

66
información
creación
ensayo

POESÍA

Diciembre
de 2003
a Marzo
de 2004

www.diariodepoesia.com



Cómo escribir poesía realmente mala ★ Rolando Sánchez Mejías: "Cuba es China, incomprensible y absurda y lejana" ★ Los demonios del señor Eliot, por Fabián Casas ★ Festival Internacional de Medellín ★ Maeterlinck ★ Dorothy Parker ★ Y todos los concursos

THEODORE ROETHKE. FOTO: FRANK MURPHY, 1958.



LEER

La lectura como libertad; la crítica, como forma especial de la lectura; el placer de leer a los clásicos en traducción: tres temas, tres abordajes sobre la lectura en tres textos de Giuseppe Pontiggia, Walter Cassara y James Laughlin.

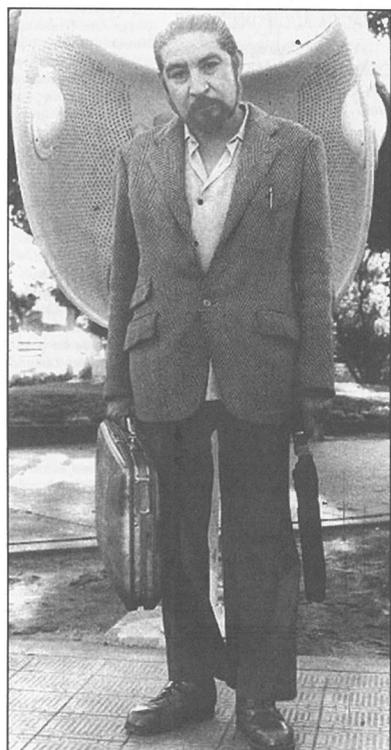
POESIA Y CRITICA

"Cada lectura es un salto transversal sobre el presente que ilumina por un instante, sólo por un instante, la figura que se funde con el tapiz."

EL PLACER DE LEER A LOS CLASICOS EN TRADUCCION

James Laughlin (1914-1997), notable poeta y fundador de la editorial New Directions, cuenta cómo fue iniciado por Ezra Pound, William C. Williams y otros en la lectura de los clásicos griegos y latinos, al tiempo que pondera los rasgos que caracterizan a una traducción disfrutable.

DIBUJO: SIGMAR POLKE



J. C. BUSTRIAZO ORTIZ. FOTO: JIMY RODRIGUEZ, 2003.

NO ME PRENDAS LA FLOR DEL EXTERMINIO BUSTRIAZO ORTIZ

Selección de Cristian Aliaga de poemas del pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz, autor de una obra fascinante y casi desconocida.

ROETHKE aforismos

"El ego literario es uno de los más delicados mecanismos que el hombre conoce"; "el poeta debe conocer no solamente lo que las palabras fueron y son; debe saber también lo que serán"; estos son un par de los aforismos que escribió Theodore Roethke en alguna de las 277 libretas que dejó al morir en agosto de 1963. Parte de ese material se publicó en 1972 en la editorial Doubleday, pero permanece inédito en castellano. Una muestra, en la página 24.

EPILOGO PROVISORIO

"En el siglo de los exterminios, de las masacres, de la manipulación extrema de la conciencia—signos de un siglo que, según todo parece indicarlo, se perpetuarán en este a no ser que intentemos desde ahora hacer algo al respecto para impedirlo—, la poesía que sobrevivió lo hizo recordando que era poesía. Esa memoria rescató a la poesía del arrastre persistente de la historia. Pero eso fue una parte del rescate de la poesía; la otra parte fue su conciencia de ser hecha por el hombre histórico", escribe el poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán en página 33.

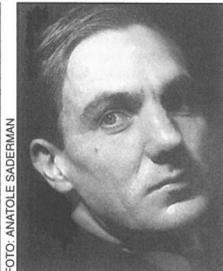


FOTO: ANATOLE SADERMAN

Wilcock

Juan Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires en 1919 y murió en 1978 en Italia, adonde se había trasladado a fines de los años 50, dando un giro radical a su vida y su literatura. Entre las págs. 19 y 23, la traducción completa de *La palabra muerta*, un libro escrito originalmente en italiano, publicado por Einaudi en 1968 e inédito en castellano hasta el presente.

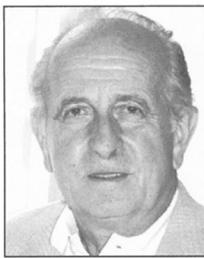
Libros de Tierra Firme

- Jorge Aulicino**
LA LUZ CHECOSLOVACA
- Fabíán Casas**
ODA
- Rubén Chihade**
Y CEREMONIAS
- Alcira Fidalgo**
OFICIO DE AURORA
- Leonardo Flores**
CRIATURAS DE LA NOCHE
Premio Antorchas 2002
- Francisco Gandolfo**
LA MASCARA Y EL ROSTRO
(Antología)
- Rose Marie Guarino**
AGUA AUDIFONA
- Gladys Iarregui**
POEMAS A MEDIANOCHE /
POEMS AT MIDNIGHT
Premio Jorge Luis Borges 1999
- Alejandro Maio Sasso**
TERCER BINARIO /
DEMIURGO / FOTOGRAFÍAS
- Andrea Mangieri**
MATERIA ORGANICA
- Daniel Samoilovich**
RUSIA ES EL TEMA
- Roberto Santoro**
INFORME SOBRE SANTORO

Sumario

- Poesía muy mala**, por
Miroslav Holub, trad.
de Pablo Gianera 2
- Rolando Sánchez Mejías:**
"Cuba es China,
incomprensible y
absurda y lejana",
entrevista de Edgardo
Dobry 3
- ¿Pero para qué quería
el Estado un ojo de
Olmo?**, por R. Sánchez
Mejías 4
- La pesca**, por Elsie
Vivanco 6
- Angola**, por Martín
Gambarotta / Narciso,
por Graciela Simonit 7
- Siempre me enamoro
de la persona
equivocada**, por F. N.
Dominguez Bedini /
El libro de los polacos,
por Ana Wajszczuk 8
- Nuestro idílico bailar**,
por María Medrano /
Poemas sentimentales,
por Silvio Mattoni 9
- Página de Artista**, por
Sigmar Polke, texto de
Eduardo Stupia 10
- TRES MIRADAS SOBRE
LA LECTURA:**
Leer, por Giuseppe
Pontiggia, trad. de
Guillermo Piro 11
- Sobre la crítica de poesía**,
por Walter Cassara 12
- El placer de leer a los
clásicos en traducción**,
por James Laughlin,
trad. de M. Rosenberg
y D. Samoilovich 13
- Agenda** 17
- La palabra muerta**, por
J. R. Wilcock, trad. de
G. Piro 19
- La tarea del poeta**, por
Theodore Roethke, trad.
de P. Gianera 24
- Medellín, el mejor y más
completo**, por Ismael
González Castañer 25
- Esplendores del ocaso**,
por Florencia Abbate,
sobre el libro "Canción
de viejo" de Hugo
Padeletti 27
- Desafortunada
coincidencia**, por
Dorothy Parker,
traducción y nota de
M. Rosenberg y
D. Samoilovich 28
- Invernaderos**, por Maurice
Maeterlinck, trad. de
Valeria Castelló-Joubert /
Maurice Maeterlinck,
por V. Castelló-Joubert 29
- No me prendas la flor del
exterminio**, por Juan
Carlos Bustrizao Ortiz,
selección de Cristian
Aliaga / Bustrizao Ortiz,
por Daniel Freidemberg 31
- Epílogo provisorio**,
por Eduardo Milán 33
- Reseñas** 34
- Los demonios del señor
Eliot**, por Fabián Casas 36
- Reverso: "36"**, por
Laura Cerrato 39
- Los fantasmas y otros
poemas**, por
H. A. Murena 40

Poesía muy mala



por
Miroslav Holub

guien le arrojó (ay, quién podría/ a su garganta mortífera una daga".

Un acento más optimista se escucha en las odas de un canadiense fabricante de muebles y fanático del queso, James McIntire. Su "Profecía de un queso de diez toneladas" declara: "Quien tenga el don de la profecía/ un queso de diez toneladas vería/ Varias empresas se unirán/ y en asociación el queso ofrecerán...// Trescientas ricas habrá que apretar/ para hacer este queso colosal// Así Inglaterra se habrá confederado/ Trescientas provincias en un solo estado/ cuando cada uno acuerde en eso/ de estar prensado como un gran queso".

En total, aparecen en la compilación cuarenta y cuatro nombres y un puñado de poetas anónimos. Todo se conjuga en una lectura placentera y conmovedora, llena de un horror delicado y seductor. Parece increíble, pero la franca estupidez puede ser acaso más interesante que el refinamiento artístico o las honradas intenciones.

¿Cuáles son las características de la mala poesía? Los hermanos Petras observan que existe un talento especial según el cual el anticlimax sobreviene en el momento equivocado, las palabras incurren en una absurda contradicción con el pathos, y se verifica un derroche apasionado de los artificios y recursos literarios.

En el caso de esta selección, el problema podía ser el siglo y esa atmósfera particular en la que lo que se lee bajo la forma de puro candor infantil estaba dotado de cierto brillo posromántico, y no se pensaba —como ahora— que las enseñanzas morales resultaban contraproducentes. Creo sin embargo que es

posible derivar de aquí una lección general e independiente del tiempo: que la poesía fracasa en la reiteración inexperimentada y obsesiva de verdades ordinarias y en la formulación solemne de pseudo-reflexiones que no resistirían un contexto "no poético". Para decirlo en otras palabras, el fracaso se debe al remedo burlesco de un poeta que piensa que es una mariposa cuando en realidad es un gorgojo.

Muchos poetas incipientes de nuestra época posmoderna encontrarán aquí una fuente de inspiración, por lo menos en ciertos temas que los posrománticos tomaban en serio y que a nosotros nos parecen más bien graciosos. Pensemos en esto: la seriedad es uno de los requisitos de la poesía muy mala. ■

(trad. de Pablo Gianera)

El N° 67 aparece
en abril de 2004.

DIARIO DE POESÍA

Año 18 N° 66
Diciembre de 2003
a marzo de 2004

Consejo de Dirección
Josefina Darriba, Daniel
Freidemberg, Ricardo Ibar-
lucia, Mirta Rosenberg, Dani-
el 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, Guiller-
mo Saavedra, Beatriz
Vignoli 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) y Valeria Castelló-Joubert.

Diseño original
Juan Pablo Renzi

el sitio de diario de poesía en la red = sumarios completos desde 1999 + selección de artículos y poemas publicados + material exclusivo de la edición online + cómo conseguir la edición en papel en todo el país y el extranjero

Sánchez Mejías: “Cuba es China, incomprensible y absurda y lejana”

Rolando Sánchez Mejías es uno de los nombres fundamentales de la literatura cubana de hoy. No de la que vende exotismo y borrachera verbal de talla única sino, precisamente, de la que asume la rica tradición literaria de la isla y la reformula en una propuesta nueva. Nacido en Holguín en 1959, fundó en La Habana la revista *Diáspora(s)* en 1993 y vive en Barcelona desde 1997. Ha publicado varios libros de narrativa y poesía, entre ellos *Escrituras* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994), *Cálculo de Lindes* (Editorial Aldus, 2000, México D. F.) e *Historias de Olmo* (Editorial Siruela, Madrid, 2001).

reportaje de Edgardo
Dobry

Me da la impresión de que en tu poesía y en tus cuentos hay un tácito rechazo de la impronta barroca con que suele identificarse a la literatura cubana contemporánea.

—Mira, yo no rechazo tanto el barroco como cierta idea del barroco que ha surgido en Cuba después de la obra de Lezama Lima. Y ni siquiera, creo, estaríamos hablando de una crítica a un post-barroco cubano, que sería el caso de Severo Sarduy. Lezama, en Cuba, no ha dejado tanto la influencia real de un barroco —en términos de complejidad, de imbricación de géneros literarios, de una peculiar concepción de los límites entre realidad e irrealdad, de una singular e imaginaria concepción del mundo y la literatura— como algunas nociones cuasi-sentimentales como son la insularidad, la nostalgia por una República más soñada que real y el desperdicio verbal. Lezama es inimitable, como Vallejo, Borges y Octavio Paz, para ponerte sólo tres ejemplos. Y cuando se lo imita, como ha sucedido con muchos poetas cubanos de las últimas generaciones, queda visible el “lezamismo” verbal y el “lezamismo” sentimental, suerte de pathos lezamíco que se vuelve patología del imaginario poético nacional.

—¿Esto tiene algo que ver con la situación política en la isla?

—Digamos que entre palabras culteranas y regodeos sintácticos aflora un poquito de llanto, un llanto que viene de la política, de la imposibilidad de otras opciones de escritura en un país que coarta dichas opciones por censura y por política cultural. Pero no vamos a echarle toda la culpa a la política, sino yo también llorarías tu poquito referido a que Perón, Videla y los otros que no los han dejado escribir bien. Ahí está la obra de Piglia, Carrera, Saer, los hermanos

Lamborghini y muchos otros que han sabido replantearse el problema de la tradición suya y la tradición mundial donde han querido y han podido insertarse; y también está el ejemplo de Severo Sarduy, y el del cubano José Kozler que vive en Estados Unidos, tal vez el mejor poeta cubano vivo, ambos han podido crear un lenguaje muy personal y muy dinámico a partir de un forcejeo profundo y audaz con la tradición. A veces me dejan algo desconcertado con los resultados en una pequeña parte de su obra pero supongo que a ellos no les interesa que yo ni nadie quede desconcertado o insatisfecho con esa parte de su obra, pues es el riesgo que están corriendo. Muchas veces hay que escribir mal para poder escribir un poco mejor al resto de la obra.

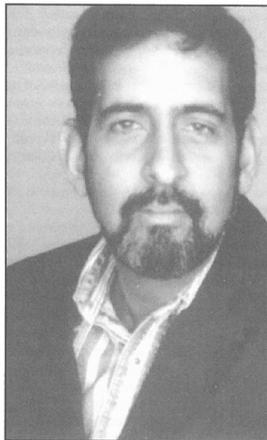
Y aquí aproche para contarte una cosa: hace unos meses salió a la luz pública una carta pastoral, muy bonita y delicada y hasta atrevida porque denunciaba la situación en Cuba, del Obispo cubano, y recomendaba a los poetas cubanos que por favor fueran algo más claros y didácticos en las condiciones que estamos viviendo, incluso para el futuro de la nación cubana! *Deu meu*, como dicen los catalanes: ya no es sólo el Estado cubano el que quiere darnos consejos velados o quiere abarnos sobre cómo y qué escribir, también es la Iglesia Cubana.

—En España, además, parece que se exigiera de la literatura cubana una inflexión tropicalista, un exótico color local, y a mí me parece que tú también te rebelas energicamente contra eso.

—El tropicalismo es otra cosa, es algo más directo y tiene que ver con la prosa, con el relato específicamente. Es un producto del mercado europeo del libro, de la presión de las editoriales españolas, francesas y alemanas sobre todo por un tipo de literatura vendible, aquí no hay nada barroco o neo o post barroco, sencillamente debe haber mucho sexo, un poco de argot cubano e ingredientes pseudo políticos. También

sucede que en Cuba no hay prensa, si la hubiera este tipo de literatura podría canalizarse a través de la crónica y el periodismo e incluso a través del best-seller, ¡e incluso a través de la pornografía! Por otro lado, el tropicalismo es una táctica de cierto número de escritores cubanos para obtener su cuota de mercado, pues más o menos eso es lo que les exigen los agentes literarios y editores cuando visitan Cuba. Al novelista cubano Carlos Victoria, que vive hace más de veinte años en Miami, no lo publican, por ejemplo, por que es un cubano de Miami. No sé qué pasa con esto, pero hay una

FOTO: ANNA OSWALDO-GRUZ LEHNER



Rolando Sánchez Mejías

animadversión consciente o inconsciente hacia los escritores cubanos que viven en Miami. Tiene más efecto, es más “patético” publicar a un cubano de Cuba que a un cubano de Miami. Se supone que el cubano que vive en Cuba está sufriendo más, o tiene más mérito o posee la prioridad del testimonio.

—Sin embargo, la literatura cubana, como la argentina, tiene una larga tradición de exilio.

—Sí, esto requeriría de un análisis más profundo, que dejara fuera el sentimentalismo, porque lo cierto es que la literatura cubana más sustantiva se ha hecho en un alto porcentaje en el exilio. José Martí escribió su obra en Estados Unidos, México y España. La obra más grande de José Martí, a mi modesto entender, son sus *Escenas norteamericanas*, cuatro largos tomos de la prosa más enérgica y bella que se escribió en castellano en el siglo XIX. La más importante novela cubana del XIX, *Cecilia Valdés*, y una de las obras canónicas de la literatura cubana, fue escrita por Cirilo Villaverde, exi-

liado en Estados Unidos. Carpentier forjó su estilo en Europa, Severo Sarduy lo mismo en París, al lado de los estructuralistas franceses, que le hicieron mucho daño y mucho bien, Cabrera Infante se marchó en los primeros años de la revolución, y me parece que su mejor libro, *La Habana para un infante difunto*, sólo se podía haber escrito desde el exilio, porque la mirada cambia. Virgilio Piñera pasó catorce años en Buenos Aires conspirando con Gombrowicz y situándose en un contexto literario más rico y belicoso que el de Cuba por aquellos años. Gastón Baquero escribe sus mejores libros en

España, cuando se aleja saludablemente del origenismo e insularismo cubanos. El neobarroco (para llamarlo de algún modo) de José Kozler, su entremetimiento de lenguas venidas de todas partes, sólo es posible a partir de una experiencia de exiliado y de hijo de judíos. Y como te dije, me gustaría quitarle a este problema cualquier impronta política facilista: cuando hablo de exilio, hablo de un proceso vital que no es sólo político, pues el ser, en su totalidad, es lo que queda afectado. Es decir, en ningún momento he querido decir que un boleto de viaje o que una huida en un bote te puedan conceder el talento que no tienes. Pero si tienes talento y te quedas viviendo en esa mala parodia de campo de concentración que es Cuba, te aseguro que tienes que tener muchísimo más talento que el normal.

Bueno, todavía habría que mencionar a Guillermo Rosales, ya fallecido; a Néstor Díaz de Villegas; la obra ensayística de Roberto González Echevarría, cuyos libros sobre Carpentier y el béisbol ya son clásicos del género, así como el libro de ensayo *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, obra ineludible. Y por supuesto Reinaldo Arenas, cuyos libros *Antes que anochezca* y *El portero* sólo pueden ser producidos desde una experiencia y mutación compleja del ser en el exilio, en la errancia, en el dolor e incluso el odio. Y el novelista cubano vivo más interesante es José Manuel Prieto, de apenas cuarenta años, de los cuales la mayoría los ha vivido en Rusia y en México. Ah, se me olvidan los nombres de Orlando González Esteva y de Lorenzo García Vega, ambos viven en Miami desde hace muchísimos años; García Vega, por ejemplo, ha escrito tal vez el ensayo-polemico (en el sentido de Salustio y Nietzs-

che), más belicoso de la literatura cubana, *Los años de Orígenes*, donde trata de darle un vuelco a la historia de dicha literatura creando una avanzada contra la santurronería insularista cubana.

“No, Lezama no me harta, lo que me harta es la zalamería lezamera.”

Volvamos a la cuestión del barroco o el neobarroco: me parece que tú tienes una relación bastante conflictiva (es decir: interesante) con la figura de Lezama Lima, de sucesiva simpatía y hartazgo.

—No, mi querido Edgardo. Lezama no me harta, lo que me harta, como te he entredicho hasta ahora, es la lezamería, la zalamería lezamera, la sodomía sabanera que hay con Lezama, la zurronería zunnunesca que hay con Lezama; pero vamos a dejarlo aquí, para eso están los caballeros Oliverio Girondo, agradecido, Cabrera Infante y José Kozler, ellos sí que saben jugar con las palabras. Lezama tiene tres etapas: la primera, un juveneto que hacía versos a lo Juan Ramón Jiménez, la segunda, un barroco revolucionador, que se echó a las espaldas el Siglo de Oro español y lo trajo a casa, a su casa, ¡lámala la Casa del Lenguaje o la Casa de Trocadero (calle donde vivía Lezama), y entonces creó un nuevo lenguaje para la poesía castellana, así como lo creó Vallejo o León de Greiff. Y una última etapa, ya un Lezama cansado, encerrado, madurado en aquel trópico que o te mata o de salva, y sí, lo mató y lo salvó. En este momento, que es el momento de *Oppiano Licario* y *Fragmentos a su ímán*, el barroco de Lezama se contrae, pierde la densidad que le concedió la tradición y se vuelve médula, “barroco carcelario” lo llama el joven ensayista y poeta cubano Marqués de Armas.

Es que mi posición acerca de Lezama ha sido malinterpretada. En 1994 leí en un Coloquio en la Habana sobre el grupo *Orígenes* y Lezama Lima en la Casa de las Américas un pequeño ensayo-diatriba llamado “Olvidar Orígenes”, y la gente se creyó que yo decía “olvidar” en el sentido literal, y esto me sorprende, porque el cubano es

(sigue en pág. 4)

(viene de pág. 3)

muy habilidoso para los juegos de palabras y para el doble sentido de las palabras, y sin embargo algunos captaron que yo quería decir que había que echar abajo a *Orígenes* y por supuesto a Lezama. ¿Con qué se sienta la cucaracha? Y sencillamente el título era una parodia de una parodia que utilizó Derrida para uno de sus ensayos. Por otro lado, lo que yo digo en ese articulillo *grosso modo* es que *Orígenes* y por extensión Lezama es el gran ali-ciente/escollo de nuestra tradición literaria; allí admitía que sin el grupo *Orígenes*, que sin el ejemplo moral y literario del grupo *Orígenes* y sobre todo de Lezama Lima, nuestra generación no sería nada, pero que no debíamos reproducir los elementos más evidentes y superficiales del legado originista y lezamiano, sino que había que singularizar dicho legado.

