

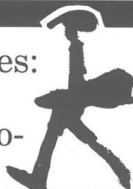
65
información
creación
ensayo

POESÍA

Julio
Agosto
Septiembre
de 2003

www.diariodepoesia.com

19 concursos ★ Néstor Sánchez, por Roberto Raschella ★ Reportajes: Anne Talvaz, Jorge Schwartz ★ Poemas: D. H. Lawrence, Yolanda Pantin, Waldo Rojas ★ Nueva poesía en la universidad, por Ana Porrúa ★ Marilyn Contardi ★ Fogwill ★ Circe Maia ★ Fabián Casas



El Gran Tapón del Atlántico

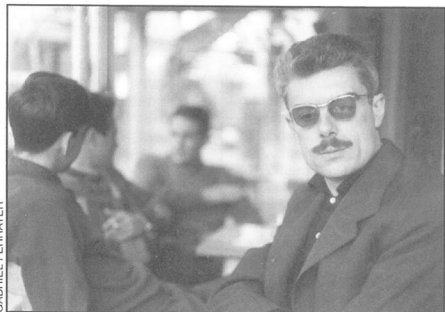
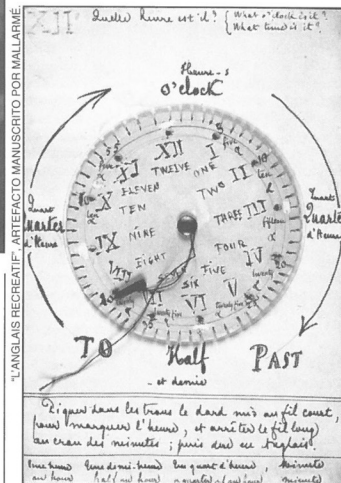
El Gran Tapón es el que evita la pérdida irremediable del Océano Atlántico, que, en caso de alcanzar el núcleo planetario, lo apagaría "con la misma simpleza y despreocupación con que un operario apaga el fósforo que nunca llegará a quemarlo". Ubicada en los fríos parajes del gran norte canadiense, su estructura ramificada se reuerce a través del lecho abisal en un laberinto de subterráneos y jardines, de oficinas, dormitorios y campos de golf. Pág. 15

JACK KEROUAC, CA. 1954. FOTO DE ELLIOTT WRIGHT



KEROUAC ALGO DEL DHARMA

"El fuego concluye en humo y cenizas./ La vida concluye en agitación y muerte./ La poesía concluye en editoriales y polvo" escribió Jack Kerouac (1922-1969) en *Some of the Dharma*, uno de sus más raros y queridos proyectos de escritura y el último en ser publicado, tras permanecer inédito cuarenta años. Mezcla de diario de vida y de lectura, testigo de su búsqueda desesperada de la iluminación, laboratorio de todas las formas literarias, de este genial mamotreto de cientos de páginas del animador del movimiento *beatnik* norteamericano, Pablo Giner seleccionó y tradujo una muestra en págs. 13 y 14.



FERRATER EN ROSARIO

A partir del dossier de *Diario de Poesía* dedicado a Gabriel Ferrater (Cataluña, 1922-1972), se organizó el 30 de mayo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario una mesa sobre Fe-

rrater con la presencia de los poetas catalanes Alex Susanna y Marta Pessarrodona. Una reseña de esa mesa, un poema inédito en castellano y fotos del archivo de Pessarrodona, en pág. 28.

Kurt Schwitters

Ursonate

"El público se miró sorprendido mientras el poeta, desde el podio, proseguía graznando, gruñendo, piando y eructando." En pág. 21, un fragmento de la *Ursonate*, la provocativa obra de Kurt Schwitters que, a casi ochenta años de su creación, sigue generando tanto entusiasmo y rechazo como el día en que nació; cómo oír en la red y los comentarios del autor sobre este superclásico de la poesía sonora.



Schwitters recita la *Ursonate*, Londres, 1944.

Poesía & alquimia

"Si el poeta fue visto tantas veces como aquel capaz de señalar los límites del territorio literario, acaso su dominio se vea reducido ahora a una provincia remota, rica en prestigiosos monumentos algo decrepitos, como pirámides sepultadas en la arena. El poeta no está hoy en las fronteras de la literatura, sino en el desierto de su propia desazón", escribe Edgardo Dobry en página 11.

PUNTO DE VISTA

Número 76
Agosto de 2003

La masacre y su representación: sección especial con textos de David Hockney sobre Picasso / Sarlo sobre Sontag / Brink sobre las fotografías de los campos nazis / Arfuch sobre las imágenes periodísticas de la guerra de Irak / Silvestri sobre el concurso para el Ground Zero de Manhattan.

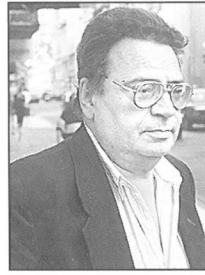
Y además:
Vezzetti sobre el momento político del país / Oubiña sobre el "nuevo cine argentino" / Chejfec sobre Blanchot / Bourdieu a través de sus discípulos.

No olvide visitar
www.BazarAmericano.com el sitio web de Punto de Vista, con más sobre política e ideas, literatura, música, arquitectura, pintura. Y las cajas de poemas e imágenes: Baudelaire / Lautrémont / Ingeniero White.

Sumario

Néstor Sánchez, por Roberto Raschella	2
Anne Talvaz: "Escribimos eso de lo que no podemos hablar", entrevista de Jaime Arrambide	3
End of the world, por Anne Talvaz, trad. de J. Arrambide y Mirta Rosenberg	4
Ferrocarriles repentinos, por Alberto Silva	6
el-Pe-yO, por Romina Freschi / Madres, por Jorge Quiroga	7
Aprendemos de los padres, por Claudia Prado / Niñas, por Yaki Setton / La conversación, por Daniel Muxica	8
All is claridad, por Andrew Graham-Yooll	9
Oftalmología, por Ximena May / El Spleen de Boedo, por Fabián Casas	10
Poesía y alquimia, por Edgardo Dobry	11
Palabra y escritura, por Circe Maia	12
Algo del Dharma, por Jack Kerouac, trad. de Pablo Gianera	13
El Gran Tapón del Atlántico y otras reseñas, por Guillermo Piro	15
Jorge Schwartz: Memorias de una pasión, entrevista de Susana Cella y Daniel Freidemberg	17
Notas sobre "El cementerio marino", por Marilyn Contardi	19
Agenda	20
Kurt Schwitters, por Jan de Jager	20
Ursonate (fragmento), por Kurt Schwitters	21
Diez poemas de/en París, por Walter Rojas	22
El hueso pélvico, por Yolanda Pantin	23
Mitos fundacionales, por Antonio López Ortega	25
El mar y otros poemas, por D. H. Lawrence, trad. de M. Rosenberg y D. Samoilovich	26
Ferrater en Rosario, mesa redonda / Midsommar, por Gabriel Ferrater, trad. de E. Dobry y Helena Migueiz	28
Nueva poesía en la universidad, por Ana Porrua / Entrevistas a Marcelo Díaz, Fabián Casas, Santiago Vega, Anahí Mallol, V. Viola Fisher, Carlos M. Eguía, Carlos Battilana y Osvaldo Aguirre por Damiani Ferreira, Matías Moscardi, Paula Leitao, Noelia Froschauer, María I. Zavala, Claudia Magallanes, María J. Sánchez y Corina Macías	29
Reseñas	31
Negociaciones, entrevista a Jenaro Talens, por D. Freidemberg	36
Reverso: "Precio de la memoria", por Fogwill	39
Borges expresionista, por Ricardo Ibarlucía / Mañana - Südtlicher Morgen, por Jorge Luis Borges, trad. de Lila Bujaldón de Esteves	40

Néstor Sánchez



columna de
Roberto Raschella

"un lenguaje común, capaz de nombrar por primera vez, frente a la multitud de cosas ya nombradas de afuera, la multitud de cosas casi nunca nombradas de adentro". Por qué no, entonces, la locura, por qué no la muerte. La muerte silenciosa, el abismo de la escritura imposible, que también fue otro imposible retorno, como el de Pavese -y la expresión puntual es de Antonino Musumeci. También en aquel prólogo de 1971, Sánchez hablaba de la poesía "como nostalgia de sí mismo", y decía que "la poesía no es otra cosa que reiteración". Y si no hay nada que reiterar, qué queda, sino una respuesta al exceso de vida pública, acaso el deseo de encontrarse con los amigos que respetaban su silencio, apenas interrumpido por la memoria de alguna traducción perdida para siempre, acaso el deseo de sobrevivir a la propia madre en el propio barrio o de iniciar algún texto que dijera del abismo vivido en las calles, en los tugurios, en los autos abandonados, y la indignación ante los salvadores de la patria, que le quitaron un modesto subsidio conseguido a través de algunos de esos amigos, y la dignidad de quien rechaza una bolsa de comida ofrecida con la mejor buena voluntad. Es que la palabra ya de por sí constituía potencialmente su tragedia, y "vivir trágicamente... la perpetuidad de la adolescencia", como él mismo escribía, y nosotros diríamos, vivir la trágica insinuación de la palabra original, que por ser nueva y repetida es justamente eso, tragedia. Y la tragedia no excluyó el olvido, el ser olvidado, y no sabemos si también el querer olvidar, o el no poder recordar. En la difícil relación con la tradición, que complica casi siempre el ánimo de clasificación académica, Néstor Sánchez

abrió el camino de la tradición de la ruptura, algo que incipientemente ya decía Rodríguez Monegal ante *Nosotros y Siberia Blues*. Unos años más tarde, Julio Cortázar, que tanto hizo por él en el plano de una azarosa amistad, al comentar *Cómico de la lengua*, le auguraba "un nuevo descenso a sí mismo y al mundo". Ahora, pasado otro tiempo, Néstor Sánchez, y supimos que esto es cierto, ha descendido en sí mismo y lejos del mundo, como en la maravillosa canción mahleriana. ■

El N° 66 aparece
en octubre de 2003.

"La palabra
muerte", por J. R.
Wilcock.

DIARIO DE POESÍA

Año 17 N° 65
Julio/agosto/septiembre
de 2003

Consejo de Dirección
Josefina Darriba, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucía, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupia

Director
Daniel Samoilovich

Director de arte
Eduardo Stupia

Secretario de Redacción
Pablo Gianera

Secretarios de Redacción de la Página Web
Jaime Arrambide y Guillermo Piro

Consejo de Redacción
Florencia Abbate, Jaime Arrambide, Susana Cella, Walter Cassara, Pablo Gianera, Guillermo Piro, Guillermo Saavedra y Samuel Zaidman

Diagramación y armado
Liliana Rocca

Escaneado de imágenes
Pablo Tomasello

Colaboradores especiales
Roberto Appratto (Montevideo), Arturo Carrera, Sergio Chejfec (Caracas), Edgardo Dobry (Barcelona), Valeria Castelló-Joubert, Alejandro Rubio y Beatriz Vignoli.

Diseño original
Juan Pablo Renzi

DIARIO DE POESÍA recibe toda su correspondencia en C.C. 1790/1000, Correo Central, Buenos Aires.
E-mail: contacto @diariodepoesia.com.
Las cartas de más de 20 líneas podrán ser editadas por la redacción.
Internet: www.diariodepoesia.com
DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 235957.
Distribuidora en Capital: Distrimach S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: DGP S.A., Alvarado 2118, Capital Federal. Impreso en Nuevo Offset, Vial 1444, Buenos Aires. Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares. Es una publicación de la Cooperativa Diario de Poesía.

Anne Talvaz: “Escribimos eso de lo que no conseguimos hablar”

El caso de Anne Talvaz (Bruselas, 1963), es curioso; más que curioso, extraordinario, en la literatura contemporánea en lengua francesa, por la intensidad de su obra, por el modo terminante en que consigue apartarse tanto del minimalismo como de los resabios del surrealismo. Su tarea de traductora (ha traducido a John Ashbery y a Emily Brönte al francés) probablemente no sea ajena a esa excepcionalidad. Talvaz tiene un solo libro publicado (*Imagines*, Farrago, París, 2002) y está invitada al próximo Festival de Poesía de Rosario.

entrevista de
Jaime Arrambide

Te tomaste tu tiempo antes de ser publicada, recién a los 38 años. ¿qué es lo que cambió, en vos, el hecho de publicar?

—En realidad, sólo cambió la sensación de autorización que provoca el ser publicado, algo de la índole de lo social. Porque, en cierta manera, a partir del momento en que los textos están terminados no te pertenecen más. Escribo en la PC, imprimo, corrijo en el papel, después paso las correcciones. Una vez que lo terminé, durante dos o tres días, me gusta releer, sólo por placer y después llega un momento en el que me despego. Durante un tiempo se tiene una relación afectiva extremadamente fuerte con el texto que uno escribe y después... eso no dura. El poema representa una suerte de coincidencia circunstancial entre el poeta y el mundo. Hay un punto de contacto que es el poema, después cada uno sigue su camino hasta la siguiente oportunidad.

—¿Escribís poco, escribís mucho?

—Bueno, eventualmente hay que organizarse. Tengo el trabajo que hago para vivir, también tengo a mi hijo, es decir, tengo que seguir los horarios de la escuela, tengo que prever un montón de cosas, hacer un uso cuidadoso del tiempo... Por ejemplo, el miércoles a la tarde él va a un curso de dibujo, lo llevo y ahí yo tengo dos horas para instalarme en un café; ése es un tiempo que tengo para escribir...

Pienso en Emily Brönte, que escribía sus poemas mientras hacía repostería; no soy la primera en tener que organizarme, ni voy a ser la última tampoco.

—¿Cómo es tu relación con la tradición de la escritura de mujeres?

—¿Cuál de todas?

—Podés decirme la que vos elegirías...

—Ciertamente tengo una simpatía muy fuerte por algunas escritoras mujeres. Mujeres como las grandes Emilies,

Emily Brönte, Emily Dickinson... por aquellas que lograron aprovechar el espacio de lo privado y llevaron eso muy lejos. Creo que uno va encontrando a sus predecesores, sus ancestros. Esto depende de lo que uno viva en cada momento, es decir que mi genealogía pasa tanto por los hombres como por las mujeres. Somos todos poetas. El hecho de ser hombre o mujer puede influir en la manera de ver las cosas, en la vida, en la organización del tiempo, pero no creo que constituya una diferencia fundamental.

Sin embargo, no está mal que se cuestione la historia y que se la reescriba un poco. Es verdad que hay una tendencia, o que la hubo, a hacer desaparecer a las mujeres. Estoy pensando en alguien como George Sand, o como Anne de Noailles por ejemplo, mujeres que en su día tuvieron un lugar en el mundo de las letras, y bueno, un día mueren y desaparecen de la escena. Me parece que hay un trabajo de redescubrimiento por hacer, de reubicación. Por otro lado, no sé los porqués de esas desapariciones. Es decir, no adhiero a la teoría del complot, pero es cierto que eso sucedió.

—Tal como vos las presentás, la desaparición parece ser una especie de dificultad para ingresar al canon, y lo cierto es que el canon está escrito sobre todo por los hombres.

—Así es; hombres y mujeres no leen exactamente de la misma manera, ni se interesan exactamente en las mismas cosas. Entonces, es casi inevitable que, dado que la historia está escrita por los hombres, ellos den cuenta del lugar que ocupan. Por ejemplo vos hiciste un viaje bastante largo en el metro para llegar hasta acá, y tuviste oportunidad de ver lo que lee la gente. Bueno, a mí en todo caso siempre me llama la atención el hecho de que los hombres y las mujeres no leen las mismas cosas. Hasta los veinte años, sí, más o menos sí. Pero después, vemos a los tipos sumergidos en los diarios, en las obras sobre todo fácticas, y a las mujeres enganchadas con la ficción. Bueno, claro que no se trata de personas especialmente interesadas en la literatura, pero al fin y al cabo la diferencia está

ahí y hay que pensar qué significa.

—¿Tenés preferencia natural por poetas de una cierta nacionalidad, de una cierta lengua?

—Tal vez en el caso de la lengua sí, tengo una inclinación por el inglés y por el francés; tengo mis períodos de inglés, mis períodos de francés, ahora mi período de español también.

El inglés, de hecho, fue mi primera lengua, lo hablé antes que el francés porque mi madre es inglesa, yo estaba en casa con ella y allí aprendí a hablar. El francés lo aprendí más tarde, con mi padre. Durante mucho tiempo para mí el in-

utilizamos para referirnos a un negro, un negro africano, decimos un *black*, y es una palabra que tiene una connotación más bien positiva, se aparta de *negre* o *noir*, términos que utilizados de una cierta manera pueden ser tomados por racistas; en todo caso para pueden parecer racistas usados por los blancos, porque yo sé que a los negros le da igual, ellos dicen que son *noirs* y ya está. Los blancos, bien culpabilizados, tiene problemas, y entonces *black* es un buen...

—¿Eufemismo?

—No, no es un eufemismo,



Anne Talvaz, 2003.

glés era la lengua de la vida privada; por el contrario, el francés era la lengua en la que yo estudiaba, la que se hablaba en la escuela, era la lengua de la representación. El caso es que siempre escribí en francés. Tal vez sea por azar, no me resulta tan claro. En mi inconsciente debo hablar una mezcla de las dos lenguas. Pero el francés para mí es la lengua de la vida, de la vida social, de la vida pública, del trabajo...

—Y de la escritura.

—Y de la escritura, que debe ser parte de la vida social. Sin embargo, llevo un diario, que *a priori* no tengo intenciones de publicar, lo llevo para mí... y lo llevo en francés.

—Pero los títulos de tus poemas están en inglés.

—Sí, sí, escribo los títulos en inglés. No sé por qué... tal vez para tomar distancia. Por ejemplo con *End of the world*, si yo escribía *La fin du monde*, ¿verdad? Era demasiado. En francés tenemos una tendencia vernácula a utilizar el inglés para desdramatizar las cosas. Por ejemplo, la palabra que

no es como decir no-vidente en lugar de ciego, sino más bien de una tentativa de desdramatización.

Cuando lees otros poetas ¿encontrás una diferencia estructural entre el inglés y el francés? Es decir, ¿piensas que el inglés o el francés estructuran de manera diferente la escritura?

—No, yo tiendo a ver las cosas en términos de individuos más bien que en términos de nacionalidad. La poesía, la literatura en general, fue siempre algo muy internacional. En este momento estoy leyendo una historia del Siglo de las Luces, el XVIII, y descubro con fascinación que había intercambios increíbles entre Francia, Inglaterra, Alemania, todo el mundo estaba influenciado por todo el mundo, había mucho menos complejos en ese sentido.

—¿Y cómo llegaste al español?

—Es la lengua que tendemos a hablar en familia cuando estamos mi marido, mi hijo y yo. Comencé a aprender español cuando conocí a Manuel, antes no hablaba una palabra. Pero bueno, formamos una pa-

reja, y un poco más tarde empecé a aprenderlo. Me pareció idiota no hacerlo.

—¿Leés en español?

—Sí, sí. Poesía también. Pero bueno, por ejemplo para lo que es el Siglo de Oro, consigo ediciones escolares o universita-

“Me da miedo incomodar a otro diciendo que soy poeta; en general, prefiero decir que soy traductora. Como si ser poeta, siendo lo principal para mí, no fuera un verdadero oficio.”

rias con notas, me tomo el tiempo para leer, para estudiarlas, porque hay un montón de cosas que no sé. Es decir, como no estudié el español de una manera formal, ciertamente hay muchas cosas que se me escapan. Para mí la literatura en español fue una revelación. Leer a Vallejo, por ejemplo, fue como un electroschock. Actualmente, las novelas más importantes son españolas y latinoamericanas.

Qué leías en el momento en que comenzaste a escribir?

—A los 14 o 15 años, cuando comencé a escribir, leía Baudelaire, que siguió siendo una influencia capital durante muchos años. Y por supuesto Emily Brönte, con cuya poesía me topé de casualidad a esa edad. Es curioso que haya conocido primero su poesía, pero así fue. Además, como mi familia materna es de Yorkshire y los visitaba de chica allí, tenía la impresión de que mi abuela podía perfectamente ser un personaje salido de *Cumbres Borrascosas*.

—¿Identificás un momento a partir del cual comenzaste a sentir que eras poeta?

—Sí. Lo recuerdo, lo sentí, pero sin embargo aún hoy tengo muchos problemas para decirlo, sobre todo para hablar de eso con quienes no son poetas. No sé, por un lado, es mi actividad principal, pero no encuentro la manera de introducir el tema. Me da miedo incomodar (sigue en pág. 5)

al otro; en general digo que soy traductora. Como si ser poeta no fuera un verdadero oficio y ser novelista, por ejemplo, sí lo fuera, ya que aparentemente presupone un cierto número de horas frente a la mesa de trabajo todos los días. Eso es algo concreto, mientras que evidentemente la poesía es más escurridiza, porque viene de una parte de uno que está casi desnuda, en negativo. Leí unos artículos de una psicoanalista americana que se ocupó de los creadores y dice que es común que estos tengan la impresión de estar desdoblados, de ser como dos personas distintas. En mi caso es exactamente así: es decir, de un lado está la traductora, la madre de familia, la señora que va a hacer las compras, y del otro lado está el resto, eso de lo que no conseguimos hablar.

—¿Y escribimos justamente porque no conseguimos hablar?

—Bueno, ciertamente en lo que yo escribo hay un costado un poco *trash*, un costado que no aparece en la vida cotidiana. Pero está ahí, ¿sabés? Es como decía Rimbaud, "la vida ausente". Es una vida que aparece solamente cuando estoy escribiendo, y que deja rastros que están ahí.

Cómo entraste en contacto con Ashbery y cómo fue la experiencia de traducir su obra al francés?

—En 1989 yo hacía mi tesis sobre John Ashbery. En el transcurso de mis lecturas supe que en su vida había existido alguien llamado Pierre Martory, y no es un nombre muy común. Sabía que vivía en París, entonces busqué en la guía telefónica de París y encontré un Pierre Martory, y me dije, bueno, veamos si es él. Y era él. No se molestó porque yo lo llamara, le expliqué que estaba haciendo una tesis sobre Ashbery, que quería verlo para hablar de John y eso le gustó. Estaba jubilado, era periodista, así que lo tomé muy naturalmente. Fue él quien me propuso conocer a John diez días más tarde y así lo conocí. Finalmente terminé mi tesis con una larga entrevista. Estaba muy nerviosa. Ya había traducido "Autorretrato en espejo convexo". No tenía un proyecto de publicación preciso, pero ya lo había traducido, conocía ese texto realmente muy bien. Ashbery es alguien muy simple, muy simpático; de hecho, bastante tímido. Yo estaba completamente amedrentada... "es el tipo que escribió *Autorretrato en un espejo convexo*" ¡Ups! En fin, le mostré mis traducciones, que le gustaron. Algunos años más tarde cuando una editorial francesa sacó una antología de traducciones de Ashbery, él eligió las mías.

—¿Vos aprendés de la traducción?

—No conscientemente. Me da confianza en mi capacidad técnica. Si soy capaz de traducir tal texto que es muy complejo... bueno, al menos tengo el instrumento. Al menos eso está. ■

End of the world, 1

Una hermosa nave. Un capitán veterano
lo que acá diríamos un comandante. Una historia
que la posteridad ha colmado de presagios
volviéndola menos verdadera que natural
La transitada cubierta no emitía metálicos gemidos
En su mejor momento el mar inglés parece siempre
aceite sucio con manchas verdaderas de aceite por debajo.
Los niños zigzagueaban en cubierta como lo han hecho siempre y lo
hicieron otra vez después
con la misma alegría
Reinaba la euforia y sin duda más de un sombrero
se voló al mar aquel día
Es el gigantismo lo que más cuesta de las letras del nombre
U una I más grandes que vos te juro que sí mi querido
y las demás por el estilo eso daba la impresión de que
de alguna manera ese barco contenía el universo
y más manifestamente que un grano de arena

En la partida apenas un temblor. Algunos "sabían"
y lamentaban saberlo. Otros iban
a resfriarse, un hombre a olvidar sus antojos,
una niñita su muñeca.
Los pisos de madera como todo lo que pueda parecerse
a tierra firme crujen por todas partes, pero apaciblemente:
el fin del mundo tendrá también ese regusto a inevitable
las estrellas particularmente luminosas el mar trémulo
de anticipación.

En ciertas circunstancias el fin del mundo
es una aventura. Basta comprender que el fin del mundo
no es el fin de las cosas y que un verdadero aventurero
no podría ser, a falta de esqueletos y de cráneos
(enigmáticos pares de zapatos a lo sumo),
no podría ser más que un cazador de vajilla

End of the world, 1. Un beau navire. Un capitaine chevronné/ qu'ici on
appellerait un commandant. Une histoire/ que la postérité a bourrée de
présages/ le rendant moins vraie que nature/ Le pont arpenté ne rendait pas un
son métallique/ La mer anglaise a beau faire elle ressemble toujours/ à une huile
sale avec de vraies taches d'huile dessus/ Les enfants crapahutaient sur le pont
comme ils l'ont toujours fait et le/ refirent après/ avec la même joie/ L'euphorie
régnait et sans doute plus d'un chapeau/ s'est envolé vers la mer ce jour-là/ C'est
le gigantisme qu'on a le plus de mal à les lettres du nom/ un T un I plus grands
que toi parfaitement oui mon cher/ et les reste à l'avenant quelle impression cela
faisait-il de le savoir/ en quelque sorte ce bateau contenait l'univers/ et ce plus
manifestement qu'un grain de sable/ Au départ un simple tremblement.
"Certains savaient"/ et s'en voulaient de savoir. D'autres allaient/ s'enrhummer, un
homme oublier ses lunettes/ une fillette sa poupée/ Le plancher ainsi que tout
ce qui peut ressembler/ à la terre ferme craque de partout, mais si paisiblement/
la fin du monde aussi aura ce goût d'inévitable/ les étoiles particulièrement
lumineuses la mer tremblotant d'anticipation/ Dans certaines conditions la fin
du monde/ est une aventure. Il suffit de comprendre que la fin du monde/ n'est
pas la fin de choses et qu'un véritable aventurier/ ne saurait être, faute de
squelettes et de crânes/ (tout au plus d'énigmatiques souliers par paires)/ ne
saurait être qu'un chasseur de vaisselle

End of the world, 2

puede comenzar con un embotellamiento
una sopa pegajosa que se adhiere a los neumáticos más de lo habitual
autos a paso de hombre ronroneando bajo la llovizna
el aire sucio porque habrá mucha polución
dolores de cabeza
la radio que enmudece pero qué pasa por Dios
diremos sin saber hasta qué punto es atinado

De una cosa al menos se puede estar seguro:
o hará mucho calor o hará mucho frío.

Es bien extraña la impresión de no tener ningún lugar adonde ir
ahora que la vida se termina
ni lo de mamá y papá ni América
ni tiempo de darnos cuenta de eso a menos que de hecho
el fin del mundo dure varios días

Serán los niños los menos asustados
después de todo para ellos lo inusual es la rutina
guardarnos la calma porque después de todo
yo conozco a alguien saben
que verdaderamente cree en el cielo y el infierno y a mí
saben a mí el cambio a mí nunca me ha gustado

Anne Talvaz - traducción de Jaime

End of

End of the world, 2. cela peut commencer par un embouteillage/ une bouillasse
collant aux pneus plus gluante que d'habitude/ voitures murmurant au pas sous
la bruine/ l'air sale car il y aura beaucoup de pollution/ de maux de tête/ la radio
qui se tait mais qu'est-ce qu'il y a bon dieu/ on ne croira pas si bien dire/ /
D'une chose au moins on peut être sûr/ ou il fera très chaud, ou il fera très
froid/ / Bien étrange l'impression de n'avoir nulle part où aller/ maintenant que
la vie se termine/ ni chez papa-maman ni Amérique/ mais cela on n'aura pas le
temps de s'en rendre compte à moins évidemment / que la fin du monde ne
dure plusieurs jours/ / Les moins effrayés ce seront les enfants/ après tout pour
eux l'inhabituel c'est la routine/ on restera calme parce qu'après tout/ vous savez
je connais quelqu'un / qui croit vraiment au ciel et à l'enfer et moi/ moi vous
savez le changement j'ai jamais aimé ça

End of the world, 3

La arena negra. El agua que corre
en arroyitos, los caracoles
un poco más grandes que los nuestros, más rugosos,
que a duras penas despegamos de su cieno.

El murmullo de los árboles, su espesor.
En todas partes el suelo tiene el mismo aspecto,
la misma riqueza, la misma frescura,
el mismo silencio, el mismo aburrimiento.

Nada que te dé la menor pista;
pero si la tierra se niega así al recuerdo humano,
¿por qué conduce aquí el camino?

China Beach, Vancouver Island, 1995.

End of the world, 3. Le sable noir. L'eau qui s'y écoule/ en rus, les coquillages/
un peu plus grands que les nôtres, plus rugueux/ qu'on dégage à grand-peine de
la vase/ / Le murmure des arbres, leur épaisseur/ Partout, le sol a le même
aspect/ la même richesse, la même fraîcheur/ le même silence, le même ennui/
/ Rien pour te donner le sens de la piste/ mais si la terre se refuse ainsi au
souvenir humain/ pourquoi le chemin mène-t-il ici? /China Beach, Vancouver
Island, 1995

End of the world, 4

el árbol se deshoja
él hace crujir las articulaciones de sus manos
y se prepara

la barca se pudre lentamente
él bombea agua
y la deja correr entre sus dedos

el gatito ha muerto
él se pregunta
¿qué sigue ahora?

End of the world, 4. L'arbre s'effeuille/ il fait craquer les articulations de ses
mains/ et anticipé/ / la barque pourrit doucement / il puise l'eau/ et la laisse
couler entre ses doigts/ / le petit chat est mort/ il se demande/ affaire à suivre?

End of the World, 5

Habíamos preferido no acercarnos
al prado donde se espacenan las cenizas. Al parecer era un lugar
que debía tratarse con respeto.

Decir que preveíamos lo que seguía, sería estúpido:
nunca se puede prever nada, incluso si
tarde o temprano las cosas terminan por saberse;

simplemente, era preferible no abordarlo.
El futuro avanza sobre sus cenizas paso a paso.
Tarde o temprano siempre se sabe por qué.

End of the world, 5. Nous avions préféré ne pas nous approcher/ de la pelouse
de dispersion. C'était un endroit semble-t-il/ qui ne se devait traiter qu'avec
respect/ / Dire que nous prévoyions la suite, c'est stupide/ on ne peut jamais
rien prévoir, même si / un jour ou l'autre les choses finissent par se savoir/ /
simplement, il était préférable de ne pas l'aborder/ L'avenir pas à pas avance sur
ses cendres/ Un jour ou l'autre on sait toujours pourquoi.

Arrambide y Mirta Rosenberg the world

End of the world, 6

Un raro sentimiento de infinitud,
pero era acá que debía terminar,
de pie en esta iglesia
donde felizmente no hace frío;

la ceremonia estaba prevista
desde hace tiempo. Es preferible entregarse.
Ellos –es decir los otros– saben.
La mirada de soslayo o hacia atrás

es una tentación, pero de nada sirve
aquí no hay más que personajes,
fantasmas que siguen

la marcha de los hechos:
avanzan con paso medido. La repetición
ha comenzado. Pronto será nuestro turno.

End of the world, 6. Un curieux sentiment d'infinitude,
mais c'est ici que cela devait finir./ debout dans cette
église/ où heureusement il ne fait pas froid./ / la
cérémonie était prévue/ depuis longtemps. Il est
préférable de se laisser faire./ Ils –c'est-à-dire les autres–
savent./ Le regard de côté ou en arrière/ / est une
tentation, mais ne sert à rien./ Il n'y a ici que des
personnages/ des fantômes qui suivent/ / la marche des
événements/ ils avancent à pas mesurés. La répétition/ a
commencé. Bientôt ce sera notre tour.

End of the world, 7

Hay puertas terribles
contra las cuales un hechizo nada puede;
rayos de luz peores que la oscuridad.

Hay puertas que hay que demoler,
modestamente, lentamente, ladrillo por ladrillo,
para poder dormir tranquilos.

End of the world, 7. Il y a des portes terribles/ contre
lesquelles une incantation ne vaut rien/ des rais de
lumière pires que l'obscurité./ / Il y a des portes qu'il faut
déconstruire./ modestement, posément, brique par
brique./ afin de pouvoir dormir tranquille.

End of the world, 8

Con frecuencia hemos visto esta puerta en fotos,
en la televisión; permite reconocer
que uno llegó a destino.

De quienes vinieron antes que yo sólo conozco
/algunos nombres
a los que este lugar da sentido.
Si estoy aquí es porque otros la traspusieron

pero no están más y el lugar no guardó sus
/huellas.

El silencio, la nieve, los árboles al fondo.
Efecto suavizante de la nieve, dicen;

eso permite avanzar en este paisaje insensible
bosque de chimeneas de ladrillo, barracas
en ruinas pero conservadas como piadosos
/souvenirs.

En el fondo del cuadro, una gran ausencia.
No voy a ir hasta allí.

...

El horror comienza muy lentamente con una
/ausencia de ganas,
con un cansancio de fin del mundo que de efecto
/se hace causa:
no quiero quedarme aquí.

Puerta o campo todo es igualmente horrible
acordarse de que hay una dirección hacia la
/salida:
menos mal.

Los pasos siguen siendo medidos.
No es coraje:
es el requisito de saber vivir.

No volverse hacia esa puerta
de ahora en más puerta de la pesadilla como para
/todo el mundo.

Brzezinka-Birkenau, 1996

End of the world, 8. On a souvent vu cette porte en
photo./ à la télévision; elle permet de reconnaître/ qu'on
est arrivé à destination./ / De ceux qui sont venus avant
moi je connais quelques noms/ à qui ce lieu donne un
sens./ Si je suis ici c'est que d'autres y ont passé/ / mais
ils n'y sont plus et l'endroit n'a pas gardé leur trace./ Le
silence, la neige, les arbres au fond/ Effet adoucissant de
la neige disent-ils./ / cela permet d'avancer dans ce
paysage insensé/ forêts de cheminées de brique,
baraquements/ délabrés mais entretenus comme
souvenirs pieux./ / Au fond du tableau, une grande
absence./ Je n'irai pas jusque là./ .../ L'horreur
commence tout doucement par une absence d'envie./
par une fatigue de fin du monde qui d'effet devient
cause./ je veux pas rester ici./ / Porte ou camp tout est
également horrible/ se souvenir qu'il y a une direction
vers la sortie./ j'ai de la chance./ / Les pas restent
mesurés./ C'est n'est pas du courage/ c'est la condition
du savoir vivre./ / Ne pas se retourner sur cette porte/
désormais porte du cauchemar comme pour tout le
monde./ *Brzezinka-Birkenau, 1996*

End of the world, 9

nada que con olvido no se arregle

End of the world, 9. rien qui avec l'oubli ne s'arrange

End of the world, 10

Hablás demasiado porque sabés que mañana
esto se acaba. La lluvia ya no perla las hojas del
/castaño,
una palada de carbón arrojada al fuego,

y que lo apaga. Y esta espera
que no termina más. Algo ya no será más

o tal vez será en otra parte,

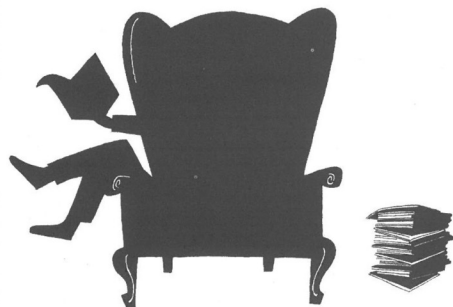
pero seguro será de otra manera. Es él,
o vos – ¿quién sabe? El miedo en el vientre, o la
/ansiedad:
porque es él, porque sos vos. Porque es mañana.

End of the world, 10. Tu parles trop parce que tu sais
que demain/ ça cesse. La pluie qui ne perle plus sur les
feuilles des marronniers./ une pelletée de charbon jetée
sur le feu./ / et qui l'éteint. Et cette attente/ qui n'en finit
plus. Quelque chose n'y sera plus./ / ou peut-être sera
ailleurs./ / mais à coup sûr sera autrement. C'est lui/ ou
c'est toi –qui sait-? La peur au ventre, ou l'anticipation/
parce que c'est lui, parce que c'est toi. Parce que c'est
demain.

A partir del 1º de agosto en www.diariodepoesia.com podrán escucharse en archivos de sonido algunos de los poemas incluidos en esta selección, leídos en francés por la autora.

La cultura pasa por aquí

AV Monografías	Doce Notas	Nuestro Tiempo
Ábaco	Preliminares	Nueva Revista
Academia	Ecología Política	Ópera actual
ADE Teatro	El Ecologista	La Página
Afers Internacionals	Er, Revista de Filosofía	Pasajes
Álbum	Exit, Imagen y cultura	Papeles de la FIM
Archipiélago	Experimenta	Papers d'Art
Arquitectura Viva	El Extramundi y los Papeles de Iria	Política Exterior
Archivos de la Filmmoteca	Flavia	Por la Danza
Arte y parte	FotoVideo	Primer Acto
Astrágalo	Goldberg	Quimera
Atlántica Internacional	Grial	Quórum
Aula, Historia Social	Guadalimar	Raíces
L'Avenç	Guaragua	Reales Sitios
Ayer	Hélice, revista de poesía	Reseña
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Revista HispanoCubana
CD Compact	Historia Social	Revista de Estudios Ortegianos
El Cierro	Ínsula	RevistAtlántica de Poesía
Clarín	Intramuros	Revista de Libros
Claves de Razón Práctica	Jakin	Revista de Occidente
CLIJ	Lápis	Ritmo
El Croquis	Lateral	Scherzo
Cuadernos de la Academia	Leer en primavera, verano, otoño, invierno	El Siglo que viene
Cuadernos de Alzate	Letra Internacional	Síntesis
Cuadernos Hispanoamericanos	Letras Libres	Sistema
Cuadernos de Jazz	Leviatán	Temas para el Debate
DCidob	Litoral	A Trabe de Ouro
Debats	Mas Jazz	Turia
Delibros	Matador	Utopías/Nuestra Bandera
Dezeme	Melómano	Veintiuno
Dirigido	Mientras Tanto	El Viejo Topo
Doce Notas	La Mirada Limpia	Visual
	Nickel Odeon	Zona Abierta



Asociación de
Revistas Culturales
de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**
Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: 91 308 60 66
Fax: 91 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: info@arce.es

Alberto Silva

Ferrocarriles repentinos

Ni una raya ni una línea

Kohen-san

ni un trazo de pincel ni una leve noticia
sobre lo que rumorean ser un camino irregular
austero. Tintinean las gotas como única guía
parece que golpean
cristales delgados de tren que se vuelve
suave traje de gasa de alguien
recorre el palacio
nasal
Antes

claro

de ascender por el cañón que lleva
al firmamento abierto, la brisa, de suyo proclive
a la expansión, ocupa o copa las narinas
se detiene o mantiene acariando la bóveda
interior (fruta que nunca sangrará
en su enteramente inmaterial presencia. Y cuando
el pabellón quedó vibrante
de

tambores

ampliando su registro abriendo grandes
ventanales, el soplo sigue su galope
como torrente ascensional y arrastra
entre sus ondas sin apenas dibujo
la resaca del día que se acaba, la de la noche
que siempre abruma

el entrecejo. El plancton

narino braceando sus tramas henchidas cada vez más
abiertas (fornidas

es un pez forajido

que se muerde la cola (se despereza como si mostrara
sus aletas abiertas al abrazo de lo inabarcable
A cada remada

el aire se nos pone más recio
más falto de hojarascas. El modo
finito de los cuerpos acaso se desnuda en el modo
provisorio de vagones postales que vacían
el peso inútil de su tara. Deja de haber un adentro
un afuera

(circulan brisas sin dejar remitente. De pronto
todo se pone en movimiento

intensamente espiralado caracoleando firme pero sin
/sobresaltos *
invisible en su potencia aunque carente de preguntas de
explicaciones

de mensajes

La listita modesta

de aquello

que por decir bonito llamábamos el mundo
cosa realidad comino y dále con el Dharma

(un brulote sólo a medias quemado

asiste en silencio a tanta ausencia
a tal carencia de cualquier espectáculo
Sólo se asienta ese relieve terco esa presencia
como roca que alguien plantó y allí dejara en abandono
tan superlativa
Ya ni miramos que

a una nariz se queda alguien pegado

un convoy que se estrella y una sombra
que asombra los ojos parece una gruta o
corturno de hueso incapaz de parlamentar
con el silencio y por eso

el tren nunca llega a la raya

pero el trip es gratuito

inodoro
sabroso
aliviana la tripa (solamente consume

la locura del tiempo

Ferrocarriles repentinos

Hay chicos en la vía

Paseitos pasitos entre los rieles tiesos
paralelos durmientes paraderos
perdidos de pesitos cortitos
de algún niño aliñado con zapatitos rotos
pendientes paraísos guillados

Vuelve el chico a jugar
una parte una fuga un lacito que es rojo partido
esa especie de entretenida guerra
(de la) que nadie al parecer (se) ha librado. Sólo que
un niño a veces gana si consigue o se afana

el fetiche de cuero ideograma o enigma
de goma rebota

bajito

pasito de aquel niño repetido caído
cariño entre las vigas de quebracho fornido
marcando

la distancia entre vías que son vigas y vías
en que su mente rueda y ruega y en ella el ideograma
rebota como su pelota y el riel de los caminos
que siempre ¡qué jodido van a dar a la mar que es el morir-

se de baldío de insomnio interminable de rocío

sin siquiera entender el por qué
cuanto más miseria más despojo
cuanto más hambre más destajo
y a más amor más matadero vieja y extensa ley esa del alba
que a medianoche sigue buscando algún sitio o
/consuelo

un rincón a resguardo del cielo una hogaza un carajo

explota de pronto el enigma de trapo y el niño
todo él se hace hombre todo
entero gomazo sablazo o

balazo de cobre de plomo mientras corre hecho goma
forjando y más tarde forzando la reja
del coto alimentario. Los juegos

que ahora juega son de los que hacen daño. En los juegos
descubre

que los rieles de antaño
no son equidistantes se juntan en el punto
(ahora los divisa
mientras se encamina pero adonde

a distancia del cuchitril o fábrica
que este hombre no se atreve a medir (ni a maldecir
pero sí sospecharla para nada infinito
el raíl de unos sueños hechos patria patrón
misterio patronímico
se orillan pesadillas de represión extraña

la pobreza

(esa nueva extremidad del mundo
ese hemisferio de olvidanzas ese
vacío de todo nombre propio en una ficha (en un diploma
a veces
en un carnet de voto. Los rieles no son mieles
se confunden pero no descarrilla

el hombre

caminando es un riel solo sólo

hecho del metal duro de los sueños
y hecho de humedades de noches sin descanso o
de las lluvias y de la acidez del que no llega a tiempo
al andén a ver pasar los pujantes trenes

de la historia de alguien

sentado en un cine alguien cuenta historias
/peligrosamente ajenas

rigurosas y enardecedoras en su falsedad

de brillante celofán reventado
por un despido o
por un escopetazo

Eva

El aroma de los genes de papá

¿hasta dónde

consigue llegar la mirada
de unos ojos rasgados son olas empujando
por llegar dominguito a su playa

diez o veinte

muchachos se dan vuelta
con rapidez de rayo (escuchan inusual el tic tac
trotecito nervioso un pasear de taquito

aguijón
en la negada carne de la cancha
cuartelera

del barro hasta dónde
codicia caricias de un partido de fútbol
hasta dónde en el pringue de diez o de veinte

camisetas

la que trota descubre sotreta
la trastocada tesis
el fatigado informe explicativo
el código genético del hedor nacional hasta dónde

este sueño esta joven se resume o recubre
con el manto de un aroma extendido por territorios
incapaces de acabar
de puro lindar con la patria y el terreno

baldío

hasta dónde la que ayer vi pasar
con aires de astracán
no acaba husmeando
en su más que complejo y fatal cubrimiento en olor
o loor masculino
jaranero futbolero tanguero

qué se yo? transformada

para siempre en icono
santa puta madre (alguien se muestra
capaz de transmitir reproducir entusiasmos genéricos
nacidos de padres procelosos pasados que han sido
mitológicos reales propios o ajenos hasta dónde
poco a poco

la mujer o taquito el aroma o mirada sobada se acaba
fundiendo
en pelota o tribuna en pancarta en anhelo
ribeteado de celestes y blancos y hasta dónde
no podrá comprender la negrada
que el rumor de mujer
se mueve por un wing de símbolos que tanto
nos superan que tanto nos reúnen
en su aroma de estuario con los bagres

podridos igual a un vestuario

(sin nunca sospecharlo)

hasta dónde alguien no habrá
mandado que la hembra al mirarnos
nos mida y olfatee
a ver si se descubre que somos necesarios
a la procreación o al menos al pudoroso
reconocimiento del genoma humano hasta dónde
hasta cuándo

las honduras y entresijos de algo tan sagrado y solemne
como la nacionalidad
parece que ahora penden del hilo de ariadna
jengominadla del aroma
de un hombre (según lo entienda una mujer
y la enciendi y brillante o la apague
y la aburra y el olor la opaque rancia

cuando hace un ocho sin mirarse ni olerse

la cancha

Mu

A mi broker

nuestro agente en la cñi dice mu
y todo se vacía
salvo sus contactos secretos su caspa
su agónica finanza

no sabe (queda oscuro
que una vaca en su canto
puede vaciar la testa del que espera flotando
entre dos aires (el bueno que delira
el malo venta disparates
grasosos de manteca brillantes de gomina o corbata

con la puerta cerrada como en un corralito
y el extractor de la letrina

fiel a su misión de hacer que no huela
ni mu. El agente extractor
deja esa sensación de aire espantoso
conocido intermediario rancio
para el disfrute de próximos pacientes

que vendrán a sentarse al reservado
cual medrosos Rodines
pensando en que afuera la cola
se hace larga cada vez más larga

amaga y se retuerce como esos largos trenes

se hace, se hace tan y tan adentro también hace
fuerza

el más cobarde
y en secreto contacto se limpia inocenta sus dolores

con papilitos verdes
y el humo de una máquina rebaja y se les pierde
por el camino verde

Alberto Silva nació en Buenos Aires en 1943. Se doctoró en Letras en la universidad de París. Ha publicado los libros de poemas *Mi patria no es de este mundo*, *Adonay y el resto* y más recientemente, *El viaje* (Paradiso, Buenos Aires, 2002). Editorial Norma publicó su ensayo *La invención de Japón*, y su traducción de *Trabajos de amor perdido* en la colección Shakespeare por escritores. Es profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto.

Romina Freschi el-Pe-yO

casauno

alunicornio

Elserdelamúsica:elsurf.Olaaola,seavanza,enondas,enolead
a.Cuandounaparedderuidoselevantafrenteamí,medetengols
oydetenidalporcompletoparalítilcalparalizada.Enesentonc
esllorofrentealamúsicaclásica,avergonzadademí,einútilpar
acualquiermovimiento,danza,sintaxis.

Tengounamiradaextraviadaquemetemiedoamiskonocidos.
Amisamigoslesesinvisible,peroamiskonocidosno.No.Notod
einmediatosumiradadeasombroyentrenosotrosunapareddei
ntraducibilidadnosrepleynosexpuls...comomagnetizadas
haciafuera.

