al ser una metáfora
hecha para incluirnos, somos parte de ella y
podemos vivir en ella como de hecho hemos vivido,
con tal de dejar nuestras mentes en blanco porque el cuestionamiento
vemos ahora que no se dará caprichosamente
sino de un modo ordenado que no pretende amenazar
a nadie: el modo normal en que se hacen las cosas,
como el crecer concéntrico de los días
en torno a una vida: correctamente, si piensas en ello.

Una brisa como el volver de una página
trae de nuevo tu rostro: el momento
se lleva un enorme bocado de la neblina
de placentera intuición a la que sucede.
Encajar en un lugar es "la muerte misma",
como dijo Berg de una frase de la Novena de Mahler:
o, para citar a Imógenes en Cymbeline, *"No puede*
haber en la muerte pellizco más fuerte que éste", pues,
aunque sólo ejercicio o táctica, lleva
el impulso de una convicción que había estado creciendo.
La mera capacidad de olvido no puede borrarlo
ni hacerlo volver el deseo, mientras siga siendo
el blanco precipitado de su sueño
en el clima de suspiros lanzados a través de nuestro mundo,
un trapo encima de una jaula. Pero es seguro que
lo que es bello lo parece tan sólo en relación a una vida
específica, experimentada o no, canalizada en alguna forma
empapada en la nostalgia de un pasado colectivo.
La luz hoy se sumerge con un entusiasmo
que he conocido en otro sitio, y he sabido por qué
parecía significativo, que otros sintieron así
hace años. Sigo consultando
este espejo que ya no es mío
durante tanta activa ociosidad como esta vez
ha de tocarme. Y la vasija está siempre llena
porque lo único que hay es justamente tanto espacio
y en él cabe todo. La muestra
que uno ve no ha de tomarse como
eso tan sólo, sino como todo en cuanto
puede ser imaginado fuera del tiempo: no como un gesto
sino como totalidad, en el refinado, asimilable estado.
Pero, ¿de qué es este universo el pórtico
pues entra y sale, retrocede y avanza,
negándose a rodearnos y sin embargo la única
cosa que podemos ver? El amor una vez
inclinó la balanza pero ahora está en sombra, invisible,
aunque misteriosamente presente, por algún lado.
Pero nosotros sabemos que no puede intercalarse
entre dos momentos adyacentes, que sus meandros
no llevan a ninguna parte excepto a más afluentes
y que éstos desembocan en una vaga

(sigue en pág. 28)

"Mi tema es el tiempo"

Los siguientes fragmentos de declaraciones de Ashbery han sido tomados de un reportaje del "New York Times", otro de "The Craft of Poetry", y de un artículo titulado "La vanguardia invisible".

Siempre me he sentido fascinado por el cuadro que muestra a Parmigianino mirando un espejo convexo. Tiene su mano alejándola del cuerpo, de modo que ésta es dos veces mayor que su cabeza y toda la habitación tiene la forma de una esfera convexa... Me asaltó la intención de hacer algo con aquel cuadro por el mero hecho de que me obsesionaba incesantemente. Estaba pasando el invierno en Provincetown... Me encontré con una pequeña librería en una callejuela apartada, en cuyo escaparate había un libro de grabados que reproducía ese cuadro. Entré, compré el libro, lo hojeé durante un cierto tiempo y comencé a escribir sobre el cuadro. Lo curioso es que cuando volví a buscar esa librería, había desaparecido y no hallé el menor rastro de su anterior existencia.

La mayor parte de las temeridades son, en cierto modo, bellas, y es precisamente la temeridad lo que da belleza al arte experimental, de igual modo que las religiones son hermosas debido a la fuerte posibilidad de que se funden en la nada... Creo que mi poesía cuenta con algunos elementos temerarios; me parece que muchas personas dejarían abierta la cuestión de si es o no es poesía. Podría leer cierto pasaje de uno de mis poemas recientes que quizás clarificase este punto: "Ahora conoces la congoja de hacer continuamente algo que no puedes nombrar, de producir automáticamente este objeto sin nombre, tal y como un manzano produce su fruto".

Me parece adivinar que el contenido bien pudiera ser una parte tributaria del poema pues, en mi opinión, cuando existe un poema... su contenido es el conocimiento común y son los demás elementos incluidos en la composición los que la elevan al nivel de poesía siendo, por consiguiente, elementos vitales del poema. Podría decirse, supongo, que el contenido equivale a una especie de estructura que se transforma en el proceso de escribir, convirtiéndose en algo completamente distinto. Intuyo que es la diferencia lo que me interesa en poesía, cómo el significado en prosa de un poema adquiere tintes líricos y creo que es ésta el área en la que se desenvuelve mi creación, hasta el punto de excluir cualquier tema formal.

En cierto sentido el tiempo es *el* tema de mi poesía. Durante mucho tiempo pensé que estaba escribiendo poesía sin un tema preciso, a

(sigue en pág. 28)

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

(viene de pág. 27)
sensación de algo que no puede conocerse nunca
aun cuando parezca probable que cada uno de nosotros
sepa qué es y sea capaz de
comunicarlo al otro. Pero la mirada
que algunos llevan como señal le hace a uno querer
avanzar haciendo caso omiso de la evidente
ingenuidad del intento, sin que le importe
que no esté nadie escuchando, ya que la luz
ha quedado encendida en esos ojos de una vez para siempre
y está presente, incólume, una anomalía permanente,
silenciosa y despierta. En su apariencia
no parece haber especial razón por la que esa luz
debiera enfocarla el amor, o por la que
la ciudad que cae con sus hermosas zonas residenciales
en el siempre menos claro, menos definido espacio,
debiera verse como el soporte de su progreso,
el caballete sobre el cual se desplegó el drama
para su propia satisfacción y hasta el fin
de nuestro sueño, ya que nunca habíamos imaginado
que acabaría, a la gastada luz del día con la pintada
promesa transparentándose como una prenda, un vínculo.
Este anodino tiempo diurno, que nunca estará definido, es
el secreto de donde tiene lugar el sueño
y ya no podemos volver a las diversas
declaraciones contrarias acumuladas, fallos de la memoria
de los testigos principales. Lo único que sabemos
es que llegamos un poco pronto, que
el hoy tiene esa especial, lapidaria
calidad de hoy que la luz del sol reproduce
fielmente al proyectar sombras de ramas sobre acercas
amigables. Ningún día previo habría sido así.
Yo solía pensar que eran todos semejantes,
que el presente tenía siempre el mismo aspecto para todo el mundo,
pero esta confusión se desvanece al estar
uno siempre encaramándose en su propio presente.
Sin embargo el espacio "poético", pajizo,
del largo corredor que lleva de vuelta al cuadro,
su oscurecedor contrario, ¿es esto
alguna ficción del "arte", que no ha de imaginarse
como real, no digamos especial? ¿No tiene también su guarida
en el presente del que estamos escapando siempre
y volviendo a caer en él, como la noria de los días
sigue su sosegado, incluso sereno curso?
Creo que está intentado decir que es el hoy
y nosotros debemos salir de él del mismo modo que el público
se abre paso ahora a empujones en el museo para
estar fuera a la hora de cierre. No puedes vivir ahí.
El gris barniz del pasado ataca toda destreza:
secretos de lavado y acabado que llevó toda una vida
aprender y son reducidos a la condición de
ilustraciones en blanco y negro de un libro en el que escasean
las láminas en color. Es decir, el tiempo todo
se reduce a ningún tiempo en especial. Nadie
alude al cambio: hacerlo podría
suponer llamar la atención sobre uno mismo
lo cual aumentaría el pavor de no salir
antes de haber visto la colección entera
(a excepción de las esculturas del sótano:
están donde les corresponde).
Nuestro tiempo llega a velarse, a verse comprometido
por la voluntad de durar del retrato. Insinúa
la nuestra, que teníamos la esperanza de mantener oculta.
No nos hacen falta pinturas ni
aleluyas escritas por maduros poetas cuando
la explosión es tan precisa, tan primorosa.
¿Tiene algún sentido reconocer siquiera
la existencia de todo eso? ¿Existe
acaso? Desde luego no el tiempo libre para
consentirse pasatiempos majestuosos,
ya no. El hoy no tiene márgenes, el acontecimiento llega
de una pieza con sus bordes, es de la misma sustancia,
indistinguible. El "juego" es otra cosa:
existe, en una sociedad específicamente
organizada como demostración de sí misma.
No hay otra manera, y esos gilipollas
que lo confundirían todo con sus juegos de espejos
que parecen multiplicar premios y posibilidades, o
al menos confundir las cosas por medio de un aura
envolvente que corroería la arquitectura
del todo en una neblina de reprimida burla,
están al margen del asunto. Están fuera del juego,
que no existe hasta que ellos estén fuera de él.
Parece un universo muy hostil
pero puesto que el principio de cada cosa individual es
hostil a todas las demás y existe a costa de ellas
como a menudo han señalado los filósofos, al menos
esta cosa, el presente indiviso y mudo,
tiene la justificación de la lógica, que
no es mala cosa en este caso
o no lo sería, si la manera de contar
no se entrometiera de algún modo, tergiversando el resultado final
en una caricatura de sí mismo. Esto ocurre
siempre, como en el juego en el que
una frase susurrada que da la vuelta a la habitación
acaba en algo completamente distinto.
Es el principio lo que hace las obras de arte tan diferentes
de lo que pretendió el artista. A menudo éste descubre
que ha omitido lo que se puso a decir
en primer lugar. Seducido por flores,
placeres explícitos, se culpa (aunque
secretamente satisfecho con el resultado), imaginando
que tuvo algo que decir y ejerció
una opción de la que apenas fue consciente,
ignorante de que la necesidad sortea tales resoluciones
para crear algo nuevo
por su cuenta, que no hay otra manera,
que la historia de la creación procede según
leyes estrictas, y que las cosas
se hacen de este modo, pero nunca las cosas
cuya realización emprendimos y que tan desesperadamente queríamos
ver nacer. El Parmigianino
debió darse cuenta de esto mientras trabajaba
en su tarea obstructora de vida. Uno se ve forzado a atribuir
la realización perfectamente plausible de un propósito
al terso, quizá incluso suave (pero tan
enigmático) acabado. ¿Acaso hay algo
que merezca tomarse en serio fuera de esta otredad
que se incluye en las formas
más corrientes de la actividad cotidiana, cambiándolo todo
ligera y profundamente, y arrancando la materia
de la creación, cualquier creación, no sólo la artística,
de nuestras manos, para instalarla en alguna monstruosa, próxima
cima, demasiado cercana para no hacer caso, demasiado lejana
para que uno intervenga? Esta otredad, este
"no ser nosotros" es cuanto hay que mirar
en el espejo, aunque nadie pueda decir
cómo llegó a ser de este modo. Un barco
enarbolando colores desconocidos ha entrado en el puerto.
Estás permitiendo a materias ajenas
quebrar tu día, nublar el foco
de la bola de cristal. Su escenario se pierde a la deriva
como vapor esparcido en el viento. Las fértiles
asociaciones mentales que hasta ahora venían
tan fácilmente, ya no aparecen, o rara vez. Sus
coloridos son menos intensos, desteñidos
por lluvias y vientos otoñales, echados a perder, embarrados,
devueltos a ti porque no valen nada.
Pero somos animales de costumbres en tan gran medida que sus
implicaciones todavía rondan en permanence, *confundiendo*
las cosas. Tomarse en serio tan sólo el sexo
es tal vez un camino, pero las arenas sisean
al acercarse al comienzo del gran deslizamiento
en lo que ocurrió. Este pasado
está ahora aquí: el rostro
reflejado del pintor, en el que nos demoramos, recibiendo
sueños e inspiraciones en una frecuencia
no designada, pero los tintes se han hecho metálicos,
las curvas y bordes no son tan ricos. Cada persona
tiene una gran teoría para explicar el universo
pero éstas no cuentan la historia entera
y al final es lo que está fuera de cada uno
lo que importa, para él y sobre todo para nosotros
que no hemos recibido ningún tipo de ayuda
para descifrar nuestro inmenso cociente y debemos apoyarnos
en conocimientos de segunda mano. Sin embargo yo sé
que el gusto de cualquier otro no va a ser
de ninguna ayuda, y se le podría también no hacer caso.
Pareció una vez tan perfecto: brillo sobre la delicada
piel pecosa, labios humedecidos como a punto de abrirse
liberando el habla, y el familiar aspecto
de las ropas y muebles que uno olvida.
Este podría haber sido nuestro paraíso: exótico
refugio dentro de un mundo exhausto, pero eso no estaba
en las cartas, porque no podría haberse tratado
de eso. Remedar la naturalidad puede ser el primer paso
para alcanzar una calma interior
pero es tan sólo el primer paso, y a menudo
queda como un congelado gesto de bienvenida grabado al aguafuerte
en el aire que detrás se materializa,
como una convención. Y verdaderamente no tenemos
tiempo para convenciones, salvo para utilizarlas
para prender fuego. Cuanto antes se quemen
mejor para los papeles que tenemos que interpretar.
Te lo imploro por tanto, retira esa mano,
no la ofrezcas ya más como escudo o saludo,
el escudo de un saludo, Francesco:
en la recámara hay sitio para una bala:
nuestro mirar por el otro extremo
del telescopio mientras tú retrocedes a una velocidad
mayor que la de la luz para al final aplanarte
entre los rasgos de la habitación, una invitación
nunca echada al correo, el síndrome de "fue todo
un sueño", aunque el "todo" dice bastante
sucintamente que no lo fue. Su existencia
fue real, aunque turbulenta, y el dolor
de este sueño que despierta no puede nunca acallar
el diagrama todavía esbozado en el viento,
elegido, pensado para mí y materializado
en el disimulador resplandor de mi habitación.
Hemos visto la ciudad: es el ojo protuberante
y reflejado de un insecto. Todas las cosas ocurren
en su balcón y se resumen en el interior,
pero la acción es el frío y empalagoso flujo
de una cabalgata. Uno se siente recluido en exceso,
cerniendo la luz del sol de abril a la busca de pistas,
en la mera quietud de la tranquilidad de su
parámetro. La mano no sostiene tiza
y cada parte del todo se desprende
y no puede saber que supo, excepto
aquí y allá, en fríos bolsillos
de remembranzas, susurros salidos del tiempo.