No sé si desde afuera se puede entender correctamente el problema: *Orígenes* y Lezama, junto a Borges, Cortázar, Deleuze, Onetti, Maurice Blanchot, César Vallejo, Antonin Artaud, Macedonio Fernández, Robert Musil, Virgilio Piñera, se habían convertido para nosotros en la década de 1980 en una especie de ideario. El asunto era que queríamos convertir la literatura en una forma de vida sagrada pero sin un Dios que le diera sostén y con la diferencia de que no vivíamos en una república burguesa de indiferencia notoria hacia la función y vida del escritor (como la república que amaron y detestaron los poetas de *Orígenes*), sino que vivíamos en un Estado controlado en todos sus ámbitos, donde existía una "política cultural", un sistema de censura asegurado por varias instituciones tanto de la cultura como del ministerio del interior, y es entonces que la literatura, para algunos de nosotros, se convirtió en una ampliación de la moral, pero no como gesto civil, como literatura de oposición, sino como de moral intrínsecamente ligada a la acción de escribir. Y eso lo habíamos tenido en Cuba a través de José Martí, Julián del Casal, Lezama Lima, Virgilio Piñera y otros escritores de *Orígenes* como Fina García Marruz, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Lorenzo García Vega.

—Siempre me pareció que el nombre de la revista que tú diriges, *Diáspora(s)*, podría verse como una parodia (es decir: un homenaje crítico) a la famosa *Orígenes*.

—La revista *Diáspora(s)* se hizo en Cuba en muy difíciles condiciones. En primer lugar, se hizo a espaldas del Estado, violando la ley, luego el aspecto económico, no teníamos un centavo, yo había sido expulsado del Ministerio de Cultura por mis posiciones políticas, no tenía trabajo y era persona *non grata* en las instituciones culturales. Primero me ofrecieron que sí, que hiciera *Diásporas* legalmente, que me pagarían

Rolando Sánchez Mejías

¿Pero para qué quería el Estado un ojo de Olmo?

de *Cálculo de Lindes* (Aldus, 2000):

Heimat

(a José Lezama Lima)

No se vio ningún tártaro partir la línea occipital del horizonte.

Ni un bárbaro de aquellos jalando con sogas de yute jabatos de peso mediano.

Ni tocando trompeta. En el bosque. A nadie.

Ahora
Lingua Mater sustenta y amortaja,
su boca húmeda y esponjosa
prodigándonos afectos para-sintácticos y hasta locales.

In situ: se sigue bailando con o sin zampoña y se escribe bellamente aún al compás de y va escabulléndose (va cayendo el telón) uno con la bipeda y/o loca velocidad que va dictando el estado de las cosas.

Un registro de voces tan amplio quién te lo iba a quitar, menos que menos a escribir, por ti, por los demás, padre mío que nadas como un tonel en la corriente brumosa de las palabras.

Ahora,
rema.

Es decir parte y tápate las gordas orejas y rema, rumbo al poniente.

(No escuches viejo chillar en el canal que corta el mar dichas ratas de agua dulce).

Mecánica celeste

Ratas de campo (*rattus rattus frugivorus*), de costillas alámbricas. Los chinos las golpean con el canto de la mano. Entonces giran como trompos indefinidamente.

Problemas del lenguaje

Yo que tú no hubiera esperado tanto.

Esperabas que yo fuera a la cita donde hablarías de la palabra *dolor*. De allá para acá (el tiempo corre, querida, el tiempo es un puerco veloz que cruza el bosque de la vida!) han pasado muchas cosas.

Entre ellas la lectura de Proust. (Si me vieras. Soy más cínico más gordo y camino medio lelo como una retrospectiva de la muerte.)

Yo que tú no hubiera esperado tanto y me hubiera ido con aquel que te decía con una saludable economía de lenguaje: *cásate conmigo*.

(Ahora me esperas. Y yo no sabría decirte nada y tú sólo sabrías hablar y hablar de la palabra *dolor*).

Cuando supe que el lenguaje era una escalera para subir a las cosas (uno está arriba y no sabe cómo bajar uno está arriba y se las arregla solo) decidí no verte más.

Nadie posee una lengua secreta. Ni los hopi ni los dogones.

Nadie posee una infinita reserva de juegos de lenguaje (¡corta es la vida y el tiempo es un puerco!).

Voy a preguntarte la función del color *blanco* en nuestras vidas.

A ver si nos entendemos.

de *Historias de Olmo* (Siruela, 2001):

Musiquita

Para Olmo sólo existían dos posibilidades. Ser un cabecita "hueca" o un cabecita "musicalizada". Decía:

—Las mujeres aman a los tontos y a los músicos. Mi primera mujer me dejó por un músico. Me dijo: *Te dejo porque eres un cabecita hueca*. No sabía lo que decía. En realidad, soy un cabecita 'musicalizada'. En mi cabecita musicalizada suena el mundo de un modo peculiar. Nada rimbombante. Nada a la altura del trombón. Eso sí: notas sueltas. Mi madre me decía: *Me gustaría saber lo que estás pensando*. Hubiera sido mejor preguntar: *Me gustaría saber lo que estás bailando*. Una vez me dijo: *Me gustaría saber lo que estás escribiendo*. Le dije: *Musiquita*. Y creo que me entendió.

Avergonzado

Una vez Olmo se despertó y vio en el espejo que le faltaba un ojo. Pensó mirando hacia su esposa: "Dios mío, se ha vengado, mujer latina, si miras a las demás, te sacaré los ojos, ya verás".

No, no había sido ella. Ella no se habría contentado con un solo ojo. ¡Y dormía tan plácidamente! Entonces pensó que había sido el Estado. ¿Pero para qué quería el Estado un ojo de Olmo? La mano derecha, quizá. Pero un ojo... ¡Dios mío, Olmo, qué paranoico estás! ¡Primero tu esposa, luego el Estado! Entonces encontró el ojo. Estaba en un vaso. En la mesita de noche. "Nunca más volveré a pensar mal de mi mujer. Ni del Estado. ¡Nunca más!", pensó avergonzado.

Inéditos:

La poesía

la poesía un escarabajo patas arriba

el estómago color oro

o manchas simplemente manchas

es ridícula verla patear sus argumentos de escarabajo

sin embargo cierta belleza hay

en sus menudos ojos vueltos hacia dentro

oscuros o vacíos tienen los ojos los escarabajos

oscuros o vacíos los mundos con que sueña

Con su sabor impreciso

Con su sabor impreciso se ha ido acumulando.

En realidad no hay dolor, no puede haber dolor detrás del dolor.

Detrás del dolor no hay nada, dicen los monjes budistas.

¿Y detrás de la nada? No hay nada, dice el sentido común.

Se ha ido acumulando.

No me está pasando a mí.

A mí me está pasando otra cosa que no entiendo ni entiendes.

No me está pasando a mí, ni a ti, ni a nadie.

Detrás de la nada no hay nada.

O hay todo, depende.

A mí me está pasando otra cosa.

Ven, te le voy a decir.

Se ha ido acumulando.

un sueldo si dejaba de andar intentando hacerla marginalmente, me darían un sueldo y una oficina y tal vez (supongo yo) una linda mecanografía que sabría de qué iba la cuestión en la redacción, aunque no sé si era más cara una mecanografía que un microfono oculto, entonces la revista saldría mensual o trimestralmente, tal vez con unos 10.000 ejemplares y buena distribución, o mil ejemplares y una mala distribución, y tal vez la mecanografía, de haberla, fuera fea, pero éramos tan tuzadamente tontos que no aceptamos, y fue una decisión unánime de los escritores del grupo, Rogelio Saunders, Marqués de Armas, Carlos Aguilera y Ricardo Alberto Pérez. Sí, a veces se puede decir: *Non serviam*. Uno tiene miedo pero no creo que sea imposible. Si Lezama y Piñera y Cabrera Infante y Reinaldo Arenas habían dicho *Non serviam*, no veo por qué otros no puedan hacerlo. No es simplemente una cuestión de talento. Hay otros de menos talento que los mencionados que han dicho: no. Es verdad que son pocos pero han dicho que no, que no aceptan. Comprendo que hay que comer, que hay que vivir, que hay que respirar, comprendo todo eso que me dicen muchos amigos refiriéndose a la situación de los intelectuales cubanos que viven en Cuba, pero también comprendo que si eres escritor debes de economizar tus fuerzas a favor de la literatura, aunque, por una rara dialéctica, la economía de fuerzas y de energías vitales y culturales y literarias han de disponerse radicalmente porque sino estás perdido y te vuelves un muñeco, una parodia de ti mismo, como se han vuelto varios poetas cubanos de la generación surgida en 1950, y no sólo del 50 sino también mucho más jóvenes, vencidos por la historia y vencidos por la literatura.

Hablemos de tu poesía: en Cálculo de lindes hay un interés muy evidente por la disposición gráfica del poema sobre la página, incluyendo cambios de tipografías, cuerpos y estilos de letras, y hasta dibujos, vinculado a un uso muy irónico de conceptos filosóficos centrales de la modernidad, de Nietzsche a Heidegger. ¿Lo concibes como un último eco mallarmeano despojado de voluntad trascendente?

—Bueno, hay un interés evidente de tales recursos en una parte del libro, digamos que en la última parte del libro. Y el problema es que el libro fue escrito durante muchos años, y tal vez en un momento yo estaba más tentado por ese tipo de experimentaciones, pero lo veo más bien como un boicoteo del poema, o más exacto un abrisse de las posibilidades del poema, incluso de mis propias posibilidades, porque si te fijas bien son poemas un poquito histriónicos, y un poquito "infantiles", eso de los dibujos y del bigotón de Nietzsche, y de los tarados con cabeza y hombros inclinados

que hay en una de las prosas. No, no es tanto Mallarmé como una transgresión más bufa. A Mallarmé lo prefiero en sus poemas en prosa, como *Ígitar*, *El fenómeno futuro* y otros, y por supuesto sus ensayos y artículos. Me interesa más ese misterio que no necesita más espacio que el de la mente creando ese misterio, no la mente fajada con aquel otro espacio, el de la página en blanco, sino el misterio-misterio de lo innombrable mismo. En realidad, no quería en esos momentos jugar con la página en blanco sino más bien poner los ojos en blanco, a ver si nos entendemos.

—Quizás eso tiene que ver con cierta ausencia o tardía llegada de las vanguardias a Cuba.

—En Cuba no tuvimos verdadera vanguardia, no tuvimos a un Lugones, ni un Trilce, ni una *Residencia en la tierra*, ni a un bufón barroco delirante como León de Greiff; tampoco a un Juan L. Ortiz, a un López Velarde, la vanguardia cubana es pobre, por eso tenemos a un Lezama y no a un Octavio Paz, que está más cerca del espíritu de las vanguardias, y es imposible que tengamos una novela como *Rayuela*, un Cortázar es impenable en Cuba, igual que un Macedonio o un Borges. No estoy hablando de un asunto de calidad, cada literatura tiene su propia historia y su propia grandeza. Pero lo que sí es cierto es que no tuvimos vanguardia, y eso tiene sus riesgos y particularidades. Por eso la labor de Severo Sarduy, de José Kozler, del último Lezama Lima, de la casi totalidad de la obra de Virgilio Piñera, ciertos cuentos de Reinaldo Arenas así como de su novela breve *El portero*, varios poemas escritos de la poeta Reina María Rodríguez, las novelas de José Manuel Prieto, algunos relatos de Rogelio Saunders y algunos poemas de Marqués de Armas y C. A. Aguilera, todo eso puede verse tal vez como un corte en la tradición cubana.

Otro asunto sería el de rescatar la literatura cubana que se produjo en las décadas que van desde 1910 a 1940. Hay un gran periodismo de época, por ejemplo, que puede resultar más interesante que la ficción, hay que rescatar nuestras *Aguafuertes porteñas*, tuvimos a alguien que se parece en algo literalmente a Roberto Arlt: Lino Novás Calvo, cuyos cuentos son de lo mejor que he escrito en Cuba, como algunos cuentos "negros" de Lidia Cabrera, que no son negros ni blancos ni nada parecido, son cubanos y delirantes y ya.

En 1997, con 38 años, dejaste Cuba para instalarte en Barcelona. En 2001 sale *Historias de Olmo*, donde ese personaje aparece como protagonista de una serie de relatos breves, que van de la anécdota cotidiana a una forma casi aforística de reflexión, desde la

chinoiserie a la —nuevamente— ironía con aire metafísico. ¿Existe alguna relación entre tu paso de Cuba a Europa y la invención de ese personaje?

—Mira, la verdad es que siempre he tendido a lo fragmentario y a una suerte de concretud por naturaleza, no es que me lo proponga, desde muy pequeño tengo mis problemas con el lenguaje, y supongo que lo que esté en juego no sea sólo el lenguaje, pero para hablarte con franqueza mi idea acerca de la realidad es bastante nebulosa, y no sé si pueda representar a través de las palabras esa idea, o esas ideas que se sustituyen unas a otras, que se disipan y se solapan. Para ponerte un ejemplo muy burdo, desde pequeño no veía muy clara la relación entre un vaso y el agua, y si esta es una partícula casi risible del problema, imagínate tú qué será del resto de los problemas que parecen tener mayor importancia que la relación del vaso con el agua. Por supuesto que soy un neurótico y que necesito cura pero, ¿para qué curarme? Cuando tengo sed, bebo, sea con la mano, sea con el vaso, incluso bebo con la cabeza. Eso me pone un poco rabioso, que de alguna manera seamos como caballos bebiendo de un pesebre, o que la mesa sea sobre todo utilizada para comer, por suerte se utiliza a veces para hacer el amor, ¿no has hecho el amor sobre la mesa?, tiene su cosa. Parece que estás comiendo, o bebiendo, depende. Depende de la intención que tengas en la cabeza en esos momentos, así como de la intención concreta de la realidad en esos momentos. Y de la mujer, que a pesar de Lacan existe, ella, la mujer. La realidad tiene sus intenciones visibles y sus intenciones secretas. Pero se solapan entre sí. Sin el vaso la sangre de Cristo no sería posible. Bebemos del vaso para no beber directamente del cuello de Cristo.

—De acuerdo, pero en *Historias de Olmo* creo que hay un trasfondo de extrañamiento, del que mira desde afuera...

—El libro, ciertamente, está producido por el exilio, son prosas pequeñas, compactas, y sin embargo flotan al desgaire; antes, en *Cálculo de lindes*, había escrito prosas más o menos parecidas, pero estaban como remachadas por la intención, por la pertenencia, por la imposibilidad de movimiento. También pasa que *Historias de Olmo* está, creo, más cerca del relato, incluso del aforismo, del metafisiquema. Olmo no puede detenerse a pensar, eso es todo, y es nada, y pertenece a la errancia, a la libertad no sólo política, también a una libertad que he ido obteniendo biológicamente por problemas de edad, mientras uno más se acerca a la muerte, más libre se hace, siempre y cuando la muerte sea entendida como un proceso de libertad. ¿Qué hay del "otro lado"? Supongo que también haya una mesa. Y que tenga cuatro patas. Pero si no

fuera así, tendría que volver a aprenderlo.

—En todo caso, literariamente, ¿qué supuso para ti dejar ese mundo tan peculiar, tan fuera del mundo en cierto sentido como es Cuba, y saltar a una ciudad como Barcelona?

—Es verdad que Cuba está fuera del mundo, y que ese salto supuso una abrupta solución de continuidad en mi vida, pero si te digo la verdad, algo ha quedado intacto. No sé cómo explicártelo. No pasa por la política, no pasa por la geografía. De alguna manera, yo ya había vivido en Barcelona mientras vivía en la Habana, y viceversa. Si tienes el pensamiento puesto en una mujer, seguro que esa mujer te dirá que sí o que no. ¿Quién dijo que la mente no produce realidad? Claro, finalmente, hay claves comunes, hay el idioma, hay cierta cultura del negocio (los cubanos son buenos negociantes porque coincidieron tres razas negociantes: los catalanes, los chinos y los norteamericanos), hay mar, hay puerto, que es irresoluto pero puerto, ¿y hacia dónde apunta Colón, la estatua de Colón que hay al principio de las Ramblas? Pues a casa. Pero mi casa está aquí, como ha estado en Feldafing, al sur de Munich, o en París, donde pernocté unos seis meses, o en Holguín, el lugar donde nací y de donde me sacaron mis padres a los seis años. Dicen que la Patria de un escritor y de un hombre es la lengua, pero no estoy seguro de eso. La Patria siempre está en "otra parte". No es el lugar ni la madre ni la lengua. ¿Entonces qué es?

Has dicho alguna vez que te sientes muy próximo a algunos escritores argentinos contemporáneos, como Piglia o Arturo Carrera. ¿Quisiera que te explicaras un poco sobre esas interés.

—Mira, ante todo déjame decirte que mis primeras lecturas importantes junto con Kafka, Onetti y otros, fueron Borges, Cortázar y Macedonio Fernández. Roberto Arlt por estos tiempos, no. Arlt vino mucho después, cuando comencé a preocuparme por los anti-Borges o los anti-Lezamas, ahí entraron Piñera y Arlt, pero si hay un argentino al que me siento totalmente ligado, ese es Macedonio. No es que reproduzca sus formas, pero en verdad Macedonio es la literatura en un estado protoplásmico y a la vez lleno de fijeza. Es como Vallejo pero en otro sentido, o como Lezama pero en otro sentido, tal vez más cerca de Michaux, por poner un mal ejemplo. Yo creo que Macedonio es lo más interesante que les ha sucedido a ustedes. Onetti (del otro lado del Río de la Plata) y Macedonio. Lo demás es literatura. Y creo que de ahí deben autores tan interesantes como Piglia y Juan José Saer. Este último desplaza sus intenciones algo más hacia Onetti, o hacia Antonio Di Benedetto, ese otro gran narrador que ustedes tienen, mientras que Piglia inte-

gra inteligentemente a Arlt, Borges y Macedonio.

Una vez te lo dije un poco en broma y un poco en serio: que iba a pedir asilo político en la República Argentina de las Letras, porque me sentía muy atraído por su tradición literaria. Pero su tradición política es tan mala como la cubana, y eso me hace no dar ese falso paso. He oído que en Argentina suelen asesinar a la gente. En Cuba te van matando despacio, pero es lo mismo. Ustedes han tenido a Rosas, a Perón y a Videla. Nosotros a Machado, a Batista y a Fidel Castro. No sé si cambiártelos.

—También hay en tu una peculiar inflexión orientalista, una tentación zen muy irónica pero no por ello menos perceptible. Me gustaría que dijeras dos palabras sobre eso, si te tienta como curiosidad estética o como apatencia mística o si, tal vez, en tus cuentos y en sus poemas, Oriente aparece como un raro reflejo de Cuba.

—¿De qué Oriente me hablas? ¿De mi provincia o del Oriente Felix? Nada, es una mala broma. De mi provincia, la provincia de Oriente, cargo a través de mi madre con todo un lenguaje y una forma de vida y hasta yo diría de una violencia y una alegría y una neurosis típicamente orientales. En Oriente se le decía a las sandalias de andar por casa, cutarases. Y al plátano fruta, guineo. Si corres como un guineo, por otra parte, es como si corrieras muy rápido, pues guineo también es una especie de pollo. Del otro Oriente aprendí más tarde, avanzados los veinte años. Algunas lecturas de budismo zen me hicieron pensar un poquito sobre la realidad y sobre la relación entre escritura y realidad. Aún pienso que entre la punta del lápiz o del bolígrafo y el papel hay una relación especial que no es sólo mecánica o de simple mecanismo de transición entre la mano y la cabeza. Hay demasiadas cosas en ese gesto, en la instantaneidad de ese gesto donde depositas tu letra, donde el pasado y el presente tuyos tienen lugar en ese gesto, como para pensar que es algo más o menos mecánico. Y sin embargo, lo mecánico interviene. También el zen me ha hecho entender un poco que lo importante no es la literatura en sí misma, sino también tu vida, o, que finalmente son la misma cosa.

Cuba es China, de eso no tengas dudas. Cuba es incomprendible y es absurda y es lejana y a la vez habita tus sueños y tus pesadillas. Cuba no es tan europea como Argentina, por ejemplo, ni tan latinoamericana como Perú y México, por ejemplo. Tenemos que ver con muchos vectores a la vez, y todos importantes: andaluces, canarios, catalanes, castellanos, africanos, chinos, norteamericanos, judíos, hasta libaneses y sirios y jamaicanos y haitianos. ¿Te gusta el pastel?

Barcelona, julio de 2003

Elsie Vivanco

La pesca

Me enseñaron a pescar y no aprendí.

Me enseñaron a pescar una tarde en que me moría de hambre sólo arroz y bananas o bananas de postre la cabaña en el morro la cabaña del banano de Bashó.

Los chicos vinieron buscaron facas para cortar bambúes estropearon las facas y las cañas largas y finas y flexibles en la punta, arrollada, la tanza y el anzuelo.