Yanohayposibilidadderenovarlacasa.Estalla.Elmovimiento,
elcambiodelugarhatornadoimposibletornarlas cosas,oretorn
arlassiquieraalpasado.Losrecorridossisemprelosmismos,l
ascosassearrumbanenlos pasillos,miperroconstruyeescenog
rafíasymadriguerascomosiel fueratonesbajolosmuebles.N
opuedocaminarenotrashaldosasmásqueéstas.Lacomputado
ratambiénestáallá,estállenadecosas,nopuedecambiarse delu
garyandalento.EnMujercitasloqueriaponerunaplanchasobre
suhermanaMegparaevitarquerecriciera.Haycomounaplanch
asobremicasa,dormilonaincómoda,meencastraasíartrítica.

Casiasco.Lourbanotambiéensemealojarepleto.Losperiodosd
eeguerarompenlacabeza,matan.Haytanto,quenopuedover
.Ciegaestoycontodoesto,interna,elúnicoespacioeseltiempo
yrecorromilvecesestasolacasa,estasolacalle,éstasolamente.
Cadapalabrameciega.Meaferrualteoríadequecadapoetatie
nesuperíodoexperimentalenelquerompeellenguaje paraenc
ontrarsuyooencontrarseasimismoenél,loqueserialismismo
¿quizás,¿no?Uno esigualalenguaje!Nohehechoningúndescu
brimiento!Siuno esunoyellenguaje esuno,entoncesitodoslos
demássonmultiplicadosporuno,todoslosdemássonlenguaje!l
todoslosdemássonunolotodossonmosunoluno0demasiado.

Romina Freschi nació en Buenos Aires en 1974. Es licenciada en Letras. Publicó *redondel* (Siesta, 1998), *Estremezcales* (Tsé-tsé, 2000) y *Petróleo* (Eloisa, 2002). Próximamente *el-Pe-yO* se publicará por Editorial Paradiso. Desde 1999 coordina junto a Karina Macció los encuentros, talleres, ediciones y página web de *Zapatos Rojos* (www.zapatosrojos.com.ar) A partir del 2002, emprendió la construcción y coordinación del espacio de arte y poesía *Cabaret Voltaire* (Bolívar 673 - www.elcabaretvoltaire.com.ar)

Jorge Quiroga Madres

8

Las madres
han llegado temprano
vienen despacio hacia la luz,
levantan las manos
dan giros alrededor
con sus hombros.
Sobre sus cabezas el viento se desvanece

23

Las madres en el recodo
de la plaza
increpan y alzan su voz
por encima
se tocan
tumban,
donde las madres están
sobrevive una turbación
por la justicia,
empecinadas, con los ojos entornados
siempre están allí
sin convencerse, exigiendo
respuestas, dueñas, **imprevisibles**

25

Alrededor del pasado
galerías de la infancia
palabras que no se dijeron
perfiles sombríos
con vida los llevaron.

28

La gente acecha, invade, arrasa, baja de
barrios distantes, tienta con su voz ronca
los peligros. Se inmiscuye, la multitud se
divide en flancos que se entreveran y al
mismo tiempo es como si se estuviera
mezclando, están otra vez ahí, deshila-
chándose, mordiendo una alegría, que de
nuevo **las abraza.**

30

Las manos
superpuestas en la mesa,
como tenazas,
cerradas,
ignorando implorar.
nudas
estremechidas
no son inseguras
y palpitan **con vida.**

49

Cada uno continuó enredado en su
historia, la suerte nunca nos abandonó,
supimos que hacer. Esto ocurrió tiempo atrás.
Algunos dicen que el pasado
no pertenece
**al mundo de los
hechos reales.**

59

De la fuente de la plaza
brota la luz
(en primavera el aire es pesado)
sobre las baldosas
han quedado los papeles del día anterior

Jorge Quiroga nació en Buenos Aires en 1943. Publicó los libros de poemas *Cuaderno nocturno* (1991), *Las otras historias* (1996) y *La casa abandonada* (2000). Estos poemas pertenecen al libro inédito *Madres*, que en 2002 obtuvo mención especial en el Concurso Internacional de Poesía de la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Claudia Prado

Aprendemos de los padres

el clima

Cae piedra y rompe
plantaciones vehículos perfora
la lona de un avión el agua
inunda calles y casas alimenta
napas subterráneas y los pisos
explotan el humor lo químico
en el cuerpo cruzarnos o no
y cuándo
todo lo incontrolable

del clima
—digo ahora que puedo —
me gusta que cambie.

Y sé que hoy también
alguien da la espalda
a un campo seco atraviesa
en silencio la casa
y se encierra a decir: por fin,
esta desgracia es mía.

happy together

Y sí
la felicidad es por un rato
regresar a casa en un tren bala.
Por un rato,
no olvidas que tristes
o felices los finales
apenas son
cuestión de las películas.
Como si fuese de otro
la vida
por la ventanilla
alegremente.
Hong Kong, una empresa
de familia,
para un hijo lo mejor
de la hacienda de su padre.
Volver
también es dulce. Además
quién te quita
el recuerdo de ese tango
que bailaste exactamente
del mundo al otro lado.

Y de verdad preguntás:
¿Quién podrá quitármelo?

aprendemos de los padres

El te acaba de explicar:
el único secreto es ir siempre
a la misma velocidad.
No sé ahora, pero puedo asegurar
que a esa edad no sentías miedo,
a alguien como vos el miedo
le lleva años
y muchas reflexiones.
Cambios, frenos, luces
ya sabemos, el hombre
crea máquinas complejas,
las maneja
pero sí sólo se trata
de llegar de un punto a otro
para qué entrenarnos
en ostentar habilidades.
Entonces, papá,
¿a la misma velocidad
hasta la tumba! le decís
y no porque te gusten
las frases grandilocuentes
pero acaban
de pasar el cementerio.
Los dos se ríen, él sigue
sin frenar.

Claudia Prado nació en 1972 en Puerto Madryn, Argentina.
Publicó *El interior de la ballena* (Buenos Aires, 1999) y *Aprende-
mos de los padres* (Holanda, 2002).

Yaki Setton

Niñas

Niña del subte

Viene de lejos, del primer vagón.
Atraviesa en equilibrio el valvén violento
Su cuerpo pequeño y musculoso
cubierto de un vestido con volados
se agita al compás y mantiene el equilibrio
Lleva en sus manos un manojito de estampitas
y en forma graciosa hace gestos con sus brazos
como una bailarina y deposita
en cada muslo su oferta mendicante
Ella repite su rutina coreográfica y por primera vez
su mano pequeña se queda
más de lo que debe sobre un pantalón masculino
ella repite su rutina y por segunda
vez su mano pequeña se queda más de lo que debe
sobre un pantalón masculino
ella repite su rutina y por tercera vez su mano
pequeña se queda sobre un pantalón masculino
agita su vestido teñido de rosa
agita sus cinco o seis años
agita a los hombres
que pagarán unas monedas
por su delicadeza
mientras atraviesa el subte nocturno de estación en
/estación
hasta llegar a la terminal

Niña de Odessa

a Frida Breitel

*Siempre me gustó ser libre
dijiste sin dentadura
con medio cuerpo paralizado
tus ojos brillosos
en la cama
la cara forzada
hacia la derecha
mientras susurrabas
en mi oído izquierdo
qué de la infancia recordabas
y entonces
la nieve de Odessa
las calles del shtetl
y el frío que sube hasta los muslos
en la puerta de la iglesia donde entran los goim
no hay nada mejor que sacarles unos kopecs*

Niña del semáforo

Golpea el cristal del auto
como si fuera el primero
y un oscuro brillo en sus ojos
descubre al tonto
que está del otro lado
Sola en sus pensamientos
de semáforo verde
quizás estará descalza
pollera pequeña para cuerpo pequeño
y de baja altura a la altura de la ventana
una monedita, por favor
será el latiguillo mecánico
que a cada semáforo rojo
repetirá cuatro o cinco veces
treinta por hora
trescientos y pico al término de la jornada
pedir en alguna panadería
o fiambrería algo
y encontrarse con el patrón
que guardará las monedas
tirarse en algún zaguán
pasar la noche
y volver a la esquina del otro día
esperando el semáforo rojo

Yaki Setton nació en Buenos Aires en 1961. Es licenciado en
Letras de la UBA y egresado del Instituto Nacional de Cine-
matografía. Publicó el libro de poemas *Quirurgia* (Paradiso,
Buenos Aires, 2002).

Daniel Muxica

La conversación

Tendrá en él su morada

¿tendrá cuerpo?

notará que la pregunta es una trampa
todavía sin usar
su vestimenta lo es:

se viste para estar a la vista,
para tener existencia
[la no-persona
una mañana x
decidirá probarse la indumentaria
que lo viste de sujeto]

congeniará lo congénito:
una costura rápida, desprolija, para cruzar
la puerta y salir sin escuchar a su sombra

[si el Ser atraca su hilván por abajo,
a la piel de su pie la falta la I]

pensará que hay un solo lado
el de caer

¿tendrá cuerpo?

[a veces, por la concupiscencia de los ojos
se llega a un enigma]

*

cuando le preguntaran sobre cómo era su cuerpo
entenderá que había dimensiones sagradas
que sólo los templos conocen en sus grietas

¿a qué llama soliloquio?

¿a qué llama rezo?

son profanación los trabajos perdidos,
las horas fatigadas,
las agrias hierbas del dolor, ciudad de los soberbios
en la que poco queda de su historia

suaves derrumbamientos de la materia
las escuelas psicológicas exudados adornos fingidos
para la demencia,

licores de la agonía;
convendrá
que es difícil amar o morir cuando no hay lenguaje

[este mundo es su lenguaje que es de este mundo]

la esperanza será amuleto
el cúmulo,
el título,

[las cenizas dentro de la urna,
formando una diminuta pirámide
que genera la ilusión
de todo aquello que se eleva]

Daniel Muxica, Buenos Aires, 1950. Publicó, entre otros libros
de poesía: *Hernanecer* (Schapire, 1976); *El poder de la música*
(Stephane Bloom, 1983); *El perro del alquimista* (idem, 1985);
Ex libris, el elogio de la dispersión (Xul, 1989); *Siete textos pre-
mortales*, (El caldero 1991); *Pentesilea, la vírgula y algunos
otros poemas*, (1996); *Bailarina Privada* (La Bohemia 2001).
Ha preparado una *Antología Erótica Argentina* (Ed. Manan-
tial, 2002), así como una antología de poesía de los años 80 y
90, *El arcano o el arca* no para la Ed. La Azotea a publicarse
en septiembre de este año junto al Instituto del Libro Cubano.
Es fundador y director de la revista literaria *Los rollos del mal
muerto*.

Andrew Graham-Yooll

All is claridad

Inconclusas/Unfinished

Trapped! ¡Atrapado!
Alegremente/agreeably.
Between two cultures,
¡Anglicano! Catholic!
Una que habla poco
Of belligerent ancestry
La otra no termina de hablar.
Empty of meaning.

Renacer/reborn
In the knowledge that we have
En la seguridad que anhelamos
In the greatness we seek,
Para nosotros y lo que somos
Here with me, all about
En cientos de colores and origins
From places most diverse.

31-12-2000 (domingo)

Somewhere between 2000 and 2001
Revisamos fantasías imposibles, para
Retrieve from decades thought to be better
Que nunca fueron años mejores, ahora.
We have not that other reality to compare.
Entre el 2000 y el 2001 los hombres buscan
Something that can be recovered
Seguros que la memoria no les va a faltar

Sunday papers (7 January 2001)

Morning newspapers in two languages
Transmiten juegos de contradicciones.
They say nothing different:
Informan igual en días ignorables,
They assure there are options,
Elaboran ideas de alternativa.
But offer only separate breakfast menus:
Hot food for northern Winters,
Also livianito cuando oprime el calor.
It is how we digest the Sunday news
Que nos hace imaginar lo sucedido.

Sensations/Sensaciones (Mar. 2001)

El exilio acostumbra a no estar en un lugar,
Summer south is equated below Summer north;
Sudamos como chanchos, entropicados, en el Sur.
Scenes of oppression are beaten by Summers recollected,
El tiempo se convierte en añoranza de épocas vividas.
Up there Summer is a season of elegance and release,
Aquí falta agua, no hay luz, se inunda y caldea el aire.
Seasons are sensed with rival passions, blamed for failings.
Lejos del terruño, home o heimat, se extraña hasta lo peor.

All is claridad

Why are hooligans called barrabrava?
Los bravos de la historia son los hooligans,
Praised for their prowess
En visión popular de violencia.
Transparencia se invoca para lo oscuro,
The light does not shine on confusion.

Children's stories (London/Sheffield, May 2001)

1
Trains are never on time,
Pero los tomamos sin chistar
We wait all our working lives
Para trasladarnos sin llegar.
Cabs take us where we are told,
Cobran por dar vueltas y demorar.
Trains are never on time:
Mienten, corren las agujas del reloj.
2
Los bebés son un encanto,
Oh, they're so cuddly, you see,
Nunca se puede saber cuanto
And we might hate them if they pee.
Gente dice "me lo como" pero no traga.
Don't wrap him, I'll eat him here.
3
Los niños son un encanto,
When given a good sound whack.
Son tanto más queribles en silencio
After being fed and sent to bed.
4
Ekono/Disco/Coto, nunca tienen un soto
When I look going for fried rats.
Dicen que no conocen
They offer the roast chicken
O llaman a otro empleado,
When I look for fried rats.

Distracción (May 2001)

Pienso en guerras, terror y muerte,
All those horrors the TV shows,
Y ahora pienso mucho en el dinero
Worrying I never have enough,
Para distraerme de los problemas.

Mrs Smith de García

I come from a better place than you,
Dale, gringa, cebate unos mates.
I could have been a lady, but for you,
Gorda, vení, por qué puteás en arameo.
He ill-treats me because I am better.
Treinta años y no cambias de canto.
You and yours will never be any good,
La Gorda no habla en cristiano,
I have always avoided being like them.

Sperm count/Recuento de espermatozoides

Held the sperm in hand to count, watery white,
Para saber si se nota el estrago de los años,
Squirted after investing much hand-held effort
Para recobrar el placer de años idos.
Only a few drops in the morning light,
Que antes no veía al entregarlo escondido.
That action recalled the lost energy of youth.
Ahora es agotado en el silencio solitario
As boring as a museum attendant.
En las lecturas siempre noté medidas ajenas;
They always seemed larger than my life.

Very late at night/Muy tarde en la noche

I hate it when my woman leaves the loo seat down,
Trato de no chorrear el piso y embocar, pero gotea igual.
Once my woman, all naked, fell into the toilet with the
/seat up.

Me reí a carcajadas en el silencio de la noche.
She did not like that at all, so I apologized amid giggles.
Ella se queja porque chorreo gotas en el piso.

Seen her?/¿La ves?

Have you watched her, thoughtful, seated on the toilet?
¿Lo miraste, parado frente al inodoro, sin una sola idea?
Thoughts drowned in noise of water loudly hitting water,
El chorro dibuja juegos que se desvanecen en la porcelana.
Afterwards,
Después,
She knows he has spent his passion,
Ya sólo ambiciona el sueño perdido.
She puffs up her hair, studies lashes in the mirror,
Mientras espera que termine el coqueto monólogo.
Does he still love her? she asks, with a thick whisper.
Naturalmente, Love you, si por eso se casaron ¿no?
We always speak this mixed language,
¿Quién nos cuestiona como confundidos?

Endangered faeces/Feces en peligro

Politicians who wear foreign made jackets,
Diputadas que hablan de proyectos que no tienen,
Caribbean holidays for rich physicians,
Nenas que dicen tener el apoyo incondicional,
Boys so stupid they think they are important,
Escritores de poemas, insolentes que dañan idiomas,
Artists constantly opening retrospective hangings,
Women who say it is OK to marry without love,
Hombres que juran que jamás se casarán,
Y la liste sigue...
We all have long lists...

Recession Blues

Lunch in a lousy place, with friend,
Un niño, siempre hay niños sueltos,
Nose a white circle pressed on pane,
Mira hambriento a las mesas puestas;
In an empty dirty eatery.
Malaria de la recesión.
Outsiders, always on the outside.
Una mujer se desnuda el busto,
To make a quick buck at lunch
Para hombres que la citan al salir,
Before going to sleep with wives,
Que ya no se encuentran en casa.
They hustle to fill a baby's bottle.
El amigo dice, "Me voy",
Can't stand recession blues.

(Pipo, Buenos Aires, Thursday, 5 Jul. 2001)

El journalist/The periodista

Never have I produced
Una sola frase genial;
Every line a reproduction,
Cada cita un plagio
Of another's genius.
¿Para qué defender un oficio?
That labours deeply in theft;
Ya no se descubren fuentes
Any more than power grants.
La noble defensa de libertades
Only seeks to operate unchecked.
¡Chantais!
Sham!

Andrew Graham-Yooll (1944), periodista y escritor, nació en Buenos Aires, hijo de padre escocés y madre inglesa. Ingresó a la redacción del *Buenos Aires Herald* en 1966. Publicó el volumen de poesía *Se habla spanglés*, en dos ediciones, la primera por De la Flor, en 1971, y una segunda, ampliada, por Lumiere, 1998. En 1976 partió al exilio con su familia y residió en Londres durante 18 años. Se ha desempeñado en las redacciones de *The Daily Telegraph* (1976-77), y en *The Guardian* (1977-84), y fue director de las revistas británicas *South* (1985-88), e *Index on Censorship* (1989-1993), todas en Londres. En 1993 fue nombrado Fellow en Wolfson College, en la Universidad de Cambridge. A su regreso a la Argentina en 1994 fue nombrado director y luego presidente del directorio del *Buenos Aires Herald*. En 1998 abandonó ambas posiciones. Actualmente se desempeña como Señor Editor del diario. Tiene unos veinte libros de ensayo y reportajes publicados en inglés y castellano. En el 2002 fue condecorado con la Orden del Imperio Británico (OBE), por la corona británica.

Ximena May

Oftalmología

lentes de contacto

abría mucho los ojos
para que el cielo se acercara
hasta adentro mío podía entrar
por el espacio celeste
secar y refrescar
mis ojos de plástico
hasta adentro mío podía
físicamente entrar

jueves: se va

en medio del médano
no te dejes la mochila
el mango metido hasta
el centro de sandía

clavado sólo es plástico blanco
el filo quieto pero adentro
los ajíes al costado del plato
huesos de pollo sin haberles
comido el cartilago

que no hierva el café ni se
quede la ropa adentro del lavarropas
mucho da mal olor
se va y queda polvo flotando manso
suspendido en los rayos del sol
una campera libros discos
cierro los ojos y pasan semanas

verano 2

un cuerpo
ahora extraño
duerme en mi cama
no distingo
entre sábana y colchón
un olor

puede ser igualmente un
pulpo gato un erizo

cambia benévolutamente
sus luces de tanto en
tanto poner un huevo
una luz de giro y
mirar por la ventana
mientras pasa la pampa el ombú

la misma sandía

pierde 94 por ciento de agua
queda la costa en situación expuesta

esto es el vacío

a 90 grados
mampostería al aire
azulejos celestes en el borde del cielo
caños moldura piso tres
quinto prolifa pintura rosa
desde la calle

mosca volante fisiológica

acabo de encontrarlas
a la tarde
volando de nuevo sobre la
mesa blanca

el enjambre no es permanente
ni el tumor ni la enfermedad
avanzan con las manos levantadas
hay luces
deberían salir de todos lados

mientras tu cabeza como una mandarina
estalla conmigo adentro

tu cabeza como un plato volador
suma millaje
y más millas mientras preparo una tarta
me concentro en el punto
exacto de zanahorias ni crudas
ni secas
en punto plano
la toma final

en la misma vitrina
unos blandos y otros duros

por el mismo piso
fumigado a la mañana
de ida y de vuelta
cuelgo la ropa
separo las últimas cosas
en dos cajas
no es de buena
devuelvo libros
que fueron regalo

140 millones de detectores
tendría que tener mi ojo
señales laterales no
señales de peligro aislado no

su imagen invertida en la profundidad
del iris neutra
borrándose

El espacio tiene modificaciones

que mi vista altera
un botón de más
un fideo que escapa al colador
todo en ausencia de amarillo

amarillo

hay un color donde mis conos
se pierden por completo el
amarillo parece inhóspito
me preocupan sus porcentajes
cubriendo tu cara se pierde

una gelatina de limón
en el paladar

diluyéndose como al final los
granos molidos de café se van por la
/cocina

un rato

obviedades

una piedra se hunde
una sandía flota
por el lago

tanta agua cómo encontrarla
en el Nahuel Huapi
superficie 560 km2 profundidad hasta 454
/metros

¿cuándo empujamos cosas
al agua? ¿cuándo dejamos que el viento
corriente trepan la costa?

la sandía por ahí
suspendida por ahí
con semillas duras adentro
el resto es agua

Fabián Casas

El Spleen de Boedo

Problemas de la vida moderna

Cuando vivamos juntos y tengamos hijos
se acaba esto.
Se acaba el cannabis, el whisky
el tai chi a cualquier hora,
la ropa usada, el hip hop, el trash
las canciones pasadas de moda.

Brasas

Toda la noche caminando sobre brasas
y a lo lejos las puertas de los autos
que se cierran de un golpe.
Estás harto de la comida seriada de los
aviones
y del doble que crece a costa de tus
nervios
tratando de conquistar el mundo
o metabolizar el día.
Que está extraviado. La buena onda
se echó a perder hace una semana.
A los jeans mojados les crecieron hongos.
Y las palabras que elaboraste de disculpa
son las migas que deja un paranoico,
para saber cómo volver a casa.

Papel de arroz

Horacio, los chicos interrumpen el fubito
para dejarme pasar.
Soy el hombre del piloto
abrazado a su botella de Wild Turkey
caminando sobre papel de arroz.
Tres miligramos a la mañana
y tres a la noche, hacen que no me
/preocupe
por mis ejércitos metafísicos.
¿Te acordás, Horacio, cuando salimos
escortados por la policía
de aquella cancha oscura y peligrosa?
¿No era glorioso sonar en todas las radios
y poder identificar a nuestros héroes?

El spleen de Boedo

Sé lo que hicimos el verano pasado
cuando el heladero cruzaba las calles
bajo el desierto spleen de Boedo.
Y bombado por el calor,
dormía en el garage,
el perro siberiano de los Scardanelli.
El verano pasado: pisado.
Los cigarrillos doblados, olor,
la voz de Roberto Carlos en los parlantes
de la avenida.
Como una resistencia eléctrica
cuyos filamentos se apagan lentamente
la tarde roja vira al negro
y empieza la percusión de los postigos
tocados por el viento.
Bajo los látigos del agua, las plantas.
En las ventanas, los mosquiteros.
Las cortinas hechas con largas tiras de
/plástico,
bailan en las puertas de las cocinas.
Y se encienden los espirales en las mesitas
/de luz.

La migración

Estuve charlando con tu verdugo.
Un hombre pulcro, amable.
Me dijo que, por ser yo,
podía elegir la forma en que te irías.
Los esquimales, explicó, cuando llegan a
/viejos
se pierden por los caminos
para que los coma el oso.
Otros prefieren terapia intensiva,
médicos corriendo alrededor, caños,
/oxígeno
e incluso un cura a los pies de la cama
haciendo señas como una azafata.

“¿Es inevitable?”, le pregunté.
“No hubiera venido hasta acá con esta
/lluvia”, me replicó.
Después habló del ciclo de los hombres,
/los aniversarios,
la dialéctica estéril del fútbol, la infancia,
con sus galpones inmensos con olor a
/neumáticos.
“Pero”, dijo sonriendo,
“las ambulancias terminan devorándose
/todo”.
Así que firmé los papeles
y le pregunté cuándo iba a suceder...

Ahora! dijo.
Ahora

tengo en mis brazos tu envase retornable.
Y trato de no llorar,
de no hacer ruido,
para que desde lo alto
puedas hallar
la mano alzada de tu halconero.

Tratando de ver cómo será

En el medio de los días contados
la tensión del poema
corre hacia su fin
sin esperanza de resurrección.
El juez de tenis
gira la cabeza de un lado a otro
aprobando o negando
mientras la multitud congregada
grita o aplaude según el tanto ¿Será así?
Bajar a las profundidades
con un traje hermético y difícil de llevar
cuando alrededor
las cosas cotidianas
se mueven con el lento ondular de los
/elefantes.

Tratar de decir palabras
que se hacen papilla en la boca
y saber que los grandes días
están en un baúl que se cierra de golpe.

A veces quedan hijos
que precintan el terreno
para que no te fatigues
haciendo esgrima con los muertos.
Hasta que llegás a ese lugar
formando parte de la migración
que busca trabajo en un país en quiebra.

No hay vuelta que darle,
motorizado por la culpa
alguien instaló
este campo de refugiados en el sol:
la vejez es el último verso del poema;
después de él empieza la crítica.

Ximena May nació en Buenos Aires en 1972. Publicó: *nestor* en formato cd rom (sin mención editorial), y *deshuase*, ediciones deldiego, 2002.

Fabián Casas nació en 1965 en el barrio de Boedo, en Buenos Aires. Publicó los libros de poemas *Tuca* y *El Salmón* en Libros de Tierra Firme, donde muy pronto aparecerá un tercero, *Oda. El Spleen de Boedo* será publicado este año por Ediciones Vox.

Poesía y alquimia

"Aislado de su pasado y en espera de un futuro que no acaba de llegar, el poeta no está hoy en las fronteras de la literatura, sino en el desierto de su propia desazón."⁸

por Edgardo Dobry

Entre el intelectual y el especialista, ¿qué lugar para el poeta? Se me ocurre que hay algo aun más desolador que el nihilismo propio de quien ha acotado al máximo su campo de saber: la melancolía del especialista sin especialidad, que es una forma no del todo exagerada, según creo, de definir la posición actual del poeta. Si el poeta fue visto tantas veces como aquel capaz de señalar los límites del territorio literario, acaso su dominio se vea reducido ahora a una provincia remota, rica en prestigiosos monumentos algo decrépitos, como pirámides sepultadas en la arena. Aislado de su pasado y en espera de un futuro que no acaba de llegar, el poeta no está hoy en las fronteras de la literatura, sino en el desierto de su propia desazón.

Creo que el punto de partida de este proceso, que abarcó todo el siglo XX y aun continúa, podemos ubicarlo hacia finales de la década de 1860, con el simbolismo francés, y con Mallarmé en particular. A lo largo del siglo XIX el importante crecimiento de la alfabetización y los avances tecnológicos permitieron las primeras grandes tiradas de libros y de prensa periódica, convirtiendo a las diversas formas de producción textual —periodismo, folletín, poesía popular— en uno de los primeros objetos de consumo masivo. La palabra impresa empezaba a estar al alcance de casi todo el mundo, a la medida del bolsillo y del entendimiento del burgués. Esta situación, que entusiasmaba al folletínista, produjo una incomodidad cada vez mayor en el poeta. Frente a los afiches y los diarios que veía por la calle Baudelaire exclama: "Es el oleaje creciente de la democracia, que todo lo iguala"; pero el verdadero espanto frente a esa nivelación se convertirá en motor de poética con Mallarmé. Frente a la imparable circulación de material escrito, frente a la erosión diaria de la palabra a manos del periodista, Mallarmé se arrogó una posición de mistagogo de un saber que debía ser preservado, que no podía quedar al alcance de todo el mundo. El lector-votante era para la novela; la poesía era para el distinguido, que otros llamarán la "aristocracia del espíritu". Las actitudes radicalmente reaccionarias de algunos de los mayores poetas del siglo XX quizás tengan también algo que ver con esto.

Si la información circulaba, imparable, el saber debía reservarse a un grupo de iniciados. En una carta a Henri Cazalis

de abril de 1866, Mallarmé confiesa hallarse en busca de *le Grand Œuvre*, "como decían los alquimistas, nuestros antepasados". Con la equiparación de poesía y alquimia Mallarmé asumía la herencia del romanticismo alemán, de Novalis sobre todo, para quien la poesía era una forma de la magia y una expresión del poder iniciático de la lengua. Por eso el nuevo lenguaje de la poesía, como producto de esa alquimia, se vuelve incomprensible para el lector de la masa. Y es esta misma asimilación la que conduce a la opacidad, al hermetismo; recordemos que la etimología de la palabra "hermético" remite a Hermes Trimegesto, divinidad alejandrina de la alquimia, el esoterismo y los saberes ocultos.

Para Mallarmé el hermetismo esotérico tiene un sentido defensivo: es la clara voluntad de expulsar al lector de periódicos del ámbito de la poesía. El poeta teme que la vulgaridad de ese lector manille su arte verbal, que es una aspiración a lo Absoluto; con este rechazo del lego, el poeta es ya un especialista ensimismado. "Soy un incompetente en cualquier materia que no sea el Infinito", decía Mallarmé. En su poesía, las imágenes de las estancias cerradas y a oscuras son constantes. El escenario donde tiene lugar la acción del "Soneto en ix" fue definido por él mismo en una célebre glosa (contenida en otra carta a Cazalis, de julio de 1868), como "une chambre avec personne dedans": un cuarto con nadie dentro. La ligera agramaticalidad de la construcción es muy sintomática: no "sin nadie dentro", como sería correcto decir, sino "con nadie dentro"; esa figura tan replegada sobre sí que se convierte en la mera presencia de una ausencia es la representación más consumada del poeta simbolista y contiene el germen de su extensa descendencia. La reclusión, la distancia insalvable con el mundo es su respuesta a la omnipresencia del lector. Una forma paranoica del saber convertida en opción estética, puesto que el propio poema se cierra sobre sí mismo, expulsando al mundo en favor de un juego especular entre escritura y lectura; recordemos que Mallarmé definió al poema en ix como "soneto alegórico de sí mismo".

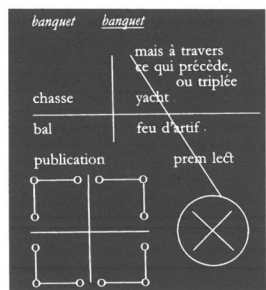
Quiero señalar en este punto dos circunstancias significativas. La primera es que cuarenta años antes de que Mallarmé escribiera el "Soneto en ix", Lord Byron había propuesto, no sin ironía, la imagen del lector como un *cliente* del poeta: "But for the present, gentle reader, and/Still gentler purchaser, the

bard—that's I—/ Must with permission shake you by the hand" ("Y ahora, amado lector y aun/más amado cliente, el poeta—que soy yo—/ con tu permiso te estrecha la mano..."), *Don Juan*, I, 221). En todo el *Don Juan* son constantes las referencias a los editores de revistas literarias, al dinero que pagan a sus colaboradores, a la relación que tiene todo ello con "my epical pretensions to the laurel" y a la temida reacción de los "prudish readers", los lectores mojigatos. En cuanto a Baudelaire, podemos discutir si consideraba al lector como un hipócrita por ser un semejante o viceversa, pero tanto en su caso como en el de Byron la cercanía de ese "cliente" y de ese "semejante" es permanente, sin ser aun del todo amenazadora. En Mallarmé, en cambio, el público es ya algo que hay que mantener a distancia; y si el público no se aleja por iniciativa propia, a pesar de todas las advertencias, entonces queda la reclusión como última posibilidad. La aventura africana de Rimbaud también debe ubicarse, creo, dentro de estas tentativas de fuga.

Aunque no podremos desarrollar aquí este punto, quiero apuntar la idea de que, sobre todo en el ámbito germánico, la repugnancia frente a la democratización de la palabra escrita se halla también en el germen de la filosofía y el pensamiento del siglo XX, cuando el filósofo es definitivamente un especialista. Al erigirse como heredero de la alta tradición especulativa de Occidente, éste no deja de denunciar el "palabrero" de la prensa periódica. Fritz Mauthner, discípulo de Ernst Mach, publicó a principios del siglo XX su *Aportaciones a una crítica del lenguaje*, en el que impugnaba el "charloteo", postula que el lenguaje es al mismo tiempo "puente y barrera" entre los seres humanos y sostiene que el filósofo debe ser consciente del carácter metafórico de la lengua, que no permite llegar a ningún conocimiento definitivo (en esta senda, Hofmannsthal escribirá su famosa "Carta de Lord Chandos"). Y recordemos la insistencia de Wittgenstein en aislar lo que "es decible" de lo que es puro palabrerío, y la vehemencia de Heidegger contra la "chachara" de la opinión pública. La democratización de la lectura, la conformación de la "opinión pública" ligada a la prensa periódica provoca en los espíritus ilustrados una inmediata desconfianza en el poder cognoscitivo de la lengua, como si ésta fuera una casa de moneda que ha impreso demasiados billetes como para sostener algún valor de cambio.

Volvamos ahora a Mallarmé. En el séptimo verso del "Soneto en ix" se lee: "Le Maître est allé puiser des pleurs au Styx" (el Maestro se ha ido a captar llantos en la Estigia), es decir se ha ido hacia adentro de la literatura, se ha disuelto en sus propios libros, aunque en su gabinete todo denuncie su presencia reciente. El poeta, el alquimista, ni siquiera estará allí, en su recluso lugar de trabajo, si el lector viene a buscarlo. Este punto me parece importante porque señala el origen del divorcio definitivo en-

"Para Mallarmé el hermetismo esotérico tiene un sentido defensivo: expresa la voluntad de expulsar al lector de periódicos del ámbito de la poesía."



MALLARMÉ, LE GRANDE ŒUVRE, 1867.

tre el poeta y el lector (el cliente, el semejante). No es causal que, frente a la imagen de un Baudelaire mezclado con las barricadas del 48, y frente a un Byron muriendo por la causa griega en Missolonghi, encontramos a Mallarmé fumando en su sillón, poniendo, como decía él, "algo de humo entre el mundo y yo". O bien frente al exhibicionismo veneciano de Byron y el "flâneur" baudelariano, un Mallarmé para quien, como escribió Albert Tibaudeau, "la calle no es más que el camino a casa". Cuando hoy en día escuchamos las amargas quejas acerca del escaso interés que despierta la poesía en el público, o de los pocos lectores que tiene la poesía, como si eso fuera un índice atroz del progresivo embrutecimiento de la sociedad, parece oportuno recordar que, al principio, fue el poeta el que deliberadamente rompió con el lector, no al revés: "poesía pura", "torre de marfil", y todos sus sinónimos no significan sino eso.

El ejemplo de Mallarmé, del poeta iniciado, que interpone entre sí y el público la muralla china de su saber, tuvo notorio

éxito a lo largo del siglo XX, a pesar de o justamente porque a medida que las generaciones se fueron sucediendo el muro se hizo cada vez más críspido y disperso. El ámbito anglosajón también dio ejemplos notorios de poetas imbuidos de un saber reactivo; la figura por antonomasia en este aspecto es Ezra Pound. En 1917, el mismo año en que Eliot publicó sus famosas teorías acerca de *Hamlet* y el "correlato objetivo", y sobre la relación entre el talento individual y la tradición, Pound sacó un breve ensayo sobre Jules Laforgue en el que afirmaba: "El profesor, el erudito, a veces por egoísmo, no suelen interesarse por la literatura contemporánea... Y entonces el periodista pasa a ser juez". Bajo la apariencia inofensiva de esta queja se dibuja un panorama definitivo: frente a la indiferencia del erudito y a la banalidad del periodista—es decir del crítico literario— al poeta moderno sólo le queda un lector legítimo: el otro poeta. Ya se sabe el papel que cumplió Pound como lector y editor de Eliot y Joyce. Es muy célebre también la dedicatoria de *The Waste Land* a Pound, a quien Eliot llama "el mejor fabbrò", el mejor artesano, precisamente por el trabajo que había hecho con su poema. La lectura se vuelve activa, el poeta-lector pasa a ser co-autor, editor. Es un buen antecedente para las estéticas posmodernas del lector como escritor, que irrumpirán con fuerza en el territorio de la teoría literaria a partir de la década de 1960. Pero también es un imponente episodio de melancolía gremial, en la que ya no queda otro semejante ni otra clientela que la de los poetas que se leen y se comentan entre sí.

Sólo una vez pasado el auge de las vanguardias, hacia mediados del siglo XX, el poeta se da cuenta de hasta qué punto ha estado rechazando al lector; mira a su alrededor, se siente tremendamente solo e intenta desandar el camino de Mallarmé: baja a la calle en busca de un público. Para citar ejemplos cercanos, creo que algo por el estilo fue lo que hicieron, en Barcelona y en dos lenguas distintas, Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater. No es casualidad que hayan sido ellos quienes, por primera vez en muchos años en sus respectivas tradiciones literarias, dirigieran una franca mirada sobre el paisaje urbano, social y cultural de su tiempo, no para apadrinar o adoctrinar, sino para encontrar "clientes" y "semejantes". Recordemos que Ferrater declaraba que quería disputarle lectores a la novela y decía sentirse orgulloso de haberlo conseguido, al menos en parte.

El segundo aspecto que me interesa destacar, y que vale tanto para el simbolismo (sigue en pág. 12)

Palabra y escritura

FOTO: JOSEFINA DARRIBA



columna de Circe Maia

Con mezcla de curiosidad y desaliento contemplamos un texto escrito en árabe, cuyo título nos acaba de traducir la enérgica joven española que nos propone su estudio. "¿Cómo no tratar de conocer algo de una lengua que resonó junto al español por ochocientos años?", nos dice, mientras nos muestra diccionarios y gramáticas. El argumento no parece muy convincente, pero de cualquier manera el hechizo de los extraños caracteres empieza a obrar, mientras nos cuenta sus experiencias en Marruecos y Argelia. "Los niños árabes son muy fantasiosos", nos dice, "my dados a embellecer lo que cuentan con detalles inventados". No lo hacen por mentir, añade, sino "para que quede más bonito." Es el idioma de *Las Mil y Una noches*, vuelve a entusiasmarse la española, "es una lengua llena de imaginación, ya veréis."

Leemos entonces algunas primeras distinciones gramaticales que ya nos resultan muy curiosas: hay letras serviles, solares, lunares; hay verbos cóncavos, sanos y enfermos. Los verbos no tienen infinitivo ni presente, sino sólo pasado y futuro, pero en cambio son más ricos en personas, puesto que poseen un "tú" masculino y otro femenino, y empiezan a conjugarse por la tercera persona, en vez de nuestro egocéntrico sistema. También son más ricos en número, pues además del singular y el plural, poseen un "dual", es decir, una forma que corresponde al "nosotros" de dos personas. Nos pareció también curioso el hecho de que los nombres femeninos no fueran sólo los correspondientes a personas y animales del sexo femenino, sino también los que designan países, partes del cuerpo duplicadas, los vientos, el infierno y el fuego del infierno.

Pero volvamos a la pequeña narración que está frente a nosotros, sobre la lengua y la escritura. Allí se cuenta que Salomón —que la paz sea con él— pide a un genio (un "efrit", dice el texto) que le defina la palabra. El genio contesta que la palabra no es más que "un soplo pasajero". "¿Qué hacer entonces?" pregunta Salomón y el genio contesta "Alkítábatu", que quiere decir "escritura".

Allí están los renglones de hermosa escritura curva con los

signos de interrogación invertidos, como si se miraran en un espejo. El placer de leer hacia atrás, es decir, de derecha a izquierda, es el placer que acompaña a la ruptura de un hábito que se creía adquirido para siempre. Parece que adquiriéramos más libertad al descubrir nuevas combinaciones y formas insospechadas de construir una frase.

El antiguo diálogo entre Salomón y el genio nos sirve de modelo de escritura. Lo copiamos en el pizarrón dibujando las letras con cuidado: algunas parecen canastitos con frutas. Otros parecen un ojo bajo un párpado, y los acentos son en realidad tres únicas vocales, cuyo sonido cambia al cambiar su posición, arriba o por debajo de la letra. Alternamos estos descubrimientos con alguna taza de café y mucha charla. Al volver a mirar el texto de la antigua leyenda, se piensa de pronto en aquellos "soplos pasajeros" que sonaron por primera vez hace quinientos años. El califa —imaginemos a



Caligrafía abásida del siglo X reproducida por Ghani Alani, Bagdad, 1937.

Harun-al-Rashid en Bagdad—trataría de estimular el estudio de la escritura a través de ese texto.

Ahora, bajo nuestras miradas, el relato árabe fluctúa: ya es un extraño y delicado bordado que nada dice, ya empieza a expresar su contenido, gracias al texto en español que lo acompaña, ya cae en el "soplo pasajero" de un texto fonético, que también acompaña al árabe, y que trata de reproducir aproximadamente varios sonidos que nos son extraños.

El sentido se abre paso a través del texto como un haz de luz que alumbra un paisaje poco familiar. De a ratos se oscurece y el texto enmudece súbitamente, como una persona que se niega a expresar su pensamiento. Lo miramos de una manera, lo miramos de otra; se aproxima y se aleja de nosotros a velocidades vertiginosas: ya no es más que una filigrana blanca sobre una tela oscura, o de pronto vuelve a brillar, clarísima, la relación palabra-escritura. Sí, allí está un pensamiento expresado por la vibración del aire hace cientos de años. Allí está ahora ese mismo pensamiento apresado vivo en la delicada cárcel de estos signos, que no se nos entregan fácilmente. ■

(viene de pág. 11)

francés como para el modernismo anglosajón, es la forma en que el ensimismamiento del poeta coincide con la definitiva entrada en escena del verso libre, que marcará el desarrollo de la poesía a lo largo del siglo XX, al menos en las literaturas en lenguas romances, y en cuyo imperio vivimos todavía. ¿Por qué el poeta, en el momento en que se vuelve más corporativo, cuando siente la mayor necesidad de defender su saber del acoso de la opinión pública, renuncia a sus instrumentos tradicionales, el endecasílabo o el alejandrino, o la forma soneto? No existe una sola respuesta para esta compleja cuestión. Pero podemos pensar que, para Mallarmé, el alejandrino y el soneto eran ya fórmulas demasiado vulgarizadas y que parte de la alquimia del poeta consistía en fabricarse instrumentos nuevos, más opacos cada vez. Un poco antes de esa frontera está el "Soneto en ix": todavía un soneto, pero erguido sobre una rima tan imposible que necesita del neologismo y velado por una oscuridad tan indescribible que el propio autor se ve en la obligación de redactar una glosa. Algo parecido podríamos ver en Rimbaud. En cuanto a Pound, recordemos que se debe a él la sorprendente idea de que "el verso libre nace del sentido de la cantidad, después de muchos siglos de ayuno", con lo que pretendía un vínculo directo entre su obra y la de algunos de sus contemporáneos y la versificación de griegos y romanos, que se perdió para siempre en la Edad Media.

Mallarmé, Laforgue, Rimbaud produjeron una ruptura en el cuerpo mismo de su obra: es el momento en que un poeta que conoce a la tradición clásica y moderna renuncia a las formas heredadas en favor de otra cosa, de algo completamente original. En estos poetas, el salto al verso libre tiene el sentido de una rebelión contra unas categorías y unos instrumentos tradicionales. Creo que en castellano nadie lo expresó tan claramente como el cubano José Martí, quien en el prólogo a sus *Versos libres*, escrito hacia 1878, apunta: "Mientras no pude encerrar integras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones (...). Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre tiene su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje". La intuición de Martí es fenomenal, puesto que este prólogo es casi veinte años anterior a la conferencia de Mallarmé en Oxford, en la que el autor del "Soneto en ix" sostiene que la prosa no existe, que es en realidad "un verso fragmentado, que juega con sus timbres e incluso con sus rimas disimuladas (...) porque toda alma es un nudo rítmico".

Allí se produjo un salto definitivo, que Baudelaire no había querido dar. Baudelaire, siguiendo a la letra a Poe, afirma-

ba que la Belleza es el producto de la razón y del cálculo, y agregaba: "Es evidente que las leyes de la métrica no son reglas tiránicas inventadas arbitrariamente. Son las reglas que exige la estructura misma del espíritu y son ellas las que ayudan al espíritu original a alcanzar su originalidad". Y en "Soleil", la única página de *Les fleurs...* en la que Baudelaire se muestra trabajando en su escritura (por eso mismo era uno de los favoritos de Walter Benjamin), leemos: "Je vais m'exercer seul à ma fantaisie escrime/Flairant dans tous les coins les hasards de la rime...": *husmeando* los azares de la rima; es el poeta como sabueso de las posibilidades combinatorias del metro y la consonancia. Por eso en *El spleen de París* vuelve a escribir, en prosa, algunos de los poemas de *Las flores del mal*, pero manteniendo ambos géneros nitidamente separados y mostrando la tensión y la diferencia, las posibilidades diversas de cada forma. En todo caso, ¿qué instrumentos le quedan al poeta de hoy para expresar "el nudo rítmico" de su alma? Los recursos rítmicos o fonéticos han dejado paso al dominio casi exclusivo de lo semántico, a la espera de una nueva forma, de una nueva crisis del verso.

Hacia la década de 1960 el poeta inglés Auden se burlaba de las estéticas de vanguardia al escribir este aforismo: "Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses/force us to have second thoughts, free/ from the fetters of Self" (Benditas sean las leyes de la métrica, que impiden las respuestas automáticas y nos obligan a pensar dos veces, liberados de los grilletes del yo). "Pensar dos veces": es decir, utilizar los recursos, reflexionar en términos estéticos, buscar la fusión de fondo y forma. En medio, en efecto, están las vanguardias y entretanto se había producido, también, un fenómeno verdaderamente novedoso: como si aquella revuelta hubiera tenido un éxito incluso mayor del que esperaban sus promotores, la universidad dejó de hacerse cargo de la transmisión de ese saber, justamente en aras de la especialización. Hoy, por ejemplo, no se considera importante que un estudiante de filología hispánica aprenda lenguas clásicas o entienda en qué consiste el verso de arte mayor de Juan de Mena o las variedades de acentuación del endecasílabo que utilizó Quevedo.

El divorcio definitivo entre la poesía y las instituciones literarias es, al menos en parte, otro de los efectos del ensimismamiento simbolista y modernista. En 1931, Pound escribe un artículo titulado *How to read (and why)*, antecedente y germen de su famoso libro *The ABC of Reading*, que es un auténtico alegato contra la falta de sensibilidad derivada de la especialización académica: "En mi Universidad, encontré a algunos profesores interesados en sus materias, pero

ni uno solo que tuviese una visión de la literatura como un todo, o de la relación de la parte que le tocaba enseñar con cualquier otra parte". A partir de allí, toda la obra ensayística de Pound es una disputa megálomana contra el saber y la metodología académica. Y su propia obra poética, sus *Cantos*, son los escombros más o menos sublimes de esa épica demolición. Frios escombros sobre los que estamos sentados todavía.

Para acabar: el romanticismo rompió con la correlación entre los conceptos de Belleza, Bien y Verdad, que había dominado la literatura occidental durante siglos. Para Novalis, para Rousseau, el poeta de *genio* es una figura *a-normal*, y por lo tanto está un poco al margen de la comunidad y enfrentado a sus categorías tradicionales. Para Friedrich Schlegel, la poesía debía dar cuenta del caos y de la fealdad; para Victor Hugo (en el célebre prólogo de *Cromwell*) el poeta debía encargarse de lo "grotesco". De allí hay sólo un paso al malditismo de Verlaine, al patético albatros de Baudelaire, al extremo ensimismamiento y al esoterismo de Mallarmé. Pero en ellos es evidente que la poesía como alquimia, como experimento de lo nuevo, se basa en un amplio conocimiento de los recursos que el poeta pone en juego. Desde entonces hasta ahora algo se ha interrumpido, y del experimento hemos pasado a la experiencia, equivoco concepto que tiende a entenderse como el "tema", como el "contenido" al que se refiere Robert Musil**, como un regreso intempestivo del "yo" y sus anécdotas al corazón del poema. De la búsqueda de instrumentos cada vez más nuevos hemos pasado, tal vez, a la ausencia de toda búsqueda, como un curioso efecto perverso de aquella ruptura con los instrumentos tradicionales; como si la tardía consecuencia de aquella ruptura hubiera sido la pérdida de la conciencia de la forma, cuando en realidad su origen fue exactamente el opuesto: la casi hipertrofia de la forma sobre el contenido. Acaso el poeta ha quedado así aislado de sus propias herramientas, de sus manuales de alquimia, sin más fórmula que su desazón y su nihilismo, sacerdote de un rito sin más filiación que su propio gremio, con la línea de frontera de lo literario y de lo específicamente poético cruzando por en medio de su gabinete. ■

* El presente trabajo fue leído en la sesión de la Societat d'Estudis Literaris de Barcelona en abril de 2002.