(viene de pág. 27)
menos en el sentido tradicional. Cuando maduré, descubrí que el tiempo es en realidad el tema de mi poesía: algo, desde luego, que no podría haber imaginado nunca, así como nunca podemos imaginar ser más viejos de lo que somos en este instante.

En una lectura de poemas dije: "Creo en comunicar, pero no creo en comunicar lo que el lector ya sabe". Alguien del público dijo: "Sí, ¿pero qué es entonces lo que usted *quiere* comunicar?" Me costó contestarle. Creo que la respuesta es que no lo sé realmente hasta que estoy realmente en el proceso de escribir, y después de que eso ocurre, olvido qué era. Pero mi propósito no es confundir y atemorizar a los lectores sino darles algo nuevo en qué pensar. Creo que en el proceso de escribir ocurren todo tipo de cosas que desvían al poeta de su plan, y que en realidad nos referimos a esos accidentes cuando hablamos de poesía.

Me han caracterizado como una especie de Jackson Pollock de las palabras, salpicándolas a mi alrededor sobre el papel sin ningún cuidado acerca de dónde pueden caer o qué pueden significar, lo cual podría haber sido cierto en una etapa de mi carrera, cuando me sentía un poco desorientado sobre cómo proceder. Pero ahora yo no caracterizaría así mi poesía. Me preocupan realmente mucho las palabras, o más bien lo que las palabras significan, como para actuar de un modo tan despreocupado.

Trabajar como periodista ha sido útil para mí. Un artículo periodístico tiene realmente una forma. Nadie va a decirte cuál es. Es algo que tienes que averiguar por ti mismo, y lo mismo se aplica a los poemas.

Creo que soy famoso entre personas que tal vez nunca hayan leído una línea de mi poesía. He oído que me describían como "el más exitoso poeta norteamericano", pero "poeta exitoso" parece una contradicción en los términos: como "capacidad negativa". La poesía parece implicar el fracaso: la celebración de un estado fallido de las cosas.

Si mi poesía es difícil no se debe a que exista en ella una erudición o referencias arcanas, como es el caso en los *Cantares* de Pound, por ejemplo, donde uno tiene que realizar una buena cantidad de investigación para apreciarlos. Creo que se trata más bien de una cuestión de concentrarse en el texto que se encuentra allí, lo cual, desde luego, es algo muy difícil de hacer. Concentración es lo último que alguno de nosotros desea generar. Pero tenemos que hacerlo, de cuando en cuando. Creo que ello exige una determinada atención porque empleo las palabras de un modo muy preciso: significan exactamente lo que dicen y no algo paralelo o algo que pueda ser parafraseado.

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



(viene de pág. 29)

• **FILOFALSIA**
(C.C. 28 - Suc. 11 (B) (1411) Capital)

Se publicarán *Palabra suelta* de Héctor Dengis y Carlos Ruvira, *Hombre que canta al amanecer* de Osvaldo Elliff, *Diario del desorden* de El Pez, *Cantar honestamente* de Cecilia Hynes y *Con Bogey en Casablanca y otros poemas* de Esteban Moore.

• **FONDO DE CULTURA ECONOMICA (México)**
(Suipacha 615 (1011) Capital)

Algunos de los títulos de poesía que el F.C.E. distribuirá en la Argentina este año son *Todos los poetas son santos* de Juan Gustavo Cobo Borda, *Entre la dicha y la tiniebla (antología poética 1949-1985)* del poeta cubano Eliseo Diego, *Sueños de un mediodía de verano* del poeta griego Yannis Ritsos y *Canto villano* de la peruana Blanca Varela. Asimismo se anuncia la distribución de dos textos en prosa de Rainer María Rilke *(Canción de amor* y *La muerte del corneta)* agotados hace años en sus ediciones argentinas, y una serie de ensayos que comprende *Baudelaire y Freud* de Leo Bersani, *Los vasos rotos* de Harold Bloom, *Rimbaud en Abisinia* de Borer, *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda* de Angel Flores, *Vida y obra de Fernando Pessoa,* de Joâo Gaspar, *Rubén Darío* de J. C. Login, *El Polifemo sin lágrimas* de Alfonso Reyes, *La máscara, la transparencia (ensayos sobre poesía hispanoamericana)* de Guillermo Sucre y *La poesía en la práctica* de Gabriel Zaid. Destacamos especialmente *Lautréamont* de Gastón Bachelard, del cual ofrecemos un fragmento: "Nada sabemos sobre la vida íntima de Isidore Ducasse, la cual permanece oculta bajo el seudónimo de Lautréamont. Nada sabemos de su carácter. De él sólo tenemos una obra y el prefacio de un libro. Solamente a través de la obra podemos juzgar lo que fue su alma. Una biografía basada en elementos tan insuficientes no sería explicativa. Entonces hemos reportado a un capítulo ulterior las diferentes informaciones que hemos podido recoger en los prefacios de las diversas ediciones, en los artículos variados consagrados a la obra ducasiana. De hecho, no nos hemos apoyado en esas informaciones demasiado lejanas, demasiado indirectas para la tentativa de explicación psicológica que aportamos aquí. En las raras ocasiones en las que podremos referirnos a un elemento biográfico, lo señalaremos.

"He aquí entonces nuestro doble propósito: en los *Cantos de Maldoror,* queremos, en primer lugar, determinar la sorprendente unidad, el centelleante vigor del vínculo temporal. Maxime Alexandre dice que la palabra busca la acción. En Lautréamont, la palabra encuentra la acción inmediatamente. Algunos poetas devoran o asimilan el espacio; se diría que siempre tienen un universo que digerir. Otros poetas, mucho menos numerosos, devoran el tiempo. Lautréamont es uno de los más grandes comedores de tiempo. Vamos a mostrar eso: el secreto de su insaciable violencia."

• **HIPERION (España)**
(Distribuye Ediciones Thules Antártica)

Este prestigioso sello español especializado en poesía anuncia dos libros de Paul Celan en edición bilingüe, con traducción y notas de Jesús Munárriz *(Amapola y memoria* y *De umbral en umbral), Dolor* de Vladimir Holan y *Las diosas blancas,* una polémica antología de la joven poesía española escrita por mujeres, que compiló Ramón Buenaventura. También se anuncia en distribución *Ariel* de Sylvia Plath (edición bilingüe anotada y traducida por Ramón Buenaventura), *Usted* de Almudena Guzmán y *De acedía* de Antonio Martínez Sarrión.

• **LEGASA**
(Rawson 17 A (1182) Capital)

Con *Julio Cortázar: al calor de tu sombra,* la editorial Legasa inicia la edición de la obra crítica completa del poeta y ensayista argentino Saúl Yurkievich. La misma, en su mayor parte dedicada al estudio de la poesía latinoamericana, comienza sin embargo con un narrador. No obstante, este trabajo referido a Cortázar incluye "De Pameos y Meopas a Poemas", un ensayo sobre la controvertida producción lírica cortazariana. Durante el transcurso de 1987 Legasa publicará también el segundo volumen, aún sin título fijado, con ensayos sobre Octavio Paz, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y otros autores englobados en las "vanguardias poéticas latinoamericanas".