Caminamos uno de los chicos y yo por la costa sobre grandes piedras igual a montañas ariscas para mí o yo arisca para pisarlas desmesura de piedra y el mar abajo, un clamor la espuma del vértigo, el corazón del susto destrozado, por supuesto.

Nos sentamos sobre un gran peñasco las piernas en suspenso el equipo de pesca detrás.

Antes me había enseñado a pescar camarones en el río de carnada. Me enseñó a hacer un instrumento pesca camarones de palabra y tuve que entenderlo y rápido por el hambre y quedé dos cañas una bolsa de tela de mosquitero del río que, en su abertura llevaba de un lado, pedacitos de telgopor para flotar y del otro pedacitos de plomo para hundir se. Esta incoherencia servía para con mucha paciencia pescar camarón.

Había o hay que amasar una balita de farinha depositarla en el fondo del río donde no corre el agua hay una parte del río en donde el agua se queda quieta hasta se pudre arrimarle el caza camarón esperar con el agua en la entriepierna sin respirar por ningún agujero. Al tiempo depende llegan caminando de lado más parecidos a los cangrejos que a los camarones Había que aproximar la bolsa con su boca abierta se dan cuenta

igual a mariposas había que meterlos en la red. Difícil describir el gesto de abrir la boca abrir la bolsa cerrando cañas para que entren y abrir las cañas para que no salgan siempre la incoherencia sacarlos de la bolsa y los malditos bichos con su tendencia de volver a su /origen el río y uno tratando de meterlos en un frasco con agua a ellos, sí para que continúen vivos ellos se resisten y pegan un salto al agua del río. Deben vivir hasta el momento de ser comidos. El calor es tal que de otra forma si muriendo antes, se pudrirían.

Habiendo aprendido la primera parte de la lección lleva una mañana luego hay que dejar pasar al sol en el cielo dejar que se ponga algo bajo y caminar saltar por las piedras costeras las piedras como montañas de cinco o seis metros de altura y llegar con el heart-break.

El chico como si hubiera estado haciendo esto durante cincuenta /años prepara el anzuelo ensarta el famoso camarón casi amigo mío de él enemiga ensarta vivo lo arroja al mar con la caña la tanza y el anzuelo y se sienta. Con el cabo de la caña raspa pequeñas lapas de la piedra lapas que están adheridas debajo de la línea del mar se desprenden y ruedan al fondo a dos o tres metros de profundidad. Me advierte las que están arriba fuera del agua pueden estar muertas son mejor las de abajo no se discute las causas

Llegan los peces no los grandes con experiencia no sé qué experiencia si cuando la adquieren ya están muertos. Llegan los peces de colores y son tal cual, de colores con rayas, puntos, zigzag, fosforescentes mariposas y con colores.

Son de colores hasta que mueren ensartados fuera del agua se apagan.

El chico cuando lo ensarta tira de la caña para arriba para ensartarlo más adentro del cuerpo hasta que lo desensarta y lo guarda en el cesto a tal efecto puesto lejos del mar por si se le ocurre, aún saltar hasta las aguas de origen. Al pez.

Al segundo lo sorprendo yo con el camarón los estereos del camarón.

Los estereos del pez o pescado no se sabe en mi mano antes de morir frío por supuesto.

Volvemos saltando los mismos abismos ahora menos hondos a causa de la marea alta que puede matarnos sino llegamos rápido a tierra. Un estremeedor relato del inglés Walter Scott, creo era el Anticuario o no sé Kidnap estremeedor para mí que lo creía él o ella, al pie del acantilado con la mar creciendo cada momento la franja blanca de la playa se hacía más /angosta y la protagonista seguro era ella por el miedo el miedo que sentía la desprotección la llegada del salvador bajando los riscos aunque creo, ahora, que era un él subiendo con jadeos los riscos el salvador de sí mismo.

De nuevo en la cabaña de Bashó el chico no se va quiere enseñarme como se limpia el pescado y con el cuchillo vil raspa despanzurra y filetea debo creer que posee cincuenta años debo creer que tiene ocho y se lo ve feliz, más feliz porque está por terminar su tarea enseñarme a pescar que no es poco si voy a comer pescado con arroz y bananas fritas y saber hacerlo lo de pescar la próxima vez aunque me lleve cincuenta años aprenderlo.

Se queda sentado me mira satisfecho pregunto que me va a enseñar ahora dice que quiere un anzuelo de regalo.

Martín Gambarotta

Angola

(SEGURIDAD: La situación de seguridad en Angola es tan volátil como durante la guerra civil, sin embargo se debe ejercer precaución y evitar grandes multitudes y movilizaciones. Aunque la guerra civil ha terminado, la posibilidad de vandalismo y el uso extensivo de minas durante la guerra hacen el viaje por tierra a través de Angola problemático. Los cortes de ruta y una pobre infraestructura contribuyen a un viaje inseguro por los caminos fuera de la ciudad. La policía y la milicia están fuertemente armadas, pueden ser impredecibles, su autoridad no debe ser desafiada. Viajar en muchas partes de Luanda es relativamente seguro de día, pero las puertas deben estar cerradas, las ventanillas subidas y los paquetes guardados fuera de vista. Se recomienda fervientemente a los visitantes evitar viajes innecesarios después de que oscurece. Aunque la guerra civil entre la Unión Nacional por la Total Independencia de Angola (UNITA) y el Gobierno de Angola ha finalizado, el grupo insurgente de acción limitada (FLEC) activo en la Provincia de Cabinda tiene una historia de amenazar a los ciudadanos extranjeros con secuestro. Por todo Angola, tomar fotos de cualquier cosa que puede percibirse como de interés militar o de seguridad, incluidos edificios gubernamentales, puede resultar en problemas con las autoridades y por lo tanto debe ser evitado.

6
El primer síntoma de pánico es una sintaxis indisciplinada no se mata la peste comprando ambulancias
bandera = delantal de carnicero.

11
Los que tienen la papa, los que la cosechan, los que no /tienen
papa y miran como se cosecha un orden
en tres planos a la vez; la mano temblorosa del camarada cuando agarra el taco de billar, una camada de /bloqueados
preparando su carnada; cada uno en su casilla
/componiendo

descomponiendo, volviendo a componer.

15
Petróleo, diamantes, hierro, fosfato, cobre, oro, uranio, /música
de jaula para los camaradas, de cámara la música para los enjaulados.

19
Un himno nacional cantado desde 95, 65, 85, 1975 un himno cantado en un templo no es lo mismo que un /himno cantado en una fábrica tomada
que un himno cantado por una cuadrilla de compañía /eléctrica camino a revisar medidores
no es lo mismo que un himno cantado por una patrulla. /Una cuadrilla puede ser patrulla
pero una patrulla no puede ser cuadrilla. Cuadrilla = /electrón de patrulla.

28
Los que tienen la sartén, los que fríen, los que la limpian los que ni fríen, ni limpian y miran como se tiene, se fríe se limpia, los que lavan platos, los que hornean loza los que antes horneaban loza y ahora lavan platos los que hacen pochoclo y se sientan a mirar fotos de Rodríguez en Angola.

Los que saben donde queda Angola los que no saben, los que no saben pero dicen saber, los que quieren ser Angola, los que no quieren ser los que no saben qué quieren ser.

Los que quieren quemar la bandera de Angola, los que quieren besarla los que dicen que es un delantal de carnicero los que dicen que es un mantel para servir puchero.

Y se entregan a cualquier Domingo Fausto en un Buick

/Seis
por un par de medias de nylon, tangas piel de leopardo por esos juguetitos que vienen en las cajas que piden los chicos en las hamburgueserías; los que separan estos elementos: franja roja, franja negra, media rueda /dentada
machete, estrella amarilla y con eso hacen otra cosa.

29
La hoja del tramontina, el mango, la hoja del machete es lisa, la hoja del tramontina es dentada como la rueda.

30
Rodríguez en ropa de fajina. A punto de subirse a una ambulancia. Saluda a una muchacha angoleña.

Rodríguez en ropa de fajina. En una tienda de campaña. Tirado en un catre militar.

Rodríguez en ropa de fajina. Sentado en una rueda de pioneros. Toca la guitarra en la sanzala.

34
La degeneración del miedo es el pánico, el infarto social en la gran lavandería de cerebros abierta toda la noche.

39
El machete no es para cortar limones es para cortar cabezas, el verano no es para sonreír es para mostrar los dientes.

Martín Gambarotta nació en Buenos Aires en 1968. Publicó dos libros de poemas, *Punctum* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995), y *Seudo* (Vox, Bahía Blanca, 2000). Es editor fundador del site www.poesia.com

Graciela Simonit

Narciso

Narciso

No siempre será igual
la gloria de las flores
vernales...
Quinto Horacio Flaco

Hundí las manos en la tierra,
tu intención es buena
-escabar
sin herir-
pero el hallazgo
te sorprende:
Narcissus pseudo narcissus,
rótulo sepulcro
para una flor nonata.

Mirás el humus revuelto
después las manos.
No hay imagen en la espera,
solo
una comprobación,
las uñas te exponen
el lado negro
de lo bello.

Los límites

el vaso de vidrio está sobre el borde de la
mesa
su base circular se aparta del límite
un semicírculo menor amenazante;
el vaso está en equilibrio
esté vacío
tiene huellas dactilares
marcadas en su extremo;
el autor del hecho no tuvo en cuenta
el error,
va a intentar una excusa.

Despojos

"...un cadáver sin flores
es un fracaso."
Blanca Varela

Cruzar la calle, toparse
con la forma de un animal,
las vísceras
expuestas,
el rastro de la rueda,
una franja labrada

que nada parece
evocar

(Días después)

pasar por el lugar,
desprevenida, detectar
el pellejo del gato
adherido a las piedras,
seco, eterno,
descubrirlo
estampado boca abajo,
las patas tensas,
las huellas borradas
del sacrificio;
animal caído
que no tendrá sepultura.

Fricción

No hay a esa hora
causas
un hombre, sus pasos
el camino oscuro
a las siete de la tarde.
El viento acopla hojitas
de paraíso,
esconde una única luz;
la misma calle,
una nena con un palito
toca las rejas
de una casa.
Se oye un redoblante
débil,
el hombre avanza audible
al latido,
acaricia las rejas,
el palito:
breve tintineo exterior
interior
la nena se arrodilla,
se cierra como un puño
el hombre sonríe
y se aleja.

Graciela Simonit nació en Resistencia, Chaco, en 1965. Actualmente reside en Madrid.

Felipe Nicolás Domínguez Bedini

Siempre me enamoro de la persona equivocada

Mi encuentro

Nací un 13 de septiembre
en el hospital italiano
a las diez y veinte de la mañana
pero las contracciones empezaron la
/noche anterior
fue un parto natural
nada fácil

Las parteras le dijeron a mi papá
que yo no quería salir
tenía el cuellito complaciente
de coloración violáceo
doble circular de cordón
y me suministraban oxígeno;
El dr. no quiso impacientar a mamá
aunque ella todavía recuerda cierto estado
/de combustión

El teléfono de la casa de mi abuela
/paterna
no funcionaba
fue Titi la encargada de difundir la noticia
Carmencita, Carmencita, sos abuela de un
/varón
que se llama Felipe Nicolás

Mi abuelo materno quedó estupefacto
ante la elección del nombre
Nicolás le remitía a un liniero raquítico
que contaba sucias historias de gallegas y
/tanás
en los barcos camino a Argentina

Sin ir tan atrás, el año pasado
mi madrina se enojó de verdad
porque llegué a la reunión
cuando la familia daba por descontada mi
/ausencia
y habían fraccionado la torta de
/cumpleaños
para el desayuno del día siguiente

Yo me había quedado discutiendo con
/March
en casa o dentro de la estancia
los porqués de mis boicots
esos momentos tan sombríos
que logran palidecer hasta mis orejas
cada 13 de septiembre
de todos estos años.

Siempre me enamoro de la persona
/equivocada

Pasó por la casa de mi mamá

En el patio
dentro de la estancia
están tus cosas restantes

En el añejo cajón de sidra real
apilé las copas de vino

Las cajas vacías de la planchita
y el secador de pelo
se encuentran en una lata gigante de
/amaretto
junto a tu colección de encendedores

Los restos de velas derretidas
están en una bolsa de disco
con los colores de argentina.

Esos frascos gigantes
re lindos
algunos que me obsequió mi tía Ada
y otros que levantamos juntos
en aquellas caminatas nocturnas
por la ciudad de Buenos Aires
en el apogeo de nuestro romance
también te serán devueltos.

Estoy contemplándolos por última vez
mientras escribo esta poesía
y veo que contienen
velitas, bolígrafos, clips
y hasta un serruchito

detalles muy significativos
para mí.

Melody

Mañana será un día importante
porque tomé una decisión
Betty limpiará mi casa
una vez a la semana
y así espero erradicar
los fantasmas que tanto me acechan
March descalza pasándole removedor al
/piso
March planchando la camisa
March y el Blemm

Este es el comienzo de un plan
tengo la sospecha que si Betty
(la histórica doméstica
con 16 años ininterrumpidos
en la casa de mi madre)
logra simpatizar con Blondie y se esmera
/con mis manías
su trabajo será costumbre
y pasará a integrar las filas de los solteros
/codiciados

los que tienen un ama de llaves
y salen todas las noches
con una chica distinta

Necesito equivocarme menos
porque tengo buenos sentimientos
pero estoy muy solo y pecco de
/entercerme
con la primera que visita mi casa
y la lleno de citas musicales, de historias,
/de poemas

y empiezo con los ratones
ella con la cera roja
ella con el apresto
ella y la franela
hasta que por A o por B
todo se hace realidad
¡Maldita Convivencia!
¡Basta!
¡Ya No!

Mi próximo amor deberá entender que soy
/terco
San Miguel un búnker
el refugio ideal para gente enamoradiza
repleto de melodías
con el sello Deaf Power
Ludwing Van Generazionale
donde algún día
más vale tarde que nunca
el poeta
aspirará a componer
su primera canción

Ana Wajszczuk

El libro de los polacos

Arbol genealógico

I
En la familia de mi padre,
descubrí
curaban personas
y ninguno hablaba
nunca.

sobre el mantel de las visitas
extendido entre nosotras
ella dijo:
no sabés nada de mí.
Ahora enlazo una o dos cosas
/desperdigadas,
y pienso:
somos una familia de piadosos, soldados y
/médicos
que solo habla
para sus adentros

esto tampoco me convence
y no digo nada

pienso en mí

yo en medio de todo eso
que sería
yo que no soy de acciones
pero tampoco de palabras
/hurañas, agazapadas como lobos/
yo que hablo demasiado
porque nada tengo para decir

Creo
que todo en realidad
no me importa
nada
esta languidez de una emma bovary
del frío

ni piedad a pesar de las misas de gallo
en el idioma incomprensible
ni vocación por el dolor ajeno
a pesar de mi padre
ni coraje de las guerras que desploman
/ciudades
tengo

buscar en los ojos
aguados de todos ellos
algo que me diga quién es la reflejada

como esa manía de mirarme en todos los
/espejos
que confundo con una feria de vanidades.

III

Ninguno habla, nunca
revuelvo el té que no voy a tomar
ella en silencio y ahora pienso:
es que en realidad hay demasiado
que decir
y pocas palabras que lo digan
/escurridizas,
lejanas,
nieve
que jamás volvió a ver/

Ellos hablan el lenguaje
desconocido
o impronunciable
y sus hijos
y los hijos de sus hijos
/nosotros/
que no nacimos en él
que nacimos en los lugares
transitorios de un recorrido estancado

nunca pudimos entrar

la extranjería
se nombra en el apellido
que nos enseñaron a escribir
deletreándolo
no sabemos cuál es
su sonido verdadero
/si algo así existe/
nadie lo puede pronunciar
correctamente,
me irrita

todos nos inventan
cada vez que lo escriben mal
como si viniéramos de un lugar
enorme y blanco
y hubiera que sacarnos
todo ese peso de encima
todas las fronteras mal trazadas.

El nombre me separa de las cosas:
"Este apellido..."
-suspiran y aconsejan-
"deberías simplificarlo, ¿no?"

IV

Somos herederos de la despalabra de mi
/familia, la lengua
era una casa vacía
en Warszawa
que ahora es un baldío
o un edificio de departamentos

la ciudad es una fotografía borrosa:
el polvo de donde viene,
y hacia adonde vuelve.

no se ve
ningún rastro
de ninguno de nosotros.

V

Y además las palabras, para qué
se escriben en el lenguaje que quieren
se hilan

en el silencio de esta mesa
que nos separa
como un campo helado
que ya no recordás.

O cuando
-una vez, o dos-
te pregunté
porqué preferimos no decirnos nada
y luego cualquier frase
cualquier viento del este
nos hace llorar

me mostrás en un álbum
personas que no sé quienes son,
lejanos parientes con mi nombre
que curan personas y tampoco hablan
/es más fácil lidiar
con el dolor ajeno/
y mientras paso las fotos
vos pensarás:
perdimos el lenguaje junto con la casa,
fotos en mi álbum con rostros que no
/recuerdo
las voy a quemar todas, para qué

hay muchas cosas que no sabés de mí
decís finalmente
y no sé si lo lamentás

tampoco sé si yo lo hago.

María Medrano

Nuestro idílico bailar

El cetro el báculo y el látigo

llego y me siento
ocupo un lugar en el espacio
de esta familia

mi abuela se me viene por la cabeza

mi gato taoísta

toca sin tocar

y parece un ser superior

mi padre no.

los hermanos como
verdaderas máquinas de lucha
transforman la vida en otra cosa

hay en el aire

presencia de descuido
y poesía

madre quiere que nos amemos.

se reparten los grados del ser:
según el lugar el puesto

que te tocó en esta partida.

Más ligero que un corcho por las olas bailé

suenan el teléfono
y corro

me preparo para el gran debate
y prendo un cigarrillo

estoy segura que es él
para convencerme
que amarlo es lo mejor
que puedo hacer

ebria loca
me vuelvo infame con mi sexo
y me dejo convencer

y corro

y vuelvo y lo invito a bailar
tengo unos discos re lindos
le digo

y como todo lo que él quiere
está en mí
vuela

y un corazón tengo un living grande
más

adoro

nuestro idílico

bailar

madá citroën

madá citroën de un lado
a otro

todo el santo día

pablito para acá-santiaguito para allá-
carito para el otro lado
y yo

trepada a la punta de un pino
40 grados de calor

y yo olvidé las sandalias en la escuela
sandalias franciscanas

y yo desde la punta del pino
esperando ver

el citroën rojo
de mamá

yo pienso las sandalias
las colgué de una ramita

yo pertenezco al reino animal

mis hermanos estudian hacen deportes
fútbol-tenis-hockey-rugby-natación-ingles-
danza clásica-jazz-moderna-equitación

y yo trepo a los árboles
inglés no aprendo

viene el citroën va y madre va

y viene acalorada
busca lleva va viene de acá para allá
pero nunca está

en casa como nada en esta casa
nada nunca

está nunca en el mismo lugar.

María Medrano nació en Buenos Aires en 1971. Publicó *Despeinada* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1997) y *U.3* (Ediciones del diego, 1998).