** "Sólo los escritores mediocres adquieren importancia gracias a los problemas que muestran; en los escritores mediocres lo importante es el tema. En cambio, los grandes escritores devalúan los problemas, porque su mundo es otro; los problemas se vuelven minúsculos, como las siluetas de las montañas en un globo terrestre." ("El problema de la *nouvelle*", en *Crónica literaria*, agosto de 1914, G.W. II).

Jack Kerouac - traducción de Pablo Gianera

Algo del Dharma

DIALOGO ENTRE UN HOMBRE Y LOS NIÑOS

"¿Por qué está allí esa montaña?" (le pregunta un hombre a los niños)
 Jamie: "Porque no hay nadie y no podemos escalarla porque se derrumbaría la tierra que la sostiene"
 "¿Quién hizo la montaña?" (hombre)
 Ellos: "Dios"
 Hombre: "¿Quién es Dios?"
 Cathy: "Nosotros". Y agrega enseguida: "Él quiere jugar con la colina".
 Hombre: "¿Quién?"
 Cathy: (mostrándole un osito de juguete): "Yo. ¿No sabías que yo soy el Osito Pooh?"

Dios es el Osito Pooh .

La vida no es más que un sueño vago y fugaz envuelto en carne y lágrimas.

MUTABILIDAD

El hecho de que la gente
 Levante paredes
 Delante de nosotros
 O bien las derribe
 No es un atributo de
 Nuestra percepción visual.

"No permitas que lo artificial oblitere lo natural; no permitas que la voluntad oblitere el destino; no permitas que la virtud sea sacrificada a la fama"

CHUANGTSE

El mundo es un vacío, y en consecuencia también yo soy un vacío, y mis desasosiegos son un vacío y mis alegrías son asimismo un vacío y la mierda que cago es una manifestación del vacío; mi cuerpo es un montón de compuestos hechos de la esencia del vacío, que se entreveran en un combate para perturbar el aire de mi Mente.
 Mi mensaje es un vacío; mi mensaje es bla, bla, bla.

La felicidad de mi madre es lo único que realmente me importa —aunque necesito paz y tranquilidad y odio trabajar para otros a cambio de un salario— Si pudiera ganarme la vida como escritor la vida en la tierra sería bastante buena —Pero es históricamente imposible que mi trabajo sea aceptado, entonces tendré que hacer lo que haría de todos modos: vivir solo en una cabaña, en el bosque.

¿Recuerdas cuando eras un árbol?
 Sí, recuerdo: ramas, gravedad, una turbia paz.

El fenómeno de Primavera deviene el nómeno de Invierno—

No quiero ser el héroe borracho de una generación que sufre—
 Quiero ser un santo que viva en una cabaña dedicado a la meditación solitaria de la mente universal—

No Hagas nada, No Digas Nada
 No Pienses Nada
 El Dharma es la cosa más dulce que conozco

No puedo escribir el Dharma en verso porque no puedo dar a entender lo que digo y pensar en los versos y la rima al mismo tiempo (Todavía no).

Soy un miembro de la GENERACION BEATIFICA.

"Todos los objetos no tienen sino un sabor; el sabor de la realidad".

Los sueños son irreales — Sueño con un baldío desierto junto al desierto mar azul, como la región del sudoeste en la que busco mi refugio — están allí las mezquites & sus vainas nutritivas — No permitiré que los sueños me atemoricen; no son más que capullos en el aire muerto. — "El mejor anacoreta es el que no atiende los presagios, los sueños, los portentos, los prodigios".

Entiendo por fin a quienes odian, y lo que nos están haciendo a Ezra Pound a mí — KEROUAC ES EL GANADOR.
 Quienes odian, como Devadatta, también deben ser salvados. Naturalmente, o el mundo no llegará nunca a su fin.

Proust y Joyce son cámaras lentas...

Qué es mi libro sino contar una historia entre idiotas — cuanto antes renuncie a los valores literarios, antes llegaré a la iluminación — Si en mi lecho de muerte estoy implicado todavía en cuestiones literarias, mereceré el más doloroso de los renacimientos — Milarepa, ¡sálvame!

Miles Davis — para qué molestarse con semejante cosa — Jazz, músicos modernos, adictos a las drogas, inútiles — Monk, estafadores, criminales. Bud Powell, la navaja de Dizzy, el

desdén de Dizzy & el desdén de Al Sublette — no. Me quedo con los Bodhi. Ni siquiera encender la radio, el jazz es un ruido estúpido. BOICOT A LA IGNORANCIA BOICOT A LA IGNORANCIA

Jazz — la promesa de una gran dicha que nunca llegará.

Historias imaginarias de seres sensibles que habitan en la tierra — de pronto se casan, etc.
 —Es una comedia triste, vaga y confusa sobre marionetas.

Dios es una idea cálida para el vacío helado.

No existe, nunca existió un tal Jack Kerouac.

BEAT en español es ABATIDO.

Porque el Tathagata nunca
 sueña no cree nunca
 en la existencia o inexistencia
 de aquello que ve

OTRO MISTERIO



¿Por qué?

Esta mano no apunta ni hacia abajo ni hacia arriba; es decir, se trata en cada caso de una idea arbitraria.



Díganme entonces: si este hombre se encuentra entre dos cosas mirando hacia el Oeste, debe encontrarse en el Este; o si mira hacia el Sur, debe estar en el Norte. Girándolo simplemente puede estar en el Este, o en el Oeste, o en el Norte o en el Sur.

El fuego concluye en humo y cenizas.
 La vida concluye en agitación y muerte.
 La poesía concluye en editoriales y polvo.

Cierra los ojos y contempla la realidad; abre los ojos y contempla el sueño...

(On The Road)

11 de enero de 1955. --- Me enteré de que Knopf rechazó a la GENERACION BEAT. Escribir historias que los editores acepten supondría no escribir con libertad. Escribo el Dharma libre y asistemáticamente, con el único fin de instruir a los demás y mantener la enseñanza presente en mi mente. En cualquier caso, la GENERACION BEAT se basa en una visión herética, celebra la "noche", que no es sino la larga noche de la vida. El Karma sigue funcionando.

Realmente ya no quiero escribir libros sistemáticos de literatura. Solamente estos apuntes privados... Cuando ojeo mis viejos diarios de Town & City, Oh, ¡qué doloroso, persistente y estúpido engaño! Repugnante. Me gustaría sumergirme ahora en la pureza del Tao, hundirme en la budeidad, renunciar a la individualidad y al "Yo", ese atroz y abstracto "Yo" de la escritura — renunciar a las cartas, porque "la virtud se evapora en el deseo de fama".

Qué puede ofrecerme la fama literaria. No es más que un fuego fatuo. Mejor la extinción de ese fuego que su humo hediondo. No trae más que notoriedad & la tentación del egoísmo & viajes a Europa & amistades y contactos.

Los Santos de Siam—

Redescubrir el sueño antiguo del hombre, la euforia de la Edad de Oro de la Existencia, en los detalles de la vida de este hombre... de mi vida... cuando dejo de usar estimulantes y narcóticos, mi alma ansía recrear la Poderosa Leyenda de Duluo—En cada uno de los instantes de ese pesado sueño largamente consumado & cumplido—El Himno de una Nueva Canción Americana—

Un poeta nuevo y divino
 Inaugura una nueva Era Poética
 POSEO EL SENTIMIENTO DE ESE CANTO

Quiero ir a Tánger, quiero mujeres,
 quiero escribir los mejores libros del mundo,
 quiero que sea primavera, quiero, quiero—
 quiero, gano; gano, pierdo; pierdo,
 sufro; sufro, muero—

NO QUIERO, NO GANO
 NO GANO, NO PIERDO
 NO PIERDO, NO SUFRO
 NO SUFRO, NO MUERO SUFRIENDO

EXPLICACION EDITORIAL DE ALGUNAS TECNICAS DE LA LEYENDA DE DULUOZ

TIC—Un Tic es una visión súbita de la memoria. Formalmente, el Tic ideal, pensando en un LIBRO DE TICS, es una oración breve y otra más extensa, por lo general de no más de 50 palabras, la oración introductoria y la oración explicativa.

SKETCH—Un Sketch es la descripción en prosa de una escena que se tiene ante los ojos. Idealmente, para un LIBRO DE SKETCHES, una pequeña página (del tamaño de una libreta) de alrededor de 100 palabras, para no divagar demasiado y permitir una forma arbitraria.

SUEÑO—Un sueño, cuya esencia y núcleo se escribe al despertar de un sueño, puede desplegarse con más generosidad, alcanza generalmente las 300 palabras, es decir el LIBRO DE SUEÑOS.

POP—Haikus americanos (no japoneses), poemas o “pomes” breves de 3 versos con o sin rima, delineando si fuera posible “pequeños Samadhis”, por lo general de connotación budista, destinados a la iluminación. LIBRO DE POPS.

BLUES—Un Blues es un poema completo limitado por el tamaño de una libreta mediana o pequeña, es decir entre 15 y 25 líneas, conocidos también como Coros, por ejemplo el Coro 223 de *Mexico City Blues* en el LIBRO DE BLUES.

EXTASIS—Quiere decir “Samadhi”, una descripción en verso o en prosa de una experiencia de Samadhi o Samapatti en meditación, de cualquier extensión.

PELICULA—Películas-libros o películas de la mente, visiones de un ojo-cámara bajo la forma de prosa concentrada de una película definitiva de la mente, confundidos, paneos y primeros planos. **LIBRO DE PELICULAS.**

VISION—Como las *Visions of Neal*, *Visions of Gerard*, etc., obras en prosa de largo normal centradas en un único personaje, sin otra forma que esta misma, y que incluye versos y cualquier otra cosa, aun imágenes. **LIBRO DE VISIONES.**

FLASH—"Flashes del sueño", breves ensoñaciones o ilusiones, aletargados sueños diurnos de naturaleza iluminada que admiten una descripción en pocas palabras.

LIBRO DE FLASHES. Ejemplo: *Mientras bajo enormes valijas del atllito del Cielo digo: "¡Yo, yo no bajo nunca más!"*

ILUSION—Descripción en prosa de ensoñaciones, sueños diurnos durante largas horas de vigilia.

RUTINA—Invención de William (Burroughs) Lee—la prosa actúa un rol ilusorio, la extenuación salvaje y explosiva de una ensoñación.

DHARMA——Notas acerca del Dharma que pueden adoptar cualquier forma. LIBRO DE DHARMAS.

Todas las tomas suceden en tiempo presente

*****0000000000000000*****

POP	Tathagata no desprecia ni ama La leche o la mierda de su cuerpo	***** * *
		* La suela de mis zapatos * limpias
POP	Vuela al sol la mariposa Como la ventana de un templo	* * De caminar bajo la lluvia *

Querido Pound,
Estoy en la buhardilla de Poe
en El Ultimo Baltimore, pensando
en ti al amanecer. Un amigo.

Noticia bibliográfica: Aunque Allen Ginsberg lo menciona en la dedicatoria de *Howl*, Some of the Dharma era hasta no hace mucho uno de los textos más famosamente inéditos y, por eso mismo, uno de los más secretos de Jack Kerouac. Hacia 1953, Kerouac había escrito seis libros – casi todos inscriptos en el ciclo novelístico autobiográfico “La Leyenda de Duluz” – y publicado solamente uno, *The Town and the City*. On the Road rodaba impotente por los escritorios de diversos editores neoyorkinos. Casi como un antídoto contra ese desaliento originado en el desdén editorial, Kerouac comenzó – contrapunto de su inmovilismo fe católica, que nunca caería – a interesarse seriamente en el budismo. Entre otras cosas, escribió *Wake Up*, una novela sobre la vida de Buda, publicada por entregas en *Tricycle: A Buddhist Review* entre 1993 y 1995.

Lejos de cualquier tentativa ficcional, *Some of the Dharma*, texto central de la bibliografía de Kerouac, nació en cambio como mero registro de sus estudios budistas destinado a entusias-

Qué tanto fui cuando pensé en visitar a Ezra Pound en Washington, como si tuviera que vender la Esencia de la Mente que no es ni vacío ni no-vacío. “No importa si uno interpreta el centro de los juncos como vacío o como no-vacío—se tratará siempre de una interpretación equivocada. Si uno se confunde al decir que ambas cosas son falsas, es debido a su ignorancia. Si uno no se confunde, es porque alcanzó la emancipación.”

Lo único que le diría a Pound es "Despierta" y él, a cambio, me contestaría que mi prosa & mi poesía apestan. Muy bien, suponiendo que realmente apestan a la larga: la verdad sigue siendo la verdad.

Todo lo creado termina apestando,
lo propio de la naturaleza es la muerte y la putrefacción... hoy leímos Montaigne de Florio
sin demasiado entusiasmo pero era la mayor obra de su época,
y el Surangama Sutra, la más grande obra escrita que el mundo conoce,
irá a parar a una cultura que omitirá traducirlo y
morirá de muerte natural; pero la verdad del origen
y la destrucción de todas las cosas y del no-origen
y la no destrucción del Tathagata es siempre la misma; todo eso se perderá,
es la singular combinación de explicaciones en el Surangama humano—

Un Surangama de otro mundo, inhumano, marciano, interplanetario está llegando y está ya consumado ya conocido y también ya muerto y apestando a podredumbre— LOS BUDAS ESTAN DESPIERTOS
MÁS ALLA DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

Meditar sobre la muerte,
con o sin vino,
propicia la iluminación—

UN DHARMA AMERICANO

Debo renunciar a todas esas ideas sobre la literatura instaladas en los anaqueles de la biblioteca —

Proust, Emily Dickinson, Joyce, etc. —y crear para el Dharmático Americano una nueva forma de escritura que no venera la concupiscencia consagrada ni sea a la vez una trivial libreta de apuntes—

Al arrancar, como en el Samadhi, la "literatura" de todas mis actividades, tengo que reemplazarla por alguna forma de Expresión del Nirvana —Shastras y Sutras Americanos, Arahats y Budas Americanos, Proverbios Graduales y Aforismos, Lankavatares y Surangamas Americanos.... Un libro vasto y vago, construido con la solidez de la Estatua de Bronce del Campeón del Samadhi y que contenga sin embargo imágenes e ideas tan etéreas y mágicas como la joya en el loto.—Un Libro de Extasis, colosales e infalibles explicaciones de la intuición divina del niño.—El Libro del Salón Brillante.—un Cisne en la primigenia gota de rocío.—un elefante en la Perla.—un pino verde recortado sobre el cielo azul.—un lecho de hierba aromática bañado por el sol vernal.—

el eco del ladrido de los perros
en el muro de los bosques de noche
la Lluvia Perfumada
de la Iluminación

SOY UN HOMBRE, puedo cuidarme a mí mismo, estoy solo en el mundo, me voy a México...

VENTOSO 8 DE MARZO

Es un sueño monstruoso y demente... la Era Beat

15 DE MARZO

Todo este LIBRO DE DHARMAS desde diciembre de 1953, ¿no ha sido sino un enorme preparativo para la Novela Epica EL TATHAGATA? **NO** (next page):-



mar a Ginsberg por la reciente revelación, y se inicia, naturalmente, con las "Cuatro Nobles Verdades". Sin embargo, esas anotaciones devinieron involuntariamente una suerte de diario: cientos de páginas mecanografiadas colmadas aforismos de en-tonación religiosa, observaciones, citas entresacadas de lecturas, poemas, haikus, traducciones de sutras, koans, blues. Y, lo que resulta acaso más importante, adoptaron la forma y el funcionamiento de un laboratorio donde poner a prueba determinados procedimientos literarios. Ambigüedad del gesto: profesa la renuncia a la literatura y tiente a la vez una poética.

Kerouac volcaba *Some of the Dharma* (al que alude a veces como *Book of Dharmas* o *Buddha Tells Us*) en profusas libretas. Tipeaba entonces los apuntes y componía las páginas con una disposición eminentemente grafemática (según cuenta su biógrafa Ann Charters, procuraba mimar las pinturas de Piet Mondrian enmarcando los poemas con líneas).

sada, *Some of the Dharma* se cierra el 15 de marzo de 1956. Sobrevendrán poco después la publicación de *On the Road*, y de *The Subterraneans* y la visibilidad masiva de la *beat generation*. También empezaría a diluirse el interés de Kerouac por el budismo. “El dharma se me escurre de la conciencia; ya no puedo pensar ni decir nada sobre el asunto. Todavía leo los sutras, pero ahora como en un sueño”, le escribió a Philip Whalen en 1959. Pero el libro de poemas *Mexico City Blues* y, singularmente, la novela *The Dharma Bums* —escrita luego del decisivo encuentro con Gary Snyder— resultan inconcebibles sin la precedencia de estos apuntes.

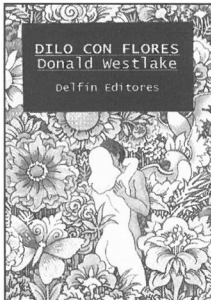
Some of the Dharma fue publicado finalmente en 1997 por Penguin Books. La edición, de más de cuatrocientas páginas, recupera facsimilamente el trabajo gráfico original. De ese vasto libro, totalmente inédito en español, procede la mínima selección que aquí se ofrece.

Pablo Gianera

Guillermo Piro

El Gran Tapón del Atlántico y otras recensiones

Dilo con flores de Donald Westlake



A veces la vida se vuelve tremendamente complicada. Ya sea porque decimos algo de lo que más tarde nos arrepentimos, o hacemos algo sin saber por qué lo hacemos, o se acumulan las cosas y todo el mundo habla al mismo tiempo y los paquetes que llevamos en las manos se nos caen... o porque, como le sucede al protagonista de esta novela, tenemos la mala ocurrencia de poner un maniquí femenino desnudo, perfectamente maquillado y abierto de piernas, sobre el capot de un Chevrolet Impala estacionado al costado de una autopista de Long Island... Las consecuencias de esa broma es un choque de diecisiete coches en la que resultan heridas veintitantas personas, incluidos dos miembros del Congreso de los Estados Unidos —y las dos señoritas que los acompañaban.

¿Pero de qué otra forma puede comportarse un desgraciado al que la suerte ha sentenced con el nombre de Harry Wommit?

Recurriendo a su imaginación, llevando a cabo las bromas más disparatadas, haciendo que el mundo acabe resultando un poco más cómico. El mundo incluye la cárcel, adonde Harry se ve recluido después de su broma de la autopista. Y aquí nuestro personaje, con toda la ingenuidad y toda la astucia, se ve envuelto en una aventura delirante, que incluye el robo a una base militar y a dos bancos... al mismo tiempo.

En *Dilo con flores* la huella de Westlake es notable: el gusto por lo imprevisible, lo paradójico, aquello que, una vez abierto el libro, nos impide contener la risa y el llanto.

Milly
de Carol Darnoc

Milly representa la dulce paloma cuyas alas serán fatalmente truncadas por una misteriosa e implacable enfermedad.

En su búsqueda constante del placer revela una sensibili-

dad extrema, capaz de alejarla de toda falsedad y engaño.

Sus días están contados, y sus ansias de vivir la llevarán a no prestar atención a lo que su "extrema sensibilidad" le sugiere.

La búsqueda del ansiado placer le hará vivir los peores días de su vida.

La sutileza y el refinamiento que caracterizan el arte de Carol Darnoc convergen magistralmente en esta novela, que escribió en 1902, pero que no vio la luz hasta 1983.

El análisis atento y pormenorizado de la psicología de los personajes hace resaltar con mayor fuerza y espontaneidad la figura de esta joven dama, Milly, holandesa, como la autora, enfrentada a las insidias de una sociedad ya caduca, ya irremediablemente sin valor moral ni integridad.

Los limones nunca mueren de Walter Tebelman

Las Vegas. Alan Burke, un actor que prefiere ser ladrón antes que prostituirse a Hollywood, llega para discutir un "golpe" planeado por un cierto Myers. Como lo hace habitualmente, paga el tributo a una máquina tragamonedas y saca tres limones. Por esos lados, esto es mal presagio, y Burke, que no es escéptico, queda preocupado. En realidad el golpe planeado por Myers es una fantochada, de modo que Burke decide trabajar por su cuenta. ¿Cómo? Del mejor modo que se puede trabajar en Las Vegas: con los dados. Gana, pero el dinero se le escapa de las manos y acaba en las de Myers. Y Burke jura vengarse. ¿Cómo? Matándolo. Pero el caso es que Burke no mata, ni siquiera cuando lo está en juego es el honor. Lo que prefiere hacer es organizar otro "golpe": el asalto a un supermercado digna de figurar en el "manual del asaltante perfecto". Pero un presagio es un presagio, y aun cuando el golpe salga como es debido, Burke volverá a encontrarse con esos benditos limones...

Las bastardillas son mías de Jana Cerna

Deceñada, cruel en ocasiones, con una lucidez suicida, la que fuera la hija de Milena, la amante de Kafka, evoca en estas páginas —escritas en su mayoría en un camarote del Rajputana durante su forzoso traslado por el Danubio desde la Selva Negra a Budapest— la imagen de quien, a la cabeza de los revoltosos pragueños, llevó la rebelión hasta las puertas mismas del Kremlin.

Memorias en carne viva, Jana desentraña la política de las potencias que condicionó lo que ella considera el fracaso de aquel sueño, y entra sin piedad en su propia vida y en los abismos de su sexualidad. Al mismo tiempo estas memorias son un apasionado testamento de la época que le tocó vivir, así como una magnífica galería de retratos de todos los grandes hombres que hicieron posible ese pedazo incendiado de la historia (Trotsky, Stalin, Churchill y, junto a todos ellos, tantos y tantos personajes, revolucionarios, políticos, artistas... sin omitir algunos nombres más secretos que constituyeron para Jana Cerna el amor, la desesperación y el deseo).

Libro fundamental para comprender qué sucedió en realidad, quién era verdaderamente Jana Cerna (Honza), los espejos desgarrados de su personalidad, así como el complicado mecanismo de su rebelión. Estas páginas estremecedoras están al mismo tiempo bañadas por el hechizo de la libertad y la soledad de Praga, único lugar donde Jana creyó posible alzar su bandera de desafío a la mediocridad, la mentira y la hipocresía.

A partir de hoy de Solange Marriot

Solange Marriot



A partir de hoy

Si clasificar una obra siempre es difícil, esta dificultad se multiplica en el caso de *A partir de hoy*, donde Marriot riza el rizo de la paradoja, su recurso narrativo-especulativo favorito.

La obra de Marriot es una narrativa del conocimiento, entendido en el mismo sentido en que la poesía de Valéry es una poesía de conocimiento: más que el tema, lo importante es la reflexión gnoseológica implícita (o, en algunos casos, explícita). Más que lo descrito lo que interesa es el hecho mismo de describir, la meditación sobre la forma de interpretar, estructurar y transmitir lo descriptible.

Marriot se ha ganado un puesto entre aquellos autores que nos obligan a enfrentarnos con la fragilidad de los presupuestos de nuestra cultura y de nuestra pretendida lógica: Kafka, Lewis Carroll, Lovecraft, Biserbe, Armand... cada uno a su manera nos recuerda que la

aparente solidez de nuestras estructuras mentales pueden desmoronarse sin previo aviso... y sin el menor ruido. Y Marriot hace lo propio de una forma que está directamente ligada con la moderna filosofía, como corresponde a una época en que los filósofos han tocado el fondo y empiezan a escarbar en él.

Decir que *A partir de hoy* es una colección de textos imaginarios no es más que describir el pretexto argumental o el recurso expositivo: tan vacío como decir que *La metamorfosis* de Kafka o *Háblame ahora* de Biserbe son parábolas. Como las anteriores obras de Marriot —desde *AA - BB = X* a *El éxtasis material*, pasando por el delirante *Diario de una espada*—, *A partir de hoy* constituye una profunda e irónica reflexión sobre la realidad y nuestra forma de interpretarla, realidad que, según Marriot, nos conduciría al suicidio si la literatura no nos permitiese posponerlo.

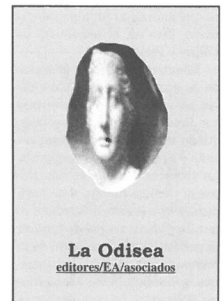
Silencio de Art Lovenia

March, un marinero, vuelve a su pueblo natal después de la guerra. Han pasado seis años, es el invierno de 1952. En esa abandonada comarca boscosa vive en la choza donde su padre se ha suicidado y, como él, se dedica a la alfarería. El pueblo se llama Schweigen (Silencio) y está habitado por unos seres cerrados y poco amistosos, comandados por una pandilla de borrachos violentos y supersticiosos. A la salida del pueblo se ven las ruinas de una vieja fábrica de ladrillos, rodeada por una franja donde el pasto se seca en primavera y reverdece en invierno. Algún cataclismo se avecina: tormentas, ruidos extraños y derumbes señalan la presencia de un mal creciente. Una serie de muertes misteriosas sirve como pretexto para hacer del solitario marinero un sospechoso. Pero hay otro extraño en el pueblo, el fotógrafo Konrad. Por sus muchos crímenes, Konrad se ha transformado en una persona de extrema sensibilidad, en una "avería en el casco del mundo" por donde puede entrar el terror, porque se ha vuelto capaz de comprender el fracaso de la Creación. Algunos creen ver un lobo rondar por el bosque, algo espanta a los perros y a los caballos, cinco niños dicen haber visto al Diablo y luego desaparecen, no se sabe más de ellos. ¿Quién romperá el hechizo de Schweigen?

Esta novela, que escondida detrás de un cuento de fantasmas podría considerarse una obra religiosa escondida a su vez detrás de una novela política con ribetes de folletín amoroso de principios de siglo, ha sido salu-

dada por Friede Kenilej como "la primera novela radicalmente moderna de la posguerra" y "una de las grandes novelas de la literatura universal", que no es poco decir.

La Odisea de Homero



Esta novela cuenta las desventuras de Ulises, que trata a toda costa de volver a su casa en Itaca. Ulises es astuto y paciente, pero su personalidad está delineada un tanto débilmente. Al comienzo el personaje está apartado del mundo, alejado por completo en una isla que pertenece a la ninfa Calipso, quien, enamorada de él, no le permite irse a pesar de que él siente nostalgia por su patria. Mientras tanto, su esposa Penélope es objeto del molesto cortejo de los príncipes locales, que hacen banquetes en su palacio y consumen las provisiones y el vino con el propósito de forzarla a que se case con uno de ellos. El hijo de Ulises, Telémaco, que era niño cuando su padre partió a la guerra de Troya, ha sido hasta ese momento un espectador impotente. El libro tiene una trama doble, a diferencia de la anterior obra del autor, *La Iliada*, que, al igual que esta, fue unánimemente elogiada por la crítica: en los cuatro primeros capítulos la diosa Atenea anima a Telémaco a retar a los pretendientes y a salir en busca de noticias de su padre. Néstor y un tal Menelao lo acogen hospitalariamente. En los cuatro capítulos siguientes Calipso, por orden de Zeus, deja en libertad a Ulises. Este construye una balsa en la que se aleja y con la que naufraga frente al país de los feacios, un pueblo mítico. Desde el capítulo noveno hasta el decimosegundo Ulises relata sus vagabundeos, que resultan poco interesantes: encuentros con sirenas, cíclopes, y una estancia en el Mundo de los Muertos. Luego los feacios lo acompañan hasta su patria y lo dejan en Itaca. Los dos tramas se unen cuando Telémaco también vuelve de regreso a casa y, evitando una emboscada de los

(sigue en pág. 16)

(viene de pág. 15)

pretendientes, se reúne con su padre. Disfrazado de mendigo, el héroe sufre los abusos de los pretendientes en su propia casa. Finalmente Penélope parece rendirse. Entre lágrimas acercan el gran arco a Ulises: obtendrá la mano de Penélope aquel que sea capaz de enhebrar el arco y atravesar con un disparo una fila de argollas. Ninguno de los pretendientes puede ensartar el arco, hasta que Ulises lo toma en sus manos, ejecuta la tarea asignada y, a continuación, con la ayuda de su hijo y dos leales servidores, da muerte a los pretendientes. El libro está mal resuelto: termina exactamente allí donde el lector espera que suceda al fin algo interesante, esto es, el encuentro de Ulises y Penélope.

Mientras *La Ilíada* se trata de una obra trágica, *La Odisea* es un relato de aventuras con final feliz, en la que el bien queda debidamente recompensado y el perverso es castigado. La visión trágica de la vida humana resulta mucho más verídica, y es por este motivo por el que *La Odisea* no puede igualar la penetración psicológica, de la misma forma que las presunciones optimistas y los elementales contrastes de una novela como *Los Hermanos Karamazov* no le permiten tener la profundidad de una obra como *La Guerra y la Paz*.

La obstrucción oceánica o el Gran Tapón del Atlántico de Serge Baffin



La obstrucción oceánica no es otra cosa que el inmenso tapón que evita la pérdida irremediable del entero Atlántico, que apagaría el núcleo planetario, cuando lo hubiera alcanzado, "con la misma simpleza y despreocupación con que un operario apaga el fósforo que nunca llegará a quemarlo". Ubicada en los fríos parajes del gran norte canadiense, su estructura ramificada, capaz de soportar las inmensas presiones marinas, se retuerce a través del lecho abisal, en un laberinto locamente complicado de subterráneos y jardines, de oficinas, dormitorios y campos de golf. Pillar, periodista norteamericano, llega a visitar el complejo. Pasará allí cincuenta ho-

ras, repartidas entre la zona neutral, la zona norteamericana y la zona francesa, entrevistando a viejas glorias científicas y a burocratas que reglamentan la "autosuficiencia", y descubriendo los más secretos horrores ecologistas.

Los viajes son siempre una aventura; las rutas siempre están cerradas. Trazado en el mapa, el camino sin embargo parece especial, original, y cada cual puede recorrerlo a su manera. "La lógica era la ciencia, la teoría el método. Energúmenos. Principales y subordinadas; hipótesis y conclusiones. Energúmenos. En el periódico, los mismos titulares, el mismo tipo de operaciones, la misma pantomima de rigor. En menos de nueve años, algunos buenos espíritus hicieron una pequeña revolución de palacio: la cosa consiste en sumergir en la historia toda la colección de clasificaciones abstractas —y cuánto más abstractas mejor!— y desde allí conseguir una lograda ilusión de concreto. Energúmenos. Así nació la ecología, así nacieron, un poco más tarde, los ecologistas, estos energúmenos benditos que se cuidan de no tirar al piso el papel arrugado de un caramelo, que sueñan con un mundo en donde bailan, rodeados del verde cándor de la clorofila, elfos y hadas madrinas, pero que no dudan un instante en hacer derumbar, por ejemplo, la pista de alta velocidad del autódromo de Monza, el Coliseo del siglo de la velocidad", dice Pillar.

Serge Baffin nació en Limoux, Francia, en 1951. Estudió matemáticas y astronomía en Breslavia, Alemania. Fue empleado de comercio y desde 1988 vive retirado en su ciudad natal. Ha publicado entre otras obras una biografía de Chateaubriand, un estudio sobre la obra de Jules Verne, y dos novelas: *El vigia del fuego* (1985) y *El libro de las fugas* (1987).

Diccionario de insultos de Enrique Künt

Toda civilización es fruto del pasado, de ahí que resulte imposible comprender el presente sin referirse al legado espiritual de nuestros antecesores. Y ello no responde sólo a una necesidad erudita, sino al imperativo de reencontar las grandes corrientes de ideas que han conformado el mundo en que vivimos. Este diccionario permite tener un primer contacto con quienes en el pasado desempeñaron un papel fundamental en este sentido, y al mismo tiempo ofrece numerosas citas de autores contemporáneos que han enriquecido nuestro acervo cultural; por lo demás, no se limita al ámbito estrictamente literario, sino que concede especial atención a toda una serie de autores pertenecientes al mundo de las artes, las ciencias, la historia o la filosofía.

Por la amplitud de la información vertida, por la razonada elección de las citas, por su sencilla ordenación alfabética —completada con un útil índice analítico—, la presente obra será de obligada consulta para un amplio público deseoso de enriquecer y completar su formación intelectual.

Rol de café de Benito Santarelli

Benito Santarelli



Rol de café

“C”uando abro la boca, por lo general no consigo encontrar el tono justo para lo que quiero decir. No podría ser político, o diplomático; no podría ser maestro de escuela o profesor universitario; no podría conducir un programa de televisión ni trabajar prestando ayuda a un suicida. En general, lo que digo viene con las palabras justas, pero siempre me falta la recurrencia a los lugares comunes, a las frases hechas, a los juegos del lenguaje convencionalmente aceptados. Otras veces, en cambio, digo las cosas en el tono apropiado, pero lo que equivoco son las palabras. Si quiero decir: “Daría la vida por estar en Toledo”, digo “Daría la vida por estar en Murcia”. Son cosas interesantes. O trato de decir algo con lo que cautivar a un auditorio invisible, algo con lo que iniciar un discurso imaginario, y pienso: “Sin duda esta no es la mejor manera de comenzar mi discurso”, pero digo “Esta es sin duda la mejor manera de comenzar mi discurso”. O digo: “Parece ser que en un discurso lo más difícil es la primera frase”, sin darme cuenta de que ya la he dejado atrás. Nunca seré un hombre importante, porque con esa falla no estoy en grado de convencer a nadie, aunque alguien, tomado individualmente, puede, con un poco de suerte, encontrar, con sus fallas, cierta “verdad” en lo que digo, por lo simple razón de que aquello que digo, aun pretendiendo no diferenciarse en nada de lo dicho por todos, es diferente a lo que todos dicen. Me falta el lenguaje técnico, especializado, lo suficientemente oscuro, o, digamos, sucinto, que es la característica de aquellos que saben cuál es la palabra que dirán después. Es decir que cuando hablo me entienden todos. El único que podría nombrarme senador es Caligula, pero Caligula está muerto, y además estaba loco, y nom-

braba senadores a los caballos.”

Así comienza Benito Santarelli (1955) su nueva obra, *Rol de café*, que, como todas las demás de su autoría, resulta inclasificable. ¿Novela? ¿Libro de memorias? ¿Libreta de apuntes? ¿Testamento intelectual? Sólo el lector podrá responder a estas preguntas.

Subiendo a los montes nos hemos extraviado de William J. Curcio

He aquí un hombre sin experiencia colectiva, lo que se dice un individuo. Se encuentra temporalmente en Hamburgo, haciendo una investigación que lo lleva de biblioteca en biblioteca, una investigación de la que nunca obtendremos mayores detalles, porque no importa, o porque...

Un buen día, el protagonista, Alex Pollo, despierta en el asiento delantero del auto de su amante ocasional —una joven bibliotecaria. No es un desperdicio más traumático que los tantos que ha sufrido en su vida, pero el hecho es que desde ese momento no podrá volver a conciliar el sueño. Nunca más.

Subiendo a los montes... no es otra novela sobre el insomnio: es una novela sobre la superación del hombre por el hombre mismo, o mejor, sobre la incapacidad del hombre de ser “realmente” hombre. A Alex Pollo le está destinado el cementerio común de los ignorantes, su nombre sólo conocerá la perpetuación en las guías telefónicas que se conservan en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Alex Pollo debe hacer algo que lo individualice, y no dormir no es suficiente. Tal vez, si cometiera un asesinato...

William J. Curcio ha vuelto a insuflar pasión y desenfreno a su ya conocida producción novelística, que va de *Cuidado, Parker!* (1960), a *El hombre que cambió de rostro* (1992). *Subiendo a los montes...* no es una novela más. Ni siquiera es una novela menos. Es, en palabras de su autor, “la que mejor traduce mis infinitos miedos”.

La comedia de una madre de Antonio Val Stura

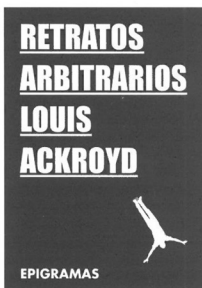
Las madres son seres adorables. Pero también siniestros. El argentino Antonio Val Stura exhibe con indesmayable valentía un problema que es nuestro, que nos atañe, que nos involucra. Val Stura se refiere especialmente a las madres de los jóvenes delincuentes que asolan de punta a punta el territorio nacional, y sus frecuentes apariciones en medios televisivos y periodísticos (en igual medida gráficos y radiales), llevando a cabo lo que el autor llama “la comedia de una madre”: llorando, aluden a imaginarias

confabulaciones, crueles venganzas, y piden a gritos que se haga justicia, que sus hijos, inocentes chivos expiatorios, sean liberados. Comedia.

La comedia de una madre es la historia de un malentendido, de la necesaria labor, o mejor, de la imperiosa necesidad de un detective privado de esclarecer un misterio que parece irresoluble, porque es de esos misterios cuya solución está al alcance de los sentidos, y nada se yergue en pos del establecimiento de una nueva visión, de un nuevo punto de vista. *La comedia de una madre* es una historia de amor, pasión y verdad. O lo que es lo mismo: es la historia de todas las perfecciones que encarnan las verdaderas madres.

Antonio Val Stura (1959) publicó anteriormente *La fiebre* (novela, 1988), *Tríptico marino* (novela, 1993), *Que nadie me interroge* (novela, 1996) y *¿A dónde van los paraguas?* (cuentos, 1998). Es casado, tiene dos hijos, y vive y escribe en su ciudad natal, Pergamino.

Retratos arbitrarios de Louis Ackroyd



“Las mujeres pueden fingir un orgasmo, pero no pueden fingir esa mirada maravillosa con los ojos abiertos que le dirigen a uno cuando uno hace las cosas bien. Y yo quiero hacer algo bien. Quiero ver esa mirada.”

Adam Benni deambula entonces por las calles de Las Vegas, pero las mujeres que se cruzan en su camino no son menos víctimas de las circunstancias que él, y por lo tanto Adam dictamina que esperar esa mirada de alguna de ellas es tan absurdo e imposible como esperarla de sí mismo. Entonces toma una decisión escalofriante, algo que nunca antes se le había ocurrido.

Louis Ackroyd (Michael Millgate) responde en esta nueva novela al interrogante final de su novela anterior, *El libro amarillo*: ¿De qué deriva la extraordinaria semejanza entre los dibujos de la Grecia arcaica, los que provienen del Amazonas brasileño y los que son obra de niños? *Retratos arbitrarios* es más que una anécdota y menos que una historia: es el proyecto imaginario de un monumento al ser humano desconocido. ■

Jorge Schwartz: Memorias de una pasión

A fines del año pasado, el Fondo de Cultura Económica encará una segunda edición, ampliada, de *Las vanguardias latinoamericanas*, un libro del profesor argentino residente en San Pablo Jorge Schwartz que es crucial para la construcción de una memoria literaria —y, por ende, de una literatura— latinoamericana. El volumen, una antología única y brillantemente comentada de textos y documentos de las vanguardias, llevaba largos años de desaparecido de las librerías, desde que se agotó la edición de Cátedra de 1991 y la editorial española no lo reeditó. A su paso por Buenos Aires, Schwartz fue entrevistado por Susana Cella y Daniel Freidemberg.

entrevista de
Susana Cella y Daniel
Freidemberg

Algo que llama la atención en *Las vanguardias latinoamericanas* es que tiene todo el rigor de un proyecto académico y al mismo tiempo es un libro muy personal. Lo digo por cómo están redactadas las introducciones a los distintos bloques: son verdaderos ensayos, con todo lo que el género "ensayo" implica de creatividad literaria. O por el modo de agrupar los textos, como sugiriendo un recorrido de lectura, hay algo allí de suspenso y de montaje...

—Sí, no fue sólo recoger textos y publicar, que es algo que se hace mucho. Pero mi gran satisfacción fue haber puesto a Brasil lado a lado con Hispanoamérica, hacer una especie de puente. Ya lo había hecho en *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte*,⁽¹⁾ que fue mi tesis de doctorado, acercando a la generación martinfierrista argentina con la gente de la semana del '22 en San Pablo. En aquel momento, mucha de la documentación que reuní quedó afuera, y sentí que realmente faltaba un panorama continental. Se habla tanto de América latina pero Brasil queda excluido de los panoramas latinoamericanos. Yo creo que hoy estamos más cerca que antes, por lo menos en el Mercosur. Sin duda hay un boom del castellano en el Brasil, y veo aquí un interés por el portugués. Hubo exposiciones como la de Lasar Segall en el MALBA...⁽²⁾

—Incluir a Brasil en la literatura latinoamericana implica suponer que esa literatura existe. ¿Se puede hablar de una literatura latinoamericana, de un proceso literario compartido?

—Se pueden establecer algunos parámetros comparativos de algunas tendencias en algunos momentos. No puedo juntar como si fueran una sola cosa México y Colombia, o Perú y Argentina... pero algunos momentos, sí. En los años veinte, que es el período al que me dediqué principalmente, lo más intere-

sante a veces no son las coincidencias sino las diversidades. Por ejemplo, la cuestión del nacionalismo, que es muy fuerte, ¿cómo se manifiesta en la Argentina en aquel momento en la literatura, en las artes? ¿Cómo se da en el Brasil? ¿Cómo se da en el Perú a través de Mariátegui? Se pueden tomar parámetros de comparación, y verlo en retrospectiva y a la distancia. Claro que, en contraposición con esa diversidad, estaría el fenómeno de la abstracción en el arte a partir de los años sesenta. Lo que sucede entonces es que todo se parece: se pierde la región, se pierde la geografía y se pierde la nacionalidad. Ves un cuadro abstracto de Venezuela, de la Argentina o del Brasil, y no sabes de dónde viene, salvo que conozcas al artista. En cuanto a la cuestión de América latina, es más una utopía, tal vez. Y bueno, hay esos vaivenes, lo vemos en el Mercosur, en el gobierno de Fernando Enrique fue una cosa, ahora con Lula parece que es otra.

Yendo al tema de la vanguardia, ¿pensás el término exclusivamente recortado en un lapso histórico, a principios del siglo XX? ¿O admite proyecciones posteriores? ¿Se podría hablar de una vanguardia hoy?

—Yo llegué en un momento en que se estaba revalorizando la obra de Oswald de Andrade, también de Mário de Andrade, y quedé fascinado con esos años veinte y la transformación que se iba dando. Creo que si vemos la vanguardia en términos históricos, lo que viene al principio aparece como ruptura, pero lo que viene después, por ejemplo el camino hacia la abstracción del que hablaba, diría que es una línea recta. También hay otras vertientes, pero se ve una ruta clara: la internacionalización del arte, y una literatura más madura, que se aparta del terruño. Por otra parte, en Brasil hay puentes muy directos entre las vanguardias históricas y el movimiento concretista y por ende el neoconcretismo. Que, como en los veinte, se acerca también a las artes plásticas, a la arquitectura; tanto, que mi trabajo con las vanguardias literarias terminó acercándose

mucho a las artes plásticas. No hay cómo mirar a las vanguardias sólo desde el punto de vista de la literatura, porque el fenómeno era multidisciplinario. Los escritores hablaban de artes plásticas, en Martín Fierro está Figari, está Xul Solar. Fue un gran momento de intervención y ruptura, y con la crisis del '29 todo cambia: aparece el fascismo, se extiende el comunismo, después el nazismo... todo eso politizó a esa generación, pero aquel momento prodigioso de inicio de los veinte fue el del gran descubrimiento.

—Eran los mismos protagonistas que después siguieron otro camino...

—Claro que no se puede ser vanguardista permanentemente. Marinetti fue un ejemplo de eso⁽³⁾. No se podía seguir hablando de los principios del futurismo en los años treinta o cuarenta y él lo siguió haciendo, y bueno, con las alianzas políticas que hizo... O el propio surrealismo con André Breton: institucionalizar la vanguardia es matarla ¿no?

—Pensemos por ejemplo en los cincuenta, cuando en la Argentina se da el movimiento de Poesía Buenos Aires y en Brasil el concretismo. Poesía Buenos Aires se decía "de vanguardia" aunque era casi treinta años posterior a Martín Fierro...

—No creo que haya muchos paralelos. Pero lo cierto es que el de los concretos realmente era un grupo muy sólido, aparecieron con mucha intensidad, y se aglutinaron como movimiento, con manifiestos, con todas las palabras de orden. Por otra parte, hoy ellos lo consideran una etapa terminadísima. Me refiero a sus tres fundadores, Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos, que consideran que eso termina a fin de los años cincuenta. Es una etapa cerrada, cada uno está en otra cosa, desde ya hace muchos años. Ahora, hay algo muy particular que ocurre en Brasil con el grupo del '22: ¿por qué se lo conmemora tanto? Cuando se cumplieron los cincuenta años, después con los sesenta...ahora fueron los ochenta años de la Semana del '22⁽⁴⁾. Y para mí surge una pregunta: ¿por qué estar celebrando siempre eso? ¿Qué vigencia tiene?

—¿Y qué se podría responder?

—No sé, es muy sorprendente la cantidad de obras y de investigaciones que siguen saliendo sobre ese período, o las tesis doctorales. No es que no haya otras sobre otros períodos, pero sobre Mário de Andrade siguen saliendo cosas, también la correspondencia inédita sigue saliendo, hay varios tomos todavía por delante. Se escribió con

medio Brasil, una cosa titánica, tiene más de veinte tomos me parece, y eso que murió joven. Esa es una gran diferencia con otros países: en Brasil hay una especie de culto a sus vanguardias, tal vez. Es que hay una producción muy grande y quizá no todo se ha agotado... en todo caso, no es una manía.

Tal vez sirva comparar, por ejemplo, la Semana de Arte Moderno y el grupo de Martín Fierro. Aquí hubo algunas figuras y luego trayectorias, pero como grupo, y también por cada uno de los integrantes, me parece que la Semana del '22 tiene más peso...

—Pero de aquí también sa-

lieron grandes pintores y escritores. Es cierto que lo mejor de esa generación, que fue Borges, no se vinculó con el movimiento. Porque Borges tuvo un pasaje muy lateral. Fundó la vanguardia, y en cuanto la fundó le dio la espalda. Aquí fueron, digamos, destinos más individuales. Por ejemplo Petrutti, Figari, Xul Solar, que estaban en la revista *Martín Fierro*, cada uno siguió su rumbo, no se los asocia a un grupo o a un movi-

“Se habla mucho de América latina, pero Brasil suele ser excluido de todos los panoramas.”

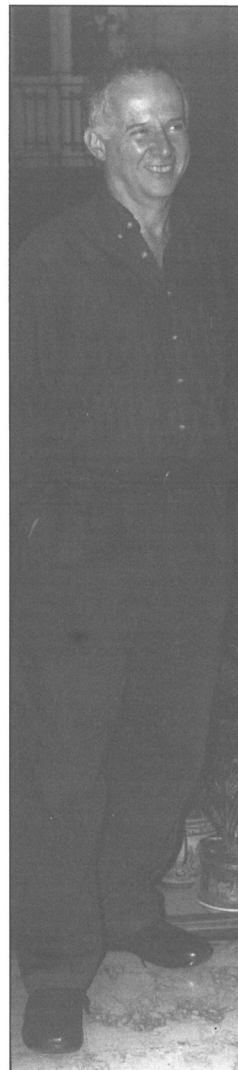
miento unificado. A Tarsila do Amaral, en cambio, siempre se la ve como fundadora de la antropofagia. Pero, aunque no tuvieron la cosa institucional —esa semana en el Teatro Municipal de San Pablo—, los martinfierristas tuvieron la revista. Una revista como *Martín Fierro* es única en toda América latina. Existe un montón de revistas, pero no de esas características.