• **LIBROS DE TIERRA FIRME**
(Distribuye Catálogos)

La activa editorial de poesía dirigida por José Luis Mangieri presenta uno de los más ambiciosos e interesantes planes editoriales para el presente año. Se anuncian *Interrupciones I* de Juan Gelman (con lo cual se completa la edición de los libros que el autor de *Gotán* publicó en el destierro; el prólogo es de Julio Cortázar), *Contrapunto* de César Fernández Moreno, *Cartas para que la alegría / Iguana iguana* de Arnaldo Calveyra, dos libros de Alberto Szpunberg *(Apuntes* y *Su fuego en la tibieza),* dos libros de Raúl González Tuñón *(Todos bailan,* que da nombre a la colección de poesía de Libros de Tierra Firme, y *Poemas para el atril de una pianola), Roña criolla* de Ricardo Zelarrayán, *Poemas chinos* de Alberto Laiseca; *Todos los poemas,* suerte de "poemas completos" de Alberto Vanasco, *Muro de máscaras* de Jonio González, *Pasaje Renacimiento* de Javier Cófreces, *Imperio de la luna* de Jorge Fondebrider, *Atila y otros poemas* de Gerardo Gambolini, *Eroica* de Diana Bellessi, *Yuyo verde / Noticias* de Ana Sebastián (poeta argentina residente en Holanda), *Ultima mejilla* del poeta tucumano residente en Suecia Mario Romero, *Lugares propios* de Jorge García Sabal, *Cavas y miñangos* de Oscar Scopa, *Brechas del muro* de Graciela Perosio, *Poemas de la razón* de Roberto V. Raschella, *Sobrescrituras* de Susana Poujol, *El mundo incompleto* de Irene Gruss, *Visión retrospectiva de la botella* de Juano

(sigue en pág. 31)

José Kozer

El carrillón de los muertos

ACUARELA

El saucedal, una hilera sin fondo hacia el mar que
la bahía acoge.

Luna, brocados.

El puentecito de tablas como si sumiera a Hsu Hun
en la orilla insondable.

A ambos lados, arrozales: despuntan.

El río

vacía y retiene a Hsu Hun en su retractación
aquellos versos en que ahora
registra su devoción al Imperio.

Cruza.

En pocas horas comparecerá ante el monarca:
pleitesía y recompensas.

Su mujer

y las niñas besarán el anillo oficial (venias) tiesas
ante el corazón de la vanagloria,
no

el meollito.

LECHO

La niña saborea un granizado de menta.

Un perro, díscolo.

El aroma de las lilas, arpegios: en la penumbra
una mano subdivide en el aire
ideogramas.

Una jarra, se vuelca.

Brotaron

dos hortensias (trapo y papel de china) harapos.

En la consola un ciclista de juguete con un
martillo de plata irá a iniciar la
hora, en unos
instantes.

Las once, fosca.

José Kozer nació en La Habana, Cuba, en 1940. Actualmente reside en Nueva York, donde enseña Lengua y Literatura españolas en el Queens College. Algunos de sus libros son *Padres y otras profesiones, De Chepén a La Habana, Jarrón de las abreviaturas, Bajo este cien* y *La garza sin sombras.* Los presentes poemas corresponden a *El carillón de los muertos,* que publicará Ediciones Ultimo Reino en 1987.

Paul Celan - Traducción de Jesús Munárriz

De umbral en umbral

IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Ponle al muerto en la tumba las palabras
que para vivir dijo.
Apoya su cabeza entre ellas,
que sienta
las lenguas del anhelo,
las tenazas.

Ponle al muerto en los párpados la palabra
que le negó aquél
que le dijo tú,
la palabra
que la saltarina sangre de su corazón sorteó
cuando una mano, tan desnuda como la suya,
a aquel que le dijo tú
lo anudó a los árboles del futuro.

Ponle esta palabra en los párpados:
tal vez
entre en su ojo, que aún es azul,
un segundo azul más ajeno,
y aquél que le dijo tú
sueñe con él: nosotros.

DE NOCHE FRUNCIDOS

Para Hannah y Hermann Lenz

De noche fruncidos
los labios de las flores,
cruzados y ensamblados
los troncos de los pinos,
encanecido el musgo, la piedra estremecida,
despiertos para un vuelo sin fin
sobre el glaciar los grajos:

éste es el sitio donde paran
los que hemos alcanzado:

no nombrarán la hora
ni contarán los copos
ni seguirán las aguas hasta el dique.

Se alzan en el mundo separados,
cada cual con su noche,
cada cual con su muerte,
hoscos, sin cubrir, escarchados
por lo cercano y lo lejano.

PLAYA BRETONA

Reunido está cuanto vimos
en la despedida tuya y mía:
el mar, que nos echó noches a tierra,
la arena, que las sobrevoló con nosotros,
encima el brezo rojo oxidado,
allí nos aconteció el mundo.

Paul Celan (1920-1970) perteneció a la minoría judía, de expresión alemana, que sufrió los embates del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Los padres del poeta murieron en campos de exterminio y él mismo sufrió grandes penalidades, aunque sobrevivió al holocausto. En 1948 se trasladó a París, donde trabajó como lector de alemán y traductor. En 1970 se suicidó arrojándose al Sena. *De umbral en umbral* es su segundo libro y fue publicado originalmente en 1955. Las presentes versiones de Jesús Munárriz fueron publicadas por Hiperión (España) en 1985 y se conocerán este año en Argentina.

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



(viene de pág. 30)

Villafañe, *Piedra demente* de Elba Fábregas y *Poemas del amor y la guerra* del mismo Mangieri. Por último, Libros de Tierra Firme prepara una serie de antologías de Joaquín O. Giannuzzi, Saúl Yurkievich, Néstor Groppa, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky, Máximo Simpson, del grupo reunido alrededor de la revista Ultimo Reino y de jóvenes poetas argentinas, compilada por Diana Bellessi.

• **PER ABBAT**
(Rodríguez Peña 40 Local 6 y 8 (1020) Capital)

Con su habitual calidad de presentación, Per Abbat publicará a lo largo del año una *Antología de poesía francesa (Tomo I)* que, en versiones, selección, notas y estudio preliminar de Federico Gorbea, agrupa a Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Asimismo saldrá en volumen la versión de *La tierra baldía* de T. S. Eliot que Alberto Girri publicó en forma seriada en el diario "La Nación" durante 1986. Por último, el catálogo para 1987 incluye *Altazor* de Vicente Huidobro (edición anotada por Hugo Montes), *El ala de la gaviota* de Enrique Molina, *Poemas* de Hugo Padeletti (de quien "Diario de Poesía" ofreciera un extenso reportaje en su primer número) y *Hush* de David St. John.

• **SEIX BARRAL (España)**
(Distribuye Sudamericana-Planeta)

Se anuncia la distribución de la totalidad de la obra poética de Angel González y de *Memoria y deseo*, título de la compilación de los poemas de Manuel Vázquez Montalbán.

• **TORRES AGUERO ED.**
(Saavedra 865 (1083) Capital)

Torres Agüero anuncia *Modelo vivo* de Jorge Smerling, *Antología* de Sergio Chávez, *Los poemas del poema* de Marcial Toledo (uno de los principales poetas misioneros, virtualmente desconocido fuera de su provincia), *Ahí va Lucas Romero* de Armando Tejada Gómez y *La canción de la Boca* de Francisco Bagalá. Probablemente el título más destacado del plan editorial que para este año se prevé sea la *Obra poética* del poeta alemán Georg Trakl en versión de Rodolfo Modern. En su tradicional colección de poesía lunfarda, Torres Agüero lanzará tres nuevos títulos: *Historia de la vereda* de Alberto Thaler, *Antología de la poesía lunfarda* de Miguel Tavares y *De chantas, giles y gomías* de Tino Rodríguez.

• **VISOR (España)**
(Distribuye Catálogos)

Entre las próximas distribuciones de Visor en la Argentina se anuncian *El otro origen* de Bosquets, *Escrito a mano* de Carvajal, una antología del Siglo de Oro de la lírica inglesa y la muy cuestionada antología de jóvenes poetas españoles que, bajo el título de "posnovísimos" (en clara alusión a los novísimos, que en su momento reunió J. M. Castellet), seleccionó el novísimo Villena.

Hugo Gola

Prólogo a "El poeta y su trabajo"

Esta reimpresión de El poeta y su trabajo *sólo es tal en un sentido predominantemente técnico. No lo es, en cambio, si tomamos en cuenta la posible relación del lector argentino con los trabajos que aquí se reúnen. En efecto, estos tres cuadernos se editaron, por separado, con el sello de la Universidad Autónoma de Puebla (México), y su distribución estuvo restringida a los límites de aquel país.*

Los ensayos y poemas que constituyen este tomo, resultado de la agrupación de los libros II, III y IV, es posible que tengan también interés para este público. Son, primordialmente, textos de poetas sobre su propio oficio o sobre cuestiones relacionadas con la obra de otros poetas. Quizás resulten útiles para quienes sean buenos lectores de poesía o incipientes autores. La mayor parte de ellos aluden a aspectos muy particulares de una práctica ardua y muy compleja pero abordada desde la experiencia del hombre que hace.

Estos textos, creo, servirán igualmente para demostrar que los poetas no sólo suelen pensar con claridad sobre la propia escritura sino que, en muchos temas, poseen una precisión insustituible que sería impropio desestimar.

Es posible que el tono coloquial de algunos de ellos provenga del tipo de vínculo que los poetas entablan con la materia verbal, dando lugar a una intimidad a veces muy próxima al poema. Su tono difiere, entonces, del empleado por el crítico, quien necesariamente aborda estos problemas con una distancia mayor y con otro tipo de objetividad. Manipular el barro para crear con este manoseo una pieza de cerámica viviente, y luego referir los secretos de este tránsito, no es lo mismo que usar el lenguaje para ponderar, describir o analizar esa pieza. En cada caso se hilvanan los hilos con un saber diferente.

No se trata aquí de menoscabar a uno en beneficio del otro. Simplemente esta vez, elegimos el saber de los poetas.

Intenté eludir los peligros de una selección unidireccional; no sé si lo logré. Sin embargo me mantuve fiel a un propósito inamovible: agrupar ensayos que emitieran algún tipo de claridad sobre la poesía como experiencia interior que, a veces, desemboca en una experiencia de lenguaje de cuidada elaboración formal. Estos fueron los nudos que ordenaron mi preferencia. Tal vez por ello pude reunir colaboraciones tan disímiles como las de Charles Olson, Denise Levertov o Paul Celan.