Silvio Mattoni

Poemas sentimentales

sanatorio

Paseábamos entre los pabellones del psiquiátrico. Los árboles del parque nos gustaban menos que dos leones de mármol que custodiaban la entrada. Una tarde, mirábamos la tele con algunos internos absortos, cuando de pronto uno de ellos decidió cambiar de canal. Rápido protestamos, queríamos los dibujos animados y otros locos nos apoyaban. Pero éste, que apenas podía hablar de los espasmos que lo sacudían, seguía negándose, como si la novela tuviera algún mensaje para él. ¿Lo amenazaste, lo amenacé? Nunca sabremos cuál de los dos dijo: "mi papá nos dejó ver el programa". "¿Y quién, preguntó el loco, es tu papá?" "El doctor Mattoni." La mueca casi risueña se crispó en su cara y se fue murmurando "bueno, bueno". Niños perseguidores, delegados de los poderes que vigilan todo y que dictan los gestos, las palabras, seguimos contemplando las psicosis de un gato torturado y un ratón sádico. ¿Y qué tranquilidad nos amparaba cuando no sabíamos que ese lado del mundo era tan cruel y que tampoco en éste había piedad? Quisimos preguntarles a los locos,

que investigaban la pantalla, cuál era ese secreto que encerraban con sus cuerpos en viejos edificios de los que nadie buscaba salir. Caen la noche, un foco de mercurio alumbraba el labio abierto y esos dientes parecían de piedra lunar, manchados por los aerolitos que no pudo esquivar. "Mirá, es el loco que no nos dejaba ver tele. Está dormido." Sin duda en nuestra orden encontramos un descanso. Ese día los mensajes estaban suspendidos. Respiraba como un niño que tiene pesadillas y se frotaba sus pequeñas manos despegando unas costras invisibles. "Allá está el pabellón de las mujeres", le dije a mi hermanito y rogué, aunque él era valiente, que nunca llegáramos a entrar en ese averno donde pensé que a ninguna hora del día dejaban de gritar las pobres locas por su belleza ida, por un hijo, por el delirio eterno que las cubre.

dulce espera

Faltan cinco días para que vengas. ¿Qué será? ¿Leerás sonriendo este verso que no termina? Tus hermanas sostienen las libretas donde una vida entera ya se empezó a escribir. Y cambiarás

letra por letra hasta tu nombre nuevo para vos. Aunque venga del fondo de infinitas memorias desaparecidas que se llamaron igual. Gimotean de impaciencia las parvas de franciscas, francescas, margaritas, daisys, margheritas, françoises, que quieren verte y compartir el aire en el susurro agudísimo de un trío. Jugar se vuelve un tú en falsete ultraligero que suena a trino. Cantan para vos. Yo quisiera sumarme a tantas voces; sé que podrás entender mi silencio.

carta

¿Regalos de una caligrafía muerta? Se dirigía a los que habían emigrado, el padre a la hija que se llevaba todo, con quien le llevaban toda la suave espera del futuro. 23 de diciembre de 1951. "Mañana es Nochebuena y pienso... quisiera que hoy estuviera aquí... con nosotros... armar un lindo pesebre... tu sei tanto lontano... la alegría que no pude tener... Brindaremos una y otra vez por tu salvación..." ¿El porvenir fue óptimo, excelente? Quizás. Pero el abuelo no vería a su nieto niño, no conocería al bisnieto poeta: *eccomi qua!*

"Pienso... ahora pienso... hubiese querido bajarte los regalos de la chimenea... un *bel pulcinella*... una *bella bicicletta*... un *calzettone pieno di dolci*... *torroni*... y ni siquiera eso pude hacer..." Una estilográfica, sin duda, y un papel que absorbe la tinta para que las letras dibujen sus curvas precisas, de artista. El dolor se esconde tras la cortesía, apenas. "Este año no armé el pesebre, no armé el árbol... me faltaba todo... me faltabas... *angelo bello*. No puedo darte mis deseos... tus queridos... te mando al niño, José y la Virgen... *ti auguro tante belle cose*... *il tuo papà Milo baci*." La escritura se inclina a la derecha apenas. Los palitos que atraviesan las "a" y las dobles "t" parecen escaparse de las lágrimas negras que inician las /palabras. La "M" mayúscula de "Madonna" hace un extraño arabesco antes de subir sus dos crestas. Al final el papel se acaba: las cuatro últimas líneas se apilan en dos renglones. Una parte de mi se queda en el apóstrofe que falta, en medio de la ciudad desconocida: L'Aquila. La otra parte, en su idioma, piensa que va a morir sin que nada pueda sacarla del lugar natal. En la pantalla líquida contempló la imagen de la carta consumida. Nada es eterno, aunque ningún amor se va del mundo sin dejar su huella.

Silvio Mattoni nació en Córdoba en 1969; es traductor y profesor universitario. Ha publicado entre otros los libros de poemas *El bizantino* (1994), *Sagitario* (1998), *Canéforas* (2000), *En el país de las larvas* (2001) y *Hilos* (2002).

SIGMAR POLKE. "CONSEJO DE MUJER A MUJER. LA ROPA INTERIOR DE SEDA NEGRA BRILLA MAS SI SE LAVA EN TE NEGRO EN LUGAR DE AGUA". GOUACHE SOBRE PAPEL.



La hiperquinética dinámica cultural de Buenos Aires tuvo aceleración suficiente como para saltarse—salvo alguna que otra honrosa excepción—la excelente muestra de obra reciente sobre papel de **Sigmar Polke**, que en el pasado mes de julio recaló, con el título de "Música de origen incierto", en el Museo de Arte Decorativo, según iniciativa del Instituto Goethe. Para disimular un poco, entonces, aquella compartida distracción vernácula, *Diario de Poesía* dedica en este número su Página de Artista a este ídem, una de las figuras más categoricas del arte contemporáneo, nacido en 1941 en Alemania Oriental, y alternativamente definido como "un nuevo Picabia", "la más palpable demostración de la capacidad revulsiva de una inteligencia", "creador de poemas visuales como símbolos morales en violenta oposición a la moralina de un mundo del cual extrae sus propios materiales" y hasta como "un barroco de ciencia ficción". El trabajo elegido pertenece a la mencionada muestra, un fascinante abanico de 40 gouaches sobre papel que permitieron apreciar palpablemente la ácida, tensa y, a la vez, pictóricamente hedonista combinatoria de tramas gráficas—no impresas sino pintadas sobre el soporte con delectación de manualidad, como una suerte de citas icónicas de las más amplias fuentes gráficas, literarias, históricas y periodísticas; en el mismo sentido, los títulos de cada pieza son fragmentos de diferentes orígenes que operan como parte del heterogéneo discurso de cruce que proponen. La pura expansión de recursos colorísticos y compositivos elude la marca autoral de la pincelada para caer sobre el campo visual como vestigios de un gesto residual que balbucea, de la manera más pictórica que pueda imaginarse, el estado crítico de una cultura ensimismada.

Eduardo Stupia

Tres miradas sobre la lectura

La lectura como libertad; la crítica, como forma especial de la lectura; el placer de leer a los clásicos en traducción: tres temas, tres abordajes sobre el inagotable asunto de la lectura en tres textos de Giuseppe Pontiggia, Walter Cassara y James Laughlin; el ensayo de este último sobre la lectura de los clásicos se complementa con algunos ejemplos de traducción especialmente vívida de autores griegos y latinos al castellano.

Leer

por Giuseppe Pontiggia
traducción de Guillermo Piro

Efecto alucinatorio ligado al título de un congreso, *Tiempo y libro*. Yo había leído *Tiempo libre*. Descubrí el error sólo al releerlo, y confirma que lo dicho por Barthes sobre la literatura—hecha no para ser leída, sino releída— es válido también en otras áreas menos ambiciosas. Lo singular es que el haber puesto en evidencia el malentendido no bastó para eliminarlo. Mi tendencia era siempre la de leer *Tiempo libre*, lo que confirma que la vista sirve para hacernos ver lo que está tanto como lo que no está.

Busqué una coartada etimológica para la confusión entre libro y libre, pero mi investigación no la avalado. Libro viene de *liber*, con una *i* larga que pasó del latín al italiano; originariamente significaba la película entre la corteza y el tronco. Libro, en cambio viene de *libertas*, con una *i* breve y móvil como la libertad. Se ve que la convergencia de las dos palabras—libro y libre—es más tenaz que las razones de la etimología y sucede bajo la protección de una tercera palabra a la que ambas le dan sentido: el tiempo.

De hecho, el “tiempo libre” se asocia irresistiblemente, en los bibliófilos, con el libro. No es que su círculo sea muy amplio. Ni que el tiempo libre debe estar totalmente destinado al libro. Faltaría más. Pero después de haber tributado este petulante y justo homenaje a la así llamada Vida, agregaré que el horizonte del bibliófilo está hecho de libros. Que la búsqueda de librerías de viejo en ciudades remotas constituye la meta inconfesada de recorridos tan inquietantes como incomprensibles para los demás. Y que la lectura de un catálogo es un placer biológico no menos intenso que aquellos justamente apreciados. Hablo siempre de un grupo ávido y melancólico de hombres que se podrían llamar bibliófilos—pero usando esta palabra en la misma acepción con que Hokusai se definía a sí mismo como un “loco de la pintura”.

La asociación de tiempo libre y libro excluye necesariamente aquella entre tiempo profesional y libro. Aludo a la lectura editorial, la lectura de los asesores editoriales, aquellos que deben aconsejar si un libro debe publicarse o no, que definiría la lectura como *si*. Dejando de lado felices excepciones, trabajando como asesor se leen los textos como *si* uno pudiera determinar si han de gustarle o no al público. Al final se elige un texto como *si* gustase a los demás y no a quien lo elige. De ese modo se publican textos que gustan a los editores como *si* le gustasen a un público al que después a menudo no gustan. Y de allí la pregunta, entre acalorada y colérica, de los mismos editores, que frente al fracaso de un libro dicen: “¿Pero a quién le había gustado?”

Tampoco quisiera insistir en las desventajas de los lectores profesionales. Ya les he dedicado (a ellos y a mí) un cuento donde un consultor editorial, revolviendo en un montón de manuscritos atrasados, se topa, sin reconocerla, con una traducción inédita de *Crimen y castigo*. Encuentra al texto de discreto interés, pero se limita a aconsejar no perder de vista al autor, en vista de una ulterior maduración. El cuento fue interpretado



como una sátira contra el lector editorial, y probablemente lo sea. Pero creo que no está exento de cierta solidaridad patética con quien alcanza a descubrir cualidades interesantes en un gran escritor, incluso cuando está mezclado con otros que, en vez de valorarlo con su modestia, terminan, con su oscuridad, atenuando su luz.

Tiempo libre es el que se le dedica a una lectura verdadera, no “práctica”. Ese tiempo que es el único verdaderamente nuestro—como escribe Séneca en las líneas iniciales, sombrías y graves, de las *Cartas a Lucilio*. Tiempo que resulta erosionado por ocupaciones múltiples; tiempo que tratan de sustraernos los ladrones de tiempo, los impertinentes pintados por Horacio en la *Sátira IX*, y a los que Karl Kraus reserva un afonismo desolado: “Muchos desearían matarme. Muchos desearían charlar una hora conmigo. De los primeros me defiende la ley”.

Tiempo libre para el libro significa liberar a la lectura de ambiciones desviadas.

La primera consiste en identificarla con la “posesión” intelectual de un texto. Haría falta liberarse del deseo de “poseer”—me refiero a poseer idealmente—un libro. Leer es un proceso sin fin, que sólo una imaginación débil puede limitar a una lectura de la obra. Del mismo modo el lenguaje erótico nos engaña cuando al

verbo poseer hace que siga, como complemento directo, una persona. Nada hay más fugaz que ese modo de poseer. Pero el delirio paranoico de omnipotencia nos hace elegir, entre todos, el menos adecuado de los verbos.

Mejor exponer lo que un libro nos da a los cambios que lo transforman a él y nos transforman a nosotros. No ilusionarse en cristalizarlo por una breve eternidad, como en la caja fuerte de un banco transformada en cripta.

Otra herencia patológica, transmitida por la escuela, es el culto de la completud. Ideal imposible, nos suministra la coartada más rigurosa y al mismo tiempo más difundida para no leer. Tampoco se puede olvidar a ese personaje del cementerio de Lee Masters que creía haber imaginado algo grandioso cuando decidió,

ticabilidad del Todo. Desistimos de la lectura de ciertos libros porque nos desesperamos por terminarlos. Y sin embargo la memoria de los bibliófilos es rica en encuentros breves y relaciones aleatorias, más vivas que las relaciones cultivadas con infaltable aburrimiento. Se aprende de a pedazos, decisivos como las emociones en esa vida que misteriosamente llamamos racional.

“La escuela nos acostumbra a diferir la lectura de un genio para leer una mediocridad que lo explique.”

Contribuye a las aberraciones de la completud un imperativo brutal que definiría como economía de la indigencia, típica de los períodos de guerra: no dejar nada en el plato. Lo que sería como imponerle a un comensal que no desistiera nunca de un plato, aunque no quisiera más, aunque descubriera un error en su elección. Parece que la ingestión completa es indispensable para expresar un juicio, mientras es sabido que, por ejemplo, para el vino puede bastar un trago. Por otra parte, ¿qué importa el juicio? Los libros no se leen para ser juzgados, sino para ser gozados. Longanesi comparaba a los críticos literarios, cuando juzgan un texto, con los policías cuando interrogan a un sospechoso.

Junto al culto de la completud está el culto de la “introducción”. Leer un libro antes de leer otro. La escuela nos acostumbra a diferir la lectura de un genio para leer una mediocridad que lo explique. El resultado es aplazar la lectura del primero y no pasar nunca al segundo. El aburrimiento de la travesía muchas veces nos lleva a cambiar de ruta. Grocho Marx pidió una vez una guía para adentrarse en el *Ulises* de Joyce; pero pronto rechazó el volumen de Gilbert diciendo que el comentario exigía más explicaciones que el texto.

Otra imagen penitencial y burocrática del libro es la del “instrumento de trabajo”. Dejo a la imaginación que evalúe cuán atractiva puede ser una palabra como instrumento. Y la popularidad de la palabra trabajo, máxime en Italia, no necesita comentarios. Y sin embargo la propaganda de los libros—la primera en dudar del valor de lo que ofrece—repite con obstinación esta obviedad. Es preferible entonces la definición que fue dada del seno como instrumento de nutrición y placer, porque, a falta de otra cosa, al menos ampliaba la oferta de atractivos para el bien en cuestión.

Si en estar afiliado a ninguna secta espiritista estoy convencido de que la sola presencia física de los libros en una biblioteca actúa sobre quien los posee. También se lee por ósmosis.

Leer es un arte que no se adquiere más fácilmente que el arte de escribir. Trato de enseñarlo, pero en el sentido del francés *apprendre*, que significa al

(sigue en pág. 12)

(viene de pág. 11)

mismo tiempo aprenderlo. Es un arte que nunca se termina de aprender.

Readquirir el sentido de la lectura como felicidad, no como constrictión; ésa es la infancia que hay que encontrar siendo adultos. Adquirir muchos libros de una vez para leerlos al mismo tiempo. Descubrir la poligamia. Por cierto la monogamia reserva genes inenarrables, pero probablemente por esta razón habitualmente no se cuentan y se prefieren sus transgresiones.

El cansancio evocado por Mallarmé por haber leído todos los libros se vuelve en el bibliófilo la desesperación por no haberlo conseguido.

No leer *para* (para aprender, para divertirse, para escribir, para hablar, para pensar, para evadirse, para recordar).

Leer sin *para*, aunque el hombre proyecta continuamente su propio sentido.

Leer en el presente para leer el presente.

El saber de las tradiciones de Oriente y Occidente siempre ha afirmado la centralidad del presente, la puerta que abre el acceso al tiempo.

En la civilización de la técnica —ha escrito Heschel— consumimos el tiempo para ganar el espacio. Pero el tiempo —agrega— es el corazón de la existencia.

Pienso que este es el sentido de la frase que Diógenes le dirigió a Alejandro Magno, que se había detenida delante de él, metido en su barril:

“Córrete, que me tapas el sol”

Frase que fue interpretada como la voluntad de circunscribir la gloria de Alejandro Magno. Pero yo dudó que Diógenes, comparándolo al sol, quisiera redimensionarlo. En todo caso lo contrario. El acento más bien parece puesto en el sentido total y eterno del presente. La figura de Alejandro Magno tapa el sol y le quita a Diógenes el bien de la luz.

Un gran coleccionista de cuadros me decía que el placer de poseerlos consistía, sobre todo, en poder contemplarlos en silencio, durante largo tiempo, cuando quería. No se proponía fines ulteriores. Como un monje podría orar, no para obtener, sino para agradecer que esté orando.

Leer en el presente descubriría el sentido más importante del tiempo y la lectura. Uso el condicional porque es una meta ardua. Pero comencé a perseguirla. Tal vez, cuando tenga doscientos cuarenta y dos años, la alcanzaré todos los días. Por ahora constato que leer en el presente verifica por fin la convergencia de felicidad y salvación.

Sobre la crítica de poesía

por Walter Cassara

Se cuenta que Zeus engendró a las Musas en un exuberante rapto de Júpiter que empezó en los aposentos de su madre Rea y terminó en la cama de la bella Mnemósine, con quien yació nueve noches. En un comienzo, las Musas formaban una trinidad, consagrada —cabe suponer— a la música, la danza y el canto; pero luego, quizás debido a la influencia de la filosofía pitagórica, su patrocinio se extendió a otros campos y su número ascendió a nueve. A Mnemósine, la madre de todas ellas, se la llamó por añadidura la “decima Musa”, y la crítica alguna vez (pienso en un libro de Herbert Read que

llava ese título) reclamó para sí sus dones protectores.

Aunque Curtius señala que el significado de las Musas no estaba claro aún para los griegos, es sabido que tenían una función punitiva y que por eso los poetas invocaban cautamente sus nombres al embarcarse en una obra. Acudiendo a ellas, Orfeo —el poeta más famoso de todos los tiempos, famoso a pesar de no haber escrito una palabra— no sólo pudo descender al infierno, sino atemperar por un instante el sufrimiento de los condenados. Por el contrario, solían ocurrir cosas terribles si alguien se atrevía a desafiarse o injuriarlas, como pasó con el pobre Tántris, a quien las Musas impartieron un castigo eterno, privándolo de sus dotes facultades más preciosas: la voz y la memoria.

“Cuando el poeta asegura que hay que hacer obra con nada, es porque, consumiéndola toda su materia, ya no quiere relacionarse sino con el candor cuya firma en blanco tiene la Musa” ha dicho Robert Marteau en un libro reciente en el que intenta recuperar el paradigma griego a la luz de cierta conciencia trágica o agonística que estigmatiza toda la poesía moderna. Un eco de las zozobras agustinianas frente al concepto cristiano de la “gracia” dicta buena parte de la arriesgada propuesta de este libro: sólo por intermedio de los dones gratuitos que dispensan escivamente las Musas —parece decirnos Marteau— podemos dar con la palabra justa, nombrar todavía el bien o restituir su memoria arcaica.

Pero las Musas son las más notorias desaparecidas del imaginario moderno, y su abandono ha dejado al poeta en una situación tal de orfandad y libertad frente al lenguaje que debe volver a nombrarlo todo, aunque sin llegar jamás a merecerlo, si bien nada puede probarnos tampoco que las cosas —al menos desde Virgilio en adelante— fueran de otro modo, y que las Chicas no se hayan presentado siempre con el mismo vestido ominoso y la conciencia culpable con que hoy podríamos evocarlas nosotras.

¿Quién eres tú? ¿Qué tienes que recordar? era entre los griegos la primera y terrible pregunta que los guardianes del mundo subterráneo formulaban a un nuevo postulante a la salvación. En la medida que todo conocimiento por la poesía puede plantearse hipotéticamente como un conocimiento por la gracia, es posible pensar que allí, en el libro (o libre arbitrio) de donde provienen los nombres, ya está operando cierta facultad crítica —aunque llegado este punto, ningún juicio, ningún mérito o instrucción parecerían suficientes, puesto que aquello que a un poeta le fue conferido en un acto de gratuidad, para los jueces tiene un precio y lo evaluarán con su vara implacable.

Gran parte de la crítica de poesía que se ejerce hoy aspira a ocupar el trono vacante de la Musa, aunque sólo sea de oficio. Puede que se trate de un tipo de crítica encandilada por el objeto (el crítico que aborda un poema debe conocer muy bien y asumir los peligros de la relación mimética), pero es más factible que se trate de una crítica que se solaza consigo misma, con sus propios aparatos de saber

y sus profusas tecnologías de lectura. No quiero decir con esto que el análisis técnico de un poema no pueda dar resultados deslumbrantes: he asistido a más de una autopsia in vivo que me ha dejado con la boca abierta.

Pero lo que más me fascina en esos casos no es ver el poema convertido en un amasijo de nervios y tripas, sino el fino y precioso instrumental que utilizan los operadores. Y en general, es sabido que las consecuencias que se extraen a partir de dichos análisis suelen ser bastante deprimentes, rudimentarias y desfasadas con respecto a las metodologías aplicadas. Sin duda, este modo de ejercer la crítica, trepanando y desguasando la materia poética en busca de grandes presupuestos lingüísticos o gramatológicos, es tan legítimo como cualquier otro —y hasta puede instruirnos sobre alguna cuestión colateral—, pero sólo en manos de quienes saben cómo y para qué valerse de tales herramientas; de otro modo, la disección se convierte inevitablemente en una carnicería onanista —y no tengo nada en contra del onanismo, pero en materia de crítica, me inclino más por lo holístico.

Ahora bien, la pregunta que cabe hacerse es si resulta posible una crítica ciente por ciento holística; vale decir: una crítica donde el poema sea pensado —en cuerpo y alma— como una unidad orgánica e irreductible. En verdad, todo lo que un holista podría afirmar acerca de un poema sería nulo o sería con suerte otro poema en el que expresara su anonadamiento, porque es innegable que nadie puede abordar o siquiera merodear la lectura de un texto sin establecer un recorte, profanar la totalidad o desviar su sentido hacia alguna de las partes. Yo llamaría holista a esa clase de lectores que sólo pueden decir de un poema “me gusta” o “no me gusta” y con eso creen haber dado una lección ejemplar sobre la cosa. Como cualquier hijo de vecino, esta clase de lector puede emitir una opinión, pero no puede dedicarse a la crítica.



la ocasión en que se sirve el plato así como de otros múltiples factores externos. En un contexto de escasez por ejemplo, todos somos potenciales *gourmands* y el más corriente de los platos puede transformarse en una comida exquisita; por el contrario, en condiciones de abundancia o lujo, el paladar —que es un órgano tan susceptible como el corazón o cualquier otro— se atrofia y extravía rápidamente, y cierto plato que debería pasar por ultrasofisticado, nos resulta pretencioso o insípido. Si bien hay críticos que deberían guiarse un poco más por el paladar y menos por el cerebro, el problema se presenta cuando alguien quiere elevar a la categoría de juicio un testimonio puramente sensitivo o pulsional. Sin embargo, creo que la crítica suele operar de esta manera —según los humores, el gusto, las corazonadas, la buena o mala voluntad que se pone al leer un libro— con una frecuencia mayor de la que uno se imagina.

Así como no es el gusto sino la conciencia aquello que manda en el paladar y determina finalmente qué debe agradarme y qué no, la crítica no puede operar de otro modo —me parece— que aplicando ciertos patrones de censura y reduciendo su objeto a una escala de valores previos. Lo ideal sería que un crítico tuviera una escala de valores tan flexible como para admitir que todos los poemas que se escriben actualmente son buenos; pero entonces dejaría de ser crítico para pasar a convertirse en un proveedor más de artificios generales. Afortunadamente no ocurre así y la literatura todavía existe gracias a que hay quienes dictaminan que es valioso y qué no según patrones más o menos justos o despóticos.