Yen cuanto a la repercusión social? Hace un tiempo, en una transmisión por TV, vi que desfilaba en San Pablo una escuela de samba que se llama Paulicéia Desvairada⁽⁵⁾. Me preguntaba qué habría dicho Mário de Andrade si la hubiese visto...

—Creo que habría estado fascinado. Es verdad, en San Pablo siempre se hacen cosas sobre ese grupo, obras de teatro, películas, se han hecho varias exposiciones espléndidas sobre *Macunaíma* y una película⁽⁶⁾. El año que viene se cumplen 450 años de la ciudad, y como en la tradición de los 20 hubo mucha poesía urbana, que se preparen los brasileños porque va volver Mário de Andrade, va a volver Oswald de Andrade con su poesía que es la apuesta a la gran metrópoli...

—Lo interesante de que una escuela de samba se llame Paulicéia Desvairada es cómo pasa a la cultura popular algo que viene de un movimiento de vanguardia, al que uno lo pensaría más restringido ¿no?

—Se criticó mucho al movimiento ligado a la Semana de Arte Moderno del '22 por ser (sigue en pág. 18)



Jorge Schwartz

FOTO: JORGE RAUL FREIDEMBERG, 2003

(viene de pág. 17)

olista y pertenecer a la alta burguesía paulista, y eso es verdad. Bueno, pero no podía espasarse otra cosa, el momento de la preocupación por lo político y lo social viene después, aquí también pasó. Toda esa generación, inclusive Borges, era, independientemente de tener mucho dinero o no, proveniente de la burguesía. Arlt no, tal vez, pero sí Gironde, Nora Lange, todo ese grupo.

—De todas maneras, leyendo los textos incluidos en Vanguardias Latinoamericanas, aparece también la tensión entre lo estético y lo político, e incluso la irrupción de lo político en varios momentos ¿no es cierto?

—Sí, bueno, el fin de Martín Fierro se produjo por una cuestión política, acerca de si apoyar o no a Irigoyen. En el Brasil, después del 29 olvidense de las vanguardias: Oswald de Andrade se funde, el café se viene abajo, la bolsa de Nueva York... en fin... y se politiza todo, porque en el 30 Vargas sube al poder y todo el mundo se va al Partido Comunista. En cuanto a esa tensión entre lo estético y lo político, yo creo que quien mejor consigue un equilibrio es Mariátegui en Perú con *Amauta*. El estuvo en Europa, estuvo en Berlín, vio a los expresionistas. Era un hombre de una gran sensibilidad y era muy radical, y conocía bien a los movimientos de arte de vanguardia.

—Pero, en cómo entendía la vanguardia, y la autonomía del arte en general, Mariátegui es bastante excepcional respecto de otros pensadores marxistas, al menos de su época...

—Totalmente excepcional. Es muy interesante cómo aparece eso en el Brasil: ves las tapas de los libros de poesía de los años 20 y son hermosísimas, y las de los años 30... aburridísimas, serias, pierden los colores, las letras son feas. Eso que interesaba en los 20, en los 30 no interesa más.

Tanto leyendo Vanguardias Latinoamericanas como Vanguardia y cosmopolitismo, me parece ver un montón de tensiones que nunca se resuelven: una tensión entre compromiso y no compromiso político, otra entre autonomía del arte y heteronomía, otra entre lo nacional y lo cosmopolita. Lo interesante es que de algún modo siguen insistiendo. Si uno ve lo que está pasando en la poesía o en la producción artística, las tensiones son básicamente las mismas ¿no?

—Sí, pero hay algo que sucedió en el período y que no se repitió, y que es el efecto de ruptura. Si vos pensás que en los años 20, tanto aquí como en Brasil, todavía había gente que escribía en francés, que imprimía los libros en París (Los 20 poemas de Gironde están impresos en París y *Pau Brasil* de Oswald de Andrade también, tal vez a una cuadra de distancia, no dudo de que se cruzaron en algún café), entonces la ruptura fue brutal y el cambio fue

de gran intensidad. Eso no se da después. Y cuando entra el elemento político, entra mucho como censura, en los años 30 especialmente. En el Brasil del 30 al 45 fue tremendo. Pero también dio margen a otras cosas, porque no todo es vanguardia: las novelas de la tierra, el Nordeste, el primer Jorge Amado, son todos movimientos paralelos que van surgiendo y que conviven de alguna manera Y los propios participantes cambian mucho: algunos son una cosa en los 20, otra en los 30 y en los 40 son totalmente distintos. Mário de Andrade en los 40 negó completamente lo que hizo en los años 20...

—Acá en la Argentina muchos hicieron lo mismo, salvo Gironde...

—Gironde era vanguardia permanente.

Yendo a tu trabajo en la investigación y la enseñanza universitaria, ¿Qué líneas o qué tendencias te interesan entre las que se manejan hoy?

—Lo tengo que decir con todas las letras, y no es ninguna novedad: veo un alejamiento de lo específicamente literario. Esto me parece problemático, es una polémica grande que empieza con los *cultural studies* en Inglaterra, que en Estados Unidos se transformaron en otra cosa. Se volvieron parte de un currículum, para el que hay que saber discursos del género, cuestiones de literatura que no forman parte del canon, o la cuestión del deseo, la cuestión de la mirada, en fin... Creo que todo eso es importante, pero para quien pasó por los grandes autores. En la academia a la manera norteamericana la gente no sabe analizar un verso. Hoy es muy difícil que alguien haga una tesis sobre un autor o sobre cuentos o sobre poesía, más bien se toman esos temas paralelos (no quiero usar la palabra "secundarios"). Hay un alejamiento de lo que yo considero la gran literatura, o lo que llaman "las altas literaturas".

—¿Estás de acuerdo con ese concepto: "altas literaturas"?

—Yo creo que no se lo puede negar. Aunque digan que es del siglo XIX, no se puede negar a Borges, ¿entendés? Yo, como profesor de literatura hispanoamericana para alumnos extranjeros, no voy a dejar de dar Sor Juana para hablar de algún otro, o del sexo de Sor Juana, que tanto intriga a algunos. Si vas a los cursos, yo quiero ver quién te enseña "Primer sueño": yo enseñaba 200 versos, ya era bastante para los alumnos y los fascinaba mucho, y creo que si no se entra en eso —estamos hablando de personas que después van a ser profesores— no se puede entrar en las cuestiones paralelas. O, por ejemplo, si se enseña el XIX, yo creo que la fundación de la Nación es fundamental, pero tenés que dar las grandes novelas del período.

—Suena muy Harold Bloom eso...

—Puede sonar, la verdad es

que yo vengo de mi propia experiencia, tal vez no me actualicé. Pero además, te digo, son autores que un releo siempre con gusto y no se aburre.

—Bueno, eso se percibe en tu prólogo a la edición argentina de Vanguardia y cosmopolitismo? ¿Que en su momento vino muy bien, porque pasaba y pasa que cuando hablás de gran arte te hablan de democracia o te corren por izquierda.

—Vamos de nuevo a Borges. Hubo toda una reivindicación del Borges criollista que me parece muy inteligente, necesaria, y que te ubica a Borges en un contexto donde no se lo había visto claramente. Pero si vos te quedás con ese Borges, no sabés lo que es Borges. Porque no vas a ver criollismo en *Ficciones*, o,

“Borges fundó
la vanguardia,
y en cuanto
la fundó
le dio
la espalda.”

por lo menos, lo que hace grande a *Ficciones* o *El Aleph* no es el criollismo. Sí, hay argentinismos ahí, lo vemos en los personajes, en la región, pero la gran literatura de esos cuentos no está en que hable de los gauchos y las márgenes. Yo creo que hoy más que nunca es necesario enseñar la gran literatura porque, te digo, me aflije ver qué es lo que la gente va a enseñar.

—¿Por qué es más necesario hoy que nunca?

—Porque es lo que se dejó de enseñar. Es verdad que nosotros venimos de una tradición muy rígida, del estructuralismo, de la semiótica, de olvidarnos mucho del contexto, de estar metidos en los procesos de la literariedad específica. Pero si vos querés ser profesor de literatura, aprendé a analizar texto literario y a distinguir lo bueno de lo malo. Si no se hace muy aburrido ¿no?

—¿En Brasil está impuesta esta tendencia?

—Yo no estuve en el último Abrahão⁽⁸⁾, pero parece que se dividieron en dos bandos, los estudios culturales de un lado y los de la literatura más específica del otro. Fue violenta la cosa. Sin duda hay una influencia norteamericana muy fuerte, lo que acaba siendo hasta gracioso, porque en el fondo seguís siendo periférico. Quiero decir, acabamos por no ser originales ni en eso.

—Precisamente, comparando la tuya con otras antologías de las vanguardias latinoamericanas, me parece que esta es

bastante menos “democrática”. Y lo digo como un elogio, porque la verdad es que, en cuanto a la calidad de su producción, no todos los países latinoamericanos tuvieron movimientos igualmente importantes...

—Contrariamente a la constitución norteamericana, no todos nacemos iguales. Y está también el trabajo de la posteridad. Oswald estuvo cuarenta años casi sin ver segundas ediciones, no vio una reedición de *Pau Brasil*, sus dos novelas no las vio reeditadas, murió prácticamente como un fracasado y arruinado económicamente y ahora lo estudiamos. Lo que quiero decir es que la posteridad construyó también un canon, hizo la historia, que tampoco es muy unánime en Brasil —Río de Janeiro cuestiona mucho esta modernidad paulista—, pero no hay cómo deshacer lo que pasó en San Pablo... Claro que, por el otro lado, hoy existe la cuestión del mercado, que también consagra: en artes plásticas los valores suben, los museos son lugares de consagración y ahí aparece una lucha tremenda para deshacer eso si querés moverlo un poco.

En qué estás trabajando ahora? ¿Salió el libro de Oswald que hiciste para “Archivos” de la Unesco?

—No, es increíble, hace quince años firmamos contrato, las pruebas están listas, son 1500 páginas, se hizo un “Cuaderno de Imágenes” con algunas de las fotos inéditas que incluirá el volumen, *Diario de Poesía* dio un hermoso anticipo, pero por alguna razón que desconozco no sale. En este momento estoy en algunos pequeños proyectos. Después del proyecto grande que fue “De la antropofagia a Brasilia”⁽⁹⁾, una cosa que no se va a repetir, estoy en pequeños proyectos: vine a Buenos Aires para trabajar en el archivo de Xul Solar por la cuestión del neorriolismo, porque el neorriolismo, según Xul, era un lenguaje híbrido, una mezcla de portugués con castellano con una finalidad americanista y pacifista. Estoy llevando materiales interesantes, voy a escribir algo sobre eso...

—¿Sería sobre Xul exclusivamente?

—Sobre la cuestión del neorriolismo. Está Xul y está el contexto. Xul tiene un misticismo que es propio del inicio de siglo, que está en los expresionistas, que él conoció, está en Kandinski, está en Paul Klee. Es toda una generación que se mete en eso. El era un visionario, realmente, tiene las que denominaba “visiones”... y no se drogaba.

—A propósito, me llama la atención cómo termina la introducción a tu antología, con esa cita de Huidobro, donde Huidobro expresa una ansiedad redentora del mundo, en la que está la idea de crear una nueva mística. Eso es tal vez lo que nos hace sentir más alejados de la vanguardia...

—Fue un momento de muchos sueños. Hoy tenés una

guerra con quinientos reporteros, la ves ahí, al momento, entonces cada vez hay menos lugar para utopías o redenciones universales. Cada vez me voy por qué las cosas suceden. Entonces, claro, esos seres causan una cierta admiración, y dan la impresión de una cierta ingenuidad ¿no? Es como el esperanto. ¿Sabías que en la calle Paraguay hay una academia de esperanto? Dan cursos y todo, podés ir. Yo no lo podía creer.

—Sobre todo cuando uno lee los manifiestos de la vanguardia, aparece esa sensación, y hasta da envidia, pero a la vez se dice “qué ingenuos”...

—Es que el mundo era mucho más chico. Se conocían menos los mecanismos, y ya hemos pasado por tanta cosa: nosotros agotamos cosas por las cuales murió tanta gente, pensó en los que han muerto luchando por el comunismo. Entonces cuando ves hoy el partido de Lula haciendo concesiones para poder llevar algo adelante, bueno, tiene sus razones. Uno se ha vuelto más escéptico. ☞

Notas

1. Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte, publicada en castellano en 1993 por Beatriz Viterbo (Rosario).

2. Ver noticia y varios textos del catálogo de esa muestra, incluso uno de Jorge Schwartz en *Diario de Poesía* n° 61, julio-septiembre de 2002.

3. Filippo Tommaso Marinetti, líder del futurismo italiano, que adhirió al fascismo de Mussolini.

4. La Semana de Arte Moderno llevada a cabo en Sao Paulo en 1922, decisiva para el movimiento modernista brasileño.

5. Se considera que Mário de Andrade inició la renovación de la poesía brasileña con *Paulicéia Desvairada* (1922), donde a través de un nuevo lenguaje buscaba representar el espacio urbano de San Pablo.

6. Publicada en 1927, la novela *Macanaima* (O herói sem nenhum caráter) es la obra más singular y conocida de Mário de Andrade.

7. Hoy la mirada hacia lo literario parece estar más interesada en los márgenes, en los discursos periféricos, que en el análisis textual. Para explicar lo literario el canon se ha desplazado hacia el estudio de los imaginarios sociales. La crítica cultural impone nuevos objetos tales como: el fin de siglo o los antecedentes de la vanguardia, el folletín y el discurso periodístico, el cuerpo, lo femenino, lo autobiográfico, las minorías culturales, los discursos fundacionales, las utopías y el regionalismo y sus márgenes en vez del centro cosmopolita. “Notas a la edición argentina”, en Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte.

8. Se refiere a los congresos de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada.

9. “De la antropofagia a Brasilia”, una gran exposición multidisciplinaria sobre cuatro décadas de cultura brasileña, montada en el Museo IVAM de Valencia en el 2000 y en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en el 2002, incluyendo artes plásticas, arquitectura, literatura, música, fotografía y cine.

Notas sobre “El cementerio marino”

En la Bretaña francesa, ante el mismo paisaje que inspiró a Paul Valéry su poema “El cementerio marino” (1920), la poeta santafesina Marilyn Contardi se deja llevar por una ensañación en la que se unen la presencia imponente del mar, la música verbal de Valéry y una personal manera de la crítica de la traducción.

por Marilyn Contardi

Si tomarme el atrevimiento de intentar corregir a Jorge Guillén, cuya encantadora versión del poema de Valéry estoy leyendo, de a ratos se produce en la lectura un fenómeno extraño. Es como si a estos bien “cincelados versos” de la página, vinieran a superponerse otros ligeramente diferentes. Es, me digo como si estuviera tratando de preparar, y espero que el uso de este verbo un tanto inesperado para esta ocasión sea visto con benevolencia— de un modo distinto a la lectura —o debiera decir tal vez, la escritura. Por otro lado me decido a dejar la imagen repetida, un poco antigua, del cincel miniando delicadamente la materia, que persiste con cierta obstinación mansa y mañosa en la memoria y se ha hecho presente, para que diga lo que ella cree que sabe decir.

Pero antes quisiera decirles cómo es el lugar donde me encuentro, cómo se ve a esta hora, porque el paisaje y el momento saben predisponernos, de un modo íntimo e ineludible, a sentimientos que declinan cuando esos estímulos nos faltan.

Estoy sentada al borde del agua en una entrada, mejor una ensenada, en Lorient, ciudad costera de la Bretaña, el día es claro, luminoso. Las luces de aquel “aire inmenso” suaves, increíblemente suaves, tiñen de tonos delicados las nubes apelonadas sobre el horizonte, que están quietas, como si levitaran. Los tonos van del gris claro al rosa, “un ala de gaviota, un pétalo de flor de durazno”. Los ramos marchitos de las hortensias conservan en los bordes de los pétalos unos bellos tonos rojizos; desde los jardincitos medrados, rodeados de verjas, repiten los matices del cielo, como si celebraran la presencia del color a punto de desvanecerse.

En orden, alineados uno junto al otro, los barcos se mecen acunados por el agua. Brillantes, rojos, blancos, azules, amarillos. Estrictamente elegantes en su construcción, dos líneas curvas que se unen por los extremos, máxima economía para una forma simple y perfecta. Y naturalmente, alrededor nuestro, gaviotas, solas, en grupo, caminando seguras por los muelles o volando en círculos amplios, no dejan

de recordarnos que este lugar les perteneció mucho antes de que los humanos tomaran posesión de ellos y cubrieran los senderos de arena y guijarros, para los cuales fueron diseñadas sus patas, un diseño hecho de trazos netos, firmes y precisos, con gruesos bloques de piedra. Aquí, en medio del diálogo constante entre cielo y agua abro el libro.

Mientras estubo guardado en la cartera se mantuvo como un talismán capaz de atenuar las fuerzas agresivas, provocadoras, histéricas que llegaban de todas partes cuando caminaba en medio del tráfico; cuando al fin lo abro, sus páginas se emben de luz, me iluminan la cara y las voces de “El cementerio marino” de Valéry empiezan a hacerse oír.

Hoyeo un momento en desorden y en el momento en que fijo la atención estoy ante la estrofa V, con la imagen de la fruta fundiéndose en delicia en la boca. Esa imagen hace remontar otra que permanece desde hace mucho en algún lugar en mí: la de los árboles cargados de fruta a los que me trepaba, debería decir “me trepo”, para arrancarla.

De ahí me vino la primer imagen: me trepo a estos versos como me trepaba a las ramas para arrancar fruta; la comparación es un tanto ingenua, lo sé, y al descender despliego las impresiones recogidas como entonces desplegaba la fruta recogida en el hueco de la pollera. Y esta es la primera de esas impresiones al pasar del francés al castellano la estrofa V:

Así como en fruición muda la fruta
En la boca donde su forma muere
Y de la ausencia a ser delicia pasa
Así mi dispersión en el futuro aspiro
Y canta el cielo al alma consumada
En rumor, el paso a la otra orilla.

Y la segunda es esta:

Así como fruición se hace la fruta
Cómo su ausencia a ser delicia pasa
En la boca donde su forma muere
Así aspiró mi humareda futura
Y el cielo al alma en rumor canta
Su paso a la otra orilla consumada

En seguida, llevada por las vueltas del pensamiento me pregunto qué habrá pensado el propio Valéry, aquella mañana o aquella tarde, sentado entre los alumnos que escuchaban las reflexiones de Cohen sobre su poesía. La respuesta llega inmediatamente en este comentario del mismo

Valéry: “...oía a Cohen leer y dar a cada estrofa su sentido definitivo y su valor de situación en desarrollo, me encontraba dividido entre la satisfacción de ver que las situaciones y expresiones de un poema considerado oscuro eran perfectamente comprendidas y expuestas”.

Y un poco más adelante, siempre refiriéndose a aquellas reflexiones: “El autor ve en ellas lo que debió ser y lo que habría podido ser, más lo que es”.

Un poco después leo estos comentarios de Cohen: “Retorna a la idea del cuerpo/ hacedor de sombra/ y al que atraen las sombras/ la tierra ósea, ese cuerpo/ que fue el de un oscuro antepasado/ y esa frente por la que pasó la centella/ que la vida le transmitió.” Ahí está caminando por el camino de Valéry, se me ocurre. A veces una chispa del genio del autor salta del poema e inflama al lector que se pone a “tocar” en su mismo registro, o si se quiere, esa chispa lo convierte en una especie de demiurgo que empieza a hablar como el autor. Es el caso de Cohen en esas líneas, me parece, de ahí la tentación (a la que cedí) de separar el fragmento en versos.

Un poco después me detengo en este otro comentario del mismo Cohen: “...uno de los secretos del extraño encanto de ese lenguaje secreto, que sin duda descubrí antes el encantador, esto es, Chateaubriand, el primero que habló de ‘la cime indéterminée des forêts’, reside en la elección de un adjetivo raro. Paul Valéry recordaba un día una mesa de café de la calle Amsterdam, a la cual Huysmans y Mallarmé, hojeando las pruebas de les ‘Contes cruels’ de Villiers de l’Isle-Adam, se extasiaron ante este epíteto: ‘La claridad desierta de la luna’.”

Ante este comentario, cómo no pensar en Borges, que tuvo predilección por los adjetivos “raros”, como Cohen los llama, que tuvo un oído sensible a sus voces, inaudibles para los demás, que le susurraron relaciones posibles; no se sabe bien cómo expresar esa rara mezcla de toque seguro, complacencia y familiaridad a la vez que se advierte en el uso que él hizo de ellos —habría que agregar que además de raros, tienen que tener el muy preciado don de ser firmes, contundentes y aéreos, como las piernas de un bailarín exímio, tienen que ser capaces de sacudir e iluminar al mismo tiempo la palabra que acompañan como si todo el tiempo ésta no hubiera hecho más que esperarlos para poder mostrarse tal como es—.

Finalmente se podría decir que “la función del adjetivo no está en el adjetivo mismo sino de qué modo crea algo de va-

lor; la función del adjetivo no está en el adjetivo sino en el resultado”; tomé prestadas estas consideraciones del pintor chino Shih-Tao (1641-1717) en las que cambié la palabra pincel por adjetivo.

Llegando al final de esta *flânerie* por el poema de Valéry, los comentarios de Cohen, la traducción de Jorge Guillén, llego a la última estrofa, la estrofa XXV:

Le vent se lève!... il faut tenter de
vivre!
L’air immense ouvre et referme mon
livre,
La vague en poudre ose jaillir des
/rocs!
Envolez-vous pages toutes éblouies!
Rompéz, vagues! Rompez d’eaux
/réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des
/focs!

Es un final a toda orquesta, donde se hacen sonar los instrumentos de viento, de cuerdas y de percusión al unísono. La traducción de Guillén dice así:

El viento mueve, intentemos vivir
Abre y cierra mi libro el aire
inmenso
Con las rocas se atreve la ola en
/polvo
Volad, volad, páginas deslumbradas
Olas, romped gozosas el trauquilo
/techo
Donde los focos picotean.

Hay un movimiento, un *élan*, si se quiere, etéreo, en el idioma original, que le da una apariencia más frágil, más débil y oscilante, que el castellano no puede reproducir. Un solo ejemplo: “éblouies”, sueña, es, mucho más vaporosa que “deslumbradas”. Basta con tratar de pronunciarlas para ver como la boca, los labios, la lengua están realizando movimientos mucho más firmes, más precisos al decir “deslumbradas” que al decir “éblouies”.

Al llegar aquí, y ya que había quedado en contantes cómo se había realizado la lectura, les confieso que tuve como un sacudón. Fui tironeada por algo externo, no era ninguna inefable sensación de lectura. Me sentí trabada al llegar a “foques”. Me vi obligada a interrumpir mis visiones para atender una urgencia: saber qué significaba esa palabra. El armonioso deslizarse de las imágenes se detuvo. El poema, si puede ser comparado a un curso de agua que se desliza, de golpe dejó de correr, tenía que consultar el diccionario.

Después sí, con el sentido recién adquirido en la mano como una linterna que se enciende y le permite al explorador volver al camino que había perdido, me abandono otra vez a la delicia de los versos. Pero ese recién llega-

do, el significado recién adquirido, como un nuevo rico se obstina en hacer ostentación de sí, y lo tengo ahí todo el tiempo rondándome como una abeja, perturbando mi relación con todo lo demás.

Es posible que en francés “focs” no resalte como algo extraño, por otra parte le sirve para responder como un eco a

DIBUJO: P. VALÉRY, CA. 1930.

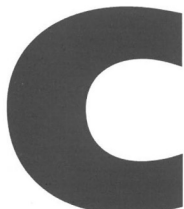


“Además de raros, los adjetivos tienen que ser firmes, contundentes y aéreos, como las piernas de un bailarín.”

“rocs” que aparece dos versos más arriba —y se tiene la sensación de que los franceses mucho más de lo que puede sucederle a un argentino, son sensibles a la rima—, y que tampoco suene raro en español, ya que Guillén lo usa. No encontramos en este poema palabras inusuales. Pero para nosotros “foques” es palabra poco frecuentada y para colmo suena parecida a focas, que nada tienen que hacer en las imágenes que recorremos.

Para cerrar el poema, para juntar como en su solo ramo todas estas escenas, todas estas resonancias, y rematar con un final a toda orquesta, tal vez, me animo a imaginar, habría que haber salido de la traducción literal, aun cuando estas palabras “focs” y “foques” tengan casi el mismo sonido y la misma grafía. Tal vez, siga animándome, el recurso era muy simple, tan simple que podía pasar desapercibido y este recurso consistía en reservar el primer verso para el final. Ya que en castellano “foques” carece de la grandeza requerida, pero el viento y el vivir sí la tienen, tal vez el remate final hubiera sido más potente así:

Olas, romped gozosas el trauquilo
Techo donde los focos picotean
El viento vuelve, intentemos vivir. ✎



Convocatorias

Varios concursos de los aquí mencionados utilizan el conocido "sistema de plica". El sistema consiste en incluir en un sobre grande, dirigido a la entidad organizadora del premio, la cantidad que se pide de copias de la obra concursante, anilladas, grapadas o cosidas, con una carátula en la que consta el nombre del certamen, el título de la obra y un seudónimo. También debe incluirse en este sobre mayor una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repite los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contiene los datos personales del autor, dirección, teléfono y un breve currículum. Cuando se usa este sistema, se lo menciona expresamente, agregando cualquier particularidad si la hubiere. Salvo que se indique lo contrario, las convocatorias son para obras en castellano, inéditas y no premiadas en otros concursos. **Se publican solamente concursos que no cobran al participante suma alguna por ningún concepto.** En cuanto a los premios españoles, se consignan sólo aquellos que admiten autores de cualquier nacionalidad.

★ Está abierta la convocatoria al **I Certamen Mizares**, al cual se envía un solo poema. El concurso no tiene premio en metálico; cincuenta poemas serán seleccionados para su publicación en libro; entre ellos, dos serán distinguidos con trofeos de Primer Premio y Segundo Premio. Los trabajos deberán enviarse por triplicado, y acompañando al poema, en un sobre cerrado donde conste el título y seudónimo del mismo, se incluirá una única hoja con los datos (nombre, apellidos, dirección, e-mail, teléfono) y una declaración firmada del autor declarando que el poema es original, inédito y no está pendiente de resolución en ningún otro certamen ni ha sido premiado anteriormente. Sólo se podrá presentar un poema por autor. El plazo de entrega finaliza el **30 de Julio de 2003**. Remitir a: Certamen de Poesía Mizares, Apdo. Correos 38072, 08080 Barcelona, España.

★ La Fundación Caixa Galicia y la Sociedad de Cultura Valle Inclán de Ferrol convocan al **XXIII Premio de Poesía Esquio** para poetas en lengua castellana o gallega, cualquiera sea su nacionalidad. Se establece un premio indivisible de **9.000 euros** y un accésit de **1.500** para trabajos presentados en castellano, e idénticos premios para los trabajos en gallego; todos ellos serán publicados en la Colección Esquio de Poesía. La extensión mínima de las obras es de 500 versos, y deberán presentarse por cuadruplicado, mecanografiadas a dos espacios y bajo sistema de plica. El envío se hará por correo certificado a Fundación Caixa Galicia, Unidad Departamental de Becas y Premios, c/ Montero Ríos 7 - 15706 Santiago de Compostela, España. El plazo de admisión cierra el **31 de julio de 2003**.

★ La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de León convoca al **Premio de Poesía "Antonio González Lama"**, dotado con **6.010 euros**. Las obras, deberán tener una extensión entre 500 y 1.000 versos. Los originales se presentarán por quintuplicado, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara y en ejemplares separados, numerados y debidamente grapados, cosidos o encuadernados. Rige el sistema de plica. Remitir, hasta el **31 de julio de 2003**, a: Avda. Ordoño II, 107 24001 - León, España.

★ Se convoca al **V Certamen M^º Luisa García Sierra** del que podrán participar obras de una extensión mínima de 500 versos y máxima de 700; los trabajos se enviarán mecanografiados a doble espacio por una sola cara y por quintuplicado. Rige el sistema de plica y se establece un único premio consistente en una figura alegórica y la publicación de la obra, de la que se entregarán al autor 200 ejemplares. El plazo de admisión finaliza el **31 de Julio de 2003**. Las obras deberán remitirse a: Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Bornos Plaza Alcalde José González s/n 11640 Bornos, Cádiz, España.

★ Está abierta la convocatoria al **Premio Internacional de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla**, dotado con **18.000 euros** y la edición del libro ganador en la Colección Rusadir. El premio será adjudicado a un libro de poemas con extensión mínima de 750 versos.

Taller de escrituras marginales

coordinado por **Lola Arias** y **Walter Cassara**.
Informes e inscripción:
waltercassara@hotmail.com
(4300-1072) y
lolaarias@hotmail.com
(4775-2534)

Los trabajos serán presentados a doble espacio, en quintuplicado ejemplar, tamaño Din A4, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. El original, sus copias y el sobre cerrado de la plica serán remitidos por correo certificado a: XXV Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla", Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España s/n, 52001 Melilla, España, antes del **15 de agosto de 2003**.

★ Está abierta la convocatoria al **Certamen Internacional de Poesía "Ciudad de Torrevieja"** para poemas en lengua castellana con una extensión mínima de 600 versos y una máxima de 1.000. El premio está dotado con **6.010 euros** y la publicación de la obra ganadora en coedición con la Editorial Aguacalera. Se prevé también un accésit de **2.103 euros** para el finalista. Cada concursante podrá presentar una sola obra; los originales se deberán enviar por duplicado, mecanografiados, en papel Din A4, debidamente clasificados y cosidos. El concurso utiliza el sistema de plica, incluyéndose en el interior de la misma, además de los datos personales, una fotocopia del DNI, un breve currículum, y una declaración jurada de ser inédita la obra y de no haber obtenido premio en ningún otro concurso. Todo el material se remitirá, antes del **31 de agosto de 2003**, a: VIII Certamen Internacional de Poesía "Ciudad de Torrevieja", Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta - Plaza de la Constitución 5, Torrevieja 03180 (Alicante), España.

★ La Diputación de Valencia, a través de la Institución Alfons el Magnànim, convoca al **Premio Alfons el Magnànim "Valencia"** de poesía en castellano. El premio está dotado con **15.000 euros** y la publicación del libro por la Editorial Hipèrion. Las obras deberán presentarse por quintuplicado, mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, en papel Din A4, debidamente encuadernadas o firmemente sujetas (no se admitirán las sujetas con clips o similares), y tener una extensión superior a los 500 versos; rige el sistema de plica. Enviar, antes del **31 de agosto de 2003**, a: Registro General de Entrada de la Diputación de Valencia, Plaza de Manises, N^º 4 bajo, 46003 - Valencia, España.

★ Está abierta la convocatoria al **I Premio Hispanoamericano de Poesía "Dulce María Loy-naz"**, cuyo premio será de **10.000 euros**. Podrán participar todos los escritores hispanoamericanos con obras inéditas, que no tengan compromisos editoriales ni estén pendientes de fallo en otros concursos. Se enviará, antes del **31 de agosto de 2003**, un libro de poemas con un mínimo de 500 versos, en tres copias foliadas, en papel tamaño Din A4, impresas con letra de 12 puntos a doble espacio y escritas por una sola cara; a los que debe agregarse una copia en soporte digital en disquette 3 1/2, escrito en cualquier variante de Microsoft Word. Rige el sistema de plica. Los participantes que presenten más de una obra, deberán hacerlo en sobres separados. Convoca: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Canarias. Edificio de Servicios Múltiples I, 5^ª planta. Plaza de los Derechos Humanos, s/n. 35003 - Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, España.

★ Hasta el **31 de agosto de 2003** está abierta la convocatoria del **XXVII Certamen Literario Bustar Viejo**; en la modalidad Poesía, la dotación del premio es de **450 euros** y se admitirá por autor sólo un poema entre 14 y 60 versos. Los trabajos deben presentarse mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, en hojas de formato Din A4, por triplicado. Rige el sistema de plica, en la cual se deberá incluir, además de los datos personales y bibliográficos, una fotografía reciente del autor. El envío debe hacerse a: Asociación Cultural El Bustar, Apartado de Correos N^º 11 - 28720 Bustarviejo (Madrid), España.

★ Como anexo a su tradicional concurso Juan Ruflo, Radio Francia Internacional convoca al premio de poesía **Instituto Cervantes-París**, destinado a un poemario inédito que no exceda 750 versos. Se envía un solo ejemplar, y al final de la obra se consignará nombre verdadero, apellido, teléfono y dirección del autor así como una breve reseña biográfica. El premio está dotado de **3.050 euros**, e implica la cesión a los organizadores de los derechos de publicación y difusión. El envío deberá hacerse antes del **15 de septiembre de 2002** a **Radio Francia Internacional**, Servicio de lengua española, Concurso "Juan Ruflo", Premio de Poesía Instituto Cervantes - París, 116 Avenue du President Kennedy, 75786 Paris Cedex 16 - Francia.

★ La Dirección de Bibliotecas de Cultura de la Municipalidad de La

(sigue en pág. 36, col. 5)

Kurt Schwitters

En su dilatada y azarosa carrera artística, Kurt Schwitters (Hannover 1887-Kendal 1948) construyó una obra que continúa, funda o anticipa mucho de lo nuevo que traerá el siglo XX: dadá, el arte abstracto, el arte concreto, el *ready made* en poesía y plástica, el *pop art*, el arte pobre, el *happening* y las instalaciones, todos deben algo a Schwitters.

Poeta y plástico más o menos conservador al principio, Schwitters va dejando la figuración a instancias de Hans Arp. En 1918, empezó a trabajar con objetos encontrados y formas puras, produciendo textos con fragmentos de frases recortadas de periódicos o avisos publicitarios, como los que integran la serie de *An Anna Blume* (1919-1922), donde dejaba de lado toda significación para dar lugar -inspirado por el poema *fsmbw* de Raoul Hausmann-, a una poesía sonora, cuya máxima expresión constituye la *Ursonate*, de la cual se ofrece aquí un fragmento.

A principios de los años 20, Schwitters funda, crea o mejor dicho el mismo "es" un movimiento paralelo a dadá, que denomina "Merz", nombre que encuentra recortando un trozo de papel donde se lee "Kommmerzbank". En Dresde construye su primera *Merzbau*, *collage* o juntador tridimensional de objetos diversos, mayormente desechos, que van ocupando una por una las ocho habitaciones de su casa. Junto con el pintor holandés Theo van Doesburg y el ruso El Lissitzky, publica la revista *Merz*, en cuyo último número aparece la *Ursonate*.

A mediados de 1923 inició con van Doesburg una gira de conferencias por los Países Bajos, conocida como "La campaña holandesa". En su libro *Hollands Diep* (1976), el escritor Jan de Hartog recuerda así una de esas conferencias: "Tendría yo unos nueve años cuando dos primas mías solteras, la prima Mehler y la prima Van Baarda me llevarían a la Sala Real de Artes -en el zoológico de Amsterdam- para presenciar una noche de cultura: una conferencia sobre el dadaísmo por el artista alemán Kurt Schwitters. La sala estaba llena de público ataviado con el uniforme de aquellos tiempos: los caballeros, de pechera almohadada, las damas con joyas talladas y sombrero *cloche*. Estábamos en primera fila, al lado de un viejito de aire irritable, asediado por su mujer, que con los dedos se tamborileaba la rodilla, nervioso. Entonces apareció el artista, un soñador flaco, rubio, de aire espiritual y envuelto en una



especie de atuendo sacerdotal. Fue recibido con un aplauso magro y cada cual se acomodó como pudo para soportar una larga velada de aburrida cultura. Acallado el

aplauso, desde el podio el aseta alzó los ojos al cielo y dio comienzo a su conferencia: *Tuitt tuitt tuitt. Lori lori lori. Piuu piuu piuu. Oink oink oink. Gashki gashki gashki*. El público se miró sorprendido mientras el poeta, desde el podio, proseguía graznando, gruñendo, piando y eructando. Entonces, de pronto, el hombrebreto cascarrabias que estaba al lado nuestro exclamó de viva voz ¡*Quiquiriqui!!!*!"

En 1937, escapando del nazismo, Schwitters emigró a Noruega, de donde debió a su vez huir, ante la invasión alemana, para radicarse en Inglaterra, país en el que se vio confinado "por alemán" hasta fines del 41. En el bombardeo de Dresde, su primera *Merzbau* resultó destruida y posteriormente también se perdió la *Merzbau* noruega. Sólo sobrevive la única pared de la *Merzbau* que realizó en Inglaterra, actualmente exhibida en la Universidad de Newcastle. Su obra tuvo particular repercusión en los Estados Unidos, donde fue admirado por Robert Rauschenberg, John Cage y Jackson MacLow.

Schwitters escribió también *Niesscherzo & Huns-tenscherzo* (Scherzo de estornudos y toses, 1937) y *Obero-gelsang* (Canto de los superpájaros, 1946). La *Ursonate*, considerada como un clásico de la poesía sonora, es al mismo tiempo una obra maestra de la provocación y en cada una de sus representaciones sigue causando en el público la misma revulsión y repulsión que hace ochenta años. Su texto completo, así como la versión grabada alrededor de 1930 por el mismo Schwitters, se puede encontrar en www.ubu.com. Algunas de las producciones plásticas de Schwitters se pueden ver en www.artchive.com. Un sitio excelente, íntegramente dedicado a su obra, es www.kurt-schwitters.org, donde es posible acceder también a reconstrucciones recientes de las pérdidas *Merzbau*.

Jan de Jager

La Ursonate según Schwitters

La Sonata consiste en cuatro movimientos, más una obertura, un final y un séptimo elemento que es una danza en el cuarto movimiento. El primer movimiento es un rondó con cuatro temas

Waldo Rojas

Diez poemas de/en París

1. In terra franciæ

Ah, estas viejas piedras que parecían dar cita a todo el mundo a mis espaldas.
 Ajenas como el sueño de otro, ahora ruedan a mi lado el rodar de un tiempo apenas día, apenas noches,
 río embancado.
 Pretenden, pétreas, durar fuera del alcance de mi olvido,
 a la hora de ese musgo espeso que cría mi memoria inmóvil.

2. Belvédère

Señorío de los ojos sobre la muchedumbre de los techos,
 como si el crepúsculo reconciliara un patrimonio disperso y la fragmentación duradera de la altura.
 Babel unánime acogida a su enojamiento fugitivo, nubes de ultrajes violáceos allegan la brasa y el incienso a la tangente quebradiza del perfil urbano,
 atributos de coronamiento
 o vestigios devastados en la huella del cortejo de las ciudades abolidas.
 Campanadas latentes se desatan consumando al punto su inminencia estancia,
 y el ramalazo numeroso de vuelos de murciélagos rebana en sus mandobles la quietud de la mirada:
 chasquidos de tiempo
 en los recodos de la infiltración nocturna.

3. N.-D.

Torres brotadas de un impulso trunco, izadas desde el lodo de la ciénaga
 hasta el despuntar del día y su esplendor en los vitrales.
 Contra nuestra impericia en el asombro urdió todo el linaje de los templos un pacto aún impago entre la Piedra y el Aire.
 Lamentarías en vano una nueva defecación.
 Cautivo en el recinto de un jardín vedado, no has puesto oído sordo al consejo de cerrar la puerta de tu cuarto detrás tuyo.
 Bajo el celibato de las Gárgolas sólo estás en falta con la parte menos confidente de ti mismo,
 bóveda muda de retumbos vacuos.
 Lavadas de despojos y de estigmas, húmedas de limpieza impenitente, las avenidas preparan el avance frontal en la vastedad de la mañana.
 Entretanto en la Ciudad que discurre a tus espaldas se entrecierran con desdén adivinable los postigos de unas ventanas de tramoya.
 Tu voz no volverá a arder en ofrenda mientras a despecho de tu devoción movizada por las márgenes el río haga más denso su deambular de aceite y sombras.
 Entre el quicio y el umbral tu palabra se encomienda con apego filial a su amuleto esquivo.

4 (Gaviotas sobre el Sena)

Estridentes, blanquísimas, concéntricas, agolpamientos de vértigo y desorden como los rumbos de un destino en trizas, y sin embargo exactas, descifrables, indivisas, corazonadas con sesgo de promesa que se suman en la /altura
 a un horizonte de vigia.
 Tartajeos de auxilio del cielo de la Ciudad fluvial, estridentes, blanquísimas, concéntricas,

guños súbitos al margen de la gravedad del Río, su mirada glauca las retiene y fija en el mismo irrenovable baño.

5. Brumario

Tu premura habrá olvidado la lentitud de los otoños.
 No así tus ojos el oro en carne viva de los parques.
 Tu espera reconforta a cambio el torpor de los bulbos insepultos a la vera del sendero estropeado.
 Con afanes de aprendiz de forja el sol de octubre atiza sobre tu frente desnuda una lisonja inhábil.

6. Tour Eiffel

Pulgar alzado en gesto de indulgencia a contraorden de nuestra costumbre de inmolarnos en los reveses de fortuna.
 La Torre se despierta al desafuero de la regencia lacónica /del Río,
 esa prosodia irreversible que relee buscando apoyo en el tabernáculo oportuno de los Puentes.
 Mientras saluda la Ciudad el triunfo cotidiano de su proa /vertical
 sobre el hundimiento añil de cada día,
 sin ovación ni oriflamas,
 recoges tus emblemas abatidos y de nuevo te sustraes a esa rivalidad perseverante.
 Andamiaje rezagado de una restauración celeste, con desenlace reanudable y sobre un fondo de vislumbres irisadas
 la Torre literal graba a hierro frío el inicio de un alfabeto aún en ciene.

7. Puentes

I
 Puentes tendidos entre la acechanza y los asedios, conjeturas
 sobre el anclaje repentino del instante en los /meandros
 de la sangre o la memoria
 mientras la neblina apremia el desembozo de los muelles.
 Sinóminos ahora del asalto de alguna vacilación remota ante el riesgo de fundir nuestro llamado en la algazara.
 ¿Bastará para nombrar la entera latitud del Río el amago de fuga en que los sume la fijeza de la piedra?
 Islas de palabras que encabalgan un fraseo redundante, los puentes no se ausentan de sus nombres ni esperan de las aguas la unión de una armonía.
 El crepúsculo sopla sobre la ceniza en que renacen en recaudo tardío de su porción de hoguera.

II
 Los Puentes sólo adhieren con cautela al sinsabor de los adioses.
 Ceden a los trueques torpes de los encuentros fortuitos.
 Reanudan a espaldas nuestras las alianzas del agua que destrenzan.
 Han debido cruzar por el vado las épocas nonatas.

III
 Abortos transeúntes observan el torrente resuelto de las barcas arenaras, su paso diligente y denso bajo la arcada mayor.
 Desdeñan la deriva a flor de aguas de unos mendrugos embebidos, opacas medusas del hastío.

8. Permis de construire

Tras la brecha abierta como una limpia mordedura en el ordenamiento de la calle, indigencia de unos muros interiores, llaneza a campo abierto del Arbol de los patios.
 Nada advierte que debieran volver sobre sus pasos el habitante devuelto al desierto de su larva, y la Ciudad al vacío que apartara el primero de sus muros.
 No inscribe en su consigna impedir alejamiento la empalizada de maderos desuncidos, ni el reptar a tientas de la hiedra entre la escoria, ni la glicina antigua perdida para su causa malva.
 Para el tedio de nadie se alza ahora el muro lacerado de las subdivisiones, los rellanos redimidos de relentes de fritura y de letrina, el dédalo ascendente de las vetas de humareda, acallados los peldaños en la estampa de su trazo y su rumbo de crujiidos dejado en inminencia.
 Infamia de los umbrales condenados.
 Insolencia del indicio de un número sin puerta.
 La destrucción se agazapa en los espacios que socava pero en los palmos de palidez rectangular sobre el papel de las paredes
 el vacío restituye en el eriazos una plenitud en libre plática.

9. La travesía

(Mediodía de domingo en el cementerio Père Lachaise)

"No sé quién seas, pero no apartes todavía tus manos de mis ojos,
 prolonga mi ceguera imprevista y la vacilación de mi pie sobre el empedrado inconcluso.
 Por entre el laberinto de las criptas bajo la fronda y el señuelo o la licencia de los trinos, escucha conmigo el tribunal bullicioso y tajante de los /mirlos
 por encima del respiro en suspenso de estos nombres de /cuerpos
 ya improbables disueltos en la cifra de una brevedad /estanca:
 signos tallados sobre las lápidas prolijas
 cual enseñanzas de un comercio inútil.
 Quienquiera que seas, guía mi deriva por un atajo tácito a través de la Ciudadela de encrucijadas recíprocas, la del sabor de erosión de los encomios, de las divisas /desvalidas
 ganadas por el musgo.
 Advierte en la profusión de las ofrendas un tributo magro.
 Desatiende el temblor recluso en mi silencio y adiestra aún mis párpados a rehuir una vez más el /hallazgo de
 tu rostro, la llaga de tu soplo."

10. El Retorno

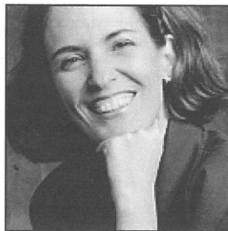
A son réveil –minuit– la fenêtre était blanche... Rimbaud

Un carmin de geranios frugales refugió en el balcón apenas el tiempo de un atisbo al desagaire.
 Luego del sobresalto del golpe de aldagabas recayeron las losas del patio en mudez conocida.
 Te estreché la capa con abrazo antiguo y la tarde acudió con más prisa que antaño.
 Las dueñas sumisas quemaron el sayo junto al olmo seco.
 La piedra del muro y la llama de un cirio reavivaron una progenitura de sombras con desgano nuevo.
 Chasquido de pasos descalzos de una infancia esporádica se ocultó a tu oído.
 Un hosco relente de hoguera anegada pernoctó a tu lado, y al despertar repentino de la medianoche la ventana fue /blanca.

Waldo Rojas (Concepción, Chile, 1944), poeta, ensayista y profesor de Historia en la Universidad de París I, vive en Francia desde 1974. Su obra poética principal está contenida en: *Principe de Nai-pes*, 1966; *Cielorraso*, 1971; *El Puento Oculto*, 1981; *Almenara*, 1985; *Fuente Itálica*, 1991; *Deber de Urbanidad*, 2001, obras publicadas en Chile y en México, Canadá, España, Suiza e Italia. Entre sus publicaciones recientes se cuenta *Poesía Continua*, (antología 1965-1992), Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile, 1995; esta misma editorial publicó en 2001 una selección de ensayos escritos en Europa a partir de 1983, *Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos*. De su labor de traductor cabe destacar la *Antología de Francis Ponge*, 1991; y *Obras poéticas en francés de Vicente Huidobro*, edición crítica bilingüe, Editorial Universitaria, colección Vicente Huidobro, vol. 6, Santiago, Chile, 1991. ★ Estos poemas son inéditos; por otra parte, en el N°14 de *Diario de Poesía* (1989) se publicaron poemas de Waldo Rojas y una entrevista con Jorge Fondebrider que próximamente estará disponible en la página www.diariodepoesia.com

Yolanda Pantin

Yolanda Pantin nació en Caracas en 1954. Pasó su infancia y adolescencia en Turmero, un pueblo cercano a la capital. En 1972 se trasladó a Caracas donde cursó estudios de Letras en la Universidad Católica Andrés Bello. En 1978 murieron dos de sus diez hermanos en el salto Aponwao en La Gran Sabana, situación que la marcó profundamente; es a partir de este trágico suceso que empezó a escribir. En 1981, junto con Alberto Márquez, Miguel Márquez, Igor Barreto, Rafael Castillo Zapata y Armando Rojas Guardia fundó el grupo Tráfico, que significó una completa ruptura con las poéticas dominantes en ese momento. En 1989 fundó con un grupo de escritores amigos la editorial Pequeña Venecia de poesía, una de las más representativas del género en el continente; ese mismo año, recibió el Premio Fundarte de Poesía. En 1990, junto con Santos López, creó la Fundación Casa de la Poesía de la cual es directora adjunta. Actualmente vive en Caracas con sus dos hijos.



cuentran completos en la red, en el sitio www.cibernetica.com/~yolandapantin/menu.html.