Otra pretensión, un tanto solapada, encubren estos textos. Demostrar, por los flancos, que el poeta no es el amanuense de un dios que, sin la menor conciencia, anota lo que éste le dicta en su oído en privilegiados instantes gloriosos. Más modesto es su quehacer y más terrenalmente humano. Lo que tal vez se desprenda de estos ensayos es algo que no siempre se ha reconocido: que la poesía es un arte. Quiero decir, una cuidadosa organización del lenguaje para elaborar un objeto verbal inexistente antes. Ni Ezra Pound ni William Carlos Williams lograron la bellota de luz encabalgados en el descuido o en la improvisación.

A semejanza del arquero zen, parecen querer decirnos estos poetas, sólo se da en el blanco cuando la concentración es extrema y el ejercicio infinito. El milagro existe pero es el resultado de incansables búsqueda repetidas a lo largo de toda una vida. Algunas veces —y sólo algunas veces— estos tanteos alcanzan el meridiano de la iluminación.

Hugo Gola (1927) publicó hasta la fecha *Veinticinco poemas* (1962), *Poemas* (1964) y *El círculo de fuego* (1968). La U.N.L. anuncia para este año la publicación de *Jugar con fuego*, recopilación de libros éditos e inéditos de Gola. Traductor de Pavese y de Bachelard, Hugo Gola compiló el material reunido en *El poeta y su trabajo*, que el C.E.A.L. publicará en 1987.

William Carlos Williams - Traducción de Hugo Gola y William Rowe

Revelación

El propósito de la escritura es revelar. No es enseñar, ni hacer publicidad, ni vender, ni aun comunicar (porque para eso se necesitan dos) sino revelar, para lo cual no se necesita más que el hombre mismo. Ni siquiera, después de todo, inventar, salvo que para revelar hay que revelar algo y no nada —aunque eso sería mejor.

¿Revelar qué? Lo que está adentro de uno mismo. Por esta razón la idea del "fluir de la conciencia" fue tan acertada y lo será de nuevo dentro de diez años, más o menos: reveló... Dios sabe qué reveló, pero al menos esa idea estaba bien encaminada. Hizo a un lado la "composición" tan vacía como la "perspectiva" en la pintura. Fue a la base del problema para permitir que saliera algo, aunque no sabía bien qué, en ello consistió su debilidad: precisamente en no saber qué. Pero apuntaba bien, su objetivo era la revelación, sin abandono, sin impostura; quería abrir el pellejo.

La "filosofía de la escritura" se podría decir. Patético. Todo el mundo escribe para revelar su alma, ¿qué es eso? Hoy las almas están a cinco centavos la docena. Aun los idiotas tienen un alma cuyo valor, para alguien, se mide en efectivo, para alguien de importancia. Adivina quién... Hasta los monstruos... por un valor efectivo. ¿No es así? Usted no quiere decir... ¿O realmente quiere decir? Es probable.

La cosa es que en la cabeza hay un relámpago que calcula, usted sabe. Es lo que hizo que Shakespeare pareciera un intelectual. Funcionó. Mírelo funcionar, la escritura sólo consiste en eso (si trabaja). Suéltelo. Déjelo en un códice en la página. Eso es escritura, revelación... no tiene que ser demasiado compacto. Pero habitualmente, cuando está mejor, desarrolla las más complicadas fórmulas en unos pocos segundos y las transcribe: la mente corriendo a toda velocidad para tocar y descifrar. Ponga una situación, una propuesta en la boca de entrada y véala salir por el otro extremo —con una forma "hermosa"—. ¿Lo no racional, diremos? Lo que revela, quizá lo que Randall Jarrell llama la manera "romántica" por oposición a la manera clásica, el salto hacia la respuesta y no el trabajo lapidario.

En realidad es el cerebro profundo quien está haciendo su trabajo. Arriba y abajo, minando las venas más hondas y no solamente las interrelaciones de las superficies conscientes. O mejor, la superficie consciente en tanto se relaciona con la mente más profunda, adelante y atrás, a la velocidad del relámpago, gobernada por las profundidades. Lo que está "adentro" hace el trabajo, y "trabajo" es lo que hace dando respuestas. Muchas veces da respuestas inoportunas.

Tome los diarios o una novela vendible o una obra de teatro. No revelan nada porque sólo le dicen lo que usted ya sabe —si no, no la reconocería. Esta sería una propuesta demasiado costosa. Le dicen "le dimos la clave del asesinato" que usted ya había cometido cincuenta veces en su propia conciencia. ¿Es eso revelador? Sería tonto pensarlo. O le dicen en historias de "misterio" la misma cosa (tiene que ser la misma para conformar a presidentes y taquígrafos), cosas en absoluto reveladoras, los discursos de Churchill y Stalin y toda la charlatanería de la mente consciente, el pensamiento preparado, el concepto ya ensayado.

¡Imagine un sermón proselitista! Uno de ésos para "conmoverlo" y que intenta ser una revelación. Y bien, la única razón por la que se conmovió es que usted no estaba ahí. No lo estaba mirando. Estaba dirigido a usted. Usted no se daba cuenta pero él lo estaba mirando. Lo tenía apuntado. Estaba (a su manera) acechándolo a usted y cuando usted lo miró, ¡pum!, estaba atrapado. Nada se ha revelado, más bien se ha velado todo —con el propósito de atraparlo; ¡idiota!

Pero la revelación, cuando lo advierte a usted, gira la cabeza —en dirección opuesta—. No se puede cazar mediante la decepción. La diferencia entre el que revela y los demás es que aquél se revela a sí mismo, *no a usted.*

El presente texto de William Carlos Williams (1883-1963) pertenece a *Selected Essays*, redactados entre 1920 y 1954. La traducción de "Revelación", reflexión de la cual ofrecemos sólo un fragmento, es de William Rowe y Hugo Gola, y está incluida en *El poeta y su trabajo*.

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

Traducción de Adrián I. Chávez

Pop Wuj

RELATO DE LO QUE TODAVIA ERA SILENCIO, VIBRACION, FERMENTACION, VIBRABA, ESPASMABA, PALPITABA; ES DECIR CUANDO EL CIELO ESTABA VACIO (Fragmento)

Esta primera palabra es la primera expresión;
no había gente, ni animal, pájaro, pez, cangrejo,
árbol, piedra, hoyo, barranco,
pajón, bosque; solamente estaba el cielo.
No se veía tierra en ninguna parte, solamente
el mar estaba represado; el cielo,
todo quieto; nada había de eso que es cosa,
todo era absorción, nada se movía;
recién acababase de hacer el cielo, tampoco
había nada levantado. Solamente el agua estaba
represada, el mar estaba tendido, represado.
No había eso que es objeto; todo era
/formación,
todo vibraba en la oscuridad, en la noche.
Solamente El Arquitecto, El Formador,
El Infinito, El Oculta Serpiente, El creado,
El Varón Creado estaban en el agua despejada,
ahí estaban, estaban ocultos entre el limo,
entre el verdor, de lo cual vino el nombre
de Ocultador de Serpiente, grandes sabios,
grandes pensadores se originaron. Así es pues
que el cielo estaba etéreo, pero estaba
el espíritu del cielo, he aquí su nombre:
"Doble Mirada", le dicen.
Vino y habló entonces aquí con el que viene
del infinito, El Ocultador de Serpiente
aquí en la oscuridad, de noche. Habló con el del
/Infinito,
ocultador de Serpiente, se hablaron, pensaron y
/meditaron;
se juntaron y se pusieron de acuerdo en
/pensamientos
y palabras; se quisieron y se amaron bajo esta
claridad. De una vez pensaron crear la humanidad
y su subsistencia; crearon el árbol y el bejuco,
la subsistencia de la vida y de la humanidad;
esto fue en la oscuridad, en la noche
por el Espíritu del Cielo llamado "Un Pie",
"Rayo Un Pie" el primero, el segundo
era 'Meñique Rayo", el tercero
era "Verdadero Rayo". Así que eran tres
los espíritus del Cielo; llegaron a donde
el "Venido del Infinito", "Oculta Serpiente";
se ideó desde entonces la clara existencia:
—¿Cuándo se ha de crear? ¿Se ha de aclarar?
Sea quien sea el buscador de la existencia,
que se origine, no seáis lentos
porque el agua no se quita, no desocupa;
que aparezca la Tierra, que se tienda sola;
dijo entonces:
—¡Creéos! ¡Aclaráos Cielo, Tierra!
¿Acaso no ha de ser el lugar de invocación,
de contemplación de nuestros construidos,
de nuestros formados? ¡Originaos gente
/construida,
gente formada! —así dijeron.
De una vez apareció la Tierra por ellos,
solamente por su palabra se hizo la Creación,
al momento apareció la Tierra.
—¡Tierra! —dijeron. De una vez se creó,
apareció como nube, como neblina fue su
/aparición.
Aquí fue cuando surgió, salieron
las montañas dentro del agua;
verdaderas grandes montañas resultaron;
sólo por su signo, por su virtud
se hizo la creación de las montañas,
de las costas;
de una vez aparecieron con sus cipresales,
sus pinares, así fue el aspecto.

Pop Wuj o *Libro del Tiempo* (y no *Popol Vuh* como lo llamó el padre Francisco Jiménez al copiar el manuscrito original) es el poema mítico-histórico ki-che. La presente traducción, de la que ofrecemos un fragmento —el que da inicio a la obra— fue realizada por Adrián I. Chávez, el primer maestro indígena de Guatemala, cuya habla materna es el ki-che. Publicará Ediciones del Sol.

Roque Dalton

Un libro levemente odioso

JURO QUE LO OI DECIR

"Salvo en una sociedad completamente justa,
lo mejor de la vida
es ser jefe."

EL ESPEJO PARA EL VAMPIRO

Para descubrir a un burócrata
plantéale un problema ideológico.

El rostro del problema
no se reflejará en el burócrata.
El rostro del burócrata
no se reflejará en el problema.

ESTRUCTURAS (fragmento)

Una niña de doce años presente. Por lo tanto contamos cuentos absolutamente inocuos. El más siniestro, el del ganso que se tiró un pedito en el colegio. De pronto, la niña tiene una idea y nos dice: "Yo conozco un cuento verdaderamente bueno. A ver, ¿quién de ustedes puede decirme cómo se hace para meter dos agujeros en un agujero?" Y sonríe, diabólicamente. Inquietud general. Tomo la responsabilidad y, adoptando un tono grave, digo a la niña, mirándola a los ojos impositivamente: "No sabemos. ¿Cómo se hace?" "Sencillísimo —dice la niña—, metes la nariz en un vaso." Alivio general. Entonces la niña dice: "¿Y cómo se hace para meter ocho agujeros en un agujero?" Desarmados por su ya comprobada inocencia, preguntamos, colaboradores: "No sabemos, querida. ¿Cómo es que se hace?" "Muy sencillo —dice la niña—, cojan una flauta y se la meten en el culo." Sonido de copas rotas.