Para Aristóteles, toda actividad creadora tiende desde su origen al elogio o la censura; al aprobar o desaprobación un

“Al aprobar o desaprobación un texto, el crítico afronta inevitablemente los mismos riesgos con que ese texto fue escrito.”

texto, el crítico afronta inevitablemente los mismos riesgos con que ese texto fue escrito: puede equivocarse o puede acertar, pero en cualquier caso lo que se establece es un pacto de lectura que —con el tiempo— pasará a formar parte del canon o el malentendido, que suelen fomentarse y rectificarse el uno al otro. Cuando Tolstói por ejemplo afirmaba a rajatabla que Shakespeare era un bufón insignificante ¿no cargaba al mismo tiempo sobre sus espaldas toda la genialidad que se le atribuye a Shakespeare? Y además ¿quién —exceptuando el testimonio beatífico de Harold Bloom— podría asegurarnos que Tolstói no estaba en lo cierto? “Para reducir los errores al mínimo —dice W. H. Auden— el censor interno al que el poeta presenta su obra debe ser en realidad un consejo. Debe incluir, por ejemplo, un hijo único muy sensible, un ama de casa muy eficiente, un especialista en Lógica, un monje, un payaso irreverente, e incluso —quizás odiado por todos los otros y correspondiendo ese odio— un brutal y crónico sargento para quien toda poesía es un desperdicio”.

Conveníamos que en este tribunal tan democrático, salvo el ofuscado sargento de policía, nadie es invencible ni nadie tiene la última palabra. Y el hecho de que todos alguna vez nos consideremos autorizados, justa o injustamente, a llevar los tres galones amarillos, muestra acaso que el malentendido —ya sea por la vía de la censura o el elogio— es algo que está ocurriendo siempre, en todo tiempo y lugar en que alguien escribe o lee un poema. Y quizás la crítica intervenga, no para corregir o disolver el malentendido, sino para corroborarlo.

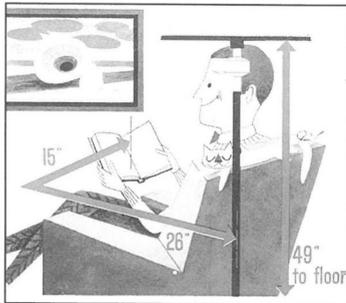
Yes que sin un feedback o —digamos— una señal de ajuste que delimite y oriente su lectura, al crítico se le haría imposible corroborar o aportar algún dato nuevo a lo que ya fue dicho en el texto. Ese feedback, al menos en la poesía, suele llegar a veces agotados todos los presupuestos de la censura, y nunca de manera lineal sino más bien oblicuamente, como un afilz traza un atajo a lo largo de una hilera de casillas libres, o como un

recorrido en espiral que puede leerse desde el centro hacia los márgenes y también al revés. En este sentido, por más racional o analítica que se presente la lectura de un poema, lo que puede traducirse en términos de la crítica resultará siempre un poco elíptico y delirante. No hay otra forma –creo yo– de aproximarse a un poema que describiendo una órbita de sentidos posibles alrededor de ese núcleo incandescente que es la materia poética. En cada vuelta de la espiral, parece que nos alejamos forzosamente del centro, y sin embargo –como una flecha disparada por Zenón– nunca nos hemos movido ni un ápice de allí.

Claro que un poema no puede leerse si no es en relación con todos los poemas que se escribieron antes y con aquellos que todavía no fueron escritos. Pero nada es más difícil para el crítico que saber situarse en ese trecho exiguo y a la vez inmenso que va de un poema a otro. Imaginario o no, ese punto equidistante donde lo posible está a la misma distancia que lo imposible es la única escala que tenemos para arriarnos a la palabra poética. Cada lectura es un salto transversal sobre el presente que actualiza de un golpe toda la creación e ilumina por un instante, sólo por un instante, los puntos en que la figura se funde con el tapiz. Luego todo vuelve a quedar en sombras y el arco de sentidos en que se abrió el poema se eclipsa en la inestabilidad de donde procede.

pués de un día de trabajo estaba demasiado cansado para concentrarme. El venerable instructor, que tenía que cambiarse los anteojos cuando pasaba del libro al pizarrón, era un zopenco. Su interés primordial era la gramática, algo que siempre he detestado por considerarlo un impedimento para la fluidez de los bellos sonidos. Al cabo de un mes, lo único que pude escribir era: "El capitán ordena a los soldados que crucen los caballos al otro lado del río", o "¿Quién conducía el ejército a la ciudad?" ¿Y eso qué tenía que ver con Homero o Safo, a quienes tanto anhelaba leer? Abandoné. He permanecido bastante inocente del griego hasta la fecha.

¿Pero verdaderamente importa estudiar griego? Por cierto, uno no puede es-



cuchar el mágico sonido de las palabras griegas si no las conoce. Sin embargo, quiero argumentar que el sonido es sólo una parte del asunto, que hay en los viejos textos una sustancia, una sabiduría de la vida que puede captarse también en las traducciones, y hay muchas buenas en lenguas modernas. Y lo mismo ocurre con la literatura latina. Muchos de mis amigos les tienen miedo a los clásicos griegos y latinos. Como no estudiaron esas lenguas en la escuela, temen que haya en ellas algo irreversiblemente difícil. Para muchos de nosotros, los griegos y los romanos resultan tan ajenos como los habitantes de Marte. Tonterías. Los griegos y los romanos eran tan humanos como nosotros, tal vez más, porque sus vidas no habían sido contaminadas por los viajes espaciales y las computadoras. Estaban más próximos a las grandes verdades: el amor, la muerte, la materia de la que está hecha la existencia. Hay más verdades contundentes sobre el curioso sentido de nuestra existencia en la tierra en diez páginas de los epigramas y epítafios de la *Antología Palatina* que en las páginas editoriales –supuestamente convincentes– del *New York Times*. Tal vez el mayor placer e instrucción que he obtenido en mis años de "declinación" es leer los clásicos en traducción. El señor McCloy sabía lo que decía. En comunión con los antiguos, podemos lograr una suerte de calma, una perspectiva, un consuelo de nuestro horrible mundo.

mi primer mentor fue el profesor de latín de Choate, H. P. ("Hup") Arnold. Un hombre encantador pero un poco acartonado. Lo que más le interesaba era la interpretación, que entenderíamos perfectamente la sintaxis de la *Eneida*. Estaba convencido de que Virgilio era bueno para nuestra moral. Virgilio nos convertiría en hombres justos y correctos. Como los sermones del director. Nunca nos presentó a Catulo o Petronio ni a ninguno de los autores latinos divertidos. Por cierto, saqué provecho de Hup. Debíamos analizar e interpretar treinta líneas de la *Eneida* por día. Algunos de mis condiscípulos eran tipos perezosos. Estaban tan aburridos de Virgilio como yo. Pero me pagaban veinticinco centavos

por explicarles de qué trataban esos treinta versos. Este soborno me produjo un cierto disgusto por Virgilio (o un sentimiento de culpa), que no me abandonó hasta 1983, cuando mi amigo más querido, Robert Fitzgerald, publicó su magnífica versión de la *Eneida*. Robert me convenció finalmente de que Virgilio era aceptable. Pero, ay, esos símiles de siete versos que Virgilio tanto amaba, y que resultaban tan difíciles de traducir. Mejor saltarlos. No son poesía, son pura verbosidad. Sin duda, la de Fitzgerald es la traducción más grata. ¿Pero dónde zambullirse? Tal vez en el Libro IV, la historia del "asunto" que Enas tuvo con Dido, o en el Libro VI, la visita al otro mundo. Leer el poema entero requeriría enorme fortaleza. De Virgilio, mi favorita es la cuarta *Egloga*, que traduje en Harvard, el poema profético sobre el niño maravilloso que redimirá al mundo. Los eruditos medievales suponían que predecía el advenimiento de Cristo:

Por ti, muchachito, la tierra sin labrar
hará brotar sus dones y te los dará,
primero la dedalera y la hiedra
/vagabunda,
después colocasias y el alegre acanto,
sin que las llamen vendrán las cabras con
/su leche
los rebaños ya no deberán temer al león
de tu cuna misma brotarán flores muy
/dulces
morirá la serpiente
se marchitará la planta venenosa
en todas partes crecerán hierbas asirias.²

Esta traducción y una buena selección de los poemas breves de Virgilio pueden encontrarse en *Latin Poetry*, volumen compilado por L. R. Lind, Oxford.

Si Hup Arnold era mohoso, Dudley Fitts, la estrella del departamento de inglés de Choate, era una brisa primaveral. Mi primer encuentro con él, cuando estaba en cuarto año, fue dramático... y clásico. Fitts, ataviado con su toga negra, bajaba a toda velocidad la escalera del comedor, con algún gran pensamiento que cegaba su atención a todo obstáculo, y yo subía corriendo. Chocamos en un rellano, y los dos terminamos en el suelo. Fitts se reincorporó con dignidad y me increpó en estentóreo bostón: "¡Estos cachorritos que ni siquiera han leído a Tucídides!". Más tarde nos hicimos grandes amigos. Con su dominio de seis idiomas, era la eminencia intelectual de la escuela. Y decir que tenía "una mente amplia" era hacer una precisa descripción física:

“Hay en los viejos
textos una sabiduría de
la vida que puede
captarse también en las
traducciones.”

había unos cuantos centímetros extra entre sus ojos y el nacimiento del cabello. En un museo de Atenas vi el busto de un erudito del Atica que tenía esa clase de frente. Su curso de licenciatura, en sexto año, era extraordinario en una escuela de esa época. Empezaba con lecturas de la *Poética* de Aristóteles, después *Edipo rey*, después Chaucer, cuyo apellido se nos enseñaba a pronunciar tal como se escribe, después *Coriolano* (y no *Macbeth*). Salteábamos a todos los rancios poetas ingleses que han hecho que los estudiantes oíen la poesía, y terminábamos con Du-

blineses, Eliot y Pound.

Con la condición de que me callara la boca mientras él trabajaba, Fitts me autorizó a usar su biblioteca clásica. Me lanzaba un libro de sus anaqueles y me decía: "Mira esto". Traducciones, por supuesto. Todos esos textos entretenidos que Hup Arnold jamás nos nombraba. Cuando llegué a Choate, Fitts estaba haciendo su notable adaptación de poemas extraídos de la *Antología Palatina*. Son paráfrasis más que traducciones literales. Acerca de su método, él mismo escribió: "Me resulta imposible igualar el delicado equilibrio de los pareados elegíacos, y deliberadamente elegí un sistema de cadencia irregular, asonancia y verso quebrado... Simplemente he tratado de reexpresar en mi propio idioma lo que han significado para mí los versos griegos". El resultado es excelente poesía inglesa, griega en espíritu, pero atemperada por el ingenio contemporáneo.

La *Antología Palatina* es una enorme compilación de más de cuatro mil epigramas, tanto paganos como cristianos, que empieza alrededor del año 700 a.C. en Grecia, y que se extiende luego por todas partes del mundo Mediterráneo donde el griego siguió siendo un importante lenguaje literario durante diecisiete siglos. Muchos de los poemas son basura, obra de escritorzuelos o pedantes. Pero los mejores se cuentan entre las glorias de la literatura griega y de la poesía en general. Su compresión ha producido un lirismo cristalizado... y una profunda sabiduría acerca del gozo y los pesares de la condición humana.

He aquí unas pocas versiones de Fitts:

Me niegas: ¿y para qué?
No hay amantes, querida, en el otro
/mundo,
ni amor más que el de aquí: sólo los vivos
/conocen
la dulzura de Afrodita...

allá abajo,
allá en el Aqueronte, prudente virgen,
/polvo y ceniza
seremos solamente al yacer juntos.

Ascleptades

Mi alma, cuando besé a Agatón, subió a
/mis labios
como si anhelara (¡pobrecita!) pasarse a él.
Platón

Con las bocas juntas yacimos, sus pechos
/desnudos
curvados bajo mis dedos, mi furia
/pastando en lo profundo
de la plateada llanura de su cuello y luego,
/nunca más.

Me niega su lecho. La mitad de su cuerpo
/ha entregado
a Amor, la otra mitad a Prudencia.
Entre ambas muero.

Paulo Silenciario

¡Oh barba adorable, pelambree
/inspiradora!
Pero si dejar crecer la barba, amigo mío,
/significa ganar sabiduría,
cualquier cabra vieja podría ser Platón.

Luciano de Samosata

¿Qué edición inglesa de la *Antología Palatina* podría recomendarse?³ Fitts está disponible en una edición rústica de *New Directions*, pero su selección no es amplia. La selección de Peter Jay, en Penguin, es buena. Probablemente la mejor sea *Select Epigrams*, de J. W. MacKail, un volumen de 1911, que ofrece versiones en prosa, pero sensibles y fieles al espíritu griego. Desafortunadamente, no se ha reeditado, y hay que buscarlo en las bibliotecas. Si el lector desea enganchado con el tema, puede acudir a la indispensable edición en cinco tomos de la Loeb (sigue en pág. 14)

El placer de leer a los clásicos en traducción

por James Laughlin
traducción de Mirta Rosenberg
y Daniel Samoilovich

Una mañana, hace unos cuarenta años, iba al centro, a la oficina, en el subte de Lexington Avenue. Frente a mí, viajaba un hombre muy atildado de mediana edad que leía un pequeño libro encuadrado en vitela. Sentí curiosidad y me acerqué a él. No es usual ver libros del período del Renacimiento en el subte. Estaba leyendo un texto alidno¹ de poemas de Calímaco, uno de los grandes poetas griegos tempranos, que nació en el 310 a.C. Ahora me gusta imaginar que le dije al caballero: "Cantaba bien, aquel hombre, y se reía bien con el vino". A lo cual la respuesta del caballero era mi verso favorito de ese poeta: "Los muertos no descansan, viajan sobre el mar como gaviotas".

No fue ése el diálogo que sostuvimos, pero el caballero me mostró su volumen, una edición de bolsillo de 1920, y se presentó. Era John J. McCloy, abogado y banquero, administrador del Plan Marshall en Alemania y asesor de varios presidentes. Me dijo que la mejor manera de empezar con calma un día de trabajo duro era leer un poco de griego en el subte. Llegamos a mi parada y nunca más volví a verlo.

Sentí envidia, por supuesto, de que McCloy pudiera leer griego con tanta facilidad como si fuera el *Times*. Todos mis mentores me dijeron que el griego era esencial para la poesía. Ezra Pound me aseguró que los sonidos de las palabras griegas eran más expresivas para la poesía que las de cualquier otra lengua. Así que cuando la oficina de *New Directions* se mudó del campo a Greenwich Village, me inscribí en un curso nocturno de la Universidad de Nueva York, en Washington Square. Lamentablemente, des-

(viene de pág. 13)

Classical Library, publicada por la Harvard University Press.

Cuando más tarde Fitts se ocupó de Marcial (40-104 d.C.), uno de los más grandes maestros de la sátira y del epigrama picaresco, se dejó llevar demasiado por su tendencia a bromear. Los anacronismos son divertidos, pero pueden excederse. En X, lxviii, Marcial se burla de una promiscua dama romana llamada Lelia, que trata de excitar a sus amantes hablándole en griego en la cama. Pero cuando Fitts convierte a Lelia en Abigail, de los alrededores de Boston, y la hace hablar en francés, en mi opinión la cosa no funciona, por ingeniosa que sea.

Abigail, no vienes de La Ville
Lumière, en red de Martancia, ni siquiera de
/Québec, P.
Q, sino apenas del viejo condado de Essex,
Cape Ann, créme, desde hace más de diez
generaciones. Por lo tanto, cuando
/francesas
tus transportes amorosos como lo hace
y me llamas *mon joulou, petit*
trésor!, *vie de ma vie!*, empiezo
a impacientarme.

Es sólo lengua de cama, ya lo sé,
pero no es la lengua de cama, querida,
para la que fuiste destinada.
Será mejor que tú y yo
pasemos al vernáculo. Olvida el curso
/acelerado. Por favor,
mujer, eres una Abigail,
no una *pièce exquise*.

Fitts está más próximo al tono mordaz
y directo de Marcial cuando hace las cosas
más simples:

Son mis poemas los que recitas, Fidentino,
pero tanto los embrollas que
los vuelves tuyos.

Alegas que las más bonitas suspiran por ti:
por ti, Fitts,
cara de payaso ahogado flotando bajo el
/agua.

¡D. Fitts es
el viejo más verde que exista!
Capaz de andar con vestimenta completa
en un campo nudista.
(sobre un noble romano que andaba con la
/loga puesta en las orgías)

No te acuestras con ella, la lames,
/asqueroso impostor,
y andas diciendo por toda la ciudad que
/eres su amante.
Gargilio, juro por Dios
que si te atrapo te ataré la lengua para
/siempre.

La verdadera grandeza de Fitts como traductor sobrevivirá en sus versiones de las obras de teatro griegas. En colaboración con Robert Fitzgerald, hizo *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles, y el *Alceste* de Eurípides. Más tarde, solo, tradujo *La izquierda*, *Las ranas*, *Las aves* y la obra profeminista *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes. Diré algo acerca de los logros de Fitts-Fitzgerald cuando me ocupe de Fitzgerald.

El siguiente tutor en los clásicos fue Ezra Pound. Dudley Fitts se ocupó de enrolarme en la "Eziversity". Una época feliz. Un encantador balneario en la costa ligur, nada de clases y un maestro que, salvo por sus obsesiones con el fascismo y el antisemitismo, era invariablemente amable y siempre inspirador. Los parámetros críticos de Pound eran altos. No sentía ninguna estima por la mayoría de los textos que se les infligían a los estudiantes en las "nadademias". Se interesaba solamente por los poetas que habían inventado algo nuevo en poesía,

no por los que seguían a la academia. Nuestro programa era el canon que se da en *How to Read*, de Pound (*El ABC de la lectura*). En cuanto a los griegos: Homero, Safo y Sófocles. Los latinos: Catulo, lo mejor de Ovidio, Propertio y, a regañadientes, Horacio. La mejor manera de entender lo que Pound pensaba de Homero es leer su *Canto I*, que es una reescritura del Libro XI, la sección *nekvia* en la que Odiseo desciende al otro mundo para consultar al profeta Tiresias. Típico de Pound, el maestro mezclador, que no se contenta con el relato, sino que se dedica a rediseñar el principio con los ritmos aliterativos del *Seafarer* anglosajón, que ya había traducido anteriormente:

Y luego abordó la nave,
puso proa a la rompiente, hacia el mar
/piadoso, y
mástil y velas desplegamos en esa oscura
/nave,
llevamos a bordo ovejas, y también /nuestros
cuerpos,
cargados por el llanto, y vientos de popa...

Homero - trad. de Alfonso Reyes

Ilíada, I, 19: El ruego de Crises

La hija del troyano Crises, sacerdote de Apolo, ha sido tomada cautiva por los griegos; en estos versos, Crises pide que le devuelvan su hija a cambio de un rescate. Los soldados griegos quieren satisfacer su pedido, pero el jefe, Agamenón, lo desprecia airadamente. Entonces Crises suplica venganza a Apolo (hijo de Zeus y Latona) y éste atiende su súplica, disparando terribles flechas contra los griegos. En Alfonso Reyes, *Obras Completas*, t. XIX, FCE, México, 1968.

—Atridas, y soldados de las lucientes grebas:
Así os den los Olímpicos rendir la altiva plaza
de Príamo y tomar sin culpa a vuestras casaz,
que me deis a mi hija contra el rescate, en prueba
de sumisión a Apolo, el que de lejos caza.

A voces los aqueos lo dan por otorgado,
honrando al sacerdote y ansiosos del rescate;
mas impedir no logran que Agamenón maltrate
a Crises y lo aleje con ademán airado:

—¡Que no te encuentre, viejo, rondando nuestros barcos,
ni quieras insistir ni tanteear tu suerte,
que el cetro ni las ínfulas del dios han de valerte!
¡No te la doy! Pues antes, en mi mansión de Argos,
haciéndome la cama, labrando en el telar,
habrá de envejecer ausente de su hogar.
¡Y vete sano y salvo, no sea que me irrite!

Amedrentado el viejo se va por la ribera
de la mar estruendosa, y a solas considera
cómo, en sus oraciones, merecer el desquite
del hijo de Latona, la de alta cabellera.

(...) Escucháballo Apolo con ánimo encendido,
y como inmensa noche del Olimpo bajaba.
Repleta aljaba al hombro y el arco apercebido,
a su paso las flechas crujían en la aljaba.
Apostado de lejos, tira sobre los barcos,
y un chasquido de plata lanza el terrible arco.

También fue típico de Pound que no leyéramos Homero en una traducción moderna. Lo leímos en una versión latina de 1538, de Andreas Divus, que él había encontrado en un puesto de libros en París alrededor de 1910. A Pound le parecía que era mucho mejor que Chapman o Pope para transmitir el sentimiento homérico. Este descubrimiento nos dice algo acerca de la muy controvertida "erudición" de Pound. Había en ella mucho de casualidad. Daba con un libro por azar; si le gustaba, se convertía en un tesoro para él y no buscaba más. En un nivel más profundo, demuestra su pasión por las lenguas, su "interlingualismo", o su convicción de

que las lenguas deben entrecruzarse. En los *Cantos* hay alrededor de dieciséis lenguas diferentes, incluyendo el chino. Pound aconsejaba a los jóvenes aspirantes que se familiarizaran al menos con tres lenguas si que desearan ser poetas serios... no tanto por el contenido de la poesía extranjera sino para aprender métrica y las diferentes secuencias en que podían colocarse los sonidos de las palabras.