Sus libros de poesía publicados son: *Casa o Lobo*, Monte Avila, Caracas 1981; *Correo del Corazón*, Fundarte, Caracas 1985; *La Canción Fria*, Angria, Caracas 1989; *Poemas del Escritor*, Fundarte, 1989; *El Cielo de París*, Pequeña Venecia, Caracas, 1989; *Les Bas Sentiments*, Fourbis, París, 1992; *Los Bajos Sentimientos*, Monte Avila, Caracas, 1993; *La Quietud*, Pequeña Venecia, 1998. Ha publicado también la novela *Paya*, Ediciones Clandestinas, Maracaibo, 1991 y la obra de teatro *La Otriedad y el Vampiro*, Fundarte, 1994. Dos de los libros publicados de Yolanda Pantin, *Casa o Lobo* y *El Cielo de París* se en-

El poema "El hueso pélvico" es uno de los más recientes de Yolanda Pantin, y también uno de los más extensos y ambiciosos que haya escrito, un texto de extraordinaria fuerza poética y política: mientras se dirige al centro de la ciudad, la voz que habla va hilando sus reflexiones sobre el oficio poético, sobre la ciudad y el país, y sobre la escultura de Alejandro Colina que se alza en la autopista del Este de Caracas, obra de 1953 donde el artista representó a la mítica reina indígena Maria Lionza montada desnuda sobre una danta (un tapir), levantando hacia el cielo una pelvis de mujer. El poema está inédito en libro; la autora ha facilitado a *Diario de Poesía* una versión del mismo revisada, con varios cambios respecto de la que se puede hallar en la red en el sitio www.pequenahavenecia.com.

La presente edición se completa en pág. 25 con una nota de Antonio López Ortega (Punta Cardón, Venezuela, 1957), donde el novelista, pensando en los mitos fundacionales de las naciones sudamericanas, encuentra en "el hueso pélvico" del poema de Yolanda Pantin una figura alternativa al mito de un origen guerrero: una figura que opone la sangre del parto, del nacimiento y la creación, a la sangre de las batallas. Antonio López Ortega prepara un ensayo sobre Yolanda Pantin que será incluido en la edición de las *Obras reunidas* de la poeta que prepara para 2004 la editorial Libros de El Nacional, que dirige Blanca Strepponi.

El hueso pélvico

Alma (...)

¿Entiendes de las dagas que hurgan la sangre
para alcanzar las coronas dogmáticas?
Elizabeth Schön

Aquí el presente le sigue al presente
en un mundo de pura y maciza cotidianidad.
Igor Barreto

Ten piedad de una casa que se derrumba
La Eneida, Libro IV

I

Yo venía a través de la ciudad
Desde mi casa al centro,
Al otro extremo de aquel valle,
Cuando se me urgieron respuestas
Para nuestra inconsistencia.

De ninguna parte me sobrevino una frase
Que llegaba con su imagen: el hueso pélvico, en alto
Que carga una diosa. Algo que no era
Autoderogativo, como acostumbra serlo
Nuestro forcejeo cotidiano, cuando
Arrojamos la materia misma
De la que estamos hechos: sangre, miasma. Vi

Todo malherido, todo
Como verdaderamente era,
Tal supe que ese centro a donde iba
Era el presente macizo,
Un haz de luz blanca, ciega.

País nombrado con ánimo de sojuzgarlo, peyorativo,
Porque uno es el nombre que lleva,
Y en nosotros no miramos,
Cuando todo está desnudo de afecto, hiriente.

Olores de la infancia en una localidad cualquiera:
Turmero. Queda en el tiempo,
Enterrado aquel país irreconocible,
Cuando cruzo el pueblo y
Voy al centro (minerías, guerras), voy
A una manifestación humana,

Así el desfile, naufragos,
Como fantasmas que atosigan
Perlas, las esquinas son esquivarlas
De granadas

En un patio interno. Pulpa
Ofrecida, abierta,
Así la patria que no amas.

II

Voy al centro del país peyorativo,
Voy sorteando los obstáculos
Dentro de un paisaje innoble,
Basurales, baldíos,

La luz burda cierra los portales
Del tiempo hacia el futuro.
Queda el presente puro
Que te ha descubierto.

Te descubres en el tiempo
Que has merecido,
Contigo y con tus hijos.

Estás en el vacío
Pero vas al centro,

Sin orillas,
sin escampaderos,

En el presente de los descreídos,
Has sobrevivido.

Vamos los sobrevivientes
Junto con la marea humana
Vamos por las carreteras
Atascados
En el tráfo de almas.

Cruzamos la ciudad
Hacia el centro
Caído el sopor
De la mañana,

En el cenit del día,
La canícula, la resolana.

Dejo el auto
En el atolladero

Giro la llave
En la canícula

Salgo al sol

A la bruta premonición,
Junto con todos.

Salve reina
Que estás en las aguas
Digo esta oración
Ante tu estatua

—Mas tú no existes,
Sino en el hueso materno.

Vamos los creyentes
En la hora descreída

Al centro,

Pancartas
Levadizas

Por un puente,
Sobre el presente duro.

Espléndida figuración

De una mujer
Enarbolada

Carga la ciudad
Sobre la espalda

Al centro de su arteria
Fluvial

Pasamos sin mirarla

Reina sagrada
Que un artista supuso
Ver sobre la danta
Espoleada
En su musculatura
Compacta

Carga,
Hacia la vertical,

Un hueso
De interrogación .

(sigue en pág. 24)

(viene de pág. 23)

Patria,
Por el derivativo
Interrogada

Levanta

El hueso duro
De roer

Portezuela, finalmente,
Es apertura

Una vez por la hendija,
Cuando llegas con sangre.

III

Lee a tus poetas

Lastimeras partituras,
No de las cigarras, paraduras
De niños
En las montañas quietas.

Ay, nada puede intimidarte, poeta,
Ni el viento en los alambres. Sí,

Temidos horizontes
Que escribió Enriqueta.

Mañana será el día
Del enfrentamiento. Te ruego

Levanta la cabeza

Pero que haga *sentido*
Lo que escribes.

Las opiniones no son mi fuerte

*Puso Gottfried Benn
En boca de un pianista,
El sublime Chopin
De los Nocturnos.*

*Así, el artista es preso
De un interior de sangre
Hasta dar con su "música".*

*Me adscribo a ese credo
Que supone fe en arte,
Como si un trineo se precipitara
Por sobre una montaña de nieve.*

*Pero piensa tú, ahora,
En las palabras y en los signos
Que abren. La poesía
No expone a un descreído,
Ni lo absuelve. Es responsable.*

*No malgastes su Poder
En estos tiempos
Sino te encuentras con ella
En mitad de la noche.*

IV

(Jamaica. Hubo un naufragio.

Allí carga Eneas
Corona
Para sus cascos
Y metralhas.

*Amor
Ya no es señuelo
Para destino tan alto.*

Partió
La flota los mares,

Ahíta

De tempestades
Y catástrofes.

*Si hubiese sido merced
Reina patria morada*

*Posteridad
De cuidado y belleza*

*Por el amor
Dejada*

Mas

Fuego
Cubrió la zaga
A más llanto, épica
Amarga

Tal fue
El sueño cumplido
Y el sacrificio del Héroe

Cuanto vale
Cuanto resta:

*Has de ver el mar
Enturbiarse de maderos*

*Y crueles antorchas
Encenderse*

*El litoral
Hervir en llamas)*

V

Nos han cortado el hilo
Umbilical

Se oye la música
De las esferas lastimar,

Caravanas,
Patrullas metropolitanas.

Cree, cree en algo
Que no sea corrupción.

Tú mismo lo eres
Desde tu indefensión: un cínico.

Pero estás en tu país,

¿No escribió un sabio
Siguiendo tradición
De siglos, antes de morir
Un signo que conjuga
Respiración con muerte,
Mordiendo la cabeza?

Vamos al centro

Donde un cerco
humano nos espera,
Piedras
De amolar los cascos

No habrá bandajos
En este acto multitudinario,

Ni campanas.

Sonaremos los odios,
Ya tajado el país

Cuyo espanto subsiste.

Existe el sol
Esto que parece perorata

Es premonición.
Existe el sol

Priva en el valle
Una montaña en flor.

VI

Patria
Son olores de la infancia,

Un cierto grado
De la luz,

Enero,
En la remembranza.

Es una soñolencia,
Certificación que trae

Lo estrictamente subjetivo,
Personal,

Hasta la casa.

Patria
Es tu presente oscuro

Lo trivial que también
Te constituye:

Estas serán
Tus banderas.

Casa
Es tu respiración,

El arqueo acompasado
De tu pecho

Sobre tu vencimiento.

*No defiendas nada.
Quédate con tus palabras
En tu boca.*

*Que no sea nada
Lo que has dicho o pensado
Alguna vez. Todo*

Lo que a tus manos llegue,

*Aun lo que es contrario
A tus ideas y a tus obras,*

*Recíbelo como dádiva
De tus empleadores.*

Pero nos quieren ver
Con las banderas

Hacia el balcón del pueblo
Van los ciegos

Por el desfiladero

VII

*La oscuridad es un territorio
en el que abundan los exploradores. Son opacos
los márgenes de la conducta humana, tenebroso
el origen de la humanidad en la Biblia
y los infiernos de Dante.*

*La revista Nature
publicó en su número de diciembre
un descubrimiento en el que participaron
25 científicos,
para vislumbrar por primera vez
la materia oscura del Cosmos.*

*El hallazgo reveló el espectro
de una débil estrella.*

*Así
apareció el dios Nahuatzin
encorvado y con llagas
hasta convertirse en astro; así
esta enana lisiada.*

*Pero es Vera Rubin
quien introduce a la materia oscura:*

*"Imagine
por un momento
que una noche despierta
abruptamente de un sueño. Arriba
a la conciencia, parpadea sus ojos
sondeando la oscuridad
y se encuentra inexplicablemente
solo
en lo vasto de la negrura".*

VIII

No ensombrezcas tu día:
Que sea como los otros
Celebrado en familia, una fiesta
De modestos regalos

Avanza, como hasta ahora los has hecho,
Contra el miedo, ya que nunca te ha abandonado
Siendo uno de tus temas, a tímidos pasos,
Sobre el vidrio.

¿Recuerdas la visión aquella noche
De la torre de espejos, en Bogotá,
Por lo que se avenía como una asonada,
En 1989?

No lo olvides, pero que no te amedrenten.
Porque si volviese del paisaje turbio la mirada
Que arroja tu país en nombre de una ideología,
Haz vista ciega y recuerda tus logros:

La casa que has levantado
Como una barricada de color rojizo;
Tus hijos, que viven contigo; las horas
Que le has dedicado a la poesía

Para callar (o no) por sobre el vocerío.

IX

Vamos
Por nuestra ración

Desconcertada
Al centro del meollo:

X

Nada. No ha cambiado el paisaje.
Hasta la herida en la montaña
Del deslave que causó tantas muertes,
La cubre ahora, al cabo del tiempo,
Un cielo impenetrable.

Son iguales las curvas en la carretera,
Atravesando el parque, las ventas
De camiones y empanadas
De pescado, hasta el puente,
Aquella exuberancia de la vegetación

Que distingue una selva aragüeña.

El pueblo de Ocumare ha crecido,
Pero no se siente una extraña
Al recorrer su plaza sombreada
Y su bonita iglesia, pobre, como tantas.

Algunos intentos de ineptos gobernantes,
Hablan del gesto de embellecer baldíos
Con toscos ornamentos, donde antes había casas
Que, abandonadas, terminaron siendo escombros
Y ahora, muecas.

Es el mismo paisaje de mi infancia,
En el playón: resol de gentes y de licorerías.

Es cierto que nosotros, los niños
Que antes fuimos, no nadamos
Entre espigones que mitigan, siete,
La fuerza de las olas,
Entre aguas contaminadas.

Pero es la misma arena y el mismo abandono,
Cuando no nos perturbaba
La humedad del aire y la tristeza de las edificaciones;
Menos la música, en los alto parlantes.

Embrutecerse, divertirse.
Igual el agua calmaba nuestros ánimos
Y aunque sintiera miedo en la noche
Al escuchar las olas venir contra la casa,

Cerraba al fin los ojos, pensando
Que el sol saldría para distraer,
Junto al azul caribe,
La indigna realidad que nos informa.

XI

El autor de la nota
Que he citado
Acerca del origen de la oscuridad
Publicada en Internet desde México,
(CNI en línea,
Jueves 9 de diciembre de 2001)
Refiere en su encabezado
La interpretación del mito de Prometeo,
Según Kafka; cómo

Lo único que sobrevivió, dice,
Del héroe que entregó a los hombres

La luz en forma de fuego, y luego
De haber sido devorado
Por ave de rapaña,
Su cuerpo tajado, atado a una roca,

Cansados los dioses, y la herida,
Al cerrarse, cansada, también, en olvido de sí,
Tal como olvidaron el águila y los dioses,
Y el héroe mismo, uno con la roca,
Al replegarse,
fue la roca misma.

Quedó la montaña de roca, inexplicable.

XII

Descendimos del auto
En el atolladero

Cuando
Vimos a la diosa

En alto

Fragilidad
Que es vida

Por donde la flor del valle
En la montaña

Corona

Atrás la oscuridad
Quedaba

De la estrella
Lisiada.

La luz entraba
Por el hueso

De la madre

Como resurrección al mar
Por los desfiladeros

Adentro
De una casa.

Caracas, Diciembre de 2001

Mitos fundacionales

por Antonio López Ortega

Como tantos otros pensadores nuestros, Uslar Pietri quiso ver en el proceso de emancipación del siglo XIX la partida de nacimiento del lento proceso de identidad nacional. Deslumbrado en el exilio parisiense de juventud por la charla inteligente de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, compañeros de tertulia –acosado el primero por las imágenes raigales de la civilización maya-quiché y sumergido el segundo en el pasado africano de una Cuba musicalmente mulata–, Uslar sólo podía recurrir a nuestro muy particular panteón de héroes y caudillos para oponer un mínimo sentido de épica frente a la hazaña de guatemaltecos originarios o de cubanos ancestrales. Si Asturias apelaba al *Popol Vuh* y Carpentier a los ritos de la devoción africana, Uslar se sacaba

de la manga algunos personajes de carne y hueso y los sacrificaba en ese ejercicio de comparaciones al creer que, más allá de ellos, el pasado venezolano era tan sólo una hoguera que consumía imágenes y quemaba leña informe. El mito del procerato, de Bolívar y sus huestes; el mito del guerrero mayor, del “padre de la patria”, nos ha consumido como pocos y se perpetúa desde los manuales escolares hasta nuestros más incómodos ritos cívicos. El simple orden de los días, tan inasible por vertiginoso, no nos permite ver con claridad que las claves del orden público que condiciona nuestra cultura en este amanecer del siglo XXI hay que buscarlas más en nuestro no tan lejano siglo XIX y menos en nuestro muy republicano siglo XX. He allí un solo índice para ponderar nuestras anacronías y para constatar que, en materia de madurez cívica, siempre podemos recurrir a nuestros fantasmas más oscuros para alejarnos de la modernidad.

Es ese mito fundacional del guerrero, con su estela de confrontación y su aureola de sangre, nos ha convertido en seres menos responsables, menos dueños de nuestro destino. La arcadía dorada que el ve-

“Al lado del mito guerrero, todo lo demás parece degradación”

nezolano común quiere reconocer en esos jinetes que cruzan ríos caudalosos o coronan cimas nevadas, la imagen de *descantamiento* (el término es de Uslar) que los libertadores provocaron en la lenta vocación aldeana del país, diezmó vidas y pulverizó la economía.

Sin embargo, en el lento cocimiento del sentido de Nación, más valen los próceres que las hazañas cotidianas que tienden a fundar instituciones y a valorar el bien común. Al lado del mito guerrero, para el hombre de calle, todo lo demás es empobrecimiento, todo lo demás es degradación. De allí el sentimiento progresivo de escasez que persigue al venezolano en sus percepciones y convicciones.

El manto del héroe que por siglos nos ha arropado, también ha recubierto otras referencias míticas. De los trescientos años de vida colonial que Picón Salas quiso estudiar en *De la Conquista a la Independencia* no nos quedan mayores señas; y de los inicios aborígenes, las imágenes perdurables se borran bajo la ferocidad de un censor omnisciente. Volcarse hacia otras edades, alejarse del patrón sacrosanto del procerato, se me antoja como una tarea crucial para investigadores, intelectuales

y creadores de estos tiempos. Con una inteligencia perturbadora y no poca seducción expresiva, María Fernanda Palacios ha intentado en su reciente estudio sobre la vida y obra de Teresa de la Parra hurgar en la “mitología de la doncella criolla”; esto es, recuperar la “voz del patio”, la imagen de la “Venezuela quedada” que todavía resuena en el discurso hacendoso de Ifigenia. Al mito del guerrero, terrenal para más señas, oponerle el de la figura religiosa que encarna José Gregorio Hernández; al mito fundacional del “padre de la patria”, oponerle el *hueso pélico* (la frase es de Yolanda Pantin) que el escultor Alejandro Colina quiso poner en las manos de María Lionza como símbolo de la fertilidad, de la maternidad y, por ende, de la vida. Sangre debe ser la del parto y no la de la herida mortal, sangre debe ser la de la criatura naciente y no la del otro que sólo imaginamos o queremos ver como cadáver. ■

D. H. Lawrence - traducción de

El mar y

Rosa de todo el mundo

Yo soy quien está aquí, como si esta ola de esfuerzo
Para empezar otra vida completara la mía:
Hojas de rosa que se arremolinan en color alrededor de un
/centro
De nubes de semillas recién inflamadas y suavemente
/sopladas

Por toda la sangre del rosal hasta dar vida—
Es raro que mi deseo urgente de unir
Mi boca a la de ella en besos, y tan suave
Como para unir dos raras chispas, engendre

Otra vida de nuestras vidas, ¡y que lance sobre mí
El fuego interior de mi propia alma oscura girando
Y arremolinándose en un capullo de fuego y ser!
¡Que la completud de mi adultez sea el principio

De otra vida en la mía! Porque así parece.
La semilla es propósito, el capullo un accidente.
La semilla es en sí misma, el capullo se presta
A coronar el triunfo de esta nueva descendencia.

¿Es así, mujer? ¿Así te suena?
¡El Gran Hábito soplando una diminuta semilla de fuego
Abanica tus pétalos en un exceso de llama
Hasta que todo tu ser humea de puro deseo?

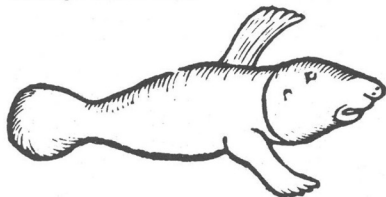
¿O somos inflamados, tú y yo, para ser
Una rosa de asombro sobre el árbol
De la vida perfecta, y nuestra semilla posible
Es sólo el residuo del éxtasis?

¿Qué te parece? ¿La rosa es en sí misma,
O es el fruto maduro de la dulce caída?
¿El engendrar profundo, o lo que se engendró?
¿Nuestra consumación importa, o no?

A mí me parece que la semilla es sólo un resto
De la transitoriedad feroz de las rojas flores de la rosa;
Sólo resto, sobra, bayas que laten en la planta
Que arde ahora con maravillosa immanencia.

Florece, querida, florece, sé una rosa
De rosas sin queja y sin propósito, una rosa
Por la rosidad tan sólo, sin motivo ulterior;
A mí me alcanza y sobra con que la flor se abra.

Rose of all the world: I am here myself, as though this heave of effort/ At starting other life, fulfilled my own/ Rose-leaves that whirl in colour round a core/ Of seed-specks kindled lately and softly blown/ By all the blood of the rose-bush into being—/ Strange, that the urgent will in me, to set/ My mouth on hers in kisses, and so softly/ To bring together two strange sparks, beget/ Another life from our lives, so should send/ The innermost fire of my own dim soul out-spinning/ And whirling in blossom of flame and being upon me/ That my completion of manhood should be the beginning./ Another life from mine! For so it looks! The seed is purpose. blossom accident./ The seed is all in all, the blossom lent/ To crown the triumph of this new descent./ Is that it, woman? Does it strike you so? The Great Breath blowing a tiny seed of fire/ Fans out your petals for excess of flame./ Till all your being smokes with fine desire./ Or are we kindled, you and I, to be/ One rose of wonderment upon the tree/ Of Perfect life, and is our possible seed/ But the residuum of the ecstasy?/ How will you have it? — the rose is all in all/ Or the ripe rose-fruits of the luscious fall? The sharp begetting, or the child begot? Our consummation matters, or does it not?/ To me it seems the seed is just left over/ From the red rose-flowers' fiery transience/ Just osts and slarts, berries that smoulder in the bush/ Which burnt just now with marvellous immanence./ Blossom, my darling, blossom, be a rose/ Of roses unchidden and purposeless; a rose/ For rosiness only, without an ulterior motive/ For me it is more than enough if the flower uncloses.



Un pimpollo blanco

Una luna diminuta, pequeña y blanca como un solo
/pimpollo de jazmín
se reclina en soledad contra mi ventana, sobre la glacial
/enramada de la noche;
líquida como un capullo de lima; suave como el agua
/brillante o la lluvia
brilla, primer amor blanco de mi juventud, sin pasión y en
/vano.

A white blossom: A tiny moon as small and white as a single jasmine flower/ Leans all alone above my window, on night's wintry bower, / Liquid as lime-tree blossom, soft as brilliant water or rain/ She shines, the first: white love of my youth, passionless and in vain.



GRABADOS: G. F. DE OVIEDO, 1638.

El mar

Tú, que a nadie amas, sin amor, tú;
inquieto y solitario, agitado por tu propio humor,
eres cálido y soltero, desdenoso de un camarada incluso,
segundo tus propias pasiones sin mujer que sea campo a
/segar,
acabando tus sueños sólo por ti mismo,
jugador de tu gran juego en todo el mundo, solo,
sin contrincante, sin ayudante, sin nadie a quien cuidar,
ni consolar, y rechazando cualquier consuelo.

No como la tierra, esposa plena de crecimiento,
atareada con la crianza de sus hijos con muchas bocas;
eres soltero, estéril, fosforescente, frío e indiferente,
carente de veneración, de amor o adorno,
desdenas la panacea incluso del trabajo,
consagrado a un alto y espléndido despropósito,
el de cavilar y deleitarte en el secreto
de los vaivenes de la vida: mar,
sólo tú eres libre, sofisticado.

Tú que no trabajas, no moldeas...
¡Claro que si no fuera ti y tus congéneres, el trabajo
no valdría la pena, dar forma sería esfuerzo inútil!

Tú que sirves de cedazo de la luna, y la cribas
en escamas, exponiendo su sentido;
tú que haces rodar las estrellas como gemas en tu palma,
hasta que parecen pronunciarse en voz alta;
tú que exprimes a los días quitándoles color,
y revelas el tinte universal que tiñe
su entramado; que ensombreces del sol
los grandes gestos, las urgencias
hasta hacerlo parecer un extraño en su pasaje;
que das voz acorde a la noche muda;
mar, tú, sombra de todo, te burlas ahora de nosotros
y también de nuestra muerte siguiéndonos como una
/sombra.

The sea: You, you are all unloving, loveless, you/ Restless and lonely, shaken by your own moods/ You are celibate and single, scorning a comrade even/ Threshing your own passions with no woman for the threshing-floor./ Finishing your dreams for your own sake only/ Playing your great game around the world, alone./ Without playmate, or helpmate, having no one to cherish/

No one to comfort, and refusing any comforter./ Not like the earth, the spouse all full of increase/ Moiled over with the rearing of her many-mouthed young/ You are single, you are fruitless, phosphorescent, cold and callous/ Naked of worship, of love or of adornment/ Scorning the panacea even of labour/ Sworn to a high and splendid purposelessness/ Of brooding and delighting in the secret of life's goings/ Sea, only you are free, sophisticated./ You who toil not, you who spin not/ Surely but for you and your like, toiling/ Were not worth while, nor spinning worth the effort./ You who take the moon as in a sieve, and sift/ Her flake by flake and spread her meaning out/ You who roll the stars like jewels in your palm./ So that they seem to utter themselves aloud/ You who steep from out the days their colour./ Reveal the universal tint that dyes/ Their web, who shadow the sun's great gestures and expressions/ So that he seems a stranger in his passing/ Who voice the dumb night fittingly/ Sea, you shadow of all things, now mock us to death with your shadowing.

Con plena conciencia

Lentamente la luna se eleva de su bruma rojiza
despojándose de su enagua dorada, y emerge
exquisita y blanca. Con asombro veo
ante mí, en el cielo, a una mujer que no sabía
que amaba, pero ella se marcha; mi corazón está herido
por tanta belleza y la sigo en la noche rogándole no parta.

Aware: Slowly the moon is rising out of the ruddy haze./ Divesting herself of her golden shift, and so/ Emerging white and exquisite; and I in amaze/ See in the sky before me, a woman I did not know/ I loved, but there she goes, and her beauty hurts my heart;/ I follow her down the night, begging her not to depart.

Lluvia de otoño

Las hojas que planean
caen negras y mojadas
sobre el césped;

las nubes en gavillas
en los campos del cielo
penden y se agrupan

en cadente lluvia de semillas;
la simiente del cielo
cae

sobre mi cara —vuelvo a escuchar,
casi como ecos
que suavemente pisan

el mulledio suelo del cielo,
los vientos que arrancan
todo el grano

de las lágrimas, la reserva
cosechada
en las gavillas del dolor

almacenadas en lo alto:
las gavillas de los muertos
asesinados

ahora aligeradas
en el suelo del cielo;
maná invisible

de todo el dolor
que aquí nos es dado;
finamente divisible
como la lluvia que cae.

Autumn rain: The plane leaves/ fall black and wet/ on the lawn/ the cloud sheaves/ in heaven's fields set/ droop and are drawn/ in falling seeds of rain/ the seed of heaven/ on my face/ falling — I hear again/ like echoes even/ that softly pace/ heaven's muffled floor/ the winds that tread/ out all the grain/ of tears, the store/ harvested/ in the sheaves of pain/ caught up aloft/ the sheaves of dead/ men that are slain/ now winnowed soft/ on the floor of heaven/ manna invisible/ of all the pain/ here to us given/ finely divisible/ falling as rain.

Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

otros poemas

Un don nadie

Las estrellas que se abren y cierran
caen sobre mi pecho playo
como estrellas en un estanque.

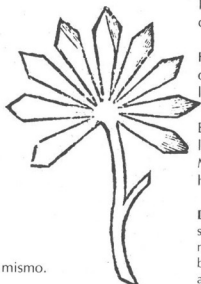
La brisa suave, que sopla fría,
levanta pequeñas olas
encrespadas sobre mi pecho.

Y la hierba oscura bajo mis pies
parece chapotear en mí
como la hierba junto al arroyo.

Oh, es bueno
ser todas esas cosas, no ser
más yo mismo.

Porque, sabes, estoy harto de mí mismo.

Nonentity: The stars that open and shut/ Fall on my shallow
breast/ Like stars on a pool// The soft wind, blowing cool/ Laps
little crest after crest/ Of ripples across my breast// And dark grass
under my feet/ Seems to dabble in me/ Like grass in a brook// Oh,
and it is sweet/ To be all these things, not to, be/ Any more
myself// For look, I am weary of myself!



Rosas en la mesa del desayuno

Unas pocas de las rosas que recogimos en el Isar
Han caído, y sobre el mantel sus pétalos rojo malva
Flotan como botes en un río, mientras otras
Están a punto de caer, reticentes, a desgana.

Sentada frente a mí, ella ríe, diciendo
Que soy bello. Miro las jóvenes rosas ajadas en la mesa
Y de pronto advierto, tanto en ellas como en mí,
El yo adorable que este día revela.

Roses on the breakfast table: Just a few of the roses we
gathered from the Isar/ Are fallen, and their mauve-red
petals on the cloth/ Float like boats on a river, while other/
Roses are ready to fall, reluctant and loth./ She laughs at me
across the table, saying/ I am beautiful. I look at the
rumped young roses/ And suddenly realize, in them as in
me/ How lovely is the self this day discloses.

La salida de la luna

Y quién no ha visto la luna, quién no la ha visto salir
de su profunda recámara,
sonrojada y grande y desnuda, como si saliera
de un noviazgo terminado, quién no lo ha visto subir
y arrojar la confesión de su placer sobre la ola,
desdichando las olas con su escritura
de dicha, hasta que toda su tenue belleza cae sobre
/nosotros,

difusa y conocida al fin, y nos asegura
que la belleza trasciende la tumba,
que la experiencia brillante y perfecta nunca
caerá en la nada, y que el tiempo apagará la luna
antes de que nuestra plena consumación aquí
en esta rara vida pierda lustre o muera.

Moonrise: And who has seen the moon, who has not seen/ Her
rise from out the chamber of the deep/ Flushed and grand and
naked, as from the chamber/ Of finished bridegroom, seen her
rise and throw/ Confession of delight upon the wave/ Littering the
waves with her own superscription/ Of bliss, till all her lambent
beauty shakes towards us/ Spread out and known at last, and we
are sure/ That beauty is a thing beyond the grave./ That perfect,
bright experience never falls/ To nothingness, and time will dim
the moon/ Sooner than our full consummation here/ In this odd
life will tarnish or pass away.

Noche de diciembre

Quitate el abrigo y el sombrero,
los zapatos, y acércate a mi lumbre
donde mujer no se sentó jamás.

He hecho un fuego bueno y fuerte:
dejemos a oscuras todo el resto,
la luz de las llamas bastará.

El vino se entibia junto al hogar,
las chispas titilan de acá para allá.
Mis besos caldearán tus brazos y tus piernas
hasta que empiecen a brillar.

December night: Take off your cloak and your hat/ And your
shoes, and draw up at my hearth/ Where never woman sat// I have
made the fire up bright/ Let us leave the rest in the dark/ And sit
by firelight// The wine is warm in the hearth/ The flickers come
and go/ I will warm your limbs with kisses/ Until they glow.

Relaciones familiares de la tortuga

Allí va, pequeñito,
capullo del universo,
frontón de la vida.

Por lo que parece, va a alguna parte.
¿Adónde, energético huevo?

Su madre lo depositó en la tierra como si fuera
/excremento,
y ahora él le pasa por al lado, diminuto, a toda velocidad,
como si fuera una vieja lata oxidada.

Un mero obstáculo:
sortea el gran montículo lento que es ella
... las tortugas siempre prevén los obstáculos.

De nada sirve decirle con voz emotiva:
"Esta es tu madre, te puso cuando eras un huevo".

El ni siquiera se molesta en responder: "Mujer, ¿qué tengo
/que ver contigo?"

Con cansancio mira hacia otro lado,
y ella con mayor cansancio aún mira también hacia otro
/lado,
cada uno con la mayor apatía,
sin conocerse,
sin advertirse,
nada.

En cuanto a papá,
tira un tarascón cuando le acerco su retoño,
tal como tira un tarascón cuando lo azuzo con una ramita,
porque está irascible esta mañana, una tortuga irascible
que fue tocada por el amor, pero no por el amor paternal.

El padre y la madre
y tres hermanitos,
y todos vagando sin rumbo, como piedritas rodantes
/desparrramadas por el jardín,
sin distinguirse entre sí de los terrones o las latas viejas.

Salvo que papá y mamá son, por supuesto, viejos
/conocidos,
pero sentido de familia no hay, en lo más mínimo.

Sin padre, sin madre, sin hermanos, sin hermanas,
tortuguita.

Sigue bogando, entonces, piedrita,
sobre los terrones del otoño, bajo el sol helado por el
/viento,
joven alegría.

¿Acaso busca compañero?

No, no, ni pensarlo.
No sabe que está solo:
el aislamiento es su derecho de nacimiento,
el de este átomo.

Seguir adelante y hacerse alto sobre sus dedos espinosos,
viajar, excavar un poco la tierra floja, temeroso de la noche,
mordisquear alguna sustancia,
moverse y estar bien seguro de que se mueve:

¡Basta!

¡Ser una tortuga!

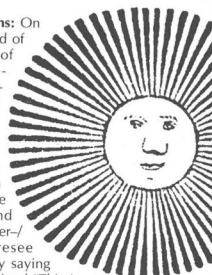
Piensen en eso, en un jardín de terrones inertes
una tortugueta energética, moteada, totalmente sola...

¡Adán!

En un jardín de guijarros e insectos
vagar, y sentir el corazón que late lento,
bien de tortuga, la primera campana que resuena
desde la sangre cálida, en la oscura mañana de la
/creación.

En movimiento, siendo él mismo,
lento, incuestionado,
y excesivamente allí, ¡Oh estoico!
Vagando en el lento triunfo de su propia existencia,
tañendo la muda campana de su presencia en el caos,
y mordisqueando el pasto frágil con arrogancia;
decididamente, con arrogancia.

Tortoise family connections: On
he goes, the little one/ Bud of
the universe/ Pediment of
life// Setting off some-
where, apparently/ Whit-
her away, brisk egg// His
mother deposited him on
the soil as if he were no
more than droppings//
And now he scuffles tingly
past her as if she were an
old rusty tin// A mere
obstacle/ He veers round
the slow great mound of her-/
Tortoises always foresee
obstacles// It is no use my saying
to him in an emotional voice/ "This is
your Mother, she laid you when you were an egg."// He
does not even trouble to respond: "Woman, what have I to
do with thee?"// He wearily looks the other way/ And she
even more wearily looks another way still/ Each with the
utmost apathy/ Incognisant/ Unaware/ Nothing// As for
papa/ He snaps when I offer him his offspring/ Just as he
snaps when I poke a bit of stick at him/ Because he is
irascible this morning, an irascible tortoise/ Being touched
with love, and devoid of fatherliness// Father and mother//
And three little brothers/ And all rambling aimless, like
little perambulating pebbles scattered in the garden/ Not
knowing each other from bits of earth or old tins// Except
that papa and mama are old acquaintances, of course//
Though family feeling there is none, not even the
beginnings// Fatherless, motherless, brotherless, sisterless/
Little tortoise// Row on then, small pebble// Over the clouds
of the autumn, wind-chilled sunshine/ Young gaiety//
Does he look for a companion?// No, no, don't think it/ He
doesn't know he is alone/ Isolation is his birthright/ This
atom// To row forward, and reach himself tall on spiny
toes// To travel, to burrow into a little loose earth, afraid
of the night// To crop a little substance// To move, and to be
quite sure that he is moving// Basta// To be a tortoise//
Think of it, in a garden of inert clods/ A brick, brinded little
tortoise, all to himself/ Adam// In a garden of pebbles and
insects// To roam, and feel the slow heart beat// Tortoise-
wise, the first bell morn'g/ From the warm blood, in the
dark-creation morn'g// Moving, and being himself// Slow,
and unquestioned// And inordinately there, O stoic//
Wandering in the slow triumph of his own existence//
Ringing the soundless bell of his presence in chaos// And
biting the frail grass arrogantly// Decidedly arrogantly.



David Herbert Lawrence nació en 1885 en Nottinghamshire, Inglaterra, hijo de un minero y de una ex-maestra, quien, aun en la pobreza, decidió que su hijo no sería minero. Lawrence, gracias a una beca, asistió a la universidad y empezó a escribir la serie de novelas que lo harían famoso e infame por los contenidos escandalosos para la época. Entre ellas se cuentan *Hijos y amantes*, *El arcoiris*, *La serpiente emplumada* y *El amante de Lady Chatterley*. A su obra de ficción se suman una cantidad de volúmenes de poemas y cuentos, piezas teatrales y ensayos. También fue dibujante y pintor. Murió de tuberculosis en Venecia, cerca de Niza, en 1930. Estos poemas fueron extraídos de *The Works of D. H. Lawrence*, The Wordsworth Poetry Library, Gran Bretaña, 1994.

Ferrater en Rosario

El dossier del N°61 de *Diario de Poesía*, acerca del poeta catalán Gabriel Ferrater (1922-1972), tuvo una acogida favorable en Cataluña, de parte de amigos de Ferrater, de los estudiosos de su obra y de Alex Susanna, poeta y director del Área de Cultura del Institut Ramon Llull. Por iniciativa de éste, se organizaron a fines de mayo en Buenos Aires y Rosario sendas mesas dedicadas a la presentación de aquel dossier y a la actividad del Institut en pro de la difusión internacional de las letras catalanas.

Lo que sigue es una transcripción de algunos tramos de la mesa redonda organizada el 30 de mayo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario que dirige Susana Desorzi; participaron Edgardo Dobry, de *Diario de Poesía*, Alex Susanna, mencionado arriba, y Marta Pessarrodona, poeta, ensayista y compañera de Ferrater en sus últimos años de vida. El poema "Midsommarnatt" que se reproduce en recuadro salió en la efímera revista *Mosca*, de Barcelona, en 1972, y no ha vuelto a publicarse desde entonces; se da aquí, al igual que la foto inédita de Ferrater que lo acompaña, por gentileza de Marta Pessarrodona. Edición de Gastón Bozzano.

Edgardo Dobry

Ferrater representó la figura de un poeta decididamente moderno, un poeta que acompaña su producción poética de un razonamiento lúcido en torno a su tradición y a su lengua, y que se plantea reconciliar tres cosas: la inteligencia, la poesía y un registro de lengua no exclusivamente literario. En un reportaje, Ferrater cuenta que con Jaime Gil de Biedma habían hecho el siguiente pacto: "un poema tiene que empezar por tener tanto sentido como una carta comercial. Tiene que tener mucho más sentido, pero tiene que empezar por tener ése. Si tiene menos, ya no existe como poema." Esto habla de la voluntad de Ferrater de no deponer nunca esa lucidez acerca de que el mejor servicio que un poeta le puede hacer a su patria es escribir una poesía con una auténtica densidad estética y, sobre todo, tener un registro de lengua que pueda conectar con la sensibilidad del hombre de la calle. Por un lado, rechaza la "poesía social" al uso, tal como se dio en España; pero por otro lado, rechaza lo que podríamos llamar la "circulación gremial" de la poesía moderna, en virtud de la cual el público deja de interesarse por el poeta y el poeta deja de interesarse por el público.

Alex Susanna

Qué es lo que más me sorprende cuando descubrí a Ferrater? Su poesía revela una característica poco frecuente: contar a la inteligencia como uno de sus principales instrumentos. La poesía española es bastante dada a la exaltación. Ferrater, en cambio, reaccionó

drásticamente contra esa lluvia verbal. Probablemente tenga mucho que ver en esto la frecuencia, compartida con Gil de Biedma, de ciertos poemas anglosajones.

Cuando hablamos de inteligencia hay que ser más precisos. En el caso de un poeta, ser inteligente puede volverse en contra: la tentación es quedar por encima de lo que se escribe. Ferrater era lo suficientemente lúcido para saber que el creador tiene que estar siempre por debajo de sus propias criaturas. Su inteligencia era moral, una inteligencia puesta al servicio de la comprensión e indagación de ciertas experiencias. Un crítico decía que la vida es para ser vivida pero no para ser mirada. Ferrater mira determinadas escenas y experiencias de esta vida. Practica como pocos una especie de pornografía moral. Tiene la envergadura suficiente para desnudar ciertas experiencias y formalizarlas valiéndose de las palabras.

Esta corriente se enmarca en lo que se llama en Inglaterra poesía de la experiencia. En España, el tema ha dado lugar a una pugna entre los poetas que se reclaman discípulos de Biedma y practicantes de la poesía de la experiencia, y aquellos discípulos de Valente que se codifican poetas del silencio. Todo parte de un gran malentendido. Nadie sabe en qué consiste la llamada poesía de la experiencia, y por eso se la ha confundido con una poesía en primera persona, de corte autobiográfico, cuando de lo que se trata no es de explicar tanto lo que a uno le pasa, sino de hacer que le pasen cosas a la voz que habla en el poema. Partimos de experiencias vitales, pero no se trata de ser fieles en los poemas a las experiencias biográficas, sino de que éstas sirvan como punto de partida para escribir poemas autónomos respecto del episodio biográfico.

En cuanto al otro motivo de esta intervención, quiero contar brevemente que el Institut Ramon Llull es un consorcio formado por el gobierno catalán y el de las Islas Baleares. Ambos suman esfuerzos para proyectar al exterior la lengua, la literatura y la cultura catalanas, con el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores del gobierno español. Soy responsable del área de cultura del Institut y una de las primeras acciones que lanzamos es apoyar la traducción de obras de literatura catalana. En Espa-

ña se ha perdido la oportunidad de hacer pedagogía traduciendo. Es una asignatura pendiente. Estoy convencido de que una parte importante de la proyección exterior de la cultura catalana pasa por Iberoamérica. Pensamos que la invitación de honor en la Feria del Libro de Guadalajara de 2004 puede ser un incentivo para que los editores de América presten atención a esa literatura.

Marta Pessarrodona

El verano pasado, en agosto, me llamó Ricard Salvat, un director teatral que ha dirigido mucho en la Argentina, y me dijo: "No voy a esperar ni a verte. Te mando por correo una revista de poesía que he comprado en un quiosco de Buenos Aires y que tiene un dossier sobre Gabriel. Y no era en un solo quiosco: en el siguiente que me crucé, había otra. Total, que compré diez". Me gustó mucho la revista, la pasé a varios amigos con quienes estábamos preparando un simposio dedicado a Ferrater el año pasado. Lo curioso es que los participantes eran gente que tiene a Ferrater como poeta de culto y que habían nacido en el 76 ó 77, lo cual me llevó a recordar que Gabriel nació en Reus en 1922 y que se suicidó en Sant Cugat el 27 de abril de 1972. Lo digo porque a mí me ha costado años darme cuenta de algo muy obvio: Gabriel tenía 14 años en 1936 cuando se levantó Franco. Tener 14 años en 1936 es muy grave. Es una vida totalmente deshecha.

Resultado normal que una revista de poesía se centre en el Ferrater poeta, aunque su figura va más allá. Es un personaje polidrico. En este simposio del que hablé hubo un importantísimo matemático que conoció a Ferrater una sola tarde en la que coincidieron en el trayecto desde Barcelona a Girona, y aún está impactado de cuánto sabía Ferrater de matemática. Alguien se preocupó por escribir un libro y decir que Gabriel no se había presentado a no sé cuántas asignaturas de ciencias exactas, pero Eduard Bonet, que es un reconocido matemático y uno de los que más ha hecho por la divulgación de su obra, encontraba en él un interlocutor perfectamente válido para muchos asuntos matemáticos complejos.

Gabriel escribió poesía solamente durante seis años, entre el 60 y el 66, y estableció con su obra un antes y un después en la poesía catalana. Cuando lo conocí, el 8 de mayo de 1968, lo primero que me dijo fue: "Yo ya no soy poeta, lo único que me interesa es la lingüística". Bonet observó que Gabriel fue la persona más libre que conocí en su vida. La libertad se paga muy cara. Carísima. Y él la pagó muy cara. Lo dice también Tadeusz Kantor: "El verdadero artista es el que revienta".

Gabriel Ferrater - traducción de Edgardo Dobry y Helena Migueiz

Midsommarnatt



Gabriel Ferrater. Foto: Gentileza de M. Pessarrodona.

Salté otra minúscula hoguera. ¡La última!
Sólo unas palabras de pronto calladas.
Ljusa blaá natt.
Murta del símbolo, Murta que vive.
Vasallo de una, hace tanto tiempo.
Leal a la otra desde hace tan poco.
Tú la de este año, Murta en quien creo, abrázame, no símbolo de nada.
La otra quiere que yo crea, siempre obediente, siervo de una gleba en la que encender debo carcomidos fuegos nuevos (sillas, mangos, cabeceros de camas de lejanos estios) cada solsticio, cuando es tan viejo saber cómo giran los cambios de año.
Que ardan. Sé la más perenne, tú, noche de ahora.

Vaig saltar encara una foguera menuda. L'última? Només uns mots callats de sobte.
Ljusa blaá natt.
Murtra del símbol, Murtra que viu. Manent de l'una, de fa tant de temps. Lleial a l'altra des de tan poc. Tu la d'engany, Murtra en qui crec, abraça'm, no símbol de res. L'altra em vol fer creure, perenne obedient, serf d'una gleva on he d'encendre corcats focs nous (cadires, mànecs, capçals dels llits d'estius llunyans) cada solstici, quan és tan vell saber com viren els temps dels anys. Que cremin. Sigues la més perenne, tu, nit d'engany

Nota de Gabriel Ferrater: *Midsommarnatt* corresponde evidentemente a *Midsummer Night*, y *Ljusa blaá natt* quiere decir "clara noche azul". La frase está tomada de *Doctor Glass* de Hjalmar Söderberg. Mientras traducía este libro se dio la coincidencia de que el día mismo de San Juan me tocó el pasaje que describe una noche de San Juan. Creo que la noche antigua de Tyko Gabriel Glass se me confundió un poco con mi propia noche anterior, y que de esta confusión surgió el poema. No sé si me sirve el consuelo de pensar que no es el primer poema del mundo que resulta de un cierto estado de confusión mental- y que, tal como van las cosas, seguramente no será el último.

Nota de los traductores: En los primeros versos se hace referencia a la costumbre –ya casi en desuso– de hacer hogueras con viejos muebles y trastos en la noche de San Juan, el 23 de junio, en la que se festeja el solsticio de verano y el principio de las vacaciones escolares. Al final de la verbena, los jóvenes saltaban por encima de las hogueras. Una aclaración sobre la palabra "Murtra": equivale al castellano "mirtó", que también puede decirse "murta". Aunque ésta es menos usual la hemos preferido porque, al ser femenina, mantiene mejor el sentido del original, sin duda un juego con el nombre de Marta (Pessarrodona). El libro a cuya traducción se refiere en la nota es la novela sueca *Doctor Glass* (1905), considerada como la representación literaria por excelencia de Estocolmo.

Nueva poesía en la universidad

¿Se puede enseñar a leer en la universidad? Si sí, ¿cómo? En las líneas que siguen Ana Porrúa relata una experiencia realizada en la Universidad de Mar del Plata, y a continuación de su texto se dan fragmentos de una serie de frescos reportajes realizados por los alumnos como parte de su trabajo de taller.

por Ana Porrúa

En la *Odisea* el canto de las sirenas atrae y lleva al peligro porque no puede dejar de escucharse; en "Josefina la cantora" de Kafka, la relación del que escucha con el que canta es paradójico. Josefina sobresale en un pueblo de ratones que la siguen y la escuchan sin escuchar música sino un chillido (más agudo, por cierto que el de todos ellos). ¿Es que Josefina no canta? ¿Se trata de que los ratones no pueden escuchar su canto, como ella pretende? En ambos casos, la sirena o la rata (que es su degradación, o una versión en clave distinta del ruiseñor de Darío) ponen en escena la imposibilidad de escuchar la música.