Roque Dalton (San Salvador, 1935-1975) fue miembro de la generación del cincuenta salvadoreña, una promoción decididamente comprometida con su pueblo, lo cual se reflejara en poesía militante que busca, entre otras cosas, ilustrar la circunstancia sociopolítica de su país. No obstante, sin abandonar esta veta, *Un libro levemente odioso* opta ante todo por el humor: más que un poemario en el sentido habitual, semeja la "libreta de apuntes" de un creador inteligente y mordaz, capaz de hacer coexistir la prosa más "pedestre" y el chiste con el delirio, las alusiones literarias y el lirismo. Escrito entre 1971 y 1972 (pocos años antes del asesinato de Dalton) *Un libro levemente odioso* acaba de ser publicado por Ediciones de Uno, de Montevideo.

Todos bailan

FOTO: CARLOS LESCANO



La columna de Daniel Freidemberg

«Poesía eres tú", respondió Bécquer, tal vez para salir del paso, a la que le clavaba interrogante su pupila azul. Dada la imposibilidad de conocer hoy a la destinataria, nunca sabremos con precisión a qué llamaba Bécquer "poesía", a menos que convengamos en que —romántico al fin— el autor de *Rimas* inauguraba en la lengua española la idea, romántica de nacimiento, de que la poesía *no es un género literario*. Aceptada provisoriamente la propuesta, la pregunta, insistente, titila: *"si no es eso, qué es"*. ¿La traslación sincera y eficaz de una experiencia "tocante" (Rilke)? ¿Una maquinaria verbal de producir efectos emotivos? ¿"Una teología creadora de objetos / que se negarán a ser hostiles a Dios" (Girri)? O bien: ¿un estado de ánimo (Tuñón)?, ¿un modo de vida?

Las tres primeras proposiciones se refieren —nótese— a discursos, a determinadas maneras de utilizar el lenguaje literario. Las otras dos, en cambio, aluden —al igual que Bécquer— a lo que podríamos llamar "lo poético", a una cierta "vibración" estética que no es el texto pero que el texto puede suscitar, como también pueden hacerlo un crepúsculo, una carretilla roja bajo la lluvia, un viejo automóvil en el que anidaron las gallinas: poesía como experiencia y hasta, quizá, como una función específica del sistema nervioso humano.

En una carta de 1978 o 79, Jorge Aulicino postulaba: "Hay algo —transcribo— que percibe lo que es poético. Algo más allá de la razón y los gustos. Para mí hay una zona que reacciona ante la belleza. Una zona cerebral. Ejemplo: en La Plata, una noche, le dije a Boido: ¿Y si ahí arriba aparece ahora Batman? El autor de *Situación* quedó deslumbrado, no sé muy bien por qué, pero me hago la ilusión de que en el aire había una 'inminencia'. Eso es la poesía y la belleza. Una inminencia. Todo el ser 'nervioso' la percibe cuando se produce. Esa inminencia *excita* nuestro sistema nervioso. Nos crea una emoción radicalmente 'falsa'. No hay nada por lo que emocionarse. Es un enrarecimiento del sistema nervioso. Una y mil veces lo comprobé. Hay distintos modos de enrarecimiento. Leo el poema de Tuñón sobre San Martín y cuando dice 'la sombra de la patria cruza la frente pálida' me dan ganas de llorar a chorros. Leo 'Entonces todos los hombres de la tierra lo rodearon' y lloro. Pero comienzo a leer 'Abril es el mes más cruel' y otro tipo de enrarecimiento se produce. No es choqueante como el otro. Es lento, persuasivo. ¿Qué inminencia hay en estos ejemplos, me dirás? La inminencia de algo esencialmente grande, superior. Metafísico. No es Dios, sino simplemente la grandeza, como 'esencia' momentánea del mundo, del hombre."

Fenómeno nervioso o actividad espiritual, de algo así hablaba —creo— Juan José Saer, en el número 3 de *Diario de Poesía:* "si un pasaje nos produce una emoción estética no es simplemente porque nosotros somos seres sensibles, sino porque estamos percibiendo toda una serie de relaciones que no analizamos en el momento de la percepción pero que crean un objeto cuya exactitud produce ese sentimiento exacto". El "percibir relaciones" de Saer equivale, se me hace, a la "inminencia" de mi amigo Aulicino. Se trata, siempre, de *percibir* algo que está y que —El Principito me perdone— no es invisible a los ojos: requiere un cerebro que autorice a los ojos a ver. La sensación de profundidad se da —lo sabemos— porque el ojo izquierdo y el derecho no ven exactamente lo mismo. Si nos tapamos un ojo, el mundo es chato, como en las fotos o la televisión. Por tanto: podría pensarse a la poesía como la relación que se crea entre lo que ven dos "ojos" distintos. El trabajo cerebral que armoniza dos (o más) imágenes divergentes.

La "antipoesía" de Nicanor Parra no deja de producir, en ese sentido, poesía: opera con las connotaciones, las paradojas, la sorpresa, el disparate o los dobles sentidos. Es decir, apela a esa tercera visión "doble" (un ojo mira lo presentado como posible y otro dice "es imposible", por ejemplo). Y, tal vez, doblemente doble, porque incluye el cotejo entre los deliberados prosaísmos parrianos y la "otra" poesía. Extremando la fórmula, acaso le quepa a Girri: su escritura denotativa y referencial, ¿no se hace poética porque uno de los ojos está puesto en la poesía contra la que Girri escribe? ¿Postulo entonces un *ars combinatoria* no ya del poeta sino del lector? "Todo es poesía por ese atajo", sopla una vocecita zumbona ahí atrás. Dos cosas por lo menos —le respondo— pueden decirse con alguna seguridad: 1) *No hay* poesía en aquellos textos muy ocupados en hacer notar cuánta poesía (cualquiera sea el significado del término) contienen. 2) Cada lector obtiene la poesía que se merece.

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

GANARLE A

LA INFLACION

PARA QUE NADIE PIERDA.

Vivimos un período de estabilidad, tras haber derrotado a la hiperinflación en junio de 1985.

Hay logros concretos, obtenidos en medio de grandes limitaciones, entre los que podemos destacar: la tasa de inflación más baja de los últimos doce años, la recuperación del poder de compra de los salarios, la contención del gasto público y una mayor demanda que reanimó la actividad económica y la inversión.

Pero el alza inflacionaria registrada en los meses de enero y febrero de este año enciende una luz roja, que obliga a tomar rápidamente medidas firmes para consolidar una estabilidad que se advierte amenazada.

Porque la lucha contra la inflación es una verdadera reforma estructural en la que debemos persistir para recrear las condiciones del crecimiento.

Para afianzar este rumbo se han dispuesto las siguientes medidas:

- Congelamiento de precios de bienes y servicios y un régimen de control especial para artículos con oferta estacional.

- Compensación en los salarios, que rige a partir del 1° de marzo.

- Aumentos del salario mínimo, las asignaciones familiares, las jubilaciones y pensiones.

- Incremento de sólo el 2% en las tarifas de servicios públicos y congelamiento.

- Reducción de las tasas de interés reguladas al 3% para los depósitos y al 4 % para los préstamos.

- Aumento de las naftas y los cigarrillos para defender el equilibrio fiscal.

Hoy necesitamos más que nunca la acción solidaria del conjunto nacional para triunfar sobre la inflación y seguir creciendo.

El Gobierno hará lo suyo pero, como en 1985, su apoyo es decisivo.

DEFENDER LA ESTABILIDAD: UNA OBLIGACION DE TODOS.

Mensaje de la Dirección General de Difusión

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

LAS REVISTAS
QUE USTED
NO ENCUENTRA
HABITUALMENTE
DE TEMAS COMO:
SOCIOLOGIA/
POLITICA/
PSICOANALISIS/
LITERATURA/
COMICS/
CINE...
ESTAN EN

Librería PREMIER

Corrientes 1583
T.E.: 46-6116

PUNTO DE VISTA
REVISTA DE CULTURA

El 15 de abril aparece el N° 29:

Los gramscianos argentinos; Sectores populares, vida cotidiana y política; El marxismo inglés y el debate Thompson-Anderson; Cine: reflexiones sobre el montaje; Xul Solar: utopía y vanguardia literaria; Crítica de libros; Separata: Guía al posmodernismo.

Escriben: Aricó, Jelín, Vilas, Sazbón, Filipelli, Rubione, Sarlo, Chiaramonte, Catelli, Altamirano, Quevedo.

SUSCRIPCIONES EN ARGENTINA:
Un año, A 18. EN EL EXTERIOR: 6 números por correo aéreo: u$s 25.
PUNTO DE VISTA recibe toda su correspondencia, cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Suc. 49 (B), Buenos Aires, Argentina.



Concursos

• Convocatoria al VII Premio de Poesía Juan Ramón Jiménez, dotado con un premio indivisible de un millón de pesetas. Al mismo podrán concurrir poetas de habla castellana con obras inéditas de 800 a 1000 versos. Las mismas deben ser enviadas por quintuplicado, en hojas numeradas, tamaño carta y abrochadas, cosidas o encuadernadas, bajo un título común, seudónimo y, en sobre adjunto, los datos del autor (sistema de plica). Los trabajos deben presentarse antes del 25 de abril a la Diputación Provincial de Huelva (España), indicando en el sobre: Premio Hispanoamericano de Literatura, Premio de Poesía Juan Ramón Jiménez.

• Ha sido convocado el VIII Premio de Poesía Florentino Pérez-Embid, dotado con 70.000 pesetas. En el mismo pueden participar los poetas que lo deseen, sin importar su nacionalidad, presentando un libro de poemas inédito de 700 a 1000 versos. Los originales se enviarán por triplicado, con seudónimo, adjuntando en sobre aparte los datos del autor. Las obras se enviarán hasta el 30 de junio a la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, calle de los Abades, 14, 41004 Sevilla, haciendo constar en el sobre: "Para el Premio de Poesía Florentino Pérez-Embid".

• La Casa de Cantabria en Madrid ha organizado la II Muestra Experimental Gerardo Diego de Poesía Experimental. Podrán concurrir a la misma poetas experimentales de cualquier nacionalidad que en este momento trabajen sobre las direcciones visuales, fonéticas, performances, etcétera. Los concursantes deben enviar una obra a la plaza de España, 18, planta 32, 28008 Madrid, haciendo constar en el sobre el nombre de la Muestra. El plazo de recepción de obras vence el 15 de mayo.