Wyndham Lewis llamó a Pound el *pantehnikon*; sin duda Pound sabía perfectamente cómo hacer las cosas. No le interesaba ninguna de las traducciones existentes de Safo, así que reclutó a la joven poeta Mary Barnard para que estudiara griego y tradujera a Safo bajo su dirección. Las despojadas versiones que Barnard hizo de Safo (disponibles en un volumen de la University of California Press), son de primer orden. (En los textos originales no sobrevive ningún poema completo de Safo. Nos ha llegado en fragmentos de papiro o a través de citas en los escritos de los gramáticos. A veces Mary Barnard combina frases procedentes de distintas fuentes para dar forma a un poema más importante).

Gracias, querida

Viniste, e hiciste bien
en venir: yo te
necesitaba. Has hecho

que el amor arda
en mi pecho... ¡bendita /se-
as!
Te bendigo tanto

como infinitas han sido
para mí las horas
de tu ausencia.

La versión de Safo hecha por Guy Davenport es igualmente buena, y en su libro, también de California, también tenemos el plus de algo de Arquíloco y de Alkman expertamente vertido. Willis Barnstone también ha logrado buenos resultados con Safo, al igual que John Nims.

Otro poeta moderno que albergaba un profundo gusto por Safo era William Carlos Williams. Sabía poco griego, pero con la ayuda de un profesor amigo, hizo una soberbia versión del poema más famoso de Safo, el "phainetai moi kenos isos theosin", que incluyó en el Libro V, Parte II de *Pater-son*:

Par de los dioses el hombre que,
frente a frente, se sienta a escuchar
tu dulce voz y tu adorable
carcajada.

Eso es lo que provoca en mi pecho
este tumulto. Con sólo verte
mi voz se quiebra, la lengua
se me anuda.

De inmediato, corre por mis miembros
un fuego delicado: ciegos
están mis ojos y algo ruge
en mis oídos.

Brota el sudor: un temblor

me hace su presa. Estoy más pálida
que la hierba seca y casi
muerta.

Este poema de Safo ha atraído a los traductores durante siglos, empezando por una versión latina hecha por Catulo. Williams también adaptó un idilio de Teócrito para su último libro, *Pictures from Brueghel*.

La historia de la relación de Pound con Sófocles es curiosa. En sus primeros libros críticos no dijo gran cosa sobre Sófocles, pero cuando fue confinado en el hospital St. Elizabeth durante doce años como "huésped del gobierno", según decía, y se aburría, se dedicó, con su especial humor irónico, a hacer trunacas adaptaciones de *Electra* y de *Las Traquinias*. Su teoría era que si los diálogos se vertían en jerga coloquial por los coros se hacían en verso, las obras se podían interpretar de una manera nueva, sin perder lo "griego" ni el sentimiento trágico. He visto puestas de ambas obras, y creo que "funcionan". La lengua coloquial hace que el público se ría pero, como toda la pompa retórica de las antiguas traducciones ha sido eliminada, los mitos se convierten en realidades relacionadas con situaciones contemporáneas. Pound dijo que la traducción es una forma de hacer crítica.

“ Pound dijo que la traducción es una forma de hacer crítica. ”

Uno de los "ezraísmos" más extremos en *Las Traquinias* se encuentra en los dísticos que Gilbert Murray tradujo como:

Ponme freno
con labios de piedra, duros como el hierro...

Y que se convierten, en la versión de Pound, en:

Y ponte en la cara un poco de cemento,
hornigón reforzado...

En *Electra* sobresalta pasar de:

(*Orestes a su tutor*)

Muy bien, viejo,
está claro que nunca te abriste de nosotros
y que como un matungo viejo que da la
/cara
siempre estuviste en la primera fila
en la pelea.
Así que ahora haremos esto:
escucha bien y no dejes de avisarme
si llego a pifiarle a algún blanco.

a la elegante elegía en verso, en metro adónico, en la que *Electra* se lamenta por su hermano, a quien cree muerto:

Todo lo que me quedaba
de esperanza era Orestes
como polvo vuelve a mí
nada en mis manos,
polvo es todo él,
flor que ya pasó.

El contraste sirve verdaderamente para acelerar la acción dramática.

Pound me inició en Catulo (87-54 a.C.), una presencia constante en mi obra:

Catulo es mi maestro y mezcló
un poco de ácido y un poco de miel

en su cuenco...

Catulo podía frotar las palabras con tanta fuerza que la fricción causó un calor que nos caldea

todavía a 2000 años de distancia...

Catulo - trad. de Ernesto Cardenal

Muchacho que sirves...

Muchacho que sirves el añejo Falerno
prepárame una copa más fuerte, muchacho,
como manda Postumia, la reina de la fiesta
—más ebria que la uva—,
y expulsemos al agua que corrompe al vino,
emigre donde los abstemios: que aquí sólo tenemos
vino puro de la marca “Bacco”.

En *Catulo y Marcial*, en versión de Ernesto Cardenal, Laia, Barcelona, 1978.

La virtud esencial de Catulo es la claridad, la simplicidad y una mezcla de mirada aguda con intensidad de sentimiento. Su tono directo e inmediato lo acerca a poetas modernos como William Carlos Williams y Kenneth Rexroth. Hay un amplio registro en Catulo: los poemas de amor a Lesbia, los poemas de celos cuando ella le da malos ratos, los poemas satíricos que ridiculizan a la disoluta sociedad romana, poemas mitológicos como el de Peleo y Tetis, y el soberbio epitalamio para el matrimonio de su amigo Malio.

Pound sólo tradujo tres poemas de Catulo. En el caso del famoso “Odi et amo”, descubrió lo que muchos otros habían descubierto: que su brevedad es una frustración:

Odio y amo. ¿Por qué? Si me lo preguntas, no lo sé. Siento que me ocurre, y duele.

En su versión del saludo a la novia de Formiano, logra captar la mordacidad de Catulo pero no el rigor de su métrica:

Salud a todos; joven dama con una nariz para nada demasiado pequeña,
con pies nada bellos,
y con ojos que no son negros,
con dedos que no son largos, y con boca /nunca seca,
y con una lengua para nada demasiado /elegante,
eres la amiga de Formiano, el vendedor de /cosméticos,
y en la provincia dicen que eres bella y hasta llegan a compararte con Lesbia.

¡Qué época tan desafortunada!

Pound calificó la traducción que Arthur Golding hizo de las *Metamorfosis* de Ovidio (1567) como “el libro más bello de la lengua”. Así que leímos a Ovidio en ese viejo texto delicioso y chispeante. El tono humorístico de Golding es perfecto para el color y el ingenio de Ovidio.

La traducción de A. E. Watts es ejemplar: es uno de los libros más entretenidos de la antigüedad y, tomado en dosis medidas antes de acostarse —las historias mitológicas son una verdadera pila— es algo que nadie debería perderse. El latín es maravilloso: Ovidio escribía mucho, pero cada uno de sus versos es una maravilla de música encantadora. El mismo dijo que la poesía fluita de su interior con voluntad propia. Sospecho que sonaba en hexámetros. Su *Arte de amar* fue prohibido por Augusto. Ovidio se casó tres veces y escribió algunas páginas sobre cosméticos, la *Medicamina Faciei Femineae*.

Pound no fue nunca un fanático de Horacio. Tal vez echaba la culpa de la existencia del Imperio Británico a hombres que habían sido obligados a memorizar de niños, en Eton y Harrow, la “Integer Vita”. “Horacio”, decía, “es el perfecto ejemplo de un hombre que adquiere todo lo adquirible sin tener base”. Cuando, durante su enclaustramiento en St. Elizabeth, se entretenía compilando su antología, *Confucius to Cummings* (la Biblioteca del Congreso le proporcionó los libros que necesitaba), no logró encontrar una traducción de Horacio que lo complaciera; y el mismo tradujo “Exegi monumentum aere perennius”. El contenido, explicó, era muy atractivo para un poeta encerrado en un “loquero”.

Este monumento sobrevivirá al metal y yo /lo hice más durable que el sillón del rey, más alto /que las pirámides.

¿La corrosión de viento y lluvia?

Impotente el flujo de los años no podrá quebrarlo, y /muchos pedazos de mí, muchos pedazos, eludirán /el funeral,

Oh Libitina-Perséfone y más tarde, suscitarán nuevos elogios. Mientras el Pontífice y la chica silenciosa recorran el /Capitolio

se hablará de mí donde el salvaje Aúfido azote, y el Dauno rija sobre la campiña /seca:

el poder de lo modesto: “El primero que /llevó el canto eólico a la moda italiana”...
¡Luce el orgullo, obra del trabajo! Oh Musa /Melpómene,
ciñe por propia voluntad el laurel.

Mis cabellos, délfico laurel.

La gloria del *Homenaje a Sexto Propertio* de Pound (en una reescritura y no una traducción) es el lenguaje, la absoluta belleza de la melopea. El poeta inglés Basil Hunting me dijo que Yeats consideraba el *Homenaje* —especialmente la Sec-

ción VII, la “Nox mihi candida” de Propertio— el mejor verso libre escrito en este siglo, porque Pound podía modular de un verso a otro a la manera de una sonata en música. Para mí, este fragmento es uno de los más maravillosos poemas eróticos en cualquier lengua:

Yo, feliz, noche, noche llena de claridad:
Oh lecho vuelto feliz por mi deleite /prolongado;
cuántas palabras dichas a la luz de /muchas velas;
forcejeos cuando la luz fue retirada;
de qué modo se debatí contra mí, pechos /desnudos,
la túnica abierta con demora;

y después ella abríendome los párpados /caídos en el sueño,
sus labios sobre ellos, y su boca /diciéndome:

¡Haragán!
Mientras nuestras suertes juntas se /entrelazan, saciemos nuestros ojos con /amor;
porque la larga noche se avvicina y un día cuando el día no retorna.

Robert Lowell tradujo “Arethusa a Lycotas”, de Propertio, pero es rígido, no fluye, porque lo hizo en cuartetas rimadas. Ese es un problema para el traductor de los clásicos. Cuando el verso griego o latino cuantitativo se fuerza para conformar metros ingleses acentuados y rimados, algo del tono poético fracasa. Los pareados de Pope son deslumbrantes pero no suenan como Homero.

El *Homenaje a Sexto Propertio* de Pound puede encontrarse en el volumen *Personae*. Como hace collages con el latín original y mezcla fragmentos de diferentes secciones, conviene además leer Propertio en la versión de J. P. McCulloch (California), o en la de John Warden (Bobbs-Merrill).

En su ensayo “Generations of Leaves”, Robert Fitzgerald demuestra que “la tradición clásica se observa cuando el arte está atento a la realidad en el más pleno sentido posible, incluyendo la realidad de las obras de arte anteriores”. La realidad de las obras de arte anteriores. Esa percepción, y la capacidad de recrear a los poetas antiguos en un lenguaje fresco y nuevo, era la clave de la grandeza de

Fitzgerald. Pound también la tenía, pero Fitzgerald era mucho más disciplinado en la práctica. Solía trabajar un día entero, o más, en un solo verso de Homero o Virgilio, hasta lograr un ajuste perfecto.

Dudley Fitts lo había invitado durante mucho tiempo a que tradujera la *Odisea*, pero Fitzgerald dudaba de que pudiera enfrentar una tarea tan gigantesca. Después, cuando Pound le elogió algunos fragmentos que había vertido, y Robert advirtió que casi todos los textos que se usaban en las escuelas eran en prosa —Lang, Butler, Palmer, Rouse, Rieu, y T. E. Shaw (Lawrence de Arabia)— aceptó el desafío. Estaba, por supuesto, el gran versión en verso de la *Iliada* de Richmond Lattimore, pero, por mucho que admirara el lenguaje de Lattimore, Fitzgerald cuestionaba la estructura, en la que en general cada verso griego correspondía a un verso inglés. Ese método es fiel pero más bien rígido. Hay enorme fluidez en Homero. Su griego es formidable porque fue compuesto para la oralidad. Un recitador no hace pausas al final de cada verso. Para conseguir el “flujo” del original, Fitzgerald, tras mucho experimentar, decidió dejar que los versos se extendieran, colocando las palabras en los lugares en los que sonaban más naturales al habla. Su versión resulta convincente para el lector moderno, casi como si Homero los hubiera escrito en inglés. Son buenos poemas en inglés. “Debía haber en cada página”, declaró en una entrevista, “una cualidad lírica que yo creía importante, y que correspondía a la entonación que el poeta homérico tenía en su tradición”.

En cuanto a la métrica, Fitzgerald optó por un verso blanco basado en el pentámetro yámbico, pero sutilmente variado para evitar la monotonía. Como Marlowe, empleó originalidad y libertad en los acentos y el fraseo.

De todos los mortales que en la tierra respiran y se mueven, ninguno más frágil que el humano. ¿Qué hombre cree en la /alición futura mientras le den valor los dioses, y rodillas /fuertes?

(*Odiseo le habla a Anfnomo*)

Mas si la dicha convierten los dioses en /desgracia a gusto o a disgusto el hombre lo soporta. Su mente es como los días, sombría o clara, gobernada por el padre de los dioses y los /hombres.

La *Odisea* y la *Iliada* de Fitzgerald están en edición de Anchor, y la *Eneida* en Vintage.

Allá por los años cuarenta cuando yo intentaba, con total ineptitud, regentear el Alta Ski Lodge, en Utah —si las cañerías no se congelaban se obstruían, y algunos de nuestros huéspedes más redituables eran alcohólicos o locos de atar—, era un alivio conducir hasta San Francisco para visitar a Kenneth Rexroth. Kenneth era el mejor conversador que conocí, después de Pound, pero mejor cocinero, y manejaba zonas de lectura en las que Pound jamás había incursionado, y además lo recordaba todo con una memoria fotográfica. Los libros cubrían hasta la última pared de su vieja casa victoriana en Potrero Hill.

Desempleado, Rexroth se pasaba tres horas cada tarde en la bañera con un artil de lectura, pasando dos páginas por minuto. Sus comentarios, enunciados de viva voz en dirección al living, me hacían desternillar de risa. Una vez me regañó: “Jim, sólo los niños leen novelas”. Su otra (sigue en pág. 16)

Quinto Horacio Flaco

Oda V del Libro I: Pirra

¿Quién es el delicado adolescente que en líquidos olores saturado, sobre rosas te oprime tiernamente, oh Pirra, en la caverna, acariciado?

¿Cuidas para él la trenza dividida, simple en tu aseo? Los variables dioses cómo deplorará, y la fe perdida, cuando encrespen el mar vientos feroces.

Desdichado el que, pura y entregada y siempre suya, siempre enamorada, guardarte espera. De oro resplandeces para el enamorado que enciegeces.

En cuanto a mí, cual náufrago salvado, la túnica a Neptuno he consagrado.

trad. de Adolfo Bioy Casares

En su N° 8, de agosto de 1946, la revista *Los Anales de Buenos Aires* publicó varias versiones de la Oda I,5, entre ellas estas dos de Silvina Ocampo y de Bioy Casares. Maligna, y a la vez melancólicamente, el poeta augura tristes momentos al joven que hoy goza de la bella Pirra; los versos finales aluden a la ofrenda que de sus ropas húmedas hacían los sobrevivientes de los naufragios en los templos de Neptuno; Horacio se compara a esos oferentes agradecidos, en tanto ha logrado casi por milagro sobrevivir al peligroso y cambiante amor de Pirra.

Qué adolescente, Pirra, delicado de líquidas fragancias perfumado te urge en la gruta sobre muchas rosas para el que anudas trenzas amorosas. Cuántas veces tendrá que deplorar la fe, los dioses que han variado, el mar en su violencia insólita el que ahora, confiado en ti te goza y enamora. De las brisas falaces ignorante como el oro te cree pura y constante. Desdichado es aquel a quien te ofreces, para quien no probada resplandeces, mas yo dentro del templo he ofrecido al Dios del mar este húmedo vestido.

trad. de Silvina Ocampo

(viene de pág. 15)

vida, tal como sabemos a partir de sus grandes poemas de la naturaleza, estaba en las montañas. Hicimos muchas excursiones a las Sierras, tanto en verano, cuando íbamos en burro, como al principio de la primavera, cuando íbamos esquiando y dormíamos en cuevas cubiertas de nieve.

Rexroth hizo una pequeña serie, vivida y hermosa, de traducciones de la *Antología Palatina*.

Retozando un día con la afable Hermione, descubrí que usaba una faja bordada con flores y en ella, en letras de oro, "Amame y que no te importe si otros me tuvieron antes".

Lo que más me interesaba era la manera en que Rexroth usaba un texto clásico como trampolín para sus propios poemas. Con frecuencia era difícil decir dónde terminaba el poeta antiguo y empezaba Rexroth, tan estrecha era la cercanía de tono. He aquí uno que usa a Marcial:

Este es tu amante, Kenneth, Marie, que algún día será parte de la tierra bajo tus pies, que una vez te coronó con /rosas de canto; cuya voz no fue menos famosa alzada contra la culpa de su generación. Dulcemente en el Infierno contará tu /historia a los arrobados oídos de Helena, nuestros placeres y celos, nuestras peleas /y viajes, que, a diferencia de los de ella, terminaban /en besos...

Y aquí hay uno de Safo. La cuarteta es la adaptación que Rexroth hizo de uno de los fragmentos sáficos:

...sobre el agua fresca suena el viento entre el ramaje de manzanos, y de las hojas trémulas cae filtrado el sueño...

Aquí yacemos, en el ruinoso huerto lleno de abejas de una deteriorada granja de Nueva Inglaterra, el verano en nuestro pelo y el olor del verano en nuestros cuerpos anudados, el verano en nuestras bocas y el verano en las palabras luminosas, fragmentarias de esta muerta mujer griega. Deja de leer. Recuéstate. Dame tu boca. Su gracia es tan bella como el suelo. Te mueves contra mí como una ola que se mueve en sueños. Tu cuerpo se extiende en mi cerebro como un verano lleno de pájaros; no como un cuerpo, no como una cosa /aparte, sino como un nimbo que planea sobre todas las otras cosas del mundo. Recuéstate. Eres bella, tan bella como el plegarse de tus manos en el sueño...

Rexroth se identificaba con Safo. En su *Classics Revisited*, una compilación mínima de los clásicos de las literaturas del mundo, desde *Gilgamesh* hasta *Huckleberry Finn*, dice de Safo que "comparte con Homero y Sófocles el esplendor, la claridad y el ímpetu. Safo es... brillante, ágil y segura. Supera a todos los otros griegos en inmediatez de enunciación y en su grado de respuesta a la sensibilidad".

Los historiadores. Entre los antiguos, Heródoto siempre ha sido mi favorito porque con frecuencia es un espléndido mentiroso. Se cruza con un viajero de alguna región remota y escribe todos los rumores y cuentos que el hombre ha escuchado como si fueran palabra santa. He-

ródoto se convierte en mi persona poética para transmitir algunos recuerdos bizarreros:

Heródoto informa

que las chicas de Cimeria se frotaban con aceite de oliva

el cuerpo para hacerlos resbaladizos como peces para sus amantes y

Rexroth hizo la pintura de los atunes con dos versos de

Anfilito & en Zurich estaba la bella y loca Birgitte

a quien le gustaba circunvolar el Matherhorn en su avión y yacer

en su bañera en el Dolder Grand mientras sus admiradores

ponían truchas dentro y Schubert sonaba en el gramófono del

dormitorio y Henry tuvo que llevar a Marcia al hospital

de Carmel para que lo extrajeran la serpiente y la lista de estas de-

liciosas prácticas podría seguir pero recuerden que el historiador &

el poeta y yo somos famosos por nuestros descabellados coloquios.

Pero lo que sé de historia antigua ha sido en general por buscar cosas puntuales cuando necesitaba algo. Plutarco tiene ese raro fragmento sobre los misterios de Eleusis que tanto fascinaba a Pound. Leí un poco de Dio-

Heródoto - trad. de María Rosa Lida

Las dos arengas de los samios

Cuando los samios expulsados por Policrates llegaron a Esparta, se presentaron a los magistrados de la ciudad y hablaron largamente como muy necesitados. Respondieron los magistrados en la primera audiencia que no recordaban el principio de la arenga y no habían entendido el fin. En una segunda audiencia los samios se presentaron con una alforja y sólo dijeron: "La alforja necesita marina". Los magistrados les respondieron que "la alforja" estaba de más, pero igual los socorrieron.

En Heródoto, *Los nueve libros de la Historia*, Clásicos Jackson, Buenos Aires, 1952.

nisiso de Halicarnaso buscando lo que pudiera encontrar sobre la "Oda a Afrodita" de Safo, que él preservó en su tratado "Sobre la disposición de las palabras". La historia fue una de las glorias de la literatura grecorromana, pero es larga la lista de lo que no tuve la oportunidad de leer. No puedo decir que lei en realidad a Tucídides, Jenofonte, Josefo, Polibio, César (salvo lo que me infligieron en la escuela), Salustio, Tito Livio o a Suetonio cuando chismorreaba sobre los Césares entre los romanos. Pound nos dijo que trató de modelar un estilo inglés a partir de Tácito, pero no funcionó.