Sabemos que la poesía es un género selectivo. Pero este carácter parece acrecentarse en la universidad. En algún momento en la Argentina la escolarización incluía la lectura de poemas. Rítmicas rimas en la infancia pero también versos antiguos; versos antiguos en la adolescencia, pero también algunas voces nuevas. De algún modo, creo, se educaba el oído. Luego, de la reforma educativa para acá, la poesía se confunde en los manuales con las letras de rock. La literatura se mezcla con otros discursos sin que nadie se haga cargo de sus diferencias (en un gesto populista que supone que leer es siempre lo mismo, se trate de recetas de cocina o de Borges, para exagerar un poco el panorama). ¿Qué decir de los poemas más allá de repetir su tema? ¿Cómo abordar el sonido encantatorio o transformar en audible el chillido de Josefina, la rata? O bien ¿cómo leer algo nuevo?

Durante el año 2002, María Adelia Díaz Rönner, Marta Ferreyra y yo dictamos el Taller de oralidad y escritura II (materia optativa del plan de estudios de Letras) y propusimos como eje, para escándalo del oído, la poesía argentina escrita durante la última década. Los nombres: Llach, Gambarotta, Mariasch, Mallol, García Helder, Ortiz, Iannamico, Prieto, Raimondi, Díaz, Aguirre, Battilana, Macció, Laguna, Vega, Chauvié, Casas, Viola Fisher, Egua, Rodríguez, Rubio, Molle, Andreini y muchos más. El corpus se fue ajustando de acuerdo a las elecciones de cada alumno.

En el Taller II la metodología es la producción a partir de consignas. El taller es una cocina de la escritura, un lugar de en-

sayo, en el que se respetan los borradores, se privilegian tanto los procesos de escritura como el producto final; un espacio, en fin, en el que cada uno de los alumnos encuentra sus propias tretas, su respiración, su sintaxis, sus modos de ordenar una idea, tanto en lo escrito como en lo oral, a partir de debates programados.

El Taller siempre propone un desplazamiento con respecto al resto de las materias. Primero: no importan tanto los contenidos (el arsenal crítico acumulado y la posibilidad de repetirlo) sino las formas de la escritura y la oralidad. Segundo: para que esto sea posible se propone un eje que intenta alejarse de los corpus que leerán en otras materias y de las teorías. Tercero: se indaga en las formas del ensayo (aunque también se ejerciten las pautas del texto "académico") e incluso, como lo hicimos en la experiencia del 2002, se buscan modalidades ausentes por lo general en la carrera, más periodísticas. Es así que los alumnos escribieron reseñas, transformaron un artículo académico en un artículo periodístico e hicieron entrevistas.

En el momento de la prueba sucedió lo previsto, los alumnos —todos del primer año de la carrera de Letras— no conocían la poesía de los '90. Se partió entonces del efecto masivo, llevamos todos los libros que pudimos de distintas editoriales —Libros de Tierra Firme, Tsé-tsé, Bajo la luna, Vox, Siesta, La trompa de Falop, Melusina, Ediciones del Diego, etc.—, llevamos revistas: el *Diario de Poesía*, la *Vox* en papel, la *Tsé-tsé*, *La Novia* de Tysson, *Belleza y Felicidad*, y más. Los formatos funcionaron como debían. Los objetos entraron por los ojos y desde allí se pasó a la poesía mediante una antología de la cátedra, las antologías de Daniel Freidemberg (*Poesía en la fisura*) y de Arturo Carrera (*Monstruos*), los libros que ellos fueron adquiriendo —en algunos casos era la primera o tercera vez que se compraban un libro—, sobre todo, mediante internet, por poesía.com y zapatosrojos, o vía mail, por la *Vox* virtual. En el primer caso buscamos la familiaridad con lo que

no tenían a mano y en el segundo usamos lo que ellos conocen, el lugar en el que mejor se mueven, la red.

Sin embargo, la voz de los poetas de los '90 no era el canto de la sirena. El efecto de las primeras lecturas en voz alta fue provocador y, en algunos casos, expulsivo. ¿Qué era lo que molestaba en los textos que se estaban leyendo? En principio, que sonaban diferente a lo que ellos estaban acostumbrados a leer como poesía. La rima, aunque pareciera increíble, sigue siendo una petición. Su ausencia es leída a veces como falta de trabajo formal. Las primeras opiniones eran encontradas: estaban los que decían que los '90 eran puro procedimiento —los menos— y los que detectaban, en cambio, pura oralidad. Costó bastante que pudieran distinguir los matices —cuando no las diferencias irreconciliables— en-

pesadillas' y otros poemas), un libro de crítica sobre Leónidas Lamborghini, *Variaciones vanguardistas*, y dos de poemas, *Con trapos en la boca* y *Hormigas y samurais*. Actualmente es editora de la sección de reseñas del sitio de *Punto de vista*, www.bazaramericano.com

Marcelo Díaz

Marcelo Díaz (Bahía Blanca, 1965) publicó *Berreta* (1998) y *Diesel 6002* (2001). Es uno de los editores de la revista *Vox*. El reportaje de *Damián Ferreyra*, del que aquí abajo se dan unos tramos, se podrá leer completo a partir del 20 de julio en www.diariodepoesia.com

Por qué te inclinaste a escribir poesía y no prosa?

—Una respuesta podría ser: es lo que sale. Claro que uno busca ¿no? por eso sale lo que

que Dalton. A veces hay motivaciones específicas, como la relectura intensiva de Góngora, Quevedo, Rioja y el barroco español en general cuando estaba escribiendo *Diesel 6002*.

—¿En qué te parece que ha de diferenciarse la poesía actual de la tradicional?

“De la reforma educativa para acá, los manuales confunden, en un gesto populista, leer a Borges con leer recetas de cocina.”

—Cito a Benjamin: “En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está siempre a punto de sojuzgarla”. Considero que la tradición es un territorio de disputa; se disputa de qué tradición hablamos, cómo se construye, desde dónde se la lee. Apropiarse una tradición, redefinirla o renegar de ella es siempre un gesto político; lo que se pone en juego es qué pretendemos que sea la literatura, cuáles serían sus límites, cuáles sus relaciones con otros discursos.

Entiendo que hoy al menos habría tres posiciones en pugna frente a lo tradicional: la que busca ver lo actual, lo que conecta, alimenta y/o polemiza desde el pasado con el presente, y otorga en ese movimiento una dimensión histórica a la poesía; una segunda posición que sofoca todo conflicto y sólo ve en la tradición un museo de formas consagradas e imitables; y una tercera que niega la tradición y se inscribe dócil y acriticamente en una tradición de la ruptura que ya tiene más de un siglo. La segunda es sin duda una posición conservadora; la tercera supone que todo lazo con la tradición es, *per se*, conservador, y se entrega a una práctica vanguardista, como si esta fuera posible al margen de la propia tradición de la vanguardia. Ambas, de un lado u otro, sacrifican la historia, sacan a la poesía del terreno del debate, la reflexión y el trabajo, y acaban instalándola, deliberada o accidentalmente, en una esfera religiosa.

—¿Qué compromiso notás en la poesía que se desarrolló desde los '90 en adelante?

(sigue en pág. 30)



DIBUJO: SAUL STEINBERG DE "LE MASQUE", MAEGHT, 1966.

tre los poemas. Costó bastante que pudieran escuchar lo lejano que, a la vez, era tan cercano.

Las entrevistas fueron uno de los mejores logros; hechas promediando la cursada, sirvieron para acercar a los poetas y de algún modo, también para alejarlos. Porque en las preguntas estaba la lectura previa de los textos (y había ya aunque sea un esbozo de gesto crítico) y en las respuestas los decires de los escritores sobre su propia producción. La cursada cerró, inusual y festivamente, con la presencia de Sergio Raimondi, Marcelo Díaz y Fabián Casas leyendo sus textos. A la voz que los alumnos habían escuchado, se sumó ahora la entonación personal, que a veces confirma y otras desplaza el sonido anterior. Otro buen inicio.

Ana Porrúa (Comodoro Rivadavia, 1962) es ensayista y escribe poesía. Ha publicado dos antologías de poesía latinoamericana (*Traficando palabras* y *Alicia en el país de las*

sale. La poesía me permite el trabajo en el detalle, la escena mínima (en el caso de *Berreta*), la incorporación antropofaga de discursos, la colisión de esos discursos y su puesta en evidencia. También la música, obviamente; no es que la prosa carezca de musicalidad, es que en la poesía la música es puesta en relieve (y cuando digo música no pienso especialmente en violines sino más bien en motores, persianas que suben o bajan, pasos, voces, gritos y algún grillo también, por qué no). Por eso firmo al pie el artefacto de Parra: Todo lo que se mueve es poesía, lo que no cambia de lugar es prosa.

—¿Cuáles son (si hay) los escritores u obras que determinaron tu forma de escribir?

—Las lecturas varían, como varía uno mismo, la ciudad, el mundo. Algunas persisten de hace años: Apollinaire, Vallejo, Pessoa. Otras se activan después de algún período de olvido o latencia: Parra, Leónidas Lamborghini, los goliardos, Ro-

(viene de pág. 29)

—Es muy difícil hablar actualmente de compromiso, al menos en los términos en que lo entendía Brecht, o a la manera en que se lo consideraba en los '60 y los '70. Yo lo es porque el concepto de compromiso es el que ligó producción artística y posición política en relación a un momento histórico determinado (no nos olvidemos que en los '60 y los '70 todavía se creía que el arte podía cambiar la realidad, ni hablar de cómo se percibía esto a principios del siglo XX; hoy eso es francamente insostenible). Utilizar el término compromiso requeriría muchísimas digresiones, requeriría cuanto menos redefinirlo, y aun así no estaríamos seguros de que su uso no diera lugar a malentendidos. Sí me parece que cierta poesía argentina actual pide ser leída a partir de una disposición política de parte del lector; así, creo, se restablece el vínculo entre poesía y política, ya no desde un compromiso orgánico, sino desde una escritura capaz de ofrecer resistencia al vértigo de los lenguajes mediáticos, a las superficies brillantes del espectáculo, desde una escritura capaz de reflexionar sobre los hechos y sobre sí misma. Pienso en Gamberotta, Rubio, Raimondi. Hoy por hoy esa es la poesía que me resulta más interesante; por escrituras sólidas, ásperas, complejas; plantean problemas. Hay libros que uno termina de leer con una sonrisa de satisfacción, los cierra y no los vuelve a abrir nunca más. A *Punctum* lo tengo leído no sé cuántas veces.

—¿Cómo fuiste escribiendo Berreta? ¿Ese proceso de escritura tiene algún punto de contacto con Diesel 6002?

—Berreta se hizo a partir de un lenguaje restringido, limitado, pobre. No menesteroso, sino escaso. Es un lenguaje en donde asoma lo vulgar, lo cercano, sin pintoresquismos ni embellecimiento, con cierta elegancia "berreta". Llegué incluso a transcribir frases de amigos y conocidos ("Las ruinas de Disneylandia" está armado así). Escribí una sección en torno a un cisne de cemento, con coherencia, poco vuelo. No llegué a las trece maneras de contemplarlo, como hace Wallace Stevens con el mirlo; no dio el lenguaje, ni el cisne, ni me dio el cuero.

Diesel 6002, tan distinto a primera vista, también trabaja con escasez de materiales: cada poema combina y recombina las palabras de las noticias de los diarios, más las citas. O sea, se hace barroco desde la pobreza, una suerte de barroco "berreta".

Me acuerdo que mi abuelo juntaba alambres, clavos, maderitas, cuanta porquería se le cruzaba y las almacenaba en un galpón. Tenía, al respecto, dos frases que eran como estribillos: "para algo va a servir" y "hay que arreglarlo con lo que hay", y se arreglaba con esos restos, con esos objetos sin valor de cambio a los que volvía puro valor de uso. Cuando lo que hay es poco, hay que inventar, reciclar,

reconvertir. Cuando lo que hay es poca cosa, esa cosa tiene que tener muchas utilidades. No es una estrategia textual, es supervivencia.

—Por último: ¿de qué manera juega el elemento "popular" en tus dos libros? Me refiero, en este punto, a las citas de Palito Ortega, o las apariciones de personajes populares en Berreta, o al tratamiento de las "Ruinas de Disney", etc.

—Lo popular entra como un elemento más de la mezcla. Cito, en principio, lo que me gusta o por algún motivo personal me atrae: soy lector voraz de cómics, escucho radio y por ende: ranking, estrellas latinas, cumbia, etc. Convivo con esto todo el tiempo. Hay cosas que me gustan más que otras, hay cosas que no me gustan en absoluto. Me gusta, por ejemplo, de Nino Bravo esa desmesura para cantar al amor, que es como decir "no se puede estar enamorado y guardar las formas". Las canciones de amor tienen un lado potentemente *grasa* que no hay que estilizar, ni parodiar; son como las cartas de amor ridículas de Pessoa. Y lo *grasa* molesta. Se puede ser *kitsch*, pero no *grasa*; es posible (y fácil) burlarse de lo *grasa*, condenarlo, es posible exagerar, posar de *grasa*, representar el papel de *grasa*, pero lo *grasa*, lo verdaderamente *grasa* ligado a los sectores populares todavía jode.

Todo lo ligado a lo popular es además interesante porque su sola aparición acarrea todo un contexto social y afectivo; digo, uno cita a Palito Ortega y no se lee sólo la cita, sino que es atraída al texto una oleada de asociaciones que tiene que ver con una época, con sueños y desilusiones colectivas y personales, amores, rencores, etc. Un ícono popular es poderoso precisamente por todos los sentidos que es capaz de poner en juego ¿no?

Ahora bien, la aparición en un texto de determinados íconos populares, inflexiones del habla, escenas vinculadas a lo popular, tiene su riesgo, y es que esos materiales se subordinen a una representación estereotipada de la cultura popular (tan heterogénea, por otro lado), representación que se construye ya sea para ganar un espacio de poder político, o en busca de legitimación en el campo artístico, etc. Con todas las letras: populismo. Es con ese peligro en el horizonte que yo me valgo de todos estos materiales tratando de no recaer en una asimilación acrítica, de no resbalar alegremente hacia gestos populistas.

Fabián Casas

Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) publicó dos libros de poemas: *Tuca*, 1990 y *El Salmo*, 1996; fue miembro fundador de la revista de poesía *18 Whiskys*. Ver poemas suyo en este mismo número, pág. 8. Reportaje de Matías Moscardi.

En el salmo se advierte un cambio con respecto a *Tuca*. Este cambio podría ser considerado como una especie de madu-

ración. ¿Cómo fue esa transición de *Tuca* a *El salmo*? ¿Qué pensás acerca de *El salmo*?

—En *El salmo* empecé a trabajar más dentro de la literatura. *El salmo* tiene dos movimientos, está separado en dos libros; todo el primer libro son poemas que vienen inmediatamente después de *Tuca*, en los cuales yo, de alguna manera, incorporé más bagaje técnico: como cortar un verso... cosas que parecen bobalaches pero que empecé a aprender. Ese libro quedó parado por el medio, hasta que aparece el segundo libro que se llama *Pogo*. Yo tuve en un año una depresión muy grande, donde no escribía ni hacía nada y tuve que hacer terapia. Me había agarrado con una angustia muy profunda y empecé a leer a Eliot y a traducirlo. No escuchaba más la música, no la escuchaba más, dejé de escuchar mi musiquita. Cuando me empecé a curar, comencé a escribir en inglés. Entonces, escribía los poemas de Eliot y los empecé a cambiar y a cambiar; y fueron toda la segunda parte de *El salmo*. Y después me salvó que salimos campeones [risas].

—En tus libros aparecen diferentes elementos que se reiteran como una especie de patrón. ¿De qué manera y hasta qué punto volcás tus experiencias o vivencias en lo que escribís?

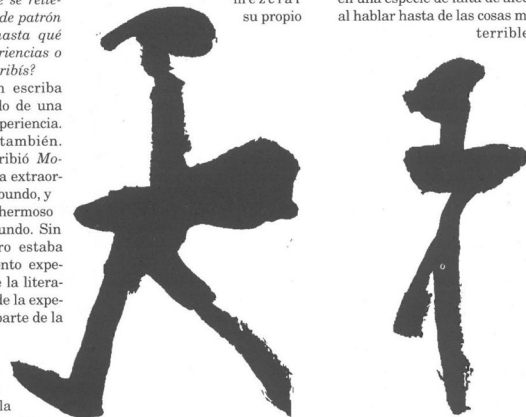
—Aunque alguien escriba sólo un libro hablando de una rosa, parte de una experiencia. Eso decía Beckett también. Aunque Beckett escribió *Molloy*, que es una novela extraordinaria sobre un vagabundo, y Beckett era un tipo hermoso que no era un vagabundo. Sin embargo, ahí adentro estaba acumulado su segmento experiencial. Yo opino que la literatura tiene que partir de la experiencia, es decir, que parte de la experiencia. Pero la resolución morfológica de eso, depende de cada uno. Yo puedo escribir una fábula sobre un botón y cualquiera puede afirmar que eso no lo vivió nadie, pero evidentemente parte de alguna obsesión que tiene como centro a la experiencia. Hay una definición de Motherwell que es genial: los pintores que no están relacionados con la experiencia son decorados.

Santiago Vega

Santiago Vega (Washington Cucurto, Humberto Anachuri) publicó *Zelaryan* (1998) y *La máquina de hacer paraguayos* (1999). Su novela *La Cosa de negros* está anunciada entre las publicaciones de este año de editorial Interzona. El reportaje de Paula Leitao, del que aquí se reproduce un tramo, se puede leer completo en la revista *Vox virtual* N° 15, mayo de 2003 (www.revista-vox.org.ar).

La identidad de cada uno de los nombres que usás para escribir —Santiago Vega, Washington Cucurto, H. Anachuri— se mantiene en los diferentes textos?

—Sí, fíjate que Cucurto es el escritor caribeño ignoto, inmigrante que viene a Buenos Aires, y escribe desde otro lado de la tradición. Y eso se nota, el negro viene con sus modismos, con su idioma, con sus frases raras, que no sabemos si existen o nos está gastando. Yo, como crítico de Cucurto, muchas veces tengo la sensación de que nos está gastando a todos... Viste, eso de trabajar con los estereotipos, es algo muy trillado. Pero el negro mezcla, inventa un ambiente con un lenguaje marginal, extravagante. Es como una jerga. ¡Ojo!, marginal para el resto del mundo, pero no para la poesía. Igual es re tradicional, barroquito, tiene una tradición detrás. En cambio Anachuri es otra cosa, igual también está dentro de lo que yo definiría como realismo atolondrado, que es otro tipo de realismo, que no viene de la realidad, sino de la reinención de una realidad imaginaria... Anachuri es el típico escritor paraguayo, tranquilo, con poca acción, pero en su lenguaje muy atolondrado, especialmente cuando usa modismos guaraníes argentinizados, que es un poco lo que le pasa a todos los paraguayos en Buenos Aires, comienzan a mezclar su propio



idioma. Ese es el idioma de los argentinos, parafraseando un poco a Borges. Vega es el mas crítico y es el manager, el promotor de estos muñecos; aunque haya publicado algo por ahí, nunca escribió nada.

Anahí Mallol

Anahí Mallol (La Plata, 1968) publicó *Postdata* (1998) y *Polaroid* (2001). El reportaje de Noelia Froschauer, del que aquí se dan unos tramos, se podrá leer completo en la edición de agosto de la revista *Vox virtual* (www.revistavox.org.ar).

Qué elementos generan tu poesía?

—No sé si puede hablarse de elementos generadores de la poesía, así si hubiese algo preexistente a eso que surge con forma de poema. Creo más vale que se trata de una cuestión de materias y materiales en movimiento, de fluidos, de ritmos, significaciones. La materia es, ya lo dijo Flaubert, el

lenguaje, y a este respecto, un poema puede cristalizar a partir de una frase escuchada en el colectivo, intercambiada con una amiga o con un chico, leída en cualquier revista o periódico, oída en cualquier canción del pop o del rock, o leída en el texto más canónico del canon occidental. Pero la frase o la palabra o el ritmo pueden aparecer también por sí solos, surgir de la quietud de un día de bochorno o de lluvia fina o de una sensación cualquiera: alguien que te mira al pasar, alguien que no te mira, un fotograma de la televisión o del diario, qué sé yo. Sólo hay que estar atento.

—¿Encontrás puntos en común entre tus poemas y los de otros poetas de los '90?

—Yo creo que compartimos muchas cosas: un pensamiento no solemne, no trascendente ni metafísico de la poesía, un deseo de "democratización" de los placeres y displaceres de la lectura y escritura de poesía, una actitud que evita la autorreferencialidad extrema y la reflexión teórica en el cuerpo del poema y, sobre todo, una experiencia, la de ser jóvenes en la década del 90, que se manifiesta en una actitud expectante, en una especie de falta de afecto al hablar hasta de las cosas más terribles,

V. V. Fisher

Verónica Viola Fisher (1974) publicó *Hacer sapito* (1995). Tiene varios libros inéditos: *Abaco* y *Arveja negra* son dos de ellos. Reportaje de María Inés Zavala.

En tu libro *Hacer sapito* la tapa está compuesta por una foto de la escultura "Los primeros fríos", donde las figuras representadas son una niña y un hombre mayor. ¿Cuál es el por qué de esa elección?

—Hacia tiempo entre la oficina y mi trabajo de niñera dentro del parque Botánico. Un día me reencontré con aquella escultura que ya me había gustado pero cobró mayor sentido en el contexto de la publicación del libro. ¿El por qué? Principalmente porque me gusta, me toca, me llega y creo que agrega o termina de componer a *Hacer*

sapito como libro, como objeto. Para mí es la imagen que va: el hombre mira hacia lo lejos y sostiene a la niña pero sin verla; ella está abrazada a él y mira más chiquito, más cerca... los dos son débiles, no se miran entre sí, están desnudos, intentan protegerse... ¿de qué?

—¿Cómo se gestó la serie de poemas que conforman *Veratónica*? ¿Cuál fue el detonante de su creación?

—El detonante fue el detonante. Ya sé que suena a una frase sin sentido, pero verdaderamente cuando me siento a escribir no tengo un plan y por ende no conozco la causa, la razón que impulsa esa escritura... ¿o será al revés? Digo, la razón no impulsa, todo es impulso inclusive razonar y esto podrá ocurrir quizá después, en la lectura de lo escrito y su trabajo. Detonante es ruidoso, eso me gusta como idea porque tiene bastante que ver con mi manera de escribir, no ritual sino impulsiva, escribo atrás de los boletos de colectivo, en medio de una clase, en cualquier contexto si "me viene". (La respuesta puntual a tu pregunta es: no sabe/ no contesta).

—Siguiendo con *Veratónica*: ¿"Estampa" es parte de tu biografía?

—Todo lo que he escrito creo que participa (no es parte) de mi biografía. Y a la vez no es puramente eso. En todo caso, creo que cualquier biografía es ficción también.

—Tus diferentes pasiones: mimo, danza, teatro, ¿han influenciado tu escritura? Si es así: ¿qué enfoque has logrado en tu escritura a partir de esas variadas actividades y visiones del arte?

—Pienso hoy que mi escritura está influenciada por cualquier experiencia que haya tenido: artística o no, física o no, de lectura buena y mala, etc. (...) Aparte, ¿qué enfoque en mi escritura? Todavía estoy tratando de enfocar algo pero parece que miro y veo a través de un caleidoscopio.

—¿Cuándo das por finalizado un poema?

—Nunca doy por "finalizado" un poema. En todo caso lo abandono, como diría Valéry. En cierto momento pienso que no puedo hacer más por él para que brille y entonces lo acepto como es, con aciertos y con defectos, no busco la perfección, busco algo vivo.

Carlos Martín Eguía

Carlos Martín Eguía (Castelli, Provincia de Buenos Aires) ha publicado *Anotaciones y otros poemas* (1993), *Repertorio* (1998), *Phylum vulgata* (1999) y *El sacatrapos* (2001). En el año 2000 publicó una novela, *Errantia*. Reportaje de Claudia Magallanes

¿Qué poemas lees o qué libros? Y, por otra parte, encontras alguna relación entre lo que lees y tu poesía?

—La relación que encuentro

entre lo que leo y lo que escribo es de carácter deformante, siempre de mi escritura sale otra cosa, el nexo está inconscientemente desfigurado, quizá para mí perdido para siempre. Cuando escribí *Phylum*, por ejemplo, leía en *El aura* del sauce de Juneale, y los ensayos de Montaigne.

—¿Te consideras un poeta de la generación de los '90? En cualquier caso, ¿por qué?

—Nunca me consideré del todo parte de algo, pero uno tiene que tener en cuenta que el otro existe y aparece, de múltiples maneras, entre ellas aparece el explicador, el clasificador, el esclarecedor de panoramas caóticos, de esta manera podría pensar que aparece mi amigo Helder y su ilustre compañero Prieto, en aquel artículo de *Punto de Vista*. El artículo está bueno, tiene algunas cosas en las que uno repara diciendo "mirá vos no lo había pensado". Ellos me incluyen dentro de esa generación elucubrando y explicando sus criterios, tampoco creo que agoten la poesía de cada uno de los poetas allí mencionados. Sin hilar demasiado fino el artículo me sigue pareciendo bueno y acepto ser un animal temporalmente clasificado.

Carlos Battilana

Carlos Battilana (Corrientes, 1964) reside en Buenos Aires y ha publicado *Unos días* (1992), *Una historia oscura* (1999) y *El fin del verano* (1999). *La demora* es su último libro, aún inédito. Reportaje de María José Sánchez

¿Cómo surgen sus poemas? ¿La primera escritura es usualmente la definitiva?; si lleva a cabo procesos de depuración; ¿a qué pautas se atiene?

—Escribo con cierto método, y someto al texto a un proceso de "depuración", como vos señalas, que no necesariamente lima palabras. Igualmente pienso los poemas en términos de ánimo: un conjunto de textos responde a ese "ánimo", y eso sería un libro, o una *plaque*, o una parte de algo más extenso.

—¿Qué situaciones o razones íntimas son las que lo mueven a escribir?

—Comprender. En mi ánimo, además, la escritura se vincula a un cierto tipo de ética: la escritura como un acto que deriva del cuerpo y de la respiración; atender ese hecho me parece básico.

—¿Hacia qué lector apuntan sus textos?

—Un lector atento; pero eso es una redundancia.

Oswaldo Aguirre

Oswaldo Aguirre (1964), publicó los libros de poesía *Las vueltas del camino* (1991), *Al fuego* (1994), *Narraciones extraordinarias* (1999) y *El general* (2000). Preparó para la Editorial Municipal de Rosario la edición de las obras poéticas de Arturo Fruttero y Felipe Aldana. Es

editor del suplemento Señales del diario *La Capital*, de Rosario. Reportaje de Corina Macías.

¿Cómo surgen sus poemas?

—Escribo a partir de notas que voy tomando de manera desordenada. Estas notas son transcripciones de conversaciones, u observaciones que hago de cosas que particularmente me conmueven. En el proceso de escritura, ese material entra en relación con frases que tengo como grabados en la memoria (que descubro, más bien, en mi memoria) y también con lecturas, y se transforma de acuerdo a las exigencias del propio poema, que es ya otra cosa respecto de su eventual disparador; el poema, para mí, apunta siempre a recrear un mundo ausente.

—¿Qué lecturas le resultan estimulantes para escribir?

—En este momento los autores que más me interesan son Roberto Raschella, Jorge Leónidas Escudero y Marosa di Giorgio.

—¿Con qué poetas recientes se siente afín?

—En el sentido inmediato de la palabra "reciente", me interesa mucho Carlos Battilana, porque percibo en él un rigor y de compromiso que son raros de ver. En un sentido amplio, agregaría que reciente puede ser también un poeta del pasado que uno incorpora a su presente: en mi caso, hablaría de Tilo Wenner, poeta desaparecido durante la dictadura militar y cuya obra es todavía desconocida.

—¿Por qué eligió el paisaje rural como escenario de sus poemas?

—En principio por una cuestión familiar, ya que mi familia procede del campo y vive en el campo. He escrito poesía sobre otros temas pero sentí que realmente escribía cuando abordaba los personajes y las historias del campo. Me causa un gran placer reavivar esas historias. Es, más que una elección, algo que se impone, porque en cierto sentido no puedo dejar de escribir sobre el campo.

—¿Cómo surgen los títulos de sus poemas? ¿Aparecen antes o después de escribirlos?

—Es difícil generalizar. Por lo común el título aparece en medio del proceso de escritura; es algo que ayuda para escribir, ya que a través del título uno define el eje del texto.



Reseñas

OTROS BORGES

Jorge Luis Borges. *Textos recobrados 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001; 402 págs.

Hubo, efectivamente, un principio de romance político entre Jorge Luis Borges y el aparato cultural del Partido Comunista, por más inverosímil que pareciera en *Un amor de Borges*, el culebrón que Javier Torre filmó en torno de la relación entre el escritor y Estela Canto. Una de las comprobaciones que permite hacer este libro es, precisamente, que ese acercamiento existió, y no precisamente en los años en que Borges cantaba en esforzados salmos expresionistas a la Revolución Rusa sino, décadas más tarde, compartiendo el rechazo al gobierno de Perón primero y después la celebración de su derrocamiento. Menos unidos por el amor que por el espanto, la indignación o la impotencia, esa Unión Democrática de la cultura en la que, junto a Borges, Bioy Casares, Peyrou y Sábato, participaron Barletta, Castelnuevo, Yunque, Lila Guerrero, Alfredo Varela y Raúl Larra, llevó a cabo una no muy incómoda resistencia que inmediatamente después de septiembre del 55 cobrará esplendor épico en los discursos que la evocan. Que Borges se abstenga de aplicar a esos relatos su implacable ironía demitificadora llama mucho la atención, más cuando él mismo queda situado en ellos como héroe principal, como se advierte en varias de las declaraciones, notas y entrevistas —una a cargo de Estela Canto— reunidas en la sección "Miscelánea".

Pasa también con *Borges en El Hogar y Borges en Sur*: la admiración flaquea cuando se llega a algunos escritos y declaraciones de los años 40 y 50. No porque no se pueda explicar psicológica, social o históricamente un antipersonismo como el de Borges, sino por la muy poco borgiana indigencia intelectual a la que solía abandonarse cuando incursionaba en el campo del espíritu que menos transitable le resultó: las pasiones políticas. Que no le faltaron, y tanto que, cuando las asumía públicamente, se volvía incapaz de fijarse en matices, particularidades o cualquier cosa que no fuera su propio enojo o su propia alegría de vengado: e igualmente incapaz de evitar papelones tales como llamar "Revolución" o "epopeya" al golpe militar del 55, profetizar que éste "tiene que traer un renacimiento en nuestra cultura" y anunciar el 3 de diciembre de ese año que "laten en mí poemas de la Revolución que pronto saldrán a la luz": esto último en *Propósitos*, un semanario de la periferia del PC.

Bastante vinculado con ese, otro motivo de decepción surge cuando, en notas y declara-

raciones, empieza a extenderse, plomizo, un pensamiento notablemente adaptado a las circunstancias. Algo de eso lo adelanta la tapa de este segundo volumen de *Textos recobrados*, si la comparamos con la del primero (editado en 1997 y que reúne prácticamente todo lo que del autor apareció entre 1919 y 1929 y excluyó de sus libros): del veinteañero que posa con gesto desafiante y mira de frente a la cámara —una mano apoyada en una mesa y la otra tras la espalda, como escondiendo vaya a saber qué—, al envarado señor de anteojos que, entre melancólico y cansado, observa algo entre las gruesas columnas neoclásicas de una balastrada, tal vez de la Biblioteca Nacional. Como nunca antes, el autor de *Historia universal de la infancia* empieza a permitirse ser convencional e inconsistente, casi tanto como se lo reclaman las funciones de emblema de la oposición y luego de escritor oficial y de funcionario, y, en ambos momentos, de objeto de la curiosidad periodística. Borges seguramente no lo ignoró, un poco lo tematizó en "Borges y yo" y se puede suponer que no habría querido publicar unas páginas que lo muestran tan capaz de sacrificar su capacidad intelectual ante los compromisos laborales o sociales como cualquier otra persona dedicada a las letras.

Al igual que en otras de las compilaciones aparecidas luego de su muerte, este aporta una imagen más integral del escritor que la que ofrecen sus *Obras completas*, pero esa virtud informativa está lejos de ser la única que podemos agradecerle a quienes vienen llevando a cabo la tarea de agregar títulos a la según parece interminable "obra no querida" de Borges. Porque entre los textos que él no quiso incluir en libro hay también muchos muy disfrutables, sobre todo los impregnados por cierta malevolencia hacia la ineptia o la chapucería, que Borges practicaba con encarnizada fruición y de la que luego se autocensuraba, quién sabe si por remordimiento o conveniencia: "Anticuerdo pero no todavía enterrecor es Jorge Max Rhode. Es más bien una especie de arsenal de nociones tiológicas".

Otra muestra: "Este libro, curiosa antología del error, agota las maneras más diversas de eludir la poesía. El escritor (de algún modo hemos de llamarlo) exhuma los errores peculiares de Julio Herrera y Reissig, como si los actuales no le bastaran. Maneja con igual naturalidad la cursilería de pasado mañana y la de anteaño". El libro comentado es *Caracol marino*, de Francisco Villamil y el comentario, aparecido en la Revista Multicolor de *Crítica*, constituye una obra maestra del didactismo crítico, particularmente útil para talleres literarios. Así aparecen, en una exhaustiva y elocuentemente (sigue en pág. 32)

(viene de pág. 31)

ejemplificada lista, "las voces matemáticas para simular precisión", "la deliberada pedantería (ya acometida victoriosamente en la estrofa anterior, norma de versos indecibles)", "el mero balbuceo de palabras goteadas, que quiere ser confundido con laconismo", "las órdenes despoticas, de ejecución más bien improbable" ("Alma mía, decanta la esencia de tu goce/ depura la rudeza de la forma pristina/ decora de elegancia tu recia varonía" es el ejemplo citado), "el helenismo y la sastrería" y varios rasgos más, que de todas maneras a Borges no le bastan: "de otros errores es espejo y norma el señor Villamil, pero no puedo transcribir todo el libro. Recomendando su examen apasionado a los curiosos y 'amateurs' del mal gusto, entre quienes me cuento. Casi descreo del placer de los libros buenos; prefiero el de los otros."

Muy bien editado, el volumen reúne escritos del período 1931-1955 que quedaron afuera de *Obras completas*, Borges en *Sur y Borges en el Hogar*: artículos, reseñas, notas, conferencias, un discurso, traducciones, relatos, poemas y una brillante serie de ejemplos de microcrítica cinematográfica, además de un manifiesto, entrevistas y contestaciones a encuestas. Entre los poetas comentados están César Tiempo, Alberto Hidalgo, Nicolás Olivari, Arturo Jauretche (el famoso prólogo a *Paso de los libros*) y Edgar Poe, y entre los temas que suscitan más interesantes reflexiones figuran el relato poético, la cuarta dimensión, Kafka y las ideas de T. S. Eliot sobre las relaciones entre la literatura del presente y la del pasado. En especial, interesa ver cómo Borges utiliza su trabajo periodístico como un espacio paralelo para ir pensando cosas y examinando posibilidades que muchas veces aparecerá en su obra literaria o ensayística, o cómo aprovecha en artículos y charlas las cuestiones que acaba de descubrir en sus lecturas, y en general asistir al trabajo de una inteligencia que de nada gusta tanto como de verse trabajando y medirse con los objetos que le presenta la realidad —la literatura, en primer lugar— y con lo que otras inteligencias propusieron antes, buscando siempre exponerlos del modo más claro y agradable. Lo que no necesariamente equivale a simpleza o efectismos; Borges, o al menos gran parte de Borges, es la mejor prueba.

Daniel Freidemberg

HASTA QUE LA NOCHE SE ABRA

Alejandra Correa. *El Grito*, Alción Editora, Córdoba; 49 páginas.

Una de las particularidades de los libros de Ale-

jaandra Correa consiste en proponer, a manera de introducción, un texto que plantea el eje en torno al cual gira el conjunto. Se trata también de una especie de advertencia al lector, cuyo sentido puede ser interpretado a la luz de aquello que sigue. *Río partido* (1998), su primer título, situaba así un estilístico: "la memoria está/ partida/ como sólo puede partirse/ un espejo de mercurio". El pórtico de *El Grito*, en contraste, parece una expresión de felicidad: "Es tan fácil/ a veces/ despertar siendo niña". Sin embargo, esos versos deben entenderse casi como una negación de lo que afirman; y en esa aparente contradicción consiste el drama que aquí se pone en acto.

La poesía de Correa parece constituirse como reelaboración de una circunstancia traumática del pasado. El sentido de unidad que anima a la obra que ha dado a conocer se refuerza en este caso por el hecho de que los poemas, diecisiete en total, se suceden numerosos, como partes de un conjunto y como términos de una interrogación mantenida en suspenso. El episodio que insiste no se ofrece a la evocación sino que irrumpe de manera imprevista en los intersticios del presente; en vez de un "tema" de composición, susceptible de ser abordado y abandonado sin consecuencias, aparece como una borrasca que arrastra al sujeto y lo enfrenta con aquel trance no resuelto. La escritura, en ese marco, asume el valor de fijar y reflexionar sobre aquello que hasta cierto punto es inconsciente, porque se manifiesta a través del sueño y la alucinación. Su punto de partida está definido con notable coherencia en "Restauración", el primer poema de *Río partido*: en la reiteración obsesiva de la necesidad de "rescatar/ y rescatar/ y seguir rescatando" hasta que "la noche se abra/ sin preguntas/ Sin ninguna pregunta" se afirmaba un compromiso y a la vez un imposible.

El pasado en cuestión remite al terrorismo de estado implantado por la última dictadura militar. Los fenómenos de la tortura y la desaparición de personas apenas han llegado a la poesía que se escribe hoy, y ese olvido responde, acaso, a la dificultad de tratar el horror. En su primer libro, Correa aludió a acontecimientos más o menos puntuales, como los vuelos de la muerte o los campos de concentración, y lo particular consistía en que reavivaba la memoria con una expresión tan contenida como contundente, que incluso era capaz de insertar fragmentos de relatos de ex detenidos. Pero la palabra es aquí, con frecuencia, menos importante que el silencio; hay algo hostil e incluso agresivo en la palabra, por lo que el silencio resulta preferible. "Abierta al oscuro silencio que me anida", la palabra contiene en principio la posibilidad de alumbrar, término cuyo primer sentido envía aquí al parto, es decir a la partición

de la mujer. Pero simultáneamente, según se lee en uno de los poemas de *El Grito*, "la palabra/ es ese perro bulldog.../ Lejos de ser guardián/ nos va comiendo/ vivos".

A ese lenguaje se opone el tiempo de la plenitud: términos que permanecen en secreto para el lector ("Se amó/ aquella palabra", se dice, sin revelar nada al respecto) y que parecen haber sido retirados de circulación ("Una sola vez/ lo dijo/ y eso le bastó"); como si la privación de las personas determinara la privación de las palabras, o bien estas quedaran reservadas para el diálogo que el sujeto sostiene o alucina con las presencias que se extienden desde el pasado. Porque el silencio es una especie de apariencia: los otros convendrán en entenderlo como vacío y ausencia, pero a través suyo el yo es conducido hacia otras voces, al margen de su voluntad ("se ras llevada y traída por/ la memoria a su antojo").

El diálogo con los otros desencadena una sucesión de preguntas sin respuesta: "¿Se instaló aquí/ en medio de mí/ carne/ la casa abandonada/ inconclusa?", se plantea el sujeto en el primer poema; interrogante que es retomado en el poema XII, cuando vuelve a esa casa y redescubre, guiado por una sombra, el punto de brutal clausura de la infancia con la irrupción de algo que procede del mundo exterior. A diferencia de una escuela, lugar fundador ("allí fuimos/ lo que se anunciaba") que puede ser recorrido y observado, la casa, y lo que ella significa, carecen de localización en el espacio. Por eso surge la pregunta acerca de cómo se ha transmitido ese pasado (lo que formulan, al menos, el poema I y las recurrentes alusiones a lo que hay de donación en la memoria y a sus posibilidades de desarrollo).

El grito que invoca el título del libro sería una resolución de la tensión entre palabra y silencio: desenlace fallido, porque reinstala la oscuridad y no da lugar a una palabra verdadera. El poema XVII, a su vez, contiene un proyecto que parece saldar la oposición entre la casa perdida y la ausencia de hogar: "Construiré una montaña/ de crisantemos amarillos/ Adentro haré/ para siempre/ mi casita de muñecas". Estos versos revierten sobre el tercio de la introducción, donde el regreso a la infancia era un suceso inconsciente: pero la intimidad más acogedora preservaba intacta la amenaza del exterior.

Alejandra Correa nació en Minas, Uruguay, en 1965, y reside en Buenos Aires desde 1969. Es periodista, escribió una historia del parto (publicada en *Historias de las mujeres en la Argentina*, 2000) e integra la Comisión por la Memoria de la provincia de Buenos Aires.

Oswaldo Aguirre

EL ANTIDOTO CLÁSICO

Roberto Raschella. *Tímida hierba de agosto*, Alción Editora, Córdoba, 2001; 100 págs.

La obra poética y narrativa de Roberto Raschella se ha desarrollado al margen de las tendencias dominantes en la literatura argentina. Nacido en Buenos Aires en 1930, publica su primer libro de poemas, *Malditos los gallos*, en 1979. En su juventud formó parte, desde el ensayo y la crítica, incluso como guionista, de los grupos que renovaron el ambiente cinematográfico local. En cierto modo, es antecedente permite decir que ingresa a la poesía, ya en plena madurez, como un extranjero. Pero la excentricidad de Raschella no es sólo cronológica y genérica. Hijo de inmigrantes calabreses, el propio autor ha señalado que muchos de los poemas de aquel libro fueron compuestos originalmente en italiano. Hay un trabajo de traducción en el comienzo de su escritura, levemente incompleto, que conserva palabras italianas y calabresas. En ese vaivén lingüístico y cultural Raschella descubre un oficio y un arte. Se destaca como traductor mientras crea, paralelamente, un estilo único en el cruce de dos tradiciones. Tienta decir que escribe poesía italiana en castellano, que está más cerca de Montale, Pavese o Pasolini que de cualquier otro poeta argentino, pero no es suficiente. Pertenace más bien a una región imprecisa, entre dos mundos, desde la cual pregunta "cuál es mi tierra, mi verdadera tierra".

En 1988 aparece su segundo libro, *Poemas del exterminio*. El título es elocuente. Los años setenta, el destino trágico de una generación, los crímenes masivos, los ecos del Holocausto. Raschella confronta ese relato, como un diálogo, con un cuadro de Rosso Fiorentino (así llamado por su cabellera rojiza). Es un buen indicio para pensar la proximidad de su poesía con la estética manierista del siglo XVI. Crisis de las certezas del Renacimiento, el confiado equilibrio de la representación se deshace en las torsiones que prefiguran el barroco. Hay más violencia en el color, en la luz y en el tratamiento de los temas bíblicos, conformando un estilo que se caracteriza por su intensidad dramática. No hay duda de que Raschella percibe el mundo contemporáneo con esas coordenadas. Quizás de allí proviene el rojo insano que satura sus versos, que tiene la mirada, que corre como sangre entre vivos y muertos.

Luego de publicar dos novelas —*Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1999)—, retoma la poesía con la edición de *Tímida hierba de agosto*. Su lenguaje se ha vuelto ahora más

despojado, más ascético, como si el tiempo hubiera erosionado la memoria y el discurso. Como si alcanzara una forma de expresión que en *Malditos los gallos* deseaba y presentía: "¿No estoy todavía maduro para aquellas fulguraciones mínimas?/ Algo vibró—hizo Ungaretti ("Giugno", "La pietà"). Más radicales las quiero/ Más monadas, y a la vez un canto. Sensaciones extremas, desnudas/ musicales, sin escamoteos o explosiones de la laringe, o palmoteos". En la concepción, Raschella acumula las imágenes de su vida, desde la infancia hasta el presente, de lo que resulta una autobiografía configurada por múltiples destellos. Acentuando ese efecto, una luz simbólica recorre los poemas: comienza denotando el abrigo materno ("La casa, la vivida/ lumbre, la sencillez"), culmina como un sueño redentor ("Y rojos de fecundidad, escaparemos/ de la muerte, con el extraño hijo/ entre los brazos como una ola de luz"). Entre un extremo y otro, es también luminosa su "pasión juvenil", el cine. Llegado este punto, Raschella evoca ciertos fotogramas que parecen condensar los rasgos de la época que le ha tocado vivir: la cabeza rapada de Juana de Arco en la versión de Carl Dreyer, la cota de maila de un soldado en *Alejandro Nevski*, el desolado paisaje de las Hurdas en un documental de Buñuel, el obscuro corte del ojo en *Un perro andaluz*. Todos ellos son íconos en donde acecha la muerte: el sacrificio, la guerra, la miseria, la crueldad.

"Nada surge ya,/ en la tímida hierba de agosto", pero Raschella se detiene a recordar porque cree en las continuidades históricas. Que el sentido se elabora entre padres e hijos, que entre lo viejo y lo nuevo hay un lazo necesario. Si fuera posible definir su obra sólo con un sentimiento, bastaría con señalar la piedad, una forma del amor cuyo objeto es honrar y cumplir los mandatos paternales. También un tema del arte cristiano donde se manifiesta el dolor de la Virgen por la muerte del hijo. Son muchos los motivos y categorías religiosas en su poesía, marcas que no expresan una fe sino una tradición. Enemigo de ciertas torpezas vanguardistas basadas en la ignorancia, podría afirmar, como Montale, que "el antidoto clásico, siempre vivo en los italianos, actúa en mí". Entonces, para dar cuenta de las particularidades de su escritura, de la naturaleza de sus innovaciones, habría que recurrir al concepto de tradición formulado por Eliot: "No puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico (...), una percepción no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia". Esto es lo que permite "que el escritor sea más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad". Sólo así los cam-

bios estéticos son legítimos, sólo así lo nuevo justifica su novedad.

Samuel Zaidman

DE MODERNO A CONTEMPORÁNEO

Américo Cristófolo. Baudelaire. Paradiso, Buenos Aires, 2002; 70 páginas.

Porque Américo Cristófolo es docente de literatura del siglo XIX. Porque es crítico. Porque es traductor de *Las flores del mal*. Porque tuvo a su cargo la edición de *Pobre Bélgica*. Acaso por todo eso podría burlarse que este libro es un ensayo o un estudio crítico. Pero *Baudelaire* no es un ensayo. O tal vez sí lo sea, si se entiende la palabra "ensayo" con un matiz menos genérico que tentativo. Lo que confunde es el título. Habrá que buscar mucho para encontrar un nombre comparable (está, por supuesto, el *Evaresto Carriego* de Borges, cargado además de esa duplicidad. Y doble es también el libro: la primera sección consta del largo poema "La distinción"; la segunda, de la que procede el título, de una serie de poemas por lo general muy breves. Fortísima es la apuesta de Cristófolo en esa segunda parte, donde cada uno de los textos se corresponde puntualmente con varios de *Las flores del mal*.