• Dotado con tres premios de 10.000, 75.000 y 50.000 pesetas, respectivamente, se ha convocado el Concurso de Poesía del Mar Jesús Cancio, en el que podrán presentar obras escritas en castellano, cuyo tema verse sobre el mar, de no más de 75 a 100 versos (pudiendo ser éstos la suma de diversos poemas). El original y tres copias sin firmar se enviarán, bajo el sistema de plica (cf. más arriba), al Ayuntamiento de Comillas (Madrid). Los trabajos se podrán presentar hasta el día 30 de mayo.

• La Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada convoca a la 3a. edición de los Premios Literarios Ciudad de Jaén 1987. El premio de poesía, consistente en 500.000 pesetas y trofeo, se otorgará a una obra con extensión mínima de 800 versos, que será remitida por quintuplicado, en folios mecanografiados a doble espacio, a la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada (Relaciones Públicas), Plaza de Villamena, 1, 18001 Granada. El plazo de admisión de los trabajos se cerrará el 31 de agosto. Las obras deberán presentarse con seudónimo y título correspondiente, enviándose en sobre aparte los datos del autor.



Antologías

• Jaramillo Agudelo, Darío (compilador). *Sentimentario (Antología de la poesía amorosa colombiana)*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1986.

• Mutis, Santiago D. (compilador). *Panorama inédito de la nueva poesía colombiana (1970-1986)*, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1986.

La presente antología reúne sesenta poetas colombianos, cuyas fechas de nacimiento abarcan el lapso comprendido entre 1935 y 1963. Se trata de una voluminosa edición de 678 páginas, lujosamente presentada que, sin duda, resulta imprescindible para una referencia cabal de lo que en poesía ocurre en Colombia.

• Varios. *Primera antología de la poesía nicoleña*, Fondo Editorial y S.A.D.E. de San Nicolás, San Nicolás (Pcia. de Buenos Aires), 1986.



Libros de poesía

• Alvarez, Silvia. *Grandísima furia los asista*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

• Andreoli, Osvaldo. *Poesía de transición*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

"Papel sepia": *Carta quemada en invierno / abatido sobre raccontos, bares. / A la buena fe ardían / los hombres de yerba. // Otro julio: bastones largos / y boinas, el cigarro adivinaba / las barbas del porvenir / golpeado en la facultad. / El énfasis del vate prometía / desde Isla Negra / a los estudiantes argentinos: / 'la primavera siempre vuelve'. // Sobrevino el grito del mudo.*

• Barbarito, Carlos. *Exodos y trenes*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.

• Bazán, Rogelio. *Libro de los Principios*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.

• Benavides, Washington. *Fotos*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.

Duodécimo libro de poemas de este tenaz poeta, letrista y difusor de la música popular uruguaya. Premio Municipal de la Ciudad de Montevideo, 1986. Compuesto por 19 "fotografías" equilibradas entre el exteriorismo escueto y las dudas sobre la memoria.

• Benesdra, Julie. *El infierno celeste*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

• Boco, Alberto. *Arcas o pequeñas señales*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

• Carmona, Gustavo. *Vía oral*, Del árbol, Bs. As., 1986.

• Cortes, Carlos. *ErrATas aDVErtIDAS*, Educa, Bs. As., 1986.

• Chichelnitzy, Mario. *Variaciones sobre un mismo tema*, sin mención editorial, 1986.

• Feldman, Jacobo. *De los velos (revelaciones)*, Ediciones Agón, Bs. As., 1986.

• Fernández Berges, Daniel. *Desesperanza americana*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

• Gisone, Pablo A. y Tallarico, José Emilio. *Acatamiento del milagro* y *Huésped y testigo*, Epsilón Editora, Bs. As., 1986.

• González Bonorino, Sofía. *Enigmas*, Ediciones Agón, Bs. As., 1986.

• Governatori, Zulema. *Tracción a sangre*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

• Guariglia Zás, Melba. *La casa que me habita*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.

• Ibargoyen Islas, Saúl. *Exilios*, Monte Sexto, Montevideo, Uruguay, 1986.

• Isaías, Jorge. *Poemas de amor*, Ediciones La Cachimba, Rosario, 1986.

Segunda edición (la primera fue publicada por Ediciones El Trovador, en Rosario, 1979) de este conjunto de poemas de Isaías.

"Que vos lo leas": *Debajo de la luna / están tus muslos / de deplorado blancor / y su molicie escondida / de pimienta. // Estoy seco. / Brillan densas brisnas / por el aire enrarecido. / Brillan algas marinas / entre tus piernas desnudas.*

• Klein, Laura. *A mano alzada*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

• Marechal, Leopoldo. *El poema de robot*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

Importante reedición de un texto de Marechal, publicado en 1966. Esta oportuna publicación sin duda ayudará a recordar que, además de narrador y ensayista, Leopoldo Marechal también es poeta.

• Morales, Mario. *En la Edad de la Palabra*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1986.

Poco antes de su muerte (el 29 de enero último), Mario Morales, uno de los más atípicos poetas argentinos de la década del sesenta y el maestro en torno al cual se formaron los integrantes de Ultimo Reino, *publicó este libro escrito en 1971, pero hasta ahora inédito. El humor sarcástico, el prosaísmo, las referencias culturales y una marcada preocupación por registrar un momento histórico coexisten con algunos rasgos que preanuncian el llamado "neo-romanticismo" argentino de los años setenta.*

• Mujica, Hugo. *Responsoriales*, El Imaginero, Bs. As., 1986.

• Ressia, Luis O. *Lor orígenes y otros poemas*, sin mención editorial, Villa Mercedes (San Luis), 1986.

Ayer / se realizó la feria de las últimas / ideas. // Mi amigo muerto / insistió en que lo representara.// En el gran auditorio de los pensamientos / se guardó silencio / por esa / la idea de mi amigo muerto.

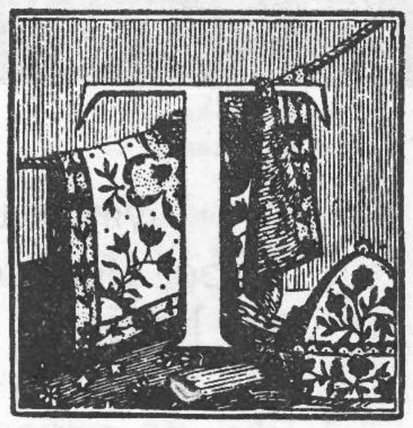
• Romano, Eduardo. *Doblando el codo*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

• Salvarezza, Luis Alberto. *El jardín de las delicias*, sin mención editorial, Concepción del Uruguay, sin fecha de edición.

• Spinedi, Carlos. *Núcleos*, El Archivazo, Bs. As., 1986.

• Wojciechowski, Gustavo. *Sobras completas*, Ediciones de Uno, Montevideo, 1986. s/nro. de págs.

Recopilación de poemas anteriores y nuevos. Según confesión de la contratapa: "Mis anteriores libros eran malos pero con éste me esforcé y por suerte me quedó un poco peor". Destacable el diseño del libro, a cargo del autor.



Testimonios y ensayos

• Aleixandre, Vicente. *Epistolario*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Ordenadas por José Luis Cano, cien cartas que el gran poeta español escribió entre 1939 y 1976 componen un importante testimonio de su pensamiento y de su actitud ante la poesía.

• Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Tusquets Editores, Bs. As., 1986.

Emir Rodríguez Monegal y Enrique Sacerio-Garcí recopilaron las reseñas, biografías sintéticas y notas literarias publicadas por Borges, entre 1936 y 1940, en la popular revista porteña. Edgar Lee Masters, Tagore, Sandburg, Carriego, Langston Hughes y los gauchescos son algunos de los poetas en base a cuyas obras —y a las de otros escritores— Borges ejerce su consabido don para la escritura y la reflexión.

• Cobo Borda, Juan Gustavo. *Letras de esta América*, Colección Popular de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986.

El presente trabajo de Cobo Borda comprende una serie de ensayos y conferencias aparecidos en diversas publicaciones de América Latina y leídas en diversos sitios. Una buena parte del volumen se refiere a la poesía. Destacamos "Releyendo el modernismo", "Poesía hispanoamericana del siglo

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

XX", "Cenando con Borges", "Octavio Paz: El Taller *Paz", y "Poesía argentina: notas de lectura".*

• **Martínez, David.** *Enrique Banchs,* **A-Z Editora, Bs. As., 1986.**

Además de un estudio sobre Banchs, el libro incluye una escueta antología de su obra poética y de su prosa.

• **Russo, Edgardo.** *Poesía y vida (Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz "Contra los poetas"),* **Cuadernos de Extensión Universitaria de la U.N.L., Serie Ensayo, Santa Fe, 1987.**

• **Thines, Georges.** *Blake et Faust,* **Courrier du Centre International d'Etudes Póetiques, Bruselas, 1986.**



Sin distribución en la Argentina

• **Bozarth, Delina Anne.** *Dreamer,* **Ediciones Delanbo, Tokio, sin fecha de edición.**

• **Bruna Sierra, Raúl.** *Poemas,* **prólogo de Enrique Lihn, sin mención editorial, Santiago de Chile, 1986.**

• **Campaña, Antonio.** *Cortejo terrestre,* **Ediciones Extremo Sur, Santiago de Chile, 1986.**

Este libro es una muestra antológica de Antonio Campaña (Chile, 1922). Reúne la poesía escrita durante el período 1952-1982.

"Los caminos": *No sólo a Roma. / También / por / todos / los caminos / se llega / a / la muerte.*

• **Cedrón, José Antonio.** *Actas,* **Editorial Tierra del Fuego, México D.F., 1986.**

Entre los jeroglíficos hallados en tu almohada / enfrentarás la mueca de los días. / La distancia idealiza. / El sueño solamente demora esa costumbre. / Las miradas de entonces no quieren saber nada. / La mano que aún extrañas acostumbró su piel / al paso de tu ausencia.

• **Fortuna, Felipe.** *Ou vice-versa,* **Achiamé, Río de Janeiro, 1986.**

• **Gallardo, José Carlos.** *Declaración jurada,* **Anade, Ediciones A. Ubago, S.L., Granada, 1986.**

• **Jaramillo Agudelo, Darío.** *Poemas de amor,* **Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1986.**

• **Jitrik, Noé.** *Díscola Cruz del Sur ¡Guíame!,* **Libros del Bicho, Premia Editora S.A., Tlahuapan (Puebla), 1986.**

• **Orozco, Olga.** *Antología poética,* **Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1986.**

Primera antología española de Olga Orozco, este volumen reúne poemas correspondientes al lapso 1946-1984 y otros más recientes, hasta la fecha no incluidos en libro. La publicación, auspiciada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, se abre con un prólogo en el cual Olga Orozco reflexiona sobre la poesía y su finalidad.