Cuando se trata de los poetas, soy deficiente en Hesíodo, Alceo y el poeta-dramaturgo Menandro. Lo mismo puede decirse de la *Parsalia* de Luciano (esa tediada riña épica entre César y Pompeyo), Séneca, el almidonado Cicerón, y los dramaturgos Plauto (todas esas identidades confundidas) y Terencio, que adaptó todo lo de Menandro.

Las sátiras de Persio (36-42 d.C.) tienen una atractiva calidad coloquial que el poeta W. S. Merwin captó agudamente. Persio va desde las homilias de tono moral al humor, pasando por algunos fragmentos muy "francos" sobre la vida de Roma. A veces su estilo es enrevesado y oscuro. Mi favorita es la "Primera Sátira", en la que ridiculiza a los poetas de su época.

Cuando se trata de la ficción latina, hay dos fenómenos que están a la altura de los productos modernos: el *Satrición* de Petronio (siglo I d.C.), en el que Fellini basó su película, y *El asno de oro* de Lucio Apuleyo (siglo II d.C.). Existen buenas traducciones de ambas obras: en el caso del *Satrición*, la de William Arrowsmith y, para *El asno de oro*, la de Robert Graves y la de Jack Lindsay.

Petronio era un refinado voluptuoso. Se lo conocía como *elegantiae arbiter*, el árbitro de la elegancia, y fue quien organizó las mejores fiestas de Nerón. Debe haber sido un estoico tanto como un epicúreo. Cuando se enteró de que Nerón lo había puesto en la lista negra, organizó una fiesta de despedida. Después de la cena, se cortó las muñecas pero se dejó desangrar lentamente, mientras escribía una lista de las malas conductas sexuales de Nerón y sus compañeros, charlaba con sus amigos y entonces con ellos canciones frívolas. Petronio —y también Fellini— extrajo los detalles de la fiesta mortal casi textualmente del relato que hace Tácito en sus *Historias*. Sólo disponemos de fragmentos del *Satrición*, pero bastan para reconstruir la obra. Están escritos alternadamente en prosa y verso, el tono es básicamente cómico, pero es una comedia a mitad de camino entre el humor negro y las viscerales carcajadas de Henry Miller. Trimalción es como un personaje de Miller, un Falstaff, gargantuesco y patético. El *Satrición* es picaresco y eposódico, con una mezcla de estilos que oscilan entre el realismo y lo fantástico. Es una novela muy posmoderna.

Apuleyo, que vivió en Cartago, estaba fascinado por la marina. Sus relatos están colmados de acontecimientos mágicos. El título original de su libro era *Metamorfosis*. La transformación imponente que produce cuando un seductor hechicero hace uso de un ungüento que convierte a Lucio, el cándido y joven héroe, en un burro. El autor tiene así la ventaja de proporcionar al narrador dos puntos de vista que le permiten satirizar las flaquezas humanas. Al final, la diosa Isis vuelve a convertir a Lucio en hombre, y éste se inicia en los antiguos misterios egipcios.

Tanto el griego como el latín subsistieron como lenguas literarias tras la decadencia del imperio romano, pero el griego se desplazó en dirección de los estudios humanísticos, mientras que el latín siguió vivo como vehículo de la poesía. El texto de mayor autoridad con respecto a este período es *History of Christian-Latin Poetry*, de F. J. E. Raby; desafortunadamente, no ofrece traducción de las citas.

He dejado para el final el poema latino más importante para mí por razones románticas, el *Pervigilium Veneris* ("La

vigilia de Venus"), un canto en honor del festival de primavera de la diosa, en alabanza del amor y del renacimiento del amor. Fue escrito probablemente en el siglo IV, por un poeta desconocido. Hay muchas traducciones del *Pervigilium*, pero la que más respeto es la de Allen Tate. He aquí tres de las veintidós

“El Satiricón de Petronio es una novela muy posmoderna.”

estrofas. El poema completo puede encontrarse en la antología *Latin Poetry*, de L. R. Lind (Oxford):

Que mañana el sin amor y el amante /hagan el amor: ¡Oh primavera, canto de la primavera, que /al mundo renueve! En primavera consienten los amantes y las /aves se casan cuando el rocio nupcial sobre el pelo cae de /la arboleda.

Que mañana el sin amor y el amante /hagan el amor.

La sangre de Venus se mezcla con la suya, /el beso de Amor ha vuelto a la virgen somnolienta un poco /más atrevida; mañana la novia sacará sin vergüenza la vela ardiente de su oculta guarida.

Que mañana el sin amor y el amante /hagan el amor.

En la primavera el padre cielo rehace el /mundo: la lluvia masculina moja a la doncella, el cuerpo de la tierra; luego al cielo, mar y /tierra cubre para tocar a la novia en lo más profundo /de ella.

Que mañana el sin amor y el amante /hagan el amor.

El estribillo ha permanecido en mi memoria durante años (es un octámetro trocaico acatalectico):

Cras amet qui nunquam/amavit, quique amavit cras/amet.

En su prefacio a la *Sylux* Dryden escribió: "Me parece que vengo como malfactor, para discusar desde el patíbulo y advertir a todos los poetas, por medio de mi triste ejemplo, del sacrilegio de traducir a Virgilio". Sólo puedo responder que eternamente rezaré por los traductores que se arriesgaron a la condenación para darme a mí tanto placer. ☒

Notas de los traductores:

1. Un texto griego impreso en la elegante tipografía diseñada por Aldus Manutius en Italia en el siglo xv.

2. A partir del 1 de enero de 2004, en www.diariodepoesia.com se podrán leer las versiones inglesas en verso citadas por Laughlin en el curso de este ensayo.

3. Tener en cuenta que en el mundo de habla inglesa la *Antología Palatina* suele editarse como *Greek Anthology*, agrupando bajo ese nombre los quince libros de la Biblioteca Palatina de Heidelberg más un decimosexto compilado hacia el siglo xiii por Maximus Planudeus. En castellano, sólo los primeros cuatro de esos libros se han editado, en un tomo, en Gredos.



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, 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 diversa nacionalidad.

★ Ediciones Hiperión convoca a autores de hasta 35 años a su **XIX Premio de Poesía Hiperión**. La extensión y el tema son libres. No se admite la presentación bajo seudónimo o plica, sino que se solicita incluir los datos personales del autor junto a un breve currículum con foto en las primeras páginas del original. Las obras deberán enviarse en tres copias mecanografiadas a doble espacio a: Ediciones Hiperión, c/Salustiana Olozaga 14, 28001, Madrid, España. El plazo de admisión vence el 15 de diciembre de 2003. El jurado podrá optar entre seleccionar un solo libro como ganador, declarar a dos libros ganadores ex-aequo, seleccionar un ganador y uno o dos finalistas, o declararlo desierto. Los libros ganadores o finalistas serán publicados en la colección de poesía Hiperión y su autor o autores recibirán los correspondientes derechos.

★ Con el patrocinio del Área de Mujer, Juventud y Empleo del Ayuntamiento de Córdoba, España, la Asociación Cultural Andrómida convoca el **III Premio de Poesía "Leonor de Córdoba"**. Podrán participar mujeres con un poemario escrito en castellano, de tema libre, no menor de 300 y no mayor de 500 versos; el mismo se presentará por triplicado bajo el sistema de plica. El premio consistirá en la edición del libro de la que se entregarán a la ganadora 50 ejemplares. Los trabajos se enviarán a la Asociación Cultural Andrómida, Apartado de Correos 3005-14080, Córdoba, España. El plazo de entrega finaliza el 30 de diciembre de 2003. Puede consultarse la página web de la asociación: www.andromina.org.

★ Podrán participar del **XIII Premio "El Olivo" de Poesía**, que convoca el Ayuntamiento de Jaén,

España, poetas de cualquier nacionalidad, con trabajos inéditos en español, de una extensión mínima de 400 versos, mecanografiados o preferentemente impresos a ordenador, con libertad de tema y forma. Se presentarán por triplicado bajo el sistema de plica. El premio tiene una dotación de 3000 euros. Los envíos por correo certificado deberán hacerse, antes del 31 de diciembre de 2003 y en un sobre donde se lea XIII Premio Internacional de Poesía "El Olivo", a: Patronato Municipal de Cultura y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Jaén. Calle Maestra, 18. 23002-Jaén, España.

★ Está abierta la convocatoria al **V Premio "Gloria Fuertes" de Poesía Joven** para poetas y poetisas de edades comprendidas entre 17 y 25 años. La extensión de los originales debe ser mayor de 500 y menor de 700 versos. No rige el sistema de plica. Los ejemplares a enviar son tres, y deben estar firmados con el nombre y apellido reales, incluyendo fotocopia del DNI y nota biográfica. Los trabajos se presentarán por triplicado ejemplar, en folios mecanografiados a doble espacio por una sola cara, debidamente numerados y encuadrados. La dotación es de 1000 euros y el libro premiado será publicado en la Colección "Gloria Fuertes" de Ediciones Torremozas, que se reserva los derechos de la primera edición. En caso de posteriores ediciones, estas serán objeto de contrato entre la editorial y su autor. El envío se deberá hacer, antes del 31 de diciembre de 2003, por correo certificado indicando "Para el Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven" a: Fundación Gloria Fuertes. Apartado 19.186. 28080 Madrid, España. Más información en: www.gloriafuertes.org.

★ El Centro de Escritoras/es Nacionales convoca el **Certamen Nacional e Internacional "Lenguaje de Pluma y Tinta"**, con tema libre, en las categorías Infante-Juvenil (hasta 16 años) y Adultos. Deberán enviarse de 2 hasta 8 Poesías de 40 versos cada una como máximo. Rige el sistema de plica. El primer premio consiste en la publicación de un libro con las obras del ganador y prevé también la edición de una antología con los textos finalistas. Los textos pueden enviarse, antes del 31 de Diciembre de 2003, a: CEN Ediciones, Casilla de Correo N° 523, Córdoba (5000), Argentina. Para ampliar la información puede escribirse a conexion@gmx.net o llamar al teléfono: 0351-4741366

Arturo Carrera

Talleres de lectura, producción y edición de textos de poesía, narrativa y ensayo.

Solicitar entrevista al teléfono 4313 4443

★ El Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla convoca al **XXIII Premio de Poesía Luis Cernuda** para obras de extensión no menor de 500 versos y tema libre. Los trabajos deben presentarse a dos espacios y por una sola cara, por triplicado, tamaño Din A4. Rige el sistema de plica descrito más arriba. Los ejemplares se enviarán en un sobre cerrado, en cuyo exterior se indicará el título del trabajo, y especificando: XXIII Premio de Poesía Luis Cernuda 2003 (Área de Cultura

del Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Gestión Administrativa, Económica y Cultural - Expte.263/03). Las personas interesadas remitirán sus trabajos al Registro General del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, sito en calle Pajaritos, 14 (41004), Sevilla, España, hasta el 31 de enero de 2004. El Premio Luis Cernuda estará dotado con 6011 euros y la edición de la obra. Asimismo, se otorgarán dos accésits de 1804 euros y 1203 euros, respectivamente.

★ Hasta el 15 de abril de 2004 está abierta la convocatoria del **XXI Premio "Carmen Conde" de Poesía escrita por Mujeres**. Pueden concurrir poetisas de cualquier nacionalidad, con libros no premiados anteriormente en otro concurso; la extensión de los originales no ha de ser menor de 600 versos ni mayor de 800 y se admite un solo libro por concursante. Se deben enviar tres copias, firmadas por su autoras con su nombre real, o bien, si lo prefieren, bajo seudónimo (en este caso, acompañar datos bajo sobre cerrado); en ambos casos, incluir nota bibliográfica. El premio es de 6000 euros y la edición del libro ganador en la Colección Torremozas. Los envíos, indicando el Premio al que van destinados, deberán hacerse a: Ediciones Torremozas. Apartado 19.032 - 28080 Madrid, España. Se pueden consultar detalles en www.torremozas.com.

★ El Patronato de la Fundación Cultural Miguel Hernández convoca el **Premio Internacional de Poesía "Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2004"**, del que podrán participar poetas con una o más obras originales e inéditas, de tema libre y con un mínimo de 500 y un máximo de 1000 versos. La dotación del premio único será de 12000 euros, además de la publicación de la obra, de la cual el ganador recibirá cincuenta ejemplares. Los trabajos se presentarán grapados o encuadrados debidamente, por triplicado, en formato Din-A4, escritos a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. Rige el sistema de plica y en el sobre donde se incluya la obra y los datos del autor deberá figurar que opta al "Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana". Los originales se enviarán, hasta el 31 de enero de 2004, a Fundación Cultural Miguel Hernández. Calle Miguel Hernández n° 7503300, Orihuela. Alicante (España). Puede consultarse también la página web: www.miguelhernandezvirtual.com.

★ Casa de América y Editorial Visor Libros convocan al **IV Premio Casa de América de Poesía Americana**, para autores de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español e inéditas. Los poemas, de tema libre, deberán tener una extensión mayor a 300 versos. Rige el sistema de plica. La dotación es de 6000 euros y el libro premiado será publicado por la Editorial Visor. Los trabajos deberán remitirse por triplicado a: IV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Paseo de Recoletos 2, 28001 Madrid, España. No se aceptarán originales remitidos por correo electrónico. El plazo de admisión de originales finaliza el 27 de febrero de 2004. Para cualquier información adicional puede visitarse la página www.casamerica.es; o bien escribir a: atenco@casamerica.es.

★ La Asociación Juvenil de Escritores "Aenigma: De Sensu, Infra Spiritu" convoca el **Certamen Literario Aenigma 2004**. Podrán

participar escritores mayores de 14 años, con un poemario de tema libre no menor de 100 y no mayor de 300 versos. Los trabajos deben presentarse por triplicado en tamaño Din-A4. Rige el sistema de plica. En el sobre deberá consignarse el siguiente membrete: Certamen literario "Aenigma" 2004, Asociación Juvenil de Escritores "Aenigma". Se establece como plazo límite de entrega de originales el 1 de Julio de 2004; se aceptarán aquellos textos que, no siendo recibidos antes de dicho día, hayan sido expedidos el mismo día uno o con anterioridad (corroborado esto por el sello de la entidad distribuidora). El premio consistirá en la publicación de las obras premiadas y las seleccionadas. Los escritos serán enviados por correo, sin remitente, a la dirección: Casa-Museo León y Castillo. C/ León y Castillo, n° 43-45 35200 Telde. Las Palmas. (España).

P

Poesía

★ **Artola, Raúl. Croquis de un tatami, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2002.**

"Una poesía de lo pequeño. Seres anónimos, gestos fugaces y objetos mínimos provocan momentos de conmovedora intensidad, momentos de revelación que cada poema honra como una ceremonia íntima. Un lenguaje despojado de todo lugar común y toda voluntad declamaratoria, que enhebra piezas de infinita delicadeza y precisión rítmica": Leopoldo Brizuela sintetiza así en la contrapata la propuesta de este, el tercer libro del autor. Raúl Artola nació en Las Flores (Buenos Aires), vive en Viedma, en 1987 publicó *Antes que nada* y en el 93 *Aguas de socorro*, el primero premiado por la Secretaría de Cultura de la Nación y el segundo ganador del Premio Cultural del Neuquén. En cuanto a *Croquis de un tatami*, un jurado integrado por Brizuela, Susana Cella y Daniel Freidemberg le dio en 2002 el primer premio en el concurso de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. A los poemas se agrega una sección titulada igual que el libro, con textos cortos en prosa, mayormente aforísticos, pero también, a la manera de *objetos trouvés* verbales, frases oídas en conversaciones o leídas en alguna pared.

A saber: / yo como pomelos / ella comparaba / reproducciones de Magritte / sonaba el piano de Keith Jarrett / en una grabación / el fuego hacia su trabajo / el rosapálido salmón del pomelo / me miraba. / ¿Quién era el artista?

★ **Caamaño, Hugo, Dios, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2002.**

"Duelo criollo": Para que la historia no se congele y se muera de frios Dios necesita más de los contras que de los otros, acostumbrados a la palabra fe como los fumadores al tabaco. Juega a dos puntos Dios. Y no habrá quien no se tape con él en una de esas vueltas que da la eternidad. Me pregunto qué va a responderme a mí el día que nos encontremos cara a cara, y como al que anduvo siempre jugando a las

escondidas le dispare, tranquilo sí, pero muy serio: ¿qué significa esto? / A mí que, según él, soy tan inmortal como él. / A Dios hay que pelearlo. / Si a la mañana no brillo al Sol como la hoja / de un cuchillo famoso, por la tarde soy un pobre infeliz.

★ **Castilla, Leopoldo. Antología poética, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1996.**

Por descuido o por algún otro motivo, esta antología figura como publicada seis años antes, pero apareció en 2002. Textos de siete de los nueve libros de poemas de Leopoldo Castilla, desde *Generación terrestre* (1974) hasta *Nunca* (2001), más un largo poema inédito. Una buena oportunidad para acceder a la singular poética de este autor, cuyos libros, editados algunos en Salta, otros en Madrid y dos en Buenos Aires, son difíciles de hallar. Acaso "poesía conjetural" sea una fórmula que de cuenta de su propuesta, en la que los sucesivos pasos de una mente que interroga lo existente y se interroga abren espacios a lo imprevisible y disparan el pensamiento hacia la especulación y la fantasía, siempre a través de una dicción austera, una búsqueda de la palabra precisa y una también precisa voluntad de construcción del poema como mecanismo. Aunque de un modo menos estricto, estos rasgos persisten en las escenas hindúes o indochinas de *Baniano* (1995). Salteño, residente durante años en España y actualmente en la capital argentina, Castilla es autor además de dos libros de narrativa, uno de viajes y tres antologías de poesía argentina. D.F.

★ **Devescovi, Alejandrina. Cuerpo glorificado, Botella al Mar, Buenos Aires, 2002.**

Al menos en este caso, se cumple lo que afirma María Victoria Suárez en la contrapata: "será poeta quien tenga la fuerza de exponer su fragilidad, alerta como un ramo de neuronas en lo oscuro, y de desarrollar merced a esta indignancia una suerte de tautismo que le permitirá ver y ser iluminado a la vez por lo que ve". *Cuerpo glorificado*, quinto libro de Alejandrina Devescovi, muestra hasta qué punto la escritura poética puede concebirse como un trabajo de revelación o mostración, cómo puede partir de la decisión implacable de hacerse cargo - y llevar al lector a que se haga cargo - de algo en que a cualquiera le cuesta mantener puesta mucho tiempo la vista, porque indefectiblemente le incumbe: el paso de los años, pero el paso real y concreto de los años, el más duro de llevar a imágenes o palabras, el que se verifica en la materia viva, por condición destinada a degradarse. Como dice Suárez, estos textos "cumplen la proeza de desolucitar el cuerpo, de poner entre la espalda y la pared al empuinado subversivo, más difícil de conocer que el alma", tal cual lo vislumbró Descartes seguramente con espanto". En algunos poemas, se registra serenamente el decaer del cuerpo femenino y lo que eso implica en lo social y espiritual, en otros se asiste casi amorosamente al proceso por el cual alguien, un ser querido, va acercándose a la muerte. Sin patetismo, sin apelaciones emotivas, hay como una voluntad de sabiduría en el tono descriptivo y contenido con que los poemas tocan esa realidad, matizado en ocasiones por algún roce de sarcasmo, o bien de ternura, que, cuando irrumpe, llega como un reconocimiento, no como consuelo. D.F.

★ **Fernández Moreno, Manrique. Rata Pasandera Sincere (sigue en pág. 18)**

(viene de pág. 17)

1915, Ed. El Balcón de Madera, Buenos Aires, 2002.

A 32 años de su tercer libro de poemas, *Pateando el empedrado*, y a los 74 de edad, Manrique Fernández Moreno publica el cuarto, que incluye los poemas que en el número 45 de *Diario de Poesía* (1998) acompañaban a "Poesía del desplante", un trabajo de D.G. Heller que permitió a muchos conocer la singular tentativa de uno de los integrantes menos mentados del clan Fernández Moreno. De la poética sencillista de su padre, el lenguaje directo, el tono bajo, la atención a la realidad más cercana y ordinaria, y de la "poesía de grano grueso" de su hermano mayor el léxico extraliterario, el prosaísmo, la actitud desescaladora, el humor y el *aggiornamento* temático: asumido por MFM es legado desde un lugar de *outsider* —más significativo al provenir del centro mismo del campo literario, con el que así y todo no deja de mantener lazos, como muestra en varias dedicatorias y referencias entre libros—, lo que lo dispara hacia un espacio que únicamente a él le pertenece es la desprecupación, una entrega al placer de escribir libre de vigilantes o tutores. Esto se nota aquí hasta en la "edición" del material (no se sabe a veces dónde termina un poema y empieza otro, o si algunos textos forman una serie o están juntos por casualidad o son partes de un solo poema; probablemente no importe). El resultado es paradójico: a partir de una apuesta a la franqueza y a la comunicatividad, contrasta a la literatura como saber de expertos, *Rata Paseandera Since 1915* ofrece poesía de vanguardia, en tanto su propio despliegue la lleva a experimentar con formas y lenguajes, a inventar una legibilidad propia, a reclamar un lector que no le escape al desconcierto. Es un modo de hacer vanguardia lleno de energía y jubilosa vitalidad, más parecido en eso a los movimientos de principios del siglo XX que a los de los años en que MFM empezó a escribir. D.F.