No se trata sin embargo de una reescritura, tampoco de una parodia, ni de una pura variación. El procedimiento de Cristófolo es el de la cita. Pero como le gustaba a Alfonso Reyes, la cita aquí no ennoblece; es ennoblecida. Trabaja menos como ornamento que como matriz. Y es también una de las formas del vagabundo: el poeta que husmea en los rincones el azar de la cita. O, según enuncia Cristófolo, "Cada vez, la palabra es azar/ de vasos rotos en el tiempo". La resaca de la cita funciona -tiene más que ver con la funcionalidad que con la mera incrustación- como núcleo de cada uno de los poemas. La operación no es enteramente original: *Cathay* de Ezra Pound podría ser un antecedente válido; y mucho más atrás, también ciertos experimentos de Chaucer. Lo que sí es original es encontrar un tono reconocible en una renovada visita al poeta emblemático de la modernidad. Igual que un Pierre Menard ya no cervantino, Cristófolo confía, no sin razón, en que cada verso (puede ser cualquiera, "Hay que llegar al fondo/ para encontrar lo nuevo", por ejemplo) no suena igual en el siglo XIX francés que en el XXI argentino. En este sentido el trabajo es eminentemente contextual. La cita interrumpe el contexto pero lo alude en *absentia*.

Podría decirse: algunos versos de Baudelaire y de Cristófolo son idénticos. Idén-

ticos, claro, si se exceptúa la mediación implicada en la traducción. Inversamente a la sentencia de Robert Frost, en este caso la poesía es lo que se gana en la traducción (sin contar con que cada uno de los versos entra en pugna además con las traducciones anteriores de *Las flores del mal*). Pero los segundos poseen, para nosotros, resonancias notablemente más densas.

Dicho de otra manera, ingresa aquí esa instancia de dislocación que opera también como una intermisión o intermitencia del contexto. Al apoderarse del texto baudelaireano, lo dota de un uso inesperado, lo torna contemporáneo y lo obliga inscribirse en otra tradición poética. Porque, naturalmente, el sentido no se deriva de las palabras, de lo que las palabras dicen, sino del contexto en el que lo dicen. Por eso es lícito que "Réve parisienne" transmita en "Sueño porteño" y esté dedicado a Hugo Savino. Es en ese núcleo de sentido -en los márgenes que ese núcleo deja- donde se constituye el poema mediante la introducción de ligerísimas pero relevantes modificaciones. Los poetas que gastan sus vidas "La beauté" son aquí los "débiles" (por elevación, el libro suele rondar, sin mencionarlo nunca, el "para qué poetas" de Hölderlin). Donde dice "Ah! Ne jamais sortir des nombres et des êtres!" ("Le gouffre") Cristófolo escribe "jamás, jamás/ salir del número y la cosa". De los siete versos de "El juego", los tres últimos son casi la pura traslación del original de Baudelaire, pero cambiando la tercera persona por la segunda y con otro corte: "Prefieres, en suma/ el dolor a la muerte/ y el infierno a la nada".

Lo propio de la cita es la sustracción, esa hemorragia que condensa un texto en un puñado de palabras. Tal el método que sigue Baudelaire: limpiar la carroña. Así, el soneto "Las dos buenas hermanas" es recuperado en las escasas líneas "Abundancia y muerte son hermanas/ besos de pecho virgen, remiendos". El resultado es una poética casi minimalista, que no se ampara en la asequencia de una retórica ni en las docilidades de la efonía, que interpone una distancia entre la mirada y lo mirado.

En cierto modo, podría pensarse que toda traducción precipita en las únicas palabras que un traductor es capaz de seleccionar en su momento específico. O mejor, aquellas palabras que ese momento le permite seleccionar. Lo mismo parece creer Cristófolo. En este sentido, Baudelaire deja entrar a la historia, le hace pronunciar a Baudelaire el habla del presente. Preserva esa persistente atmósfera baudelaireana, esa época -la de antes, la misma- de la acumulación capitalista. Revela a *Las flores del mal* como una de esas radiografías que permiten entre-

ver las capas superpuestas y las restauraciones sucesivas de una pintura y, a la vez, instala y despliega astillas de experiencia. Evidentemente, este libro es impensable sin Baudelaire. Su ulterioridad, en cambio, puede prescindir de esa precedencia tutelar.

Pablo Gianera

LA PROPIEDAD DE LAS COSAS

Silvia Guerra. Nada de nadie, tsé-tsé, Buenos Aires, 2001; 115 páginas.

Como desmintiendo la ilusión de transparencia comunicativa y al mismo tiempo provocando una inquietante extrañeza por el cruce entre lo conocido y lo desconocido, en *Nada de nadie* (quinto libro de la uruguayá Silvia Guerra) cada poema se mueve entre "la fluencia y lo encordado", si entendemos por lo primero lo que va surgiendo, vital y continuo, y por lo segundo lo que obedece a alguna regla y, en extremo, a un orden inexorable.

Versos como "hila con la cara de otra traspasada", "enrevesando trama" o "punto transbordado" son menos una reiteración de la idea de la escritura como bordado o tejido que la mostración de la complejidad tanto de la materia -las palabras-las cosas- como de quien la manipula -el sujeto/ yo y otro-. "Traspasar", "otra", "transbordar" (donde resuena la semejanza fonética) nos hablan de deslizamientos, de tránsitos, pero sobre todo -y se ve claramente en los prefijos- señalan las transformaciones de elementos que se van enlazando -el recorrido de los vegetales, los medios acuosos, las piedras u objetos, cotidianos o inhabituales- y que de golpe pueden ir a parar a "nada". Nada, jugando en el doble sentido de verbo y sustantivo, nombra alusivamente la quietud o el vacío y el movimiento: "Nada hacia afuera los brazos las piernas/ hacia afuera parte en el todo (...) Nada Rana".

Una poética se resume y traza en el intento de "hacer del ánimo brocado que se expanda/ y lo demás dejarlo Como olvido/ como distancia, entre lo posible y lo inherente". Entre ambos extremos, "nada de nadie" nos habla de la propiedad: lo que se trata de asir, bordar, atar o aferrar puede desembocar en la nada, de modo que también la propiedad muestra su faceta opuesta, la desposesión: "Ni mía/ Ni de nadie. Nada". Pero en este texto las palabras no quedan atadas a una sola significación. La propiedad puede remitir a lo que es propio de cada cosa, como si dijéramos su esencia -lo inherente- y conjuntamente, a su existencia -lo posible-. "...Y esta propiedad es que pretende por/ verse, dar la cara; en el filamento primero de la luz, la voz/ y la tendencia, el espectro

de lo que estaba por decirse/ y rumoroso, al borde de lo oceánico/ Se esboza".

Ante la movilidad y centelleo de lo que está en el mundo, el sujeto dista de ser un tranquilo lugar desde donde se hiciera una simple constatación de lo que se ve; tampoco se trata de un recuento del pasado, evocaciones varias o meros enunciados expresivos. Entre ver y sentir, en una íntima relación entre objetos y sujeto, surge una peculiar inestabilidad: la sed de ver es un deseo de posesión no alcanzado del todo; la voz que enuncia, enhebra y transfiere, no remite a un lugar unívoco sino que está puesta en entredicho por la utilización diversa de la primera persona, la tercera, formas impersonales, verbos que simultáneamente parecen imperativos e indicativos ("Risa eleva. Noche húmeda eleva/ Chusma gira. Vulgo acusa").

Hay así una constante fluctuación y una sensación de desasimiento o de pérdida que no es total, ya que algo queda y subyace en la maraña de lo que sigue estando -tanto lo que pertenece a las cosas como un fervor que no desvanece al sujeto y lo impulsa a "atravesar" la espesura dentro de la que se mueve. La idea de algo subyacente marca la presencia del núcleo sólido que persiste, la sustancia ("no se transfiere. No se pierde"), aunque no llegue a discernirse más que por su tenacidad en permanecer: "Algo, parecido a la misericordia/ Queda." Sin embargo, no es un punto de llegada o calma: "Queda. ¿Qué queda?", nuevamente la oscilación de la palabra entre adjetivo y verbo ("queda", en este caso), en poemas habitados por una violenta mezcla de silencio, vacío, desechos y la "so-lada".

El movimiento entre la desposesión y la resistencia está instalado en la sintaxis de cada poema. Lejos de complacerse en los estereotipos, Silvia Guerra arma una compleja urdimbre que supone compartir en la lectura las dificultades que pone en juego en su escritura. No es de menor importancia la fluctuación entre las regularidades de la gramática y las transgresiones a esas pautas, como se ve en el uso de los signos de puntuación (ni ausentes ni indefectiblemente presentes), mayúsculas, cortes de versos, elisiones, hipérbaton, etc. Las palabras sujetas y al mismo tiempo desatadas engendran un ritmo mudable, incierto, nunca exento de tensión.

Las palabras así articuladas no pueden sino incluir su porción de silencio. Lo propio del silencio -su modo de inscribirse en los poemas- está en la difuminación de los límites entre el afuera y el adentro, o subterfugio en esa lógica de traslados y transmudaciones. También el silencio se hace sustancia, como otra de las fronteras que estos poemas in-

terrogan: "a ras de toda boca, ese silencio", "Recoger del silencio/ el ras, del agua el entremedio, del color/ el estanque".

Versos largos y densos como los de conjunto titulado "La copa de alabastro" contrastan con la serie que, encabezada por un epígrafe de Djuna Barnes y compuesta por poemas simplemente numerados, presenta versos cortos y aun cortados por puntos, sajjados y abundantes en oraciones negativas (correlativas al nada y al nadie). En ambas emergen lugares donde se despliegan las que podríamos llamar "sustancias" del cuerpo y del alma: "La mano del bebé sobre la espalda curva, la caricia/ inicial, el sesgo de la sangre/ en la mejilla, esa primera manera de ser/ madre". La ocupación del espacio provoca una doble impulsión, condensada en "Horizontal asciende", que se afirma como el empuje inicial de varios poemas: "Despedido fragmento incandescente hacia cualquier/ parte dispara lo que vuela con la velocidad del proyectil/ que cifra en la tormenta el aire ablandado en el olvido", dice al comienzo de "Trozo de piedra en borde", ímpetu que va a chocar con la nada. Las líneas, el ras, los filos, reaparecen como el punto donde se tocan lo móvil y lo quieto, lo vivo y lo muerto, y dejan un resto visible, una resaca; el citado poema termina: "... Reconocer las hinchadas maderas las solitarias/ islas de juncos y de murelo que queda perdido en la tormenta lo arrancado a las casas desde la inundación/ Distinguir en el cielo las gaviotas feroces disputando un/ cadáver que ya casi no flota y que sonríe azul y milenario."

Silvia Guerra halla el lugar para el sentimiento en la textura poética con la misma actitud de hilar lo heterogéneo y aun opuesto, con un tono asordado y hasta aparentemente sosegado (quedo), removido interiormente por "la enrevesada trama" que en "Réquiem" es capaz de contener el parto, la muerte, la patria y la posesión de la lengua, que, fallida e incompleta, se empareja con el revuelto universo interior y exterior. En este sentido, vale recordar una frase del minucioso prólogo de Eduardo Espina: "En esta poética del deber ser y del ser incumplido (orilla humedecida a medias), estética y ética existen inseparables, haciendo de la realidad y del lenguaje un mismo y sedimentario momento de la persona". A lo que podría agregarse, el momento en que la persona, la poeta, sabe, con las razones de la mente y el corazón, con la lucidez de la inteligencia y la sutileza del sentimiento refranado, acerca de la aridez de los enigmas del yo y del mundo y acerca de cómo escribirlos.

Susana Cella

(sigue en pág. 34, col. 5)

Negociaciones

A fines del año pasado, Biblioteca Nueva, de Madrid, publicó *Negociaciones*, un libro de entrevistas al poeta español Jenaro Talens que incluye un reportaje que le hiciera Daniel Freidemberg y del cual se dan abajo algunos tramos. Talens (Tarifa, 1946) es catedrático en la universidad de Ginebra y autor de una veintena de títulos entre poesía, ensayo literario y teoría e historia del cine.

entrevista de
Daniel Freidemberg

De tus respuestas anteriores se infieren algunas elecciones: no instalarse en el mundo sino cambiarlo; estar entre los que van en cubierta, no en los camarotes de lujo; rigor sí, no elitismo; el poema como constructo sí y las referencias culturales también, pero no como argumento de autoridad o guiño para entendidos; situarse en un terreno crítico con un manejo afinado tanto de los instrumentos, que puede ofrecerle la tradición española como los de la poesía en otras lenguas. ¿Entendí bien? Si así fuese, ¿cómo se ha ido dando esa actitud en tu poesía desde el principio hasta ahora? ¿Qué cambios sufrió?

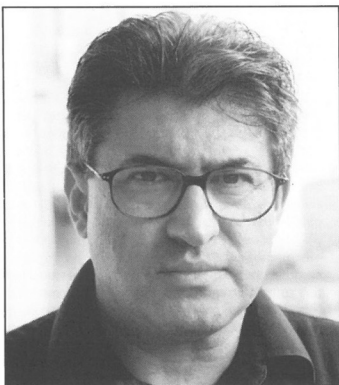
—Creo haber tenido siempre claro lo que no quería hacer y, en ese sentido, sí he sido consecuente a lo largo de toda mi vida. A veces demasiado, diría yo. Cuando uno ha crecido en un país y un ambiente donde las diferencias de clase están a la orden del día y donde tienes que ser mejor que los demás en todos los órdenes para que te perdonen la vida y te dejen en paz, tienes dos salidas: o tomas conciencia política o te conviertes en uno de ellos. Tuve suerte y la balanza, en mi caso, se inclinó del lado primero. Sin embargo, esa opción no fue muy premeditada, si debo de serte sincero. Cuando miró hacia atrás y hago recuento de las múltiples actividades que jalonaron mi juventud (incluida la deportiva: fui titular de la selección española de atletismo en 100 y 200 metros lisos y en los relevos 4 por 100), creo que intentaba ser el número uno para no tener que pasar por la humillación de deber nada a nadie, pero entonces no sabía que eran esas mis razones. Actuaba de ese modo y ya está. Cuando empecé a escribir de manera regular (supe desde que tuve uso de razón que quería ser escritor) quise aprender el oficio, porque, como luego leí en Ben Barka, intuía que para que no te controlen el “enemigo”, hay que dominar su lenguaje. En un principio, supongo, era una cierta necesidad no muy consciente de defenderme del mundo exterior; luego, afortunadamente, esa sensación pasó, pero permaneció la idea de

aprender. Y aprendí, entre otras cosas, que el enemigo sabía bastante poco, por cierto. El deporte (lo que entonces era el deporte “amateur”: hoy el negocio ha cambiado las reglas) me ayudó bastante. Los velocistas no competíamos contra otros compañeros, sino contra el cronómetro. El atletismo me enseñó más que la filosofía política y que la literatura a saber que las cosas no caen del cielo, que unos días se gana y otros se pierde, y que el fracaso se cura trabajando duro, aprendiendo de los errores y no rindiéndose jamás, es decir, siendo competitivo con uno mismo, no necesariamente con los demás. Los cambios, por ello, se producen en mi trabajo de manera natural. El dar-me de bruces una y otra vez contra una crítica que no busca analizar sino clasificar, que rechaza lo no trillado por definición, no me hizo apartarme ni un ápice de mi camino.

Por suerte, mi profesión, digamos, “comestible” era otra, a saber la enseñanza, y podía permitirme hacer en mi literatura lo que me diera la gana, porque no la necesitaba para vivir. Nunca intenté, por eso, adaptarme a lo que se esperaba que era correcto hacer, ni busqué rebajar el nivel de exigencia, pero un día entendí (como me había ocurrido en el atletismo) que si uno va por libre, las cosas no funcionan. En el equipo de relevos había que armonizar las diferencias y adecuarse a la velocidad del otro, o de lo contrario, los cambios del testigo no salían bien y podían incluso descalificarnos, como me ocurrió una vez en Estambul, en un encuentro España-Turquía, que perdimos por mi culpa. Igualmente, en literatura, si uno no asume el horizonte de expectativas del lector, corre el riesgo de perderse, es decir, de convertirse en un autista; a veces no te aceptan porque no te entienden y no te entienden porque no te explicas correctamente, porque no siempre el

rechazo es mala fe sino respuesta a lo que se considera, si no una agresión, sí, al menos, un discurso incomprensible.

En una palabra, descubrí que el otro, el que escucha, era tan importante en este oficio como el que habla, el que lee como el que escribe y que tenía necesariamente que ponerme en el lugar del otro si quería conectar con mi posible lector. Cuando uno, como era mi caso, se lanzaba hacia adelante sin mirar a los lados, con la obsesión absoluta de avanzar, podía acabar no viendo lo que hay alrededor ni escuchando las señales que le lanza su entorno. Hacia 1982, cuando escribí *Purgatori*, mi primer y único libro en catalán, hice un alto en el camino y agucé mi oído y di un giro.



Jenaro Talens

No cambié de presupuestos, ni de objetivos, ni lo pretendía (en eso, siempre he sido abrumadoramente consistente), pero la aventura me salió de una forma que fue entendida como palinodia de lo anterior, lo que me desconcertó, porque no era cierto. Aún así, seguí adelante. Hoy, creo que hay una coherencia muy clara en todo lo que, mejor o peor, he hecho a lo largo de mi carrera, y que entre los poemas compuestos a los 16 años y los que surgen pasada la cincuenta, hay diferencia de oficio, pero no de criterio, aunque a lo mejor me equivoco.

Asumir el horizonte de expectativas del lector, considerar que quien escribe debe ponerse en el lugar del otro, el que lee? Hace mucho que no oigo —o leo— afirmaciones en este sentido, de parte de un poeta, aunque sí, en cambio, de narradores. ¿No presupone la poesía, acaso, una operación en el sentido contrario? Es decir, que sea el lector común quien sea reconvertido (re-constituido) por la lectura del texto, ya que el lector no existiría previamente a esa lectura (intencionadamente, acabo de citar lo que escribiste en el estudio

introdutorio a tu traducción de la obra poética de Beckett).

—Cuando digo “asumir el horizonte de expectativas del lector”, no quiero decir “compartir” necesariamente ese horizonte, sino conocerlo para estar en condiciones de interactuar con él y, en última instancia, colaborar a su dinamitación. Estoy de acuerdo

“En poesía,
igual que en el
cine, el primer
paso es conseguir
que el público
no se levante
y se vaya.”

contigo en que la frase “asumir el horizonte de expectativas del lector”, dicha así, sin más clarificaciones, suena un poco a lo que afirman muchos narradores que buscan la facilidad de conectar con un público poco exigente, tipo *best seller* y equivalentes. No es eso de lo que yo hablo, aunque tengo que confesar, en principio, que todo ese “desprecio” por la escritura “popular” o, digamos, “de género” me parece sospechoso y no lo comparto. Cervantes era “popular”, y Shakespeare, y Molière. Es más, estoy convencido de que, caso de haber vivido hoy, estos dos últimos serían guionistas de cine y televisión. ¿Quiere eso decir que eran poco exigentes? No creo que las cosas se puedan plantear en esos términos. (...)

Volviendo a mi escritura, yo no busco seducir al lector ni gratificarlo de modo inmediato sino transmitirle mis dudas, mis ignorancias, mis inquietudes y cuestionar la falsa seguridad que parece ofrecer la transparencia de lo inmediatamente comprensible. Que a resultados de ello la aventura de leer textos como los míos sea difícil, lo acepto, pero si consigo establecer unas ciertas reglas de juego, y cumplirlas, la partida es posible; de lo contrario se acaba antes de empezar y todo el trabajo es inútil. Es como en el cine. Para que la capacidad reflexiva de una película actúe sobre el público, lo primero que hay que conseguir es que no se levante de la butaca durante toda la proyección. Si consigues eso, mucho del camino lo tienes ya recorrido. En poesía es igual. Evitar el rechazo previo es un paso importante. Eso no significa ceder ni rebajar la exigencia, sino negociar el campo de batalla. ☒

(viene de pág. 33)

UN PRESENTE INFERNAL

Johann Wolfgang von Goethe, *Misa Satánica*. Propuesta de Albert Schöne para una versión teatral de la “Noche de Walpurgis”, versión castellana de Ricardo Ibarlucía, estudio preliminar de Ulrich Merkel, Biblos, Buenos Aires, 2003; 75 páginas.

Antes de dar a la imprenta una primera edición de *Fausto* en 1808, el propio Goethe decidió censurar muchos pasajes de la “Noche de Walpurgis”, escena del aquelarre de las brujas al que acuden Fausto y Mefistófeles en la primera parte de la obra. Los recortes quedaron guardados y fueron publicados en 1887 como paráfrasis al *Fausto* en la edición de 143 volúmenes de la obra de Goethe en Weimar, todavía entonces con omisiones.

Casi un siglo más tarde, en 1982 el germanista Albert Schöne reunió los fragmentos inéditos de la “Noche de Walpurgis” junto a lo que sí se había publicado en *Fausto* para realizar una adaptación teatral autónoma de la escena. Todo lo que según Goethe había quedado enterrado en un saco infernal que al ser abierto le ganaría, para su satisfacción, el odio del público alemán —del hipócrita lector?— salió entonces por primera vez a la superficie.

En el estudio preliminar que acompaña a *Misa Satánica*, título bajo el cual se publicó en enero de este año la traducción de Ricardo Ibarlucía de la adaptación de Schöne, aparecida por primera vez en *Diario de Poesía* (Nº 49, otoño de 1999), Ulrich Merkel señala que es muy probable que la autocensura de Goethe tuviera como fin hacer que la escena de la fiesta de las brujas fuera más digerible para un público que, según señalaba su colaborador Friedrich Wilhelm Riemer en una carta dirigida al canciller de Weimar, “le muerde los pies a los santos”. Y sí: lo que Schöne extrajo de la “bolsa de Walpurgis” de Goethe es grosero, salvaje, grotesco y magnífico. Pero mucho más que una curiosidad filológica, la reconstrucción que realizó constituye antes que nada un intento por recuperar la importancia estructural de toda la escena. Con el trabajo de Schöne, la “Noche de Walpurgis” gana un tono nuevo, probablemente mucho más próximo al que Goethe había considerado en un principio.

La visión del aquelarre, la coronación de Satán como anti-Dios a la que está dedicada la “Noche de Walpurgis” suma a la primera parte de *Fausto* en la adaptación de Schöne, como observa Merkel, un contrapeso que balancea el “prologo en el cielo” con el que se inicia la obra, reforzando aún más toda la ambigüedad, el escepti-

cismo y la riqueza de la mirada zigzagueante de Goethe. Quizás lo más importante sea que restablece y completa la dimensión fantástica y tremenda de la "anunciación" de Margarita condenada que se le aparece a Fausto "adornada" con un hilito rojo alrededor del cuello. En ese momento, que coincide con la llegada del alba y el fin de la celebración satánica, las alturas del Brocken, donde se desarrolla toda la escena, se transforman en un precipicio que indica una sola cosa: en términos literales, la caída; no la resurrección, sino el próximo asesinato del hijo, que Margarita pagará con la vida. Caída que la lámpara de azul de la escena del Brocken transforma en un elemento clave de *Fausto* que se repetirá en la segunda parte de la obra —que, dicho sea de paso, también tiene su propia "Noche de Walpurgis"— cuando Euforión, hijo de Fausto y Helena, unión del espíritu alemán y de la belleza griega, y probable alusión a Lord Byron, se precipita al suelo para morir como un pajarico tosco y elegante.

La adaptación teatral de Schöne de la *Noche de Walpurgis* de Goethe es la primera publicación de la colección *Pasajes* de la editorial Biblos, que se propone rescatar obras en general inéditas en español para presentarlas en versiones especialmente cuidadas. Libre de todo prejuicio, la traducción de Ibarlucía logra en este caso un tono lúdico y demitificador que es al mismo tiempo una decidida propuesta de lectura y un intento de acercarse a Goethe por fuera de la convención y la solemnidad que suele cargarse sobre la espalda de los "poetas nacionales". En efecto, la palabra que se eleva en *Fausto* no busca tanto el oído de Dios, sino el de los hombres: pide "a gritos un buen palo de escoba", como se lee al comienzo de la escena, mientras Fausto y Mefistófeles trepan la ladera del Brocken para unirse al aquelarre de las brujas. Una fantasmagoría que se vuelve aquí mucho más fuerte y oscura, y que Ibarlucía ha sabido acompañar en su peregrinar encendido prestando especial atención y cuidado en el restablecimiento del verso y la recreación poética del ritmo. Por otra parte, el uso selectivo de la rima que se hace aquí —rima que es constante en alemán— es también un acierto que resalta la polifonía del texto original, tanto como el empleo de prosaísmos, arcaísmos y onomatopéyas de todo tipo que recuperan y ponen de relieve las oscilaciones en el registro verbal de la escena. Por último, hay también guiños dedicados al lector de estas pampas como la traducción de *Irrlicht* por "luz mala" y *Trödeltheke* por "Bruja Cambalache", versiones que imprimen sobre la proximidad de la misa el eco distante del genial *Fausto* de Estanislao del Campo.

Traducción de *transluciferación*, según señala el propio Ibarlucía citando al poeta y cri-

tico brasileño Haroldo de Campos, *Misa satánica* no sólo es una invitación a recorrer las páginas de *Fausto*. Es, sobre todo, un presente infernal hecho de visiones alucinantes.

Fernando Moledo

EN LO REAL

Ricardo Herrera. *El descenso*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2002; 80 páginas.

Lo angélico y lo demoníaco, lo sublime y lo grotesco, acechan detrás de todas las realidades de la vida", escribía Ricardo Herrera (Buenos Aires, 1949) en su diario *De un día a otro* (1997). Su nuevo libro de poemas de amor, que también sigue de algún modo el modelo narrativo del diario, es la demostración de aquella sospecha. Fiel a su ideal de una palabra transparente, Herrera canta la belleza sensible mediante una belleza inteligible lograda a través de un intenso trabajo formal; pero su firme voluntad de forma cumple aquí además la misión extra de restaurar la integridad del vínculo en lo real.

Casi una continuación de sus *Imágenes del silencio cotidiano* (1999), *El descenso* (2002) proviene de una experiencia límite: la irrupción de lo siniestro en la imagen de la amada, dificultad a la que se suma otra: la del esfuerzo por seguir amándola. La frase "a los infiernos", implícita en el recorte que sobre el lugar común obra el título, sugiere que no sólo el amor, sino todo el ser ha temblado en sus cimientos: "Noche de cataclismo/ noche sin gracia angelical/ Y sin embargo aquí, también aquí/ tu oscuridad es mi luz".

El ideal romántico de una poesía inscripta en lo real aporta aquí una dimensión sublime a lo que de otro modo respondería simplemente a un ideal clásico de la forma. Los poemas del libro son treinta y dos, agrupados en cuatro secciones de ocho. Los primeros poemas descienden, los últimos ascienden. Las estrofas se organizan en formas regulares, y en la música de los versos hay un equilibrio sensible bien estructurado, donde a cada pregunta le sigue una respuesta, sin que este vaivén sereno deje de tener cierto impredecible aire de gracia; sonido y sentido concuerdan especialmente cuando el tema del poema es el mar (en el caso de Herrera, el mar constituye una parte de la vida cotidiana). Sin embargo, el tema es el caos: con todo su tratamiento preciosista, algunas de las imágenes (a diferencia de las de sus libros anteriores) logran una ferocidad expresionista; y, lejos de la eternidad, el ritmo mismo de algunos de los versos parece aludir al transcurso angustiado del tiempo.

Moderno como pudieron ser-

lo Leopardi y Montale (a quienes tradujo), Herrera demuestra en este nuevo libro que la expresividad de una voz lírica bien temperada puede perfectamente, lo mismo que la del aullido, anclar en una realidad intolerable. Pero la valerosa fidelidad a la experiencia, donde radica la extrema precisión de esta poesía, la lleva a alcanzar cumbres de grandeza amorosa en la reconciliación: "Qué extraño fue el poema del encuentro/ un completarse, un conocerse en otro/ palabras que nacieron en el riesgo/ de abrirse a lo imposible para ser".

Beatriz Vignoli

EL REINO DE ESTE MUNDO

Alfredo Veiravé. *Obra poética 1* (285 páginas)/ *Obra poética 2* (393 páginas)/ *Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía* (433 páginas), Nuevo hacer - Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2002.

La publicación de la obra poética de Alfredo Veiravé (1928-1991) era una cuenta pendiente en la literatura argentina. No son muchos los autores nacionales que han sabido hacer de la poesía un arte más libre, fresco, lúdico, y Veiravé está entre ellos. De los tomos que se han editado, el segundo es el más importante. La afirmación tiene su causa: la poesía de Veiravé dio un salto cualitativo a partir de *Puntos luminosos* (1970), y fue volviéndose cada vez más rica con el paso del tiempo, tal como lo prueban los cinco títulos que integran el mencionado volumen. *El imperio milenario* (1973), *La máquina del mundo* (1976), *Historia natural* (1980), *Radar en la tormenta* (1985) y *Laboratorio central* (1991) constituyen lo mayor de su obra. En cambio, la primera etapa —reunida en el primer tomo y que se inicia con *El alba, el cielo y tu presencia* (1951)— muestra a un poeta talentoso pero de una solemnidad excesiva, demasiado adherido a viejos tópicos cuyo prestigio languidecía o, mejor, reclamaba nuevas formas.

A principios de la década del 70, justo en la mitad de su ciclo creativo, Veiravé abandonó el camino que le había marcado esa poesía "seria" que siempre admiró, y se lanza sin red a un espacio abierto. La audaz exploración que comienza en esos años lo impulsa a un abandono total de su tendencia a lo luctuoso: deja de ser ese vate aficionado al dolor que se refleja ya en los títulos de sus poemas tempranos ("Convalecencia", "Poema final", "Palabras a la tumba de un poeta desconocido", "Los muertos", "El cáncer", "Lamento del viudo") y se convierte en un cronista propenso al entusiasmo, la risa, los riesgos.

Uno de los cambios más no-

tables es que empieza a incorporar a la poesía materiales provenientes de la ciencia, la prensa, la historia, la tecnología y la política. Como si hubiese dejado de lado su admiración por Vicente Barbieri para descubrir tardíamente a Girondo, como si de repente su cuello se cansara de los ángeles de Rilke y se doblara para mirar hacia abajo, decide quitarse la camisa de fuerza que imponía su consagración a un culto demasiado puro. Adopta entonces un lenguaje pleno de cotidianeidad y se deleita eludiendo lo grave, mientras que, de una vez y para siempre, dice adiós a los tonos elegíacos del neorromanticismo. Con la gravitación del humor, Veiravé cae de la torre y aterriza en un ancho territorio poblado por vastos elementos disímiles, para ocuparse de aquellos que antes no le habían parecido merecer el más mínimo honor de un poema —la nariz de Cleopatra, Roman Jakobson, la manipulación de los genes, Claudia Cardinale, museos y aeropuertos, Cassius Clay, por ejemplo. El resultado es una de esas avanzadas en las que, felizmente, un escritor descubre su propia medida de la autenticidad. De ahí que a la segunda etapa de su obra se le pueda decir "superficial", a modo de cumplido. "Superficial" entendido como algo "de amplia dimensión" y no, como suele creerse, "de poca profundidad".

La fuerza de los versos de Veiravé radica en el modo en que una cosa conduce a la otra con soltura de abanico. El poeta da la impresión de confiar en la existencia de un tejido que conecta todo. Se trata, no cabe duda, de un poeta expansivo. Su estilo tiene la cadencia de una reacción en cadena; hay ahí el dinamismo del intrépido que se permite dejarse llevar por el juego sorpresivo de las asociaciones, como forma de escapar hacia adelante, de rehuir ese recto sendero que son los procesos cognitivos habituales. No obstante, su fluidez no se confunde con el libre flujo surrealista. Su libertad expresiva, su ritmo juguetón, su voracidad por dar cabida a lo instantáneo y a lo heterogéneo, no lo vuelven menos racional. La prueba de ello es que cuida "la claridad" con celo. Su obra es refractaria a la idea del poeta como médium que anota automáticamente lo primero que su inconsciente le dicta. Cabe pensar que Veiravé retomó del surrealismo la fe en las relaciones insólitas, pero la subordinó a una búsqueda mayor en la que el intelecto tiene un rol activo: velar por la cohesión del conjunto, por su solidez.

Por otra parte, difícil sería que un poeta "descontrolado" sorteara con tanta gracia el espinoso desafío de escribir buenos poemas de amor. "Coda de último momento", "Baños", "Acaso te llamaras solamente. María", "Breve discurso sobre la blancura de tu garganta" —por mencionar algunos—, confirman su maestría para dar

con el matiz emotivo preciso sin introducirse en los hornos de la cursilería ni resbalar en el hielo del pudor paranoico. Curiosamente, tal vez uno de los más hermosos poemas de amor que escribió es el que le dedica a quien consideraba su maestro, Juan L. Ortiz, el padre de aquella bastarda familia de jóvenes artistas enterriños y santafesinos que, reunidos en su casa, aprehendían otro tiempo, el tiempo de esa poesía de pura presencia, de resplandor casi: "Ahora comprendo Juan que aquella aparente manía de su letra liliputiense/ no era sino la leve pisada de un insecto mágico/ que deslizaba ideogramas, interrogaciones/ aptos para un idioma del susurro o ese cantito que usted/ murmuraba entre nosotros/ antes de abrirse/ hacia el mundo".

Sí bien la apuesta de Veiravé sigue las irreverentes líneas abiertas por Nicanor Parra, nunca abandonó el campo de la lírica. A pesar del "prosaísmo" intrínseco a los procedimientos que desarrolló (incorporación de materiales de otras fuentes, registros informativos, narratividad, coloquialismo, omisión de métrica y puntuación, digresiones, etc.), no hay poema en que no sea posible descubrir una música, una forma personal de transcribir lo que dicta ese íntimo metrónomo que "golpea chac chac en el pecho como un cigajo" que con su bastón blanco/ fuera tanteando el suelo".

Veiravé fue, además, de los primeros en practicar un modo de la poesía política que se sustenta en la ausencia de énfasis declamatorio, la evitación del *pathos*, incluso la ironía, y que hasta la actualidad sigue probando su eficacia —el reciente *Poesía civil* de Raimondi es un ejemplo. La última parte de *Radar en la tormenta* contiene sus poemas más ligados al contexto social. Pero ya sea que se refiera al imperialismo, la dictadura militar o la guerra de Malvinas —a la que un hijo suyo fue reclutado—, una suerte de distanciamiento brechtiano lo coloca muy lejos de la grandilocuencia combativa, así como del fuerte impacto emocional que es propio de otras apuestas, como la de Gelman.

Veiravé es un poeta desparejo porque no pertenece a la raza de aquellos que escriben los versos más bonitos —más "acabados"—, sino a la de los que exploran e inauguran caminos que otros retomarán más tarde. La cronología y los artículos críticos reunidos en el último volumen reflejan el interés que despertó en su momento (sobre su obra han escrito las plumas más diversas: desde Joaquín Guinnuzzi hasta María Esther de Miguel, pasando por Jorge Aulicino y Horacio Salas), hecho que contrasta con el poco reconocimiento que se le otorga hoy. Nació en la provincia de Entre Ríos en 1928 y falleció en Chas (sigue en pág. 36)

(viene de pág. 35)

en 1991. Eligió vivir en Resistencia sus últimos treinta años. "Lo que tengo que hacer lo voy a hacer en cualquier lugar", les decía a quienes se preocupaban por la posibilidad de que quedara aislado.

Y es que es pueril hablar de aislamiento en un escritor que, al igual que Ortiz, siempre confió en que se puede abarcar lo universal sin abandonar lo propio: la periferia. Ese sitio, o ese estado del alma, nunca del todo preciso y que tan bellamente logró describir en su poema "Domingo".

Y responderé con sentimientos de exilio, quizá, porque hoy es un buen día para recordar el río local que nada tiene para ofrecer / o vender en el extranjero, si no es solamente la versátil claridad de sus aguas, / que fluyen heracientemente como todo río de aldea o de pueblo, y en el cual nunca se hundieron los caballos / de Troya, no cantado por homéricos ni tirtios / sino por otros poetas mayores que vivieron y murieron / en este mismo siglo, y que ahora están en el cementerio de / Gualaguay / flotando por estos domingos de poesía / y de preguntas que, algún día, / otros poetas contestarán sin mirar el dibujo / que hacen sus letras entintadas de / signos ideográficos; despojos de la operación / que se llama inconsciente colectivo: esa suma de arenas blancas / de la costa que se mueven al compás de un día domingo, / con el ritmo de un movimiento de aguas que corren naturalmente / hacia la curva del molino / hacia este milagro del mediodía, en este fugaz instante / en que los dioses griegos me han permitido hablar / por otra boca.

Florencia Abbate

RUIDO DE TIJERAS

Reynaldo Jiménez. *Reflexión esponja*, tte-té, Buenos Aires, 2001; 199 páginas.

1. Si las ideas hablan, lo que hacen es concentrarse intelectual y vitalmente en aquello mismo que las produce. Cierta *tempo* del pensar produce misticismos, como algún otro puede producir escolásticas, otro, humanismos y un cuarto vanguardismos. Al pensar —de modo exclusivo, quiero decir, mucho, seguido— uno no piensa más segura o más profundamente: uno se limita a pensar lo que piensa cuando solamente piensa.

2. A veces los fenómenos que contemplamos parecen olvidarse de que estamos allí y empiezan a hablar entre sí. Nietzsche llamaba a eso "tener los ojos débiles", es decir, ser incapaz de dominar y controlar el sentido con la mirada. Pero también podría llamarse a eso "tener los ojos en su sitio", o mejor "en su justo sitio". Entre la ingenua mirada empi-

rista y la sabia mirada especulativa existe una mirada de intensidad óptima, una contemplación no violenta donde las cosas pueden encontrarse, relacionarse, explicarse, verificarse o enemistarse.

3. Una cosa es pensar pensamientos y otra muy distinta pensar aquello que no se convirtió todavía en pensamiento de curso legal. O mejor: una cosa es pensar pensamientos y otra pensar aquello que, convertido en pensamiento de curso legal, uno se obstina en ignorar. No me refiero a ignorar la cosa, sino a ignorar el discurso ligado a ella. Quien trata lo ya colonizado por el saber y la cultura obligándose a perder el "punto de vista" se juega no las convicciones propias, sino su propia identidad. Es dejar una costa, como hizo Colón, sin saber si existe otra. O mejor: como el personaje de ese cuento de Wilcock, es comportarse como un nuevo Robinson Crusoe que cree que es posible naufragar en medio de la ciudad con sólo ignorarla y gestionar en torno de uno mismo un sistema de insuficiencias e imperfecciones, peligros y venenos que hacen de ese entorno un terreno virgen, pasible de ser investigado, penetrado y explicado.

Esta operación puede provocar vértigo y desazón. ¡Con lo cómodo y divertido que resulta hacer pasear el pensamiento por las autopistas interiores, por la dialéctica o el estructuralismo, por el análisis formal o la crítica de la cultura establecida, por todo aquello que Orwell denominaba "las convenciones de la Ginebra del pensamiento"!

4. Para describir el asunto de modo sucinto, Reynaldo Jiménez dibujó rigurosamente el perfil de la mirada sin dejar que nada fluyera pezosamente entre frases e ideas preconcebidas ("dada es eco, vaciada de experiencia como está, regida por el sampleo inacabable de conclusiones ajenas"). Por el contrario, una de las tareas parece haber consistido en tomar esas ideas preconcebidas y forzarlas hasta demostrar su total inutilidad. Lo cual exige del lector un esfuerzo complementario. Es por eso que a veces la imprecisión de la frase se paga con la incompreensión, y por el contrario, vemos citadas y glosadas nuestras propias frases más banales escritas en esos momentos en que, como para tomar aliento, habíamos dejado de pensar. Y ahora una cita:

No ates el pensamiento a ti mismo. Déjalo que vuele por los aires. Haz como los niños: atan un escarabajo con un hilo y lo dejan volar, pero sin soltar el hilo.

Aristófanes, *Las nubes*

5. Casi a todos nosotros, cuando, armados de lápiz y papel, nos surge una idea, rápidamente le disparamos la frase que la fulmina. Se trata de un método bastante corrien-

te de abatir ideas. Por el contrario, las que surgen en momentos en que no tenemos el arsenal a mano —en un paseo o en el auto— deben ser corteadas a un rato largo antes de poder encerrarlas en algún sitio —en casa o en el estudio, en el bar o en la biblioteca. Sólo cuando la idea nos agarra desarmados y crece sola en la cabeza llega a adquirir suficiente cuerpo como para resistir la "puesta en letra". El tema es que, acuciados por la mala prensa de las técnicas mnemotécnicas, si dejamos volar demasiado a la idea después nos resulta imposible rehacer el camino, retomar el hilo. A veces vuela tanto que al final no nos acordamos de ella. Hoy cualquiera podría, como Samuel Taylor Coleridge, retirarse a una granja, dormir, soñar un poema de casi trescientos versos, despertarse y transcribir apenas cincuenta y tantos. El fragmento lírico "Kubla Khan" (Borges habla de esto en *Otras Inquisiciones*) de algún modo nos redime una falencia que haría morirse de risa a Cicerón o a Pedro de Ravena: somos incapaces de recordar. Hemos bloqueado la memoria, que ha pasado a ser, incluso, un síntoma evidente de una velada estupidez ejemplar.

La idea era buena, y estamos seguros de que nunca volverá. Las ideas, cuánto mejores son —es decir, cuando más se parecen a las escritas por otro—, más rápido vuelan y más rápidamente se oscurecen. Solo las estúpidas y recurrentes ideas familiares, las ideas que se nos parecen demasiado, son fieles y vuelven a nosotros. Se alejan, una y otra vez, pero siempre vuelven. De ahí que lo que conviene es ser fieles a las ideas que nos son más infieles.

6. Es cierto que lo que pensamos no se deja ver, pero no menos cierto es que lo que vemos tampoco se deja pensar. De modo que reflexionar sobre el ver más que una tarea se parece a un calvario. Hay que ser buen gimnasta y sobre todo no fumar. Hace falta ser buen gimnasta para sobrevivir y tolerar con los cartilagos intactos las necesarias flexiones y contorsiones, y hace falta no fumar para no llenar con gestos ese vacío en el cual —supongo— el pensar y el ver consiguen por fin unirse, en un punto detrás o en el centro de la cabeza, en posición invertida, siempre en foco.

7. Luego está el modo de escribir. No vale la pena inventar aquí los distintos métodos y prácticas, que van desde la escritura automática hasta la simple transcripción del poema soñado, dictado por "otro". Hay gente que "piensa" escribiendo, o mejor, que consigue liberar los condicionamientos establecidos desde hace siglos para conseguir que sea la mano la que, de algún modo, piense. Se trata de una escritura *in progress*, en la que el que escribe no sabe, no tiene idea —"ni la más pálida idea"— de la palabra que vendrá después. Y

es que las palabras a veces se escapan, como los gritos. La función del poeta consiste también en eso, en encauzar esa pulsión nefasta que consiste en transcribir el fluir de un pensamiento pesado, transparente o críptico, no importa, pero que, en cualquier caso, en virtud de su estado en bruto, puede suscitar el mismo interés que un pedazo de carne fría. Nada de eso. De lo que se trata en *Reflexión esponja* es de pensar que se hace a sí mismo, en el sentido que sin su escritura éste tendría menos existencia que el mero libro; porque la idea se gesta en la escritura misma, y rápidamente procrea ideas nuevas, que al ser escritas... Y ahora otra cita:

De las frases que aquí escribo, sólo una que otra hará algún progreso; las otras son como el ruido de las tijeras del peluquero que debe mantenerlas en movimiento para hacer con ellas un corte en el momento preciso.

Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*

8. Dice Jiménez: "La palabra tiene y no tiene la última palabra. Tiene y no tiene sombra. Así como protege de la intemperie, en los momentos necesarios, o, de igual modo, tiende al encuentro de reconocimiento con la pira en la espiral, la palabra, quién lo ignora, da vida o la quita." Suponemos que una cierta palabra elegida por el autor entre todas las que tenía a su disposición —lo cual trae consigo cierta noción de "comodidad"— tiene el sentido que el autor quiso darle. No existe insensatez mayor en el mundo de las letras. ¡Qué idea, que las palabras tengan un sentido! Basta darle cualquier sentido a una palabra para que ese mismo sentido desaparezca de inmediato. Y si alguien no pretende darle un sentido, la situación sólo tendrá una cosa de buena, y es que evitará la inútil pérdida de tiempo que significa acompañar al sentido a la puerta, como se hace con los borrachos molestos o los clientes insolventes. Llegados a este punto queda claro que las palabras no son antropocéntricas, no "quieren decir" nada, no tienen nada que decir. Son inútiles. Pero las palabras no conocen el error. Si una palabra resulta "equivocada", el texto se adecua inmediatamente a ella.

9. El mero título carga con falsas reminiscencias pongianas (esponja-éponge): nada hay menos pongiano que este libro, en el que la reflexión carece por completo de la inocencia, del infantilismo juegón de la mirada de Ponge. Jiménez indaga como un espeleólogo el ojo y la mirada (la mirada-aduana, la mirada-mirilla) y todo lo que de un modo u otro está "atado" a ellos: la imagen, la transparencia, la oscuridad, el espejo, el icono. Pero sobre todo *Reflexión esponja* es un libro sobre el pensar, una biografía del pensador.

Guillermo Piro

(viene de pág. 20, col. 3)

Plata convoca al Concurso Provincial de Poesía "Francisco López Merino", dotado con un primer premio de 800 pesos, un segundo premio de 400 pesos, además de tres menciones. Los cinco poemas o conjuntos de poemas premiados serán publicados en una antología. Podrán participar escritores de habla hispana mayores de 18 años, nacidos en el territorio bonaerense o con tres años de residencia en él. Se admitirá el envío de un conjunto de poemas, o un poema, con un máximo de 100 líneas y un mínimo de 30. Deberán enviarse tres copias, tipadas en una sola cara de la hoja y consignando en la primera página título del poema y seudónimo. Las obras deben presentarse en hojas formato A4, carta u oficio, tamaño de fuente 12. Pueden presentarse sólo dos trabajos por autor pero con diferente seudónimo. Rige el sistema de plica. Los textos deberán enviarse, hasta el 22 de septiembre de 2003, a: Concurso Provincial de Poesía "Francisco López Merino", Biblioteca Municipal López Merino.

Alejandro Rubio

Taller literario

4639-4108

no, Calle 49 N°835 (1900) La Plata, Buenos Aires. En caso de entrega personal, podrá realizarse en el mismo lugar entre las 8 y las 18 hs. Teléfono: 0221-427595.

★ Se convoca al XIII Premio Internacional de Poesía Ateneo Jovellanos de Gijón, el que podrá participar libros de poemas inéditos en lengua castellana, de un mínimo de 350 versos y un máximo de 500. Los trabajos deben presentarse a doble espacio, en hojas de tamaño Din A4, por quintuplicado; rige el sistema de plica. El premio consta de 6.000 euros, más la publicación de la obra ganadora y la entrega de 50 ejemplares al ganador. Los trabajos deberán enviarse a: Ateneo Jovellanos, C/ Beña N° 25 - 33206 Gijón, Principado de Asturias, España, antes del 27 de septiembre de 2003.