• **Páez, José Christian.** *Boceto por una joven muerte,* **Editorial La Noria, Santiago de Chile, 1986.**

• **Sampaio, Helvecio.** *Inventos diversos,* **sin mención editorial, Belo Horizonte, sin fecha de edición.**

• **Suescun, Nicolás.** *Tres A.M.,* **Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1986.**

• **Trejo, Guillermo.** *Caudal de Murientes,* **Ediciones Manieristas, Santiago de Chile, 1986.**

• **Varela, Blanca.** *Canto Villano / Poesía reunida 1949-1983,* **F.C.E., México, 1986.**

Ligada a la poesía del '40 peruano, aunque cronológicamente coetánea de la generación subsiguiente, Blanca Varela se formó en un clima parasurrealista, igual que sus compañeros de grupo: Sologuren, Eielson, Salazar Bondy. La presente muestra retrospectiva permitirá al lector una visión de conjunto de la obra de una de las más significativas poetas de Hispanoamérica.

• **Vera, Arturo Salvador.** *Los sueños de la mutación,* **Ediciones Delanbo, Tokio, sin fecha de edición.**

• **Villamizar Corso, Amparo.** *La retórica del llanto,* **Instituto Colombiano de Cultura, Alcaldía de Cúcuta, 1986.**



Y además:

• **Comienza en el mes de abril en el Centro Cultural Gral. San Martín el Ciclo de Discusión Poética de Diario de Poesía. Las reuniones, de carácter informal, se abocarán a un tema por vez sobre el que el público, invitados especiales y los integrantes de nuestra publicación podrán debatir en cada oportunidad. Las primeras dos reuniones son las siguientes: viernes 24 de abril, Sala D, 21.30 hs., "Metáfora e imagen" y viernes 29 de mayo, Sala C, 21.30 hs., "La traducción de poesía". Desde ya, los esperamos.**

• **Se ha abierto la inscripción para el Taller de Poesía coordinado por Irene Gruss. Clases individuales y/o grupos reducidos. Informes: lunes, jueves y viernes de 20 a 23 hs. y sábados de 10 a 12.30 hs. al 982-5463.**

• **La Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario organizará, durante el mes de abril, un coloquio sobre la obra de Juan José Saer. Presentarán trabajos profesores y alumnos de esa casa de estudios (Nicolás Rosa, Alberto Giordano, Claudia Caisso, entre otros) y el departamento de publicaciones de la Facultad editará en el transcurso del año las ponencias y las discusiones que ellas susciten.**



ENCUENTROS CERCANOS

Queridos amigos:

Los conocí en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la U.B.A. Ya tenía la edición *prêt -a-porter* de primavera y espero conseguir el número de la colección de invierno.

La noche de la presentación en Corrientes viví un encuentro inesperado y, creo, bastante original. Bueno, cada uno podrá evaluar la cantidad y calidad de originalidad que tiene un encuentro con Elvio Gandolfo en el baño de mujeres, bien adentro, al abrir la puerta del "cuartito" del que yo salía y en el que él pretendía entrar.

Se imaginarán mi sorpresa cuando al pelirrojo de la escena del baño lo veo rodeado de poetas en el escenario del teatro. Entiendo que ustedes son personas interesantes, inteligentes, sensibles y serias. Aunque me quedan ciertas dudas con respecto a los dos jóvenes (uno más que el otro) rosarinos buenos mozos (los dos por igual) que recitaron unos poemas locos. Bueno, la verdad es que Gandolfo tampoco estuvo muy cuerdo que digamos con ese rollo de Artigas, Ortigas, Urtigas, etcétera. ¿A quién se le puede ocurrir? Sólo a él. En fin, quiero creer que estos son ejemplos de vuestra amplitud o licencia poética para dar oportunidad a gente que "recién empieza".

Gracias por el fuego poético trimestral. Suerte. 1 abrazo,

María Núñez Casal

N. de la R.: En efecto, esto ocurrió el 24 de noviembre, dentro del ciclo de encuentros con las revistas de poesía organizado por Daniel Molina. Esa noche *Diario de Poesía* se presentó en el anfiteatro del Centro Cultural Ricardo Rojas para realizar un número de nuestra publicación "en vivo": los rosarinos Prieto y Hélder recitaron su "poesía espectacular", Fondebrider entrevistó al público, Freidemberg, Bellessi y Samoilovich editorializaron y leyeron textos, y Gandolfo coordinó la noche y leyó su poema sobre Artigas. Ahora bien, conociéndolo a Elvio, la redacción en pleno imagina y comprende el espanto de María Núñez Casal, pero advierte que los cartelitos indicados de "Caballeros" y "Damas" representaban las figuras de un hombre y de una mujer con "esos raros peinados nuevos". Preferimos creer entonces que no fue culpa de Gandolfo sino de la modernidad.

HERRATAS CON HACHE

Estimado Daniel:

Te escribo para hacerte llegar las erratas que encontré en el número 1 y en el número 2 de *Diario de Poesía*, que nos conciernen directamente.

En el número 1, página 16, refiriéndose a nuestra publicación del poema inédito de Juan L., "Entre Diamante y Paraná", se lee que "la edición de la plaqueta constó de doscientos ejemplares...", cuando, en realidad, la cantidad mínima de nuestras plaquetas es de quinientos ejemplares, llegando en el caso del homenaje a Raúl Gustavo Aguirre a setecientos ejemplares.

En la tapa del número 2, donde nos dedican el *dossier*, se dan como fechas de aparición y permanencia del Lagrimal "1960 y 1975", y, en realidad, las fechas fueron 1968 y 1976. Dentro del *dossier* advertí las siguientes erratas: página 15, donde dice *1975* debe decir *1976* (en agosto de este año salió nuestro último número); en la página 16, la foto con el auto está fechada en 1968, cuando en realidad, consta en el dorso que es de 1975; en la página 17, en el título "Reportaje a Francisco *F* Gandolfo", no sabemos de dónde sacaron esa *F* de más. Por último, en la página 19, al final de la tercera columna, se lee: "no, no es para vos", cuando debería leerse "no, no, es para vos" (como se ve, cambia el sentido). A propósito de esto último, te cuento que enseguida recibimos una carta de Irene Gruss, ansiosa por saber si Hugo le dejó la pizza a Elvio o no.

Francisco Gandolfo

POR GIRRI

Estimado Samoilovich:

Esta carta está referida a la que publicaron en el nro. 3 del señor Mario H. Simeoni.

Es simplemente para dejar constancia de que a mí me gusta Girri. Una poesía irónica y poco pintoresca, donde cada palabra está recontra pensada. Girri es un hombre que trabaja mucho con sus textos, y creo oportuno reivindicar la calidad de esforzado que un escritor pueda tener. Cosas como ésta: "El poema / desprendido de la visión / y del que no podrías / explicar, sólo ofrecerlo / y ofrecerlo / en homenaje a lo recibido, / pero no su enigma / así como / un bebedor no penetra en su vino / lo bebe / pero no sabe qué es / además de áspero y seco / subido de color".

La verdad, a mí me parece que es poesía. Y lamento no haber encontrado en mi biblioteca un viejo poema de "Gato gris muerto en la calle" o aquel ("¿Tú, Delfina?") en que le dice a quien están velando que no se ocupe de los vivos.

Lo que más me preocupa de la carta citada, es una cierta intención de "medir" cuánta poesía hay en el laburo de cada uno. Suena como si fuéramos a establecer colores, como en los cinturones de judo. Algo así como amarillo para uno, rojo para otro, y al que llega a cinturón negro, lo declaramos "Gloria Nacional" y le prohibimos que siga escribiendo.

Quién sabe, lo mejor sea dejar que todo el mundo haga lo que pueda y elija lo que necesite, o considere mejor. Que no todo subdesarrollo es cuestión de plata, como dicen en mi barrio.

Sinceramente,

Jorge Luis López Aguilar

EN RESUMIDAS CARTAS

Desde Santiago de Chile, el poeta Hernán Miranda nos escribe que *Diario de Poesía* "produjo vivo asombro aquí. Creo —agrega— que tiene un buen equilibrio entre intelectualismo y esa dosis de espontaneidad, o acaso locura, que corresponde para vivir en equilibrio con el medio. El poema de Ginsberg (del número 1) fue copiado por varios poetas..."; desde México, José Antonio Cedrón nos envía un fuerte abrazo y "los mejores vientos poéticos para *Diario*"; desde Cuba, Alberto Laino nos cuenta que "*Diario de Poesía* es una de las publicaciones que más me han interesado de las recibidas tanto desde el interior de Cuba como desde fuera del país"; a su vez, el poeta cubano Víctor Casaus nos ofrece ayuda y cuenta que "por lo pronto, hice circular el número 1 entre los amigos y gustó mucho". Para la poeta Sofía González Bonorino, quien tiene amables palabras para nosotros, "hablar de Verdad y de Belleza es hablar de una vida ética que, lamentablemente, a la mayoría de la gente no le interesa"; Jorge Paladini, en una extensa carta, nos desea los mejores augurios para 1987 y espera que "*Diario* sea reconocido como uno de los más hermosos y fecundos esfuerzos realizados en favor de nuestra cultura"; Fabián Przygoda nos pide que seamos algo más claros en cuanto a los requisitos para los concursos, a lo que contestamos que en la medida de nuestras posibilidades tratamos de que la información suministrada sea completa: reiteramos que cuando se dice "sistema de plicas", significa que las copias deben ser firmadas con seudónimo y, que deben agregarse, en sobre aparte, los datos reales del autor. Gustavo Esteban Romero, de La Plata, tiene la esperanza "de que con el tiempo *Diario de Poesía* se transforme en el portavoz de la nueva generación de poetas argentinos", mientras que Luis Alberto Salvarezza, más prudentemente, nos desea continuidad "aplaudiendo la expectativa" que generamos.

Por último, agradecemos las cartas de Claudia Ainchil, Sergio Altesor, Delia Marciocco, Fernando De Gregorio, Carlos Arturo Delía, Luis De Los Santos, Víctor Hernando, Rosamaría Pereira, Laura Yalkh, Bernardo Cobo, Fanny Abardi, Azucena Salpeter y Marta Zamarripa. Otra vez, gracias.