★ El Ayuntamiento de Armilla, a través de su Concejalía de Cultura, convoca al 8º Premio Internacional de Poesía "Miguel de Cervantes" de Armilla 2003. El premio consiste en la publicación, dentro de la Colección Arabulella de Poesía, del mejor libro presentado y de una beca que cubre la matrícula y el alojamiento para cualquiera de los cursos de verano de la Universidad Internacional Antonio Machado de Baeza o una similar en el país de origen del ganador si lo es de fuera de España (la beca está dotada con 210 euros/220 dólares). Las obras tendrán una extensión mínima de 500 versos y un máximo de 750, con tema libre. Sólo se podrá presentar un original por autor, mecanografiado a doble espacio, en formato Din A4 y por una sola cara. Rige el sistema de plica. Los originales serán enviados, por quintuplicado y hasta las 14 hs. del 29 de septiembre de 2003, a: Biblioteca Pública Municipal. Paseo de Extremadura s/n. 18100 Armilla, España. Se admite también el envío por correo electrónico.

nico a: cervantes2002@eresmas.com; en tal caso, enviar los datos de la plica en un documento adjunto separado, que lleve por título el seudónimo elegido.

★ El Centro Cultural de la Generación del 27 convoca el **VI Premio de Poesía Generación del 27**, con una dotación de **15.025 euros**. La obra premiada será editada y distribuida por la Editorial Visor. Se podrá participar con una o más obras originales e inéditas, que no hayan sido presentadas anteriormente en otros concursos. Las obras deberán contar con un mínimo de 500 versos y se presentarán por quintuplicado en hojas tamaño Din A4, escritas a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. En el sobre que contenga las copias se indicará el nombre del concurso; rige el sistema de plica, debiendo incluirse en la misma una fotocopia del documento de identidad. La convocatoria cierra el **30 de septiembre de 2003**. Los originales se enviarán al Centro Cultural de la Generación del 27, Ollerías, s/n, 29012 Málaga, España.

★ Podrán optar al **XI Premio de Poesía ciudad de Córdoba "Ricardo Molina"** poetas de cualquier nacionalidad que presenten obras inéditas, escritas en castellano, de entre 700 y 1.200 versos. Los trabajos deben presentarse tipados a dos espacios por una sola cara, por sextuplicado, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. El envío debe hacerse al Área de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, Plaza del Pórtico, 10 - 14002 Córdoba, España, hasta el **5 de octubre de 2003**. El premio está dotado con **9.015 euros** y la publicación de la obra a cargo de la Editorial Hipérion.

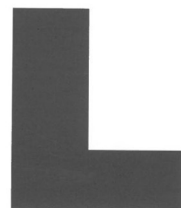
★ El Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil de la Universidad de Castilla-La Mancha convoca al **Primer Premio "Luna del aire" de Poesía Infantil**. Dotado con **1.500 euros**, este premio será adjudicado a un libro de poemas, de tema libre, que contenga un mínimo de 20 poemas y un máximo de 30, y una extensión entre 250 y 400 versos. Podrán participar todos los autores mayores de 18 años, de cualquier nacionalidad, con una sola obra por autor, que deberá ser inédita y no haber sido premiada en ningún otro concurso. El plazo de admisión quedará cerrado el **10 de octubre de 2003**. El envío deberá realizarse a: Cepli, Avenida de los Alfáres, 44, 16071 Cuenca, España. Página Web: www.uclm.es/cepli.

★ El Ayuntamiento de Majadahonda convoca al **XV Premio de Poesía Blas de Otero**, al que podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad; se presentarán tres copias mecanografiadas a dos espacios por una sola cara del papel; la extensión mínima aceptada será de 700 versos, y la máxima de 1.000; rige el sistema de plica, en el interior de la cual, además de los datos del autor deberá haber una fotocopia de su documento de identidad. La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento se reserva el derecho de publicar en primera edición la obra premiada, entregando cien ejemplares al ganador. El envío debe hacerse, mencionando el nombre del Premio, a: Casa de Cultura "Carmen Conde" de Majadahonda, Plaza de Colón s/n - 28220, Majadahonda (Madrid) España, hasta el **17 de octubre de 2003**. Para los envíos recibidos por correo se tendrá como fecha de re-

cepción la del matasello, siempre que arriben a la Concejalía no más tarde del 31 de octubre. El premio está dotado con **5.560 euros**.

★ La Organización Nacional de Ciegos de España convoca al **XVII Premio de Poesía Tiflos**. Podrán concurrir los escritores de cualquier nacionalidad, mayores de dieciocho años, siempre que presenten trabajos en lengua castellana. Los textos deberán ser originales e inéditos. Se establece un Primer Premio dotado con **9.000 euros** y la publicación en la editorial Visor. Paralelamente se establecen dos premios especiales para escritores con discapacidad visual que, habiendo presentado trabajos al concurso, no hayan obtenido el Primer Premio de Poesía general. Estos premios son el Primer Premio Especial de Poesía, de **3.000 euros** y el Segundo Premio Especial de Poesía dotado con **1.500 euros**. Rige el sistema de plica, con la particularidad de que las personas con discapacidad visual deben dejar constancia expresa de la misma. Los trabajos deberán tener entre **700 y 1.000 versos** y podrán presentarse indistintamente en escritura braille o tinta. Para el caso de la presentación en braille bastará un solo ejemplar; para la presentación en tinta, dos ejemplares en formato Din A4, a doble espacio por una sola cara y cuerpo de letra de 12 puntos. Los trabajos habrán de enviarse, antes del **15 de noviembre de 2003**, a: Dirección General de la ONCE, Dirección de Cultura y Deporte, calle Prado, número 24, 28014 Madrid, España, haciendo constar en el envío "Premios Tiflos Literarios".

★ Casa de las Américas convoca a la XLV edición de su **Premio Literario**, que este año incluye una convocatoria a libros de cuentos y otra a libros de poemas, inéditos, escritos en español y por autores latinoamericanos. Se enviará un original y dos copias; las obras no deberán exceder las 500 páginas de 30 líneas cada una, mecanografiadas a doble espacio y foliadas. Ningún autor podrá enviar más de un libro. Se otorgará en cada género un premio único e indivisible que consistirá en la suma de **3.000 dólares** y la publicación de la obra por la Casa de las Américas. Las obras deberán ser firmadas por sus autores, quienes especificarán en qué género desean participar. No se usa el sistema de plica; es admisible el seudónimo literario, si es usual en el autor, pero en este caso será indispensable que lo acompañe de su identificación. Las obras deberán ser remitidas a Casa de las Américas, 3ra. y G, El Vedado, La Habana 10400, Cuba, o a cualquiera de las Embajadas de Cuba, antes del **30 de noviembre de 2003**.



Libros

★ Abadi, Florencia. *malaluz*, Ediciones Perse, Buenos Aires, 2001.

Hasta ahora, Florencia Abadi (Buenos Aires, 1979) había publi-

cado poemas en revistas y antologías. Acerca de *malaluz*, Ricardo Ibarlucía apunta en la contraportada: "Migajas de penumbra, estos poemas están hechos de la luz que alimenta los insomnios y tiñe las paredes de premoniciones: palabras tachadas, cruces al costado del lenguaje, huellas que son nombres. (...) Hay algo así como una piel o frase que muda, que huye siempre de sí y se reinventa en los márgenes con letra minúscula, allí donde nada ya se puede sentir, ni tocar, ni escribir."

★ Barros, Daniel. *Lugares (de allende y de aquende)*, Editorial Dunken, Buenos Aires, 2001.

Este, que debe ser el décimosegundo o décimotercer libro de poemas de Daniel Barros (Olivos, 1933), contiene textos largos que se ocupan de lo que anuncia el título, no importa si son lugares conocidos en vivo y en directo o a los que se tuvo acceso a través de lecturas o alguna vía similar: Viena modernista, Quededo (Ecuador), Villa María, Santiago de Chile, El Riachuelo, Venecia, Isla Maciel, Palacio Sans Souci (Haiti), Tángor (un homenaje a Paul Bowles), Suburbios de Buenos Aires, Australia, La Muralla China, Vigo, Lorcarno, Tombuctú, etc.

★ Grad, Daniel Horacio. *Renacer sin morir -Cartas-*, Ediciones del Acompañante, Buenos Aires, 2002.

Daniel Grad nació en Buenos Aires, en 1961. Publicó previamente *Antología inconclusa*. Y ahora este último libro, integrado por prosas de entonación poética.

"La sed". La pava exhaló espuma. Desde una boca de vapor se humedecían huellas. En el vestido no asomó ninguna flor naranja después de atravesar la puerta desnuda. La mano tuvo una gota de tiempo que se abrió sobre la calle del poniente. Fueron cinco las imágenes de la sed. Cinco las del silencio. La caja quedó muda.

★ Iriondo, Carmen. *Egle & Sueres virgilianas*, Nuevo Hacer, Buenos Aires, 2002.

Dos partes tiene este singularísimo libro, el quinto que publica Carmen Iriondo, nacida en Buenos Aires. La primera, "Egle", consta de un extenso poema en tres secciones. La segunda lleva como título "Sueres virgilianas" (que alude a "la práctica adivinatoria que consistía en abrir al azar una obra de Virgilio e interpretar mágicamente las primeras palabras que se ofrecían a la vista") y puede leerse hasta cierto punto como un texto independiente del anterior. Ya desde los títulos se advierte el gesto de jugarletra -y lo hace no sin humor y eficacia- con materiales antiguos, esto es, con la mitología griega y latina. Los versos sin embargo cortajan el barroco y una rigurosa preocupación formal. Un plus del libro es el prólogo (o mini ensayo) de César Aira que nada dice explícitamente de los poemas de Iriondo, pero sí, y mucho, de Egle, Aglae o Aglaia, una de las tres Gracias. El libro incluye además ilustraciones de Renata Schussheim.

"A las Meliades". ¡Oh ser, oh musa, oh allá arriba! Ayúdame cometa a quebrar el sortilegio, / a golpear con un golpe la campana / de autismo para que vibre voz. / Reduce a los otros todos a lo que son: / partes, copos gigantes de mi imaginación. / Desvanecese ese lugar de no lugar / en un tornado gris de fino sexo. / (...) Te pido, con los meniscos atravesados / por

los clavos torcidos de costumbre, / que deposites la cruz de la noche / entre mis palmas juntas, / en estas manos sangrantes / de tanto aplaudir / en el hueco alegre de antes.

★ Lasker-Schüler, Else. *Mis milagros y Baladas hebreas*, Alción Editora, Córdoba, 2001.

Si bien fue un movimiento rupturista y modernizador que apuntó a introducir un alto grado de libertad en las formas poéticas bastante antes que otras vanguardias, el expresionismo alemán también se concibió como instrumento para una búsqueda espiritual (a la que se vincula su propuesta de una relación no racional entre los elementos que componen las imágenes), y esto se nota especialmente en la obra de Else Lasker-Schüler, nacida en 1869 y fallecida en 1945 en Jerusalén. Oscar Caeiro tradujo dos de sus libros, *Mis milagros* (de 1911) y *Baladas hebreas* (1913), y es además responsable del extenso y minucioso trabajo introductorio, las sustanciosas notas del final y la bibliografía. Considerada una mentora del grupo -era casi veinte años mayor que Trakl, Stadler, Heym y Benn-, la de esta autora es una poesía basada en el fragmento, la intensidad de las imágenes, la síntesis y la metáfora, como la de los expresionistas, pero animada por una fuerte religiosidad, explícita o subyacente en la temática amorosa, a la manera de Fray Luis de León, a quien Caeiro menciona entre otros motivos porque ambos mantuvieron una parecida devoción hacia el *Cantar de los cantares*. Mucho más que la de Luis de León, sin embargo, la religiosidad de Lasker-Schüler aparece saturada de erotismo; otro matiz que la distingue es la presencia de lo judío, temáticamente y en la influencia de la lengua bíblica, sobre todo en *Baladas hebreas*, aun cuando no faltan en ellas elementos cristianos y hasta budistas. D.F.



DIBUJO DE E. LASKER-SCHÜLER.

★ Miranda, Marta. *La misma piedra*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2002.

En este cuarto libro de la mendocina Marta Miranda, *La misma piedra* que el título convoca es, sin duda, la piedra de la poesía, con la que este lenguaje que avanza lento, cuidadoso, no puede empujar a tropezar una vez más; aunque también queda abierta la posibilidad de pensar el reiterado tropezón en un sentido más gene-

ral, extenso a otras cosas que fatalmente se reiteran, y que dejan el saldo de una suave melancolía. Escribe Joaquín Giannuzzi en la contraportada: "La palabra poética de Miranda asume el mundo evocado en su intimidad cotidiana. La baja tonalidad del lenguaje, despojado de retóricas innecesarias y de estridencias, muestra sin embargo una notable capacidad de manifestar la intensidad dramática de lo real".

"Cuadro". Toda mi piel / ha sido expuesta / y desde adentro hacia fuera / florecen pástulas flores / secas, la pasión moribunda / gaceta multicolor del fracaso / Verdes / amarillos / visión apócrifa / del cuadro que debí haber pintado / y que no soy.

CALIGRAFÍA DE XU ZONGHUI.



★ Zonghui, Xu y Gracia, Enrique (selección y traducción). *Cantos de amor y de ausencia. Cantos "Ci" de la China Medieval*, Hipérion, Madrid, 2002.

Escriba Kenneth Rexroth, a propósito de Tu Fu, que el concepto de situación poética es determinante de toda la poesía china. Los poetas chinos, agregaba, no son retóricos, no hablan de la poesía ni filosofan abstractamente. Por el contrario, presentan una escena y una acción. Aunque pertenecen a un período algo posterior (centralmente el de la dinastía Song, entre los siglos IX al XII) los quince poetas presentados en este libro -acompañado por caligrafías y pinturas de Xu Zonghui- se ajustan sin fisuras a esa descripción, y, acaso por eso mismo, suenan, como casi todos los poemas chinos de cualquier época, asombrosamente modernos. Los sesenta y cuatro poemas aquí traducidos exhiben una particularidad: se inscriben en el género llamado "ci", es decir, poemas para ser cantados. Se lee en la introducción que a veces música y texto se creaban simultáneamente, pero que, por lo general, eran escritos para cantarse con melodías populares. Las melodías podían olvidarse pero pervivían ciertas estructuras fijas a las que los poetas debían limitarse. Casi sin metáforas, con un imaginario y una simbología elemental (en el mejor sentido de esta palabra), la relación entre hombre, naturaleza y fenómenos climáticos es en estos poemas codificada y ubicua. Como ejemplo de lo dicho, un poema de Zhou Bangyan: *No viví mucho junto al agua del melocotonero. / Raíz de loto que el otoño rompe jamás llega a ser rama. / Ayer nos encontramos junto al puente rojo, / hoy ando solo por un camino de hojas amarillas. / La bruma de montañas azules supera el horizonte. / El sol va enrojeciendo la espalda de los patos salvajes. / Nosotros, separados, somos nubes de mar que el viento rasga, / y el amor se nos queda / como una flor de saúce pisada tras la lluvia.*

(sigue en pág. 38)

(viene de pág. 37)

R

Revistas

★ *Affaire Critique*, año 1, N° 1, Buenos Aires, primavera 2002.

La renovada gestión cultural de la Alianza Francesa ha lanzado una atractiva publicación de crítica y opinión. *Affaire Critique* combina dos características poco frecuentes en las revistas de circulación local: un formato discreto y una impresión de alta calidad. El número 1 incluye un dossier dedicado a Patrick Modiano, con abundante material crítico a cargo del staff de la revista y una biobibliografía que traza un recorrido por la vida del autor a través de sus escritos. Si bien el dossier encuentra una forma novedosa —a través de llamadas al pie— de indicar los textos mencionados que se encuentran disponibles en la mediateca de la Alianza, quizás poca de cierta mequindad en la inclusión de inéditos traducidos, *pièce de résistance* de todo dossier. En otra sección, una entrevista exclusiva a los lingüistas Oswald Ducrot y Marion Cerau explora el desarrollo de su nueva teoría de los bloques semánticos y las diferencias y semejanzas lingüísticas entre el francés y el español. La revista incluye también críticas de cine y música (acercamiento al jazzista Bireli Lagrene), y hasta una página de historieta. Distribución gratuita. J. A.

(Correspondencia a: affaire@afbuenosaires.com)

★ *Hispanamérica. Revista de literatura*, N° 93, Maryland, 2002.

La revista que dirige Saúl Sosenowski, y que lleva ya 31 años, presenta en este número, entre diversos materiales, un extenso ensayo de Rosa Pelliccer sobre la relación entre los libros y el relato policial en la literatura argentina; otro de Pilar Roca Escalante en torno a David Viñas; y un tercero de Adriana J. Bergero dedicado a *Insomnio* de Marcelo Cohen. Por otra parte, en la minuciosa sección "Documentos", se incluyen, con todo introductorio de Elihu Toker, poemas y cartas de Jacobo Fijman encontrados en los papeles del poeta Carlos J. Grünberg. Además, una entrevista a Héctor Tizón, y textos de Ana María Shua, Edgardo Cozarinsky y Sergio Ramírez. Cierran el número las notas de Esteban Moore sobre Horacio Salas y de Alberto Acereda sobre Nicanor Parra.

(Correspondencia a: Saúl Sosnowski. C/o Latin American Studies Center, 0128-B Holzapfel Hall, University of Maryland, College Park, MD 20742, Estados Unidos. E-mail: Saul_Sosnowski@umail.umd.edu)

★ *Lucera*, N° 1, Rosario, otoño de 2003.

Interesante arranque el de esta revista institucional editada por el Centro Cultural Parque de España/AECI, con la dirección de Susana Dezorzi y la coordinación ejecutiva de Gastón Bozzano. En este primer número, en cuya tapa se reproduce un cuadro de Adolfo Nigro, pueden leerse, entre otros, artículos del filósofo Manuel Cruz (sobre las

diversas formas de la verdad, la sinceridad y la mentira), del docente y escritor Reinaldo Laddaga (sobre el arte como conversación), del artista multimediale Antoni Muntadas (sobre los intercambios entre arte y tecnología), de Mercé Ibarz (sobre las mujeres documentalistas) y del artista plástico y diseñador Edgardo Giménez (sobre sí mismo). Entre los varios aciertos de la publicación, el más evidente es la eficaz articulación de contenidos de cierta densidad teórica con una saludable velocidad periodística y gráfica. Del trabajo de Laddaga:

En contextos en que se encuentran en crisis las maneras que la larga modernidad había inventado, tiende a pasar a primer plano y a ocupar las mayores energías el deseo de producir nuevas maneras de la vida en común: en las artes de la imagen, a través de una insistencia, más que en configurar objetos, en intervenir en espacios exteriores; en las artes verbales, a través de entidades de palabra que desbordan el libro, porque se instalan en el espa-



NIGBO 2003

cio digital o se exponen en performances y grabaciones; en las artes del sonido, a través de inducciones de disposiciones sonoras en arquitecturas o de formas de sonorizar dispositivos de socialización.

Por eso la práctica que se convierte en emblemática es la arquitectura. Es como si los artistas plásticos, los músicos y los escritores comenzaran a concebir sus prácticas como variedades de la arquitectura.

(Correspondencia: Centro Cultural Parque de España. Sarmiento y el río Paraná, Rosario. Página Web: www.ccpe.org.ar)

Ensayo

★ Boccanera, Jorge. *La pasión de los poetas*, Alfaguara, Buenos Aires, 2002.

Textos sobre poetas y poemas
armados como narraciones. Lo que
anuncia el subtítulo "La historia
de los poemas de amor": "completar
los espacios en blanco de una historia
de amor que late bajo la textura
del poema sin pretensión ninguna
de explicar, aclarar, dilucidar nada
respecto de su creación", advierte
Boccardo en el prólogo y, exacta-
mente como lo haría un cuentista o
un novelista, recrea los hechos a los
que se refieren o se refirieron, por
ejemplo, el de Malena de Manzoni o
"El intruso" de Delmira Agustini,
complementando investigación con in-
vención, imaginación con conoci-
miento de los textos y los hechos.
Son 21 historias y 21 poemas que se
reproducen enteros o en parte, per-
tenecientes a otros tantos poetas
hispanoamericanos, entre ellos

Raúl González Tuñón, César Vallejo, Roberto de las Carreras, Rosario Castellanos, Leopoldo Lugones, Cárilda Labra, Nahui Olin, Floridor Pérez, Eliseo Diego, Idea Vilariño, José Coronel Urtecho, Enrique Molina y Héctor P. Blomberg.

★ Vattimo, Gianni. *Diálogo con Nietzsche*, Paidós, Buenos Aires. 2002.

Vattimo recoge con este título general textos (prólogos, artículos, conferencias) que escribió entre 1961 y 2000. Está bien que sea en singular y no en plural (diálogos), porque, aun contra la heterogénea procedencia de los textos, se trata de una conversación continua con varias facetas del multiforme pensamiento nietzscheano: la verdad y la mentira, la hermenéutica, la estética, la ética, la historia. Vattimo, autor también de *El sujeto y la máscara* y de *Introducción a Nietzsche*, declara en la advertencia que precede a estos quince textos que no se avergüenza de que su trabajo se inscriba en la “nueva oleada de mitologías nietzscheana”. Y no se avergüenza porque adhiere a la idea según la cual Nietzsche es un pensador decisivo para el presente y cargado aún de futuro. Juzga además imposible la existencia de un trabajo que ponga “definitivamente” a punto su pensamiento. Con todo, *Diálogo con Nietzsche* persigue, a pesar del origen fragmentario

una meta totalizadora. Entre lo más interesante de este libro integramente interesante está el extenso artículo "Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche". Parte de Platón y de su oposición entre el ser verdadero de las ideas y el carácter aparente de la imagen, con la correspondiente subordinación jerárquica del conocimiento sensible al conocimiento intelectual. De allí deriva una analogía entre la descripción del fenómeno de lo trágico, según se define en *El nacimiento de la tragedia*, y la poesía tal como Platón la caracteriza en el *Ion* y en la *República* (la imitación poética se interpreta por referencia a la producción de apariencias, imitaciones o copias de copias, y a cierto modo de producir una salida de la identidad). Vattimo observa que en la obra de Nietzsche sobre la tragedia, la producción de la apariencia estética remite al impulso dionisiaco, que sólo admite definirse como impulso a la negación de la identidad. Así, lo dionisiaco vive del horror y del rapto del éxtasis producido por la violación del "principium individuationis" schopenhaueriano. Luego de una precisa indagación en lo apolíneo y lo dionisiaco, concluye que el problema que Nietzsche propone al retomar el nexo "platónico" entre apariencia y negación de la identidad coincide con el que planeta la estética filosófica desde la cuestión actual del arte. Completa el volumen un atendible, aunque ligeramente intrincado, estudio introductorio de Teresa Onate.

(www.bartleby.com y <http://promonet.net/pj>, ambos ya comentados). Bibliomaniac exhibe una base de datos desdénbale bibliotéca on línea de literatura inglesa en su idioma original. Dos menús colgantes –por género y por autor– ordenan la búsqueda y permiten encontrar y leer, completos, el *Ulysses* de Joyce, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Leaves of Grass*, de Whitman, *The Waste Land*, de T.S. Eliot, *the Canterbury Tales* de Chaucer, diez diccionarios, biografías, y otros. Y, entre muchos, muchos –más de dos mil– textos, que llegan además a la pantalla con una velocidad asombrosa. Existe la posibilidad de registrarse y recibir un aviso con las periódicas actualizaciones y los nuevos títulos.

★ www.literaturacubana.com

Flamante sitio dedicado enteramente a literatura cubana. Aunque no están disponibles todavía todos los materiales anunciados, todo indica que se convertirá un puerto seguro donde anclar y demorar la navegación. Editado en Estados Unidos, Literatura Cubana promete libros, biografías, entrevistas, y, acaso lo más seductor, la posibilidad de comprar libros on-line. Seguiremos informando.



POEMA VISUAL DE F. FROES

★ www.popbox.hpg.com.br

Atractivo sitio creado en Brasil por Elson Fróes y dedicado a la poesía en todas sus formas (visual, sonora y en verso, según tres secciones que pueden verse). En Poesía en Verso, se puede leer entre otras cosas una selección de poetas brasileños de los años 80 y 90; en Poesía Visual, imágenes de Fróes; en Poesía Sonora, cuyo funcionamiento no está del todo aceitado, archivos de sonidos con poemas de Raoul Hausmann, Khlébnikov, Marinetti, Hugo Ball, Antonin Artaud y Gertrude Stein. Además, entre otras pletoras de fruiciones, ensayos en torno a la literatura de brasileña, entrevistas –una breve y disfrutable a Michael McLure– y versiones al portugués –aunque siempre bilingües– de Rimbaud, Sylvia Plath, William Blake, Severo Sarduy, Emily Dickinson.

★ www.zapatosrojos.com.ar

El sitio de Zapatos Rojos ataca de nuevo. Además de un diseño más atractivo, nuevas reseñas y poemas, a las secciones ya conocidas (Biblioteca, Antología de Escritores, Reviews & Interviews) se agrega ahora, entre varias novedades, una mini sección de poesía beatnik preparada, mantenida y traducida por Esteban Moore. "Los Beats", tal el nombre, incluye por el momento poemas de Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Lawrence Ferlinghetti. Entre ellos, éste de Ginsberg.

"Yo no soy: Yo no soy una lesbiana aullando en el sótano/
amarrada a una telaraña de cuer-
ro/
no soy un Rockefeller sin pan-"

talones infartándose/ en la gran
cama rococó/ no soy un intelectual
ultra estalinista marica/ no soy
un rabino antisemita negro
sombro/ barba blanca uñas
muy muy sucias/ ni soy el poeta
en la celda de la cárcel de San
Francisco/ apaleado en vísperas
del año nuevo por los cobardes/
lacayos de la policía/ ni Gregory
Corso Orpheus Maudit de estos
Estados/ ni ese maestro de escuela
con un maravilloso salario/
Yo no soy ninguno que conozca/
de hecho sólo estaré aquí 80 años.

Y

Ciclos y encuentros

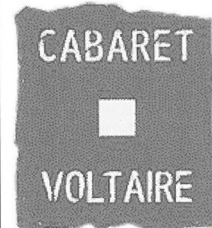
★ Durante agosto el ciclo de lecturas poéticas del Centro Cultural Ricardo Rojas será coordinado por Leónidas Lamborghini. Los encuentros con lecturas a cargo de poetas invitados por Lamborghini son **los cuatro viernes de agosto** a las 20 hs. en Corrientes 2038, Buenos Aires.

★ El ciclo La Voz del Erizo, coordinado por Delfina Muschietti, continúa en el Instituto Goethe de Buenos Aires, Corrientes 319, **el primer viernes de cada mes a las 19.30 horas.**

★ El segundo viernes de cada mes, a las 19.30 hs., tiene lugar en la Casa de la Poesía de Buenos Aires, Honduras 3784, el ciclo de recitales coordinado por Mónica Sifrim.

★ En la misma dirección, el **tercer martes de cada mes**, se realizan los encuentros de la Clínica de traducción de poesía "Los Traidores", a cargo de Mirta Rosenberg.

★ Los días **martes a las 20.30 horas**, en Pasaje Bollini 2281, Buenos Aires se celebran los encuentros del Café Literario Bollini: debates sobre temas relacionados con la literatura, diálogo de un poeta invitado con Pablo Montanaro, lecturas de talleres literarios, etc.



★ Los domingos a las 19 hs., Zapatos Rojos organiza en el acogedor ambiente del Cabaret Voltaire (Bolívar 673, San Telmo) lecturas, presentaciones de libros, performances y mil sorpresas más. Los días de semana también hay otras actividades y talleres (consultar en www.elcabaretvoltaire.com.ar y www.zapatosrojos.com)

Reverso

En cada número, la redacción invita a un poeta a presentar un poema y escribir unas líneas sobre su génesis; hoy, Fogwill.

por Fogwill

Es un fragmento de un poema del 2001, elegido en la redacción de *Diario de Poesía*. Desde hace mucho sólo escribo poemas extensos, que no se prestan para el formato de esta columna ni para una lectura fragmentada y tal vez sean malos.

Los cincuenta y seis versos elegidos ocupan la mitad del segundo tercio de un poema que se me apareció, según lo habitual, en una típica tirada de escritura. Son momentos: siento el dictado de una voz que tiende a expresarse en heptasílabos y pentasílabos y escribo atendiendo solamente al ritmo, de modo que donde registré "cada pasito vale", pude haber anotado "cada momento vale" o "todo momento pasa" o, incluso "cada momento pesa" o "cada pasito cae".

En ese tramo del poema, la idea de peso, (balanza-equilibrio), y el sonido "paso" y la noción de pasar y la noción de "el pesar" como culpable, "caer" como culpa y la noción de "peso" como moneda pero también como el peso de los pasos del viajero cansado y viejo se me hicieron evidentes no bien me detuve y releí. También era evidente su pertinencia al tema del poema, que a medida que lo escribía y oía, iba definiéndose como lo que finalmente fue: el soporte rítmico de digresiones sobre el tema del valor en cualquiera de los cinco o seis sentidos en que privadamente uso esta expresión.*

El poema comienza con los heptasílabos "valor de cambio, costos/comparados del antes..." Idealmente, puede concebirse un texto en cuyo transcurso la expresión "valor" usada en cada una de sus acepciones, fuese apareciendo y mutando gradualmente hasta dar lugar a la expresión "pesar", y de ella saltar a "pensar" que es la palabra que cierra el último verso del poema.

Pero este sistema de mutación y permutaciones fonéticas no habría sido un poema y, si lo fuese, no sería del tipo que me interesa publicar. Al respecto, pongo el ejemplo del anagra-

ma bilingüe de Arturo Carrera "madre/ dream" que me inspiró la sucesión en cuatro lenguas de "madre/ merda/ drame/ dream" a la que bastaría darle un título ("Cuatro Lenguas"), ordenar sus miembros verticalmente y ganarse la buena disposición de los lectores para convertirla en un poema que ofrezca una interesante representación de la maternidad, o, si se quiere, una versión poética lo femenino.

No es la poesía que me interesa, pero es una alternativa poética que no dejo de considerar, como quien registra algo no pertinente para hacer notar que no se le ha escapado, ni a él, ni a la voz que le dictó el texto con esa prodigiosa musiquita silábica que facilita la lengua española.

El riesgo de la facilidad es, justamente, la facilidad, es decir, la administración de un tipo de poemas en el que todo vale, en el que todo cabe. Por momentos me avergüenza la facilidad, pero sólo insistir en ella.

Cuando empezaron a aparecer estos poemas "dictados" y "fáciles", sentí el deber de avanzar reorganizando su léxico y sus posibles sentidos bajo alguna constricción métrica, cromá-

tica o estructural. De allí proceden las liras, silvas y los sonetos que publiqué como "versiones" de los poemas que componían la primera y la segunda edición de *Partes del Todo*. Un día dejé de lado ese ejercicio que siempre recomiendo y me recomiendo y cuando siento que lo hice por mera pereza senil, me propongo retomar su práctica.

Por ahora, dada esa materia en bruto prefiero ocuparme de otras alternativas de trabajo que ofrece.

Una es la interpretación: tratar al magma verbal emergente como si fuese un sueño, un relato cifrado o un producto del convencional "¿diga lo primero que se le ocurre!" divanero. Comencé el poema al cabo de una sucesión de viajes por Sudamérica, de modo que cada tres o cuatro días me encontraba en otra parte del mundo comparando costos y contrastando culturas. Todavía estábamos en la Argentina dolarizada, todos sabíamos que eso terminaría muy pronto y mi trabajo profesional, en parte consistía en pronosticar y administrar el escenario social y económico que sobrevendría.

No era una mera trivialidad de marketing ni de prensa: esos viajes evocaban un trabajo transnacional idéntico que había realizado a fines de los años sesenta. Entonces, sobre el fondo de una trivialidad de relaciones de valor de monedas aparecían montándose otros sistemas de relaciones más significativos. Por ejemplo el contrate Buenos Aires-Santiago, que en los sesenta transportaban de la Ar-

gentina europea a un Chile tercermundista, vivido al cabo del mismo tipo de vuelo transandino, se había invertido y a la par, el joven exitoso que viajaba a enseñar, se había convertido en un viejo vacilante que ya no sabía aprender y aterrizaba enviando la apariencia de progreso que ofrece el orden de la tercera vía neopinchetista. En el fondo de este proceso de inversión de la polaridad donde uno siempre caía en el cuadrante malo había estado trabajando el paso del tiempo.

Otra es la reflexión: todo lo que uno puede aprender y decirse a sí mismo, tratando de interpretar el texto original. En el caso de este poema, que es el de todos mis textos de las últimas décadas, la reflexión adopta dos formas, una es el autoexamen -la crítica, la censura retrospectiva de los errores cometidos en la vida- y otra, vinculada a ella, la reflexión como un metadiscurso ensayístico que, emocionalmente, puja por intervenir en el poema o el relato.

Cedo a esa fuerza y recién avanzado en su camino trato de contenerla. Ahora, pasado más de un año, no puedo establecer en qué parte del fragmento se infiltra ese material reflexivo, pero seguramente los versos que refieren "el materialismo..." y la afirmación "eso era el sexo...", son típicos resultados de este trabajo.

También está, con distintas funciones, la interferencia narrativa. A veces, ya aparecía en el magma inicial. En el caso de este poema se ven su huellas en el tercer y cuarto verso del fragmento.

Una suerte de deformación profesional aprovecha el ritmo y explota la necesidad musical de los pentasílabos seguidos de un endecasílabo para narrar "estás despierto/ ya amaneció/ ya estás en la mañana devaluada..." Pero a lo largo de todo el poema se producen interferencias de voces externas: una suerte de coro anónimo emite frases incompletas que represente en bastardilla, tal vez innecesariamente.

Ignoro cuánto puede valer y hasta dónde se puede abusar de este recurso que ya exageré en poemas anteriores, por ejemplo en "El antes de los monstruos" y "En el bosque de pinos de las máquinas".

Finalmente está el ejercicio de la reescritura. El magma primario de "Precio..." era más extenso que la versión definitiva y surgió en un par de sentadas de media hora o cuarenta minutos, pero fue reescrito decenas de veces, las últimas casi de memoria, ba-

sadas en la música original. En mi experiencia, cuanto más caprichosa y desatenta es cada reescritura, más termina ajustándose a lo que fue el sentido original de la primera versión "dictada".

Después se suceden meses de corrección en pantalla: borrar versos, sustituir palabras y contemplar las críticas. Siempre testeo subrepticamente mis poemas y atiendo a las comentarios de Gambarotta, Freidemberg, Cristóbal, Mattoni, Monteleone, Sergio Parra y Alvaro Matus y de cualquier visitante ocasional dispuesto a escucharme, y a veces los publico a pesar de sus objeciones. Por ejemplo, Mattoni varias veces trató de disuadirme de la referencia a "huevos", que me sigue pareciendo indispensable para conectar la claridad de la clara con la precisión del pensamiento, la viscosidad de la clara con el mundo de las ideas y los afectos, y todo en el contexto del uso de los huevos rotos como metáfora de la impaciencia y de los huevos como metáfora de los testículos, y de estos como metáfora del valor. En el poema aparecen la producción y el consumo ritual de huevos en paralelo con las operaciones del orden y de la sumisión de la vaca: no podía renunciar a ellos sin perder todo lo que todos estos emergentes hipnagógicos venían a decirme, desde su primera aparición, acerca de la naturaleza del trabajo humano en cautiverio. ■

Fogwill

Precio de la memoria

del libro inédito *Canción de Paz*.

Paso del tiempo: cada pasito vale su peso en oro de la vida.

Estás despierto.

Ya amaneció.

Ya estás en la mañana devaluada.

La luz cae a pedazos, devaluados.

El aire viene.

A cada lado una mujer respira

el rollo de sus sueños.

Tu sueño está en la boca

de un tubo. La memoria del túnel

de la memoria ahí recomienza

a cada lado de una mujer.

A cada lado el intercambio

de mujeres y hombres en la memoria.

Eso era el sexo: un nexo

inapetible en las metáforas,

los caprichos fetiches

y los conjuros de la moda.

Cuánto pasó y parece

otro tiempo el pasado

como si hubiese sucedido

en otro túnel, ahora que intercambiamos

computos de cadáveres,

más muertos, episodios

de prensa, impresiones

vagas sobre la historia,

y monedas y viajes

hacia atrás.

Recuerdo cuando fuimos y...

Todo nos pareció cambiado y sin embargo...

¿Era ella o estaba ahí la de los ojos...?

Habían varado el bote en la...

Pienso que fue tiempo antes de los...

Huevos: huevos y huevos.

La cáscara de los recuerdos tapizada por

/dentro con una película que...

Claro: la clara del huevo crudo como una

/película transparente sobre el...

Un brillo sobre la uña

de tu dedo mayor.

Sal aceitoso sobre las yemas

del pulgar y del índice.

Salta a la par, muchacha

chupándote a la par

las yemas pegotadas.

Es lo que queda, pegotes

de materia sobre la piel inmaterial.

Es el materialismo que nos anuncia

que nada de esto existe, que la piel

tan amada es pura representación

y que el color de las yemas

varía con el valor de cambio

y la estructura de la escena de guerra.

Yemas de huevos, yemas de dedos

iguales a la par: dos, ambas

imaginarias ambarinas

sobre un fondo de guerra.

* La idea inglesa de "valor" como trabajo acumulado sólo podía prender en un alemán en cuya lengua "Wert", valor, alterita justo con "Wert" (trabajo). En español, "valor" es el objeto de tres funciones bien distintas: evaluar, valer, y atreverse, y no se trata de meros sinónimos verbales. Así como el peso encubre dos entidades bien diferentes, la masa del cuerpo y la atracción que la circunstancia de la gravedad parece ejercer sobre ella, los valores, y hasta el mismo valor de los valores, depende de una suerte de campo gravitacional que en el espacio social se define por el orden político, en el espacio virtual del texto por la arbitrariedad de la sintaxis y de las operaciones retóricas y narrativas. Este tema de la arbitrariedad de las proporciones me persigue desde el comienzo: lo traté en la escena del encuentro del soldado y el Sea Harrier en *Los Pichiciegos* y ahora parece más vigente ante las alternativas que ha adoptado la guerra con las pueblos asiáticos: "Te colocan así, abajo del avión, lo hacen crecer, lo hacen bajar arriba tuyo y lo hacen que apunte a vos y que siga creciendo para que sepas que ellos mandan las proporciones, que ellos pueden moverlos como quieren. Que mandan. Ese es el método que tienen ellos. ¿O te crees que la guerra es tirar y tirar? La guerra es otra cosa: ¡es método! Y ellos tienen el método-dijo."

-Método-grabó mi voz"

Hace poco lo he vuelto a tratar en *Runa*. Allí, en el relato del encuentro entre la lengua inglesa y una supuesta lengua del neolítico, se reitera el tema de que nosotros por tanto conocer por qué cada cosa adquiere determinado valor, vivimos ignorando por qué los valores valen tanto para nosotros. De repente se me puede ocurrir que no valen nada.

Borges expresionista

La profesora cuyana Lila Bujaldón de Esteves rescata, en el último número del *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, un poema inédito de Borges escrito en alemán. El poema, titulado "Südlicher Morgen" (Mañana del Sur) presenta interesantes diferencias con "Mañana", publicado en 1921 en *Ultra*, a la vez que ilustra significativamente la relación de Borges con el expresionismo.

Los estudios sobre la obra poética del joven Borges suelen dar cuenta de dos etapas más o menos diferenciadas: el ultraísmo y el criollismo. Para nada evidente, en cambio, es el entusiasmo que en Borges despertó el expresionismo, movimiento sobre el que dejó un puñado de textos hasta hace poco casi desconocidos por sus lectores.

El más transitado es "Acerca del expresionismo", rescatado con los demás textos de *Inquisiciones* (Buenos Aires, Seix Barral, 1993). En el prefacio de esta breve antología que presentaba a los lectores de habla castellana poemas de Alfred Vagts, Werner Hahn y Wilhelm Klemm, Borges asoció el gesto rupturista del movimiento con la experiencia de la Gran Guerra y añadió: "Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición universal de hermandad: he aquí el expresionismo. Puede achacarse con justicia no haber peregrinado obras perfectas. Entre los hombres que lo precedieron, resaltan tres—Karl Vollmoeller y los austriacos Rainer Maria Rilke y Hugo de Hofmannsthal—que han realizado esa proeza."

Los otros cinco trabajos sobre el expresionismo, dispersos en revistas de vanguardia españolas, fueron incluidos en *Textos recuperados 1919-1929* (Bue-

nos Aires, Emecé, 1997). Estos son la segunda versión de "Acerca del expresionismo" (con diferente selección de poemas), la justa y polifónica "Antología expresionista" (donde sumó traducciones de Kurt Heynicke, Ernst Stadler, Johannes R. Becher, August Stramm, Lothar Schreyer y H. von Stummer), una versión del poema "Jardín de amor" de Heynicke, el ensayo "Lírica expresionista: Wilhelm Klemm", y, finalmente, "Lírica expresionista: Síntesis" (seguido de dos poemas de Heynicke y uno de Klemm), del que vale la pena transcribir cuatro definiciones.

Según la primera, el expresionismo es "la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista", capaz de "superar la realidad ambiente y elevar sobre su madaja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual". De acuerdo con la segunda, "su fuente la constituye esa visión ciclópica y atlética del pluriverso que ritmara Whitman (partiendo a su vez de Fichte y de Hegel)". La tercera sostiene que, ante el derrumbamiento del mundo occidental "con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales" y la necesidad de alzarse contra "la sociedad industrializada, culpable de la guerra", el expresionismo fue un llamado a superar, vencer y transfigurar la realidad tangible que "sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda." En la cuarta, Borges afirma que el "carácter dos-toievskiano, utópico, místico y maximalista" que se manifiesta en *Die Aktion* y *Der Sturm*, principales revistas del movimiento, no busca sino "ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y la cuestión social."

La historia de esta relación secreta con el expresionismo viene a contribuir significativamente el hallazgo, comunicado por Lila Bujaldón de Esteves en el último número del *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (tomo LXVI, julio-diciembre de 2001, n° 261-262: Buenos Aires, 2003), de los manuscritos de una carta enviada por Borges a Kurt Heynicke, junto con un poema titulado "Südlicher Morgen" (Mañana del Sur). Profesora de Literatura Alemana en la Universidad Nacional de Cuyo y autora de una tesis doctoral sobre la historia de la germanística en la Argentina, Bujaldón de Esteves descubrió estos dos textos inéditos entre los papeles póstumos de Heynicke, depositados en el Archivo Alemán de Literatura de Marbach.

El hallazgo de estos manuscritos corrobora y amplía las investigaciones de Emir Rodríguez Monegal (*Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987) y Rodolfo Modern ("Borges y el expresionismo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXIV, n° 253-254, Buenos Aires, 2000). La carta a Heynicke, uno de los admiradores de *Der Sturm*, habría sido redactada por Borges entre el 1° y el 24 de marzo de 1921, a bordo del transatlántico Reina Victoria Eugenia en el que regresó a Buenos Aires, en compañía de madre y su hermana, después de una estadía de siete años en Europa. Agradeciéndole el envío de su libro *Das namenlose Angesicht. Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit* (El rostro sin nombre. Ritmos hechos de tiempo y eternidad, 1919), Borges escribe: "Envío una traducción—una muy mala, quizás, pues nunca

he aprendido correctamente la gramática alemana— de un poema de mi libro—¡aún inédito!— *Crucifixión del Sol*."

Del libro mencionado, cuya publicación Borges prevé para "dentro de un año" en España, junto con "el tomo de poesías" del ultraísta Pedro Garfias, en el volumen común *Estrellas de mil puntas*, nada sabemos, excepto que su título se halla contenido, como recuerda Bujaldón de Esteves, en el tercer verso del poema "Motivos del Espacio y del Tiempo" (1916-1919), acaso parte de *Los ritmos rojos*: "Desde la proa yo veía la crucifixión del sol y el oleaje/púrpura...". El manuscrito de "Südlicher Morgen", en cambio, presenta una versión expresionista del poema "Mañana", aparecido en el primer número de *Ultra* (año 1, 27 de enero de 1921), con una dedicatoria al poeta español Antonio M. Cubero, incluido al igual que el poema anterior en *Textos recuperados*.

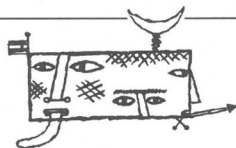
Bujaldón Esteves no se limita, sin embargo, a consignar el hallazgo de "Südlicher Morgen", sino que lo retraduce al castellano y lo compara con "Mañana", sacando las siguientes conclusiones: por un lado, el cambio de título "apunta a circunscribir y poner de relevancia un ámbito geográfico prestigioso poéticamente, asociado a lo mediterráneo y presente en otros poetas coetáneos españoles", como el propio Garfias en su libro *El ala del sur* (1926); por el otro, el resto de las modificaciones buscan eliminar "el tono marcial" de ciertas imágenes, en tanto contrastantes con el declarado antibelicismo de los poetas expresionistas: "El sol ya no despierta militarmente con una 'diana', sino que lo reemplaza el canto del gallo;

las espuelas tampoco causan destrozos irreparables, sino que su luz parece contener las espigas germinales que producen vida."

No menos significativos en la versión alemana de "Mañana" son el aumento en el número de versos (de 11 se pasa a 17), la contracción del metro, la eliminación de las conjunciones y la proliferación de adjetivos, un recurso abolido programáticamente por el ultraísmo. Otras marcas del intento de Borges por adaptar el poema a la lírica expresionista estarían dados, según Bujaldón Esteves, por la supresión de la metáfora creacionista "ebrio como hélice" y la transformación de la sombra que cae como un naipe sobre la carretera en una cromática "hoja marchita". Del mismo modo, donde "la mañana viene a posarse fresca" sobre la espalda del poeta, en la versión alemana encontramos que "canta" sobre su hombro "como otro pájaro".

Una última consideración que deriva del impecable trabajo de Bujaldón Esteves: cierto rasgo en la adjetivación usada por Borges en la versión alemana "Mañana" indica el efecto proyectual de su propia lectura del expresionismo. La reduplicación operada por el epíteto "negros" aplicado a los pájaros que "remán como noches errantes" pareciera en efecto obedecer al mismo criterio que atribuye a Klemm en uno de sus escritos: "De la paleta verbal le gusta elegir el adjetivo negro, que une siempre a substantivos frescos y limpios, escamoteándole así su carácter enlutado y adusto y dándole un valor luminoso, semejante al de un cristal ahumado".

Ricardo Ibarlucía



Jorge Luis Borges

Mañana/ Südlicher Morgen

Mañana

A Antonio M. Cubero

Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo crece como un árbol claro
Ebrio como una hélice
el sol toca la diana sobre las azoteas
el sol con sus espuelas desgarró los espejos
Como un naipe mi sombra
ha caído de bruces sobre la carretera
Arriba el cielo vuela
y lo surcan los pájaros como noches errantes
La mañana viene a posarse fresca en mi espalda

(*Ultra*, año 1, 27 de enero de 1921)

Südlicher Morgen

An Kurt Heynicke

Die Fahnen sangen reife Farben
Der Wind
ist in den hohlen Händen ein Bambuszweig
Wie ein klarer Baum
die Welt
wächst auf
Ueber die Dächer
Der Hahnenschrei der Sonne
In allen Augen berst das Licht
der Sonnenspornen
Mein Schatten fällt
ein welkes Blatt
Himmel fliegt hoch
Die schwarzen Vögel rudern
wie losgewordene Nächte
Der junge Morgen
Auf meiner Schulter singt wie ein anderer Vogel

Mañana del Sur

A Kurt Heynicke

Las banderas cantaron colores maduros
El viento
es en las manos huecas una vara de bambú
Como un árbol claro
el mundo crece
Sobre las azoteas
el canto del gallo del sol
En todos los ojos estalla la luz
de las espuelas del sol
Mi sombra cae
una hoja marchita
El cielo vuela arriba
Los pájaros negros reman
como noches errantes
La mañana joven
sobre mi hombro canta como otro pájaro

Traducción de Lila Bujaldón de Esteves