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

EDICIONES
Ultimo Reino
NOVEDADES
Néstor Perlongher: *Alambres* / Raúl Vera Ocampo: *El desierto de las ideas* / José Kozer: *El carillón de los muertos* / Arturo Carrera: *Ticket para Edgardo Russo* / Emeterio Cerro: *El Charmelo* / Mario Morales: *En la edad de la palabra* / Rogelio Bazán: *Libro de los principios* / Carlos Barbarito: *Exodos y trenes* / Susana Villalba: *Clínica de muñecas* / Mirtha Defilpo: *Malezas*. Próximos a aparecer: *El libro de unos sonidos* (14 poetas peruanos ordenados por Reynaldo Jiménez) y *Poemas* de Paul Celan, traducidos por Rogelio Bazán.
Av. Juan B. Justo 3167
1414 - Buenos Aires

Juan Pablo
Renzi
anuncia la iniciación
de sus cursos de
pintura, a partir de
abril de 1987
CURSO DE COLOR
en galería Arte Nuevo,
Balcarce 1016
Informes: 432-8596/
30-0726 y 362-5393
CURSO DE
DIBUJO Y PINTURA
en su taller privado
(Grupo reducido)
Informes: 432-8596
y 30-0726



¿En qué lugar
de Buenos Aires
conseguir libros
de poesía
viejos y agotados?
¿En qué lugar
de Buenos Aires
se pueden comprar
las novedades de poesía?
¿En qué lugar están las revistas
de poesía?
En Librería del Dragón
Suipacha 1053 - TE 311-8035

Encuesta: los libros del 86

Entre los meses de enero y marzo de este año, *Diario de Poesía* llevó adelante una encuesta sobre la producción poética de 1986. A poetas, críticos y escritores en general afectos a leer poesía se les preguntó más o menos lo siguiente: *¿qué libros de poemas de autores argentinos, publicados en 1986, le parecieron especialmente importantes o dignos de ser destacados?*

Téngase en cuenta que los encuestados no debieron elegir entre el total de lo editado sino, simplemente, entre lo que cada uno de ellos leyó, y que en muchos casos la distribución de los libros de poesía es restringida: de casi nadie se puede esperar, por lo tanto, el conocimiento del material suficiente como para opinar sobre "lo mejor" del año. Este no es un *ranking* sino un *relevamiento*. Da cuenta de qué libros, por diversos motivos (conocimiento previo del autor, amistades directas o indirectas, distribución y comentarios, gustos, afinidades u otros factores) han sido los más leídos y con mayor interés.

• RODOLFO ALONSO: *Sobre un día terrestre* (Ricardo H. Herrera) El Imaginero, Bs. As., *Naufragios* (Hugo Foguet), El Imaginero, Bs. As., *Poema a la luz* (Amadeo Ricarldone) El Imaginero, Bs. As., *Juan José Saer por Juan José Saer* (Juan José Saer) Celtia, Bs. As., (1). • HORACIO ARMANI: *Sobre un día terrestre* (Ricardo H. Herrera), *Poemas de amor* (Jorge Isaías) La Cachimba, Rosario, *El conterrado* (David Martínez) Losada, Bs. As., *Fábulas de mutación* (Ramón Miery) Sin mención editorial, Río Colorado, Pcia. de Río Negro, *Reino sentimental* (Luis O. Tedesco) Torres Agüero, Bs. As. • JORGE R. AULICINO: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg) Tierra Firme, Bs. As., *Existenciales* (Alberto Girri) Sudamericana, Bs. As., *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley) Par Avi-Cygno, Bs. As. • JUAN J. BAJARLIA: *Polvo para morder* (Jorge Boccanera) Tierra Firme, Bs. As., *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Interrupciones II* (Juan Gelman) Tierra Firme, Bs. As. (2). • EDGAR BAYLEY: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga) Tierra Firme, Bs. As., *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere) Per Abbat, Bs. As. • RAFAEL BIELSA: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva) Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario. • SERGIO BIZZIO: *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • JORGE BOCCANERA: *Grandísima furia los asista* (Silvia Alvarez) Tierra Firme, Bs. As., *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Reino sentimental* (Luis Tedesco). • ARTURO CARRERA: *Máscaras sueltas* (Estela Figueroa) Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, *Solía* (Susana Cerdá) Tierra Firme, Bs. As., *Existenciales* (Alberto Girri). • JUAN GUSTAVO COBO BORDA: *Sobre un día terrestre* (Ricardo Herrera), *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley), *La casa grande* (Tamara Kamenszain), *Animaciones suspendidas* (Arturo Carrera) Losada, Bs. As. • JAVIER COFRECES: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Circus* (Leónidas Lamborghini) Tierra Firme, Bs. As., *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga). • SERGIO CUETO: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva). • DANIEL CHIROM: *Los intersticiales* (Inés Araoz) El Imaginero, Bs. As., *Interrupciones II* (Juan Gelman), *En la edad de la palabra* (Mario Morales) Ultimo Reino, Bs. As. • LUIS CHITARRONI: *La casa grande* (Tamara Kamenszain) Sudamericana, Bs. As., *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • MIRTHA DEFILPO: *Clínica de muñecas* (Susana Villalba) Ultimo Reino, Bs. As., *Malfario* (Niní Bernardello) Ultimo Reino, Bs. As., *Existenciales* (Alberto Girri). • MARCELO DI MARCO: *El shock de los Lender* (Jorge S. Perednik) Xul, Bs. As., *Circus* (Leónidas Lamborghini). • HUGO DIZ: *Los rollos del mar vivo* (Eduardo D'Anna) El lagrimal trifurca, Rosario, *Circus* (Leónidas Lamborghini), *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva). • RODOLFO FOGWILL: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • JORGE FONDEBRIDER: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • DANIEL FREIDEMBERG: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga), *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere), *Reino sentimental* (Luis Tedesco). • ELVIO GANDOLFO: *Los intersticiales* (Inés Aráoz), *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg). • FRANCISCO GANDOLFO: *Los intersticiales* (Inés Aráoz). • DANIEL GARCIA HELDER: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva). • JOAQUIN O. GIANNUZZI: *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • ALBERTO GIRRI: *Animaciones suspendidas* (Arturo Carrera), *Con un disfraz de merodeo* (María Victoria Suárez) Sudamericana, Bs. As., *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere), *Solía* (Susana Cerdá). • MARIA TERESA GRAMUGLIO: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva), *Circus* (Leónidas Lamborghini), *La casa grande* (Tamara Kamenszain). • IRENE GRUSS: *Clínica de muñecas* (Susana Villalba), *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Los rollos del mar vivo* (Eduardo D'Anna). • RICARDO IBARLUCIA: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga). • JORGE ISAIAS: *Máscaras sueltas* (Estela Figueroa). • TAMARA KAMENSZAIN: *¿Qué ensueños los envuelven?* (Basilia Papastamatiú) Argonauta, Bs. As., *Reino sentimental* (Luis O. Tedesco), *Solía* (Susana Cerdá). • SANTIAGO KOVADLOFF: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *El infierno celeste* (Julie Benesdra) Tierra Firme, Bs. As., *La caja del amor* (Eliahu Toker) Artè y Papel, Bs. As. • ALBERTO LAISECA: *Cavas y miñangos* (Oscar Scopa) Tierra Firme, Bs. As., *Solía* (Susana Cerdá). • FRANCISCO MADARIAGA: *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley), *La casa grande* (Tamara Kamenszain), *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere), *Sobre un día terrestre* (Ricardo Herrera). • JORGE MADRAZO: *Reo de redes* (Enrique Blanchard) Nuevo Milenio, Bs. As., *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley), *Reino sentimental* (Luis O. Tedesco), *La casa grande* (Tamara Kamenszain). • JUAN CARLOS MARTINI REAL: *Interrupciones II* (Juan Gelman). • RODOLFO MODERN: *Existenciales* (Alberto Girri). • VICENTE MULEIRO: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Polvo para morder* (Jorge Boccanera), *Reino sentimental* (Luis O. Tedesco). • DELIA PASINI: *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Piano marino* (Marcelo Pichón Riviere). • JORGE S. PEREDNIK: *Blaba dalgo* (Jorge Lépore) Xul, Bs. As., *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley). • VICTOR PESCE: *Interrupciones II* (Juan Gelman). • MARCELO PICHON RIVIERE: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Existenciales* (Alberto Girri), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *La casa grande* (Tamara Kamenszain). • MARTIN PRIETO: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva), *Circus* (Leónidas Lamborghini). • VICTOR REDONDO: *Clínica de muñecas* (Susana Villalba), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Reo de redes* (Enrique Blanchard). • NICOLAS ROSA: *Interrupciones II* (Juan Gelman). • HORACIO SALAS: *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Polvo para morder* (Jorge Boccanera). • DANIEL SAMOILOVICH: *César en Dyrrachium* (Aldo Oliva). • OSCAR TABORDA: *Existenciales* (Alberto Girri). • LUIS THONIS: *Circus* (Leónidas Lamborghini), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *La explicación* (Nicolás Peyceré) Catálogos, Bs.As.(3), *Solía* (Susana Cerdá). • NOEMI ULLA: *Animaciones suspendidas* (Arturo Carrera), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Solía* (Susana Cerdá). • ALBERTO VANASCO: *Animaciones suspendidas* (Arturo Carrera), *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga). • ALFREDO VEIRAVE: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *La casa grande* (Tamara Kamenszain), *Los rollos del mar vivo* (Eduardo D'Anna), *Reo de redes* (Enrique Blanchard). • JUANO VILLAFAÑE: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga), *Solía* (Susana Cerdá). • HECTOR YANOVER: *Interrupciones II* (Juan Gelman), *Poema del ser* (Guillermo Boido) Juglaría, Rosario, *Reino sentimental* (Luis O. Tedesco), *Resplandor de mis bárbaras* (Francisco Madariaga), *Sobre un día terrestre* (Ricardo Herrera). • RICARDO ZELARRAYAN: *Animaciones suspendidas* (Arturo Carrera), *Diario en la crisis* (Daniel Freidemberg), *Solía* (Susana Cerdá).


DIARIO DE
POESÍA

Si no tiene los números anteriores del **Diario de Poesía** y le interesa obtenerlos, solicítelos a Uruguay 252, 3° "14" (1015) Buenos Aires, adjuntando A 4,50 por ejemplar en cheque o giro postal a favor de Juegos & Co. S.R.L.
N° 1: Juan Gelman: Poemas / **Allen Ginsberg:** Nuevos poemas y viejos amores / Dossier **Juan L. Ortiz.**
N° 2: Anthony Burgess: Detective poético / **Groucho Marx y T. S. Eliot:** Correspondencia / Dossier **El Lagrimal Trifurca.**
N° 3: J. J. Saer y la poesía / **Patti Smith:** Radio Etiopía / Dossier **Ezra Pound.**

(1) Se trata de una antología, que además de relatos incluye tres poemas de Saer.
(2) La mayoría de las opciones por *Interrupciones II* se refieren, en rigor, a *com-posiciones* y *eso*, los dos últimos libros que agrupa esta compilación, ya que los otros dos habían sido publicados años atrás.
(3) Es una novela, pero Thonis aclara que "la leí como poesía". Posiblemente, lo mismo pueda aplicarse a la elección de la antología de Saer por Rodolfo Alonso.

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