★ **Fidalgo, Alcira. Oficio de aurora, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2002.**

Hija del poeta Andrés Fidalgo, jueña como él, Alcira Fidslgo (1949) estuvo vinculada a la militancia política de los 70, en 1977 fue secuestrada en Buenos Aires por Alfredo Astiz al frente de un grupo de tareas y por última vez, hasta donde se sabe, fue vista en la Escuela de Mecánica de la Armada en febrero de 1978. Sus poemas no son los de una militante sino los de una poeta que escribió a lo largo de su vida y además militaba, señala Reynaldo Castro en la biografía que abre este libro, que reúne todos los textos de Alcira Fidalgo que pudieron recuperarse, y que hasta ahora permanecían inéditos, además de algunas cartas y reproducciones de dibujos y pinturas que le pertenecen. El libro se completa con fotos de la autora y cuatro poemas que le escribió su padre, en distintos momentos de su vida y luego de su desaparición.

La araña teje / y en la infinita red / han quedado atrapados / una

mosca, una avispa, / y mis ojos, cerrados.

★ **González, Jonio. El puente, Ediciones En Danza, Buenos Aires, 2002.**

Integrante, con Miguel Gafra y Javier Cofreces, del Grupo Onofre de Poesía Descarnada a fines de los 70 y cofundador en el 81 de la revista *La Danza del Ratón*, Jonio González (Buenos Aires, 1954) vive desde 1982 en Barcelona. Es crítico de jazz y ha traducido libros de Sylvia Plath y Anne Sexton. Entre otros libros de poemas, publicó *El oro de la república* (1982), *Muro de máscaras* (1987), *Últimos poemas de Eunice Cohen* (1999) y *El puente* (2001). A este último, aparecido en España, lo vuelve a publicar ahora con dos poemas más y una serie de fotos tomadas en el barrio porteño de La Boca. Breves o brevisimos (los hay de una línea), terminantes en su tono, son poemas que apuestan a lo enigmático y buscan en lo no dicho su fuerza principal.

la oscuridad no enmienda / las habitaciones vacías / puedo repetir las palabras / no la felicidad / el miedo / con que fueron pronunciadas.

★ **Hahn, Oscar. Apariciones profanas, Hiperión, Madrid, 2002.**

★ Caracteriza a la poesía de Oscar Hahn la capacidad de encontrar la palabra justa (en su caso, una palabra que no destelle ni sobresalga pero que resulte irremplazable en el lugar en que está, y además consistente y disfrutable, cimentando siempre el sentido y el sonido de la frase, función que también la frase o el verso cumplen respecto de la totalidad del texto) y un afinadísimo sentido de la armonía en la estructuración del verso y el poema; todo esto, al servicio del trabajo que, como jugando, lleva a cabo una inteligencia muy despierta, abierta a la pérdida, el absurdo y la muerte, pero asistida por una imposibilidad a lo Buster Keaton y una discreta afición a la paradoja. Estas y otras razones hacen que Oscar Hahn sea uno de los mayores poetas actuales de Chile y no sólo de Chile. El presente libro, cuyo título está tomado de la entrevista que le fuera hecha al poeta en el número 52 de *Diario de Poesía*, es el sexto que publica, si se descuentan el primero y el segundo, *Esta rosa negra* (1961) y *Agua final* (1967), que fueron luego incorporados al tercero, *Arte de morir* (1977). Hahn nació en 1938 y desde 1974 vive en Estados Unidos. D.F.

"Hilo: He perdido el hilo de mi pensamiento / Se me ha enredado en el cuellito / Y cada vez que trato de pensar / el hilo se estira y me aprieta la garganta // Lo mejor es dejar mi mente en blanco / y no pensar en nada sobre todo en ti / a ver si el hilo se afloja y puedo respirar tranquilo / Pero no pensar en nada sobre todo en ti / es el hilo blanco de la misma madeja // Hilo negro que aprieta o hilo blanco que se escurre / los dos me dejan marcas en el cuello

★ **Herrero, Fabián. En el barco de la noche, edicionesdelanada, Santa Fe, 2002.**

Por un lado poemas en que aparecen mucho las palabras "nubes", "sol", "cielo", "verano", "silencio", "noche", "estrellas" o "árboles" y que, adoptando una dicción musicada, aspiran a la levedad, y, por el

otro, tal vez complementariamente, textos breves y de tipo epigramático en los que se entrevé un escenario impenetrable y abstracto, crispado por la enajenación. Doctor en historia, investigador y docente universitario, Fabián Herrero nació en Santa Fe en 1965, desde el 89 vive en Buenos Aires y antes que este publicó dos libros de poemas, *El mundo no parece estar aquí* y *Sueños del tamaño de un niño*. Ricardo Herrera, en el epílogo, habla del "envolvente onirismo que emana de las imágenes de este libro". Apelando al contraste provincia-metrópolis, el impulso lírico de esta poesía —según Herrera— "supone un tránsito: viene de lejos y, a su vez, va hacia la lejania: una inapagable reminiscencia de la luz pretérita dilata los límites de lo que en el presente está obstruido por la oscuridad del sufrimiento".

★ **Kersner, Pablo. Construcciones I y II, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2002**

"39": *¿Y si corriésemos para que el sueño de Dios no nos alcanzara? / ¿Y si nos pusieron a correr para soñarnos? / Y si mi nombre lo llevara otro, ese otro se perdería corrien-*

do, Pancho Muñoz vuelve a publicar poesía luego de por lo menos una década y media, y lo hace desde una editorial española con un libro prologado por Leónidas Lamborghini y dividido en cuatro partes —"Cualquier cosa pató", "Falsos epigramas del boxeador", "Reporte de comprobación", "Poemas breves"—. Nació en Buenos Aires en 1945, autor de *Persecución de la luz* (1969), *Contestación acerca de algunas preguntas aparecidas en la noche* (1975), *La lámpara sobre la mesa* (1976) y *Ocupación de la palabra* (1980), Muñoz apostaba en aquellos libros a la intensidad; por un lado a través de una escritura vibrante, fuerte, enérgica, en cierto modo lujosa, y por el otro mediante el vitalismo: el poema como transmisión, efecto o reinvencción de una experiencia decisiva, que de algún modo compromete el cuerpo entero. ¿Podría subsistir una poesía así, sin convertirse en su propia caricatura, en tiempos de fragmentación, descentramiento, multiplicidad, incertidumbre y desencanto? Como respondiendo que sí, este libro lo hace, y consigue hacerlo precisamente por la vía de acentuar y

nal) de toda una generación y, sin exagerar un ápice, de la tristísima comicidad de un mundo, de una época, de un país (...). En este texto, en realidad un poema extraordinario, cada palabra parece extrañamente nacida de la forja de un lenguaje en el que desolación, vaciedad, hastío y restos de rebelión confluyen en un graznido-alardo alertador: la risa del cisne en el gallinero." D.F.

★ **Negroni, María. La ineptitud, Alción Editora, Córdoba, 2002**

La poeta, ensayista, novelista y docente María Negroni entrega hoy *La ineptitud*, su nuevo libro de poemas. Escapando de ciertas fijaciones entrevistas en algunos de sus anteriores libros, como *Islandia*, en este poemario Negroni logra desleír la forma de su deseo, complejizándolo, volviéndolo más inquietante, anónimo y omniuso. Como dice en una breve nota introductoria, "como Dios, los seres se exilian de sí, buscan en reiteradas desapariciones el secreto adentro del Secreto, ahorrando algo que llevan oculto adentro." De esa circularidad viciosa pero gozosa al mismo tiempo da cuenta este libro.

todo ocurre así / el jardín contestado / extraña el negro que lo habita / el pájaro / la biografía del espacio / la amante / que es ella misma nada / el fulgor de la nada que es / oficio mayor del destierro / avanza el corazón / hacia el paisaje sin fin / de lo ahogado / la belleza entra y sale / de sus duelos más viejos. J.A.

★ **Paulesu, Victoria. Las tres monedas de la ira, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2002.**

Túneles de humo, dioses enmascarados, candados, vitraux, cascos circulares, dientes incrustados en la carne, torres de hierro y vidrio, una antena parabólica, náusea, crímenes, zapatos: elementos de un paisaje quizá expresionista, intenso y abigarrado, tal como lo recrea una subjetividad que registra todo, incluso a sí misma, con el ánimo de quien asiste a una suñ sin salida. Hay como una crítica cultural exasperada hasta el delirio en los 64 poemas del primer libro de Victoria Paulesu (Buenos Aires, 1963), repartidos en tres series con títulos significativos: "La belleza", "Lo íntimo" y "El infierno". Ni el apasionamiento ni el sarcasmo restan lucidez a la conciencia que vigila esta escritura con algo de plegaria de e inactiva y decidida a tenderse ante todo como una gran pregunta. "Violencia" e "Íntimo Apocalipsis", anota Leopoldo Castilla en la contraportada, y luego habla de cantar sobre las ruinas. D.F.

★ **Pinkus, Nicolás. Postmortem Daquerrotypes, tsé-tsé, Buenos Aires, 2002.**

Periodista y docente, Pinkus nació en 1969. Este es su primer libro. *Y este punto rojo dulce / que por deseo cae / deja estas adentro y hace nido / en el piloro la tráquea / mente siempre / su excusa nutritiva por el cuerpo / no es más que pobre / un caramelo / en su paso de alimbar / por la entraña / se libera de corazas mermelada / y melaza espere / en la cruzada. / Qué destino hermellón esta graga. / frutar al tan amargo / oscuro centro / de mi canto / en tal lumbré / perder su (sigue en pág. 38, col. 3)*

Miguel Angel Zapata

Tumbes

Una muchacha de ojos verdes se pasea por la playa trotoando en un caballo blanco. La yegua se asemeja al abismo y el cielo es una esmeralda que vuela.

El abismo es un lirio verde.

Detrás de las palmeras está Dios y su talento. Una jungla memoriosa nos roza las entrañas. La rosa humedecida te cabalga como un jinete que conoce el vacío de los ojos. Una rosa tupida se agita y relincha ante la indiferencia del mar.

Una muchacha en Tumbes te hace tambor como las dunas. Para ella el cielo y las comarcas del mar.

En la arena de Tumbes el sol es un tambor, y su cuerpo la esbeltez de un río desbordado.

Este es uno de los poemas que leyó Miguel Angel Zapata durante su presentación en Cabaret Voltaire el 20 de junio. La lectura, acompañada de un diálogo público con Daniel Freidemberg, tuvo lugar durante una visita a Buenos Aires que realizó Zapata, poeta y ensayista peruano residente en Long Island (EE.UU.) y autor, entre otros títulos, de *Poemas para violín y orquesta*, *Escribir bajo el polvo* y *El cielo que me escribe*. El poema pertenece a su último libro, *La iguana de Casandra*, publicado en Barcelona por El Bardo a principios de este año.

do! / ¿Y si no corriese por miedo, correría de todas maneras? / ¿Y si no corriese hasta alcanzarnos por puro miedo! / ¿Y si nos liosieran palabras piedra que terminaran con el sueño de Dios? / ¿Y si el poema terminara con el sueño de Dios, o al menos con este miedo? / ¿Y si nos detuviésemos un instante, cómo nos veríamos de cerca?

★ **Mayer, Mariano. Fanta, Coregidor, Buenos Aires, 2002**

Un jurado integrado por María del Carmen Colombo, Susana Vialba y Jorge Aulicino otorgó a este libro el primer premio del Concurso de Poesía de la Fundación Octubre en 2001. Mariano Mayer (Buenos Aires, 1971) publicó anteriormente *Alguacil* (1988), *Biografía de la piel* (junto a Paula Croci, 1998) y *Viaje* (junto a Andi Nachon, 2000).

★ **Muñoz, Pancho. Reporte de comprobación y otros poemas locales, Los libros del imperdible, Zaragoza, 2002**

Alguna vez periodista especializado en rock, luego bastante conocido por su participación en ciclos de radio, especialmente por su memorable personaje El Tumba-

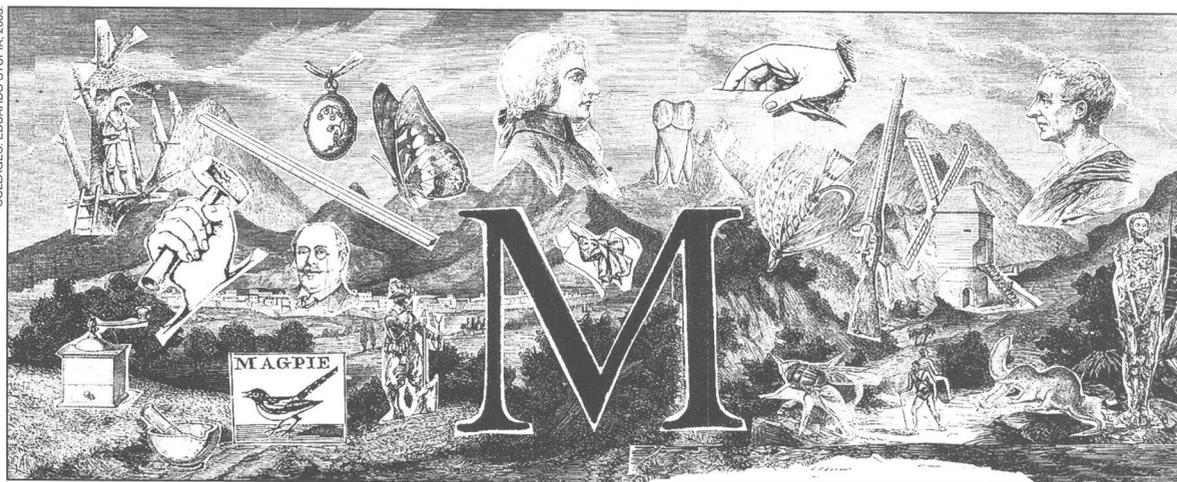
exasperar en esa poética lo que ya tenía de incompleto, balbuceo, ironía, mezcla de discursos, dialogismo, autorreferencialidad, juego. Hay narratividad y coloquialismo, términos en lunfardo y chistes, cita tácita o explícita, tics ensayísticos o periodísticos, desmembramiento de palabras y toques de reflexión conceptual, todo sometido a una pulsión escrituraria que antes que nada parece querer satisfacer su propia necesidad de acción: más que de poemas, habría que hablar de tramos en que una poesticidad se lanza a probarse, a ir sacándose las ganas de hacerse. Esto adquiere particular riqueza en la tercera parte, la que da título al libro, donde Muñoz reconsidera la militancia política de los 70, menos directa que alusivamente, a la luz de la Argentina de fin de siglo y con la derrota como presencia insoslayable, sin autoconciencia ni idealización, sin privarse del comentario irónico o de la apreciación crítica, pero también sin minimizar ni desmerecer lo que hubo de entusiasmo, resplandor épico y voluntad de entrega. "Es —escribe Lamborghini— el canto del cisne (el de la victoria fi-

Beatriz Vignoli

Taller literario

lavigiliayelviaje@hotmail.com

COLLAGES: EDUARDO STUPIA, 2003



J. R. Wilcock - traducción de Guillermo Piro

La palabra muerte

1.

El creador crea los signos
en la nada que no cambia y firma
con su firma aquella nulidad,

y estos signos que signan la nada
cantan el canto de la propia muerte
y la nada vibra de mortalidad.

Plantas, animales y piedras de ese canto
sólo recogen la nota instantánea
pero el hombre que recuerda recoge el
/canto.

Es un signo que interpreta los signos,
y frente al enigma de una nota
que toma las otras notas separadas,

llega a la única solución posible,
insita en el sistema de señales:
el creador que firma la nada es él.

Así por él un coro de galaxias,
de soles, de planetas y cometas,
de tierras y mares y nubes y naciones

y de átomos infinitos circulantes
en el torbellino de la nada nombrada
canta el canto pomposo del creado.

No se da cuenta que es una sola nota,
la nada muda que emite la entropía
cuando ha alcanzado el cero absoluto.

1. Il creatore crea dei segnali/ sul nulla che non
muta per firmare/ con la sua firma quella nullità//
e questi segni che segnano il nulla/ cantano il
canto della propria morte/ e il nulla vibra di
mortalità// Pianta, animali e sassi di quel canto/
colgono solo la nota istantanea/ ma l'uomo che ha
memoria coglie il canto// E un segnale che
interpreta i segnali/ e davanti all'enigma di una
nota/ che coglie le altre note separate// giunge
alla sola soluzione possibile// insita nel sistema
segnalatico// il creatore che segna il nulla è lui//
Così per lui un coro di galassie/ di soli, di pianeti
e di comete/ di terre e mari e nuvole e nazioni// e
di atomi infiniti circolanti/ nel turbine del nulla
nominato/ canta il canto pomposo del creato// Lui
non si accorge ch'è una sola nota/ la nota muta
che emette l'entropia/ quando ha raggiunto lo
zero assoluto.

2.

Había una gran multitud de palabras
y de cada una había muchos ejemplares,

había una cosa inmensa que jugaba,
una cosa más inmensa que muchas tierras,
pero la tierra no estaba, estaba la cosa
y las palabras que ella mezclaba
y entre los millones de millones de millones
de posibles combinaciones distintas
surgió una que por azar era una tierra
mientras la cosa continuaba jugando
y a veces se le escapaba una galaxia,
pero casi siempre las combinaciones
estaban privadas de significado,
pero a veces se le escapaba un animal
u otra tierra con ese animal
y así hizo millones de millones
de tierras, esta con un polo solo,
otra cubierta de volcanes de espuma,
otra con dos cuernos y un león viejo,
pero las palabras eran limitadas
la cosa no podía hacer una tierra
con un tricodo si tricodo no había,
hizo una, toda agujeros, en parábola,
otra a rebanadas con pelos de platino,
otra microscópica o tierrecita,
y entretanto hacía con los vocablos
tantas otras cosas perdidas en el espacio,
de cuando en cuando incluso un universo,
y muchas tierras, una con forma de hoja,
otra cerca de un sol, incandescente y
/brillante,

una gaseosa con algún zafiro,
una con casi todo pero sin sonidos,
una que se inflaba y se desinflaba,
una que quizás era una errata de sierra,
una espiralada con varillas fluorescentes,
una hecha de términos en desuso,
una encabollada, de pieles concéntricas,
una que era sólo una tortuga,
una con treinta y dos lunas poliédricas,
una como un espejo con tu cara
y una serpiente escondida entre los labios,
una enferma, toda chorreante,
una que a cada minuto se duplicaba,
millones de millones de otras tierras,
hasta que apareció una como la nuestra,
exactamente igual, quizá la misma,
por casualidad la cosa había puesto
todos los vocablos, en el orden justo,
y como las otras se perdió en el espacio.

2. C'era una folla grande di parole/ e di cisacuna
c'erano molti esemplari./ c'era una grossa cosa
che ci giocava./ una cosa piú grossa di molte
terre/ ma la terra non c'era, c'era la cosa/ e le
parole che rimescolava/ e tra i miliardi di miliardi
di miliardi/ di possibili combinazioni diverse/
orse una che per caso era una terra/ mentre la

cosa continuava a giocare/ e a volte le scappava
una galassia./ ma quasi sempre le combinazioni/
erano prive di significato./ ma a volte le scappava
un animale/ o un'altra terra con quell'animale/ e
così fece miliardi di miliardi/ di terre, questa con
un polo solo./ quella coperta di vulcani di
schiuma/ quell'altra con due corna e un leone
vecchio./ ma le parole erano limitate/ la cosa non
poteva fare una terra/ con un tricodo se tricodo
non c'era./ una ne fece, tutta buchi, a parabola/
un'altra a fette con peli di platino./ un'altra
microscopica o terruccia/ e nel frattempo faceva
coi vocaboli/ tante altre cose perse nello spazio/
di quando in quando perfino un universo./ e molte
terre, una a forma di foglia./ un'altra accanto a un
sole, lustra e rovente./ una gassosa con qualche
zaffiro./ una con quasi tutto ma senza suoni./ una
che si gonfiava poi si sgonfiava./ una che era un
refuso forse di serra./ una a spirale con stecche
fluorescenti./ una fatta di termini disusati./ una a
cipolla, di pellicce concentriche./ una che era
soltanto una tartaruga./ una con trentadue lune
poliedriche./ una come uno specchio con la tua
faccia/ e un serpente nascosto tra le labbra./ una
malata, tutta sgocciolante./ una che ogni minuto si
raddoppiava./ miliardi di miliardi di altre terre./
finché ne apparve una come la nostra./
esattamente uguale, forse la stessa./ per un caso la
cosa ci aveva messi/ tutti i vocaboli, nel/ordine
giusto./ però mancava la parola morte/ e come le
altre si perse nello spazio.

3.

Hombre, mujer, cretino o hermafrodita,
añade muerte y son borrados,
como un frase escrita en una pizarra
es borrada también para evitar
que el universo se llene de pizarras.
Pero podría suceder que la frase escrita
conforme un alma que ha quedado
/archivada
entre las otras o interpenetrada;
esto es, que la palabra de clausura
haga activar un microfilm del texto
o una microsíntesis de lo mismo,
para ser conservado o volver a usarlo.
Pero con qué finalidad o por qué economía
nadie lo explica razonablemente,
y ya que estamos en el campo de las
/hipótesis
se puede también suponer que el microfilm
sea previo al texto que es su ampliación,
sin excluir el vocablo final;
o sea: el archivo entero es preexistente,
y cada elemento después de la proyección
es definitivamente destruido.
Así este aparecer y desaparecer
sería en realidad el único modo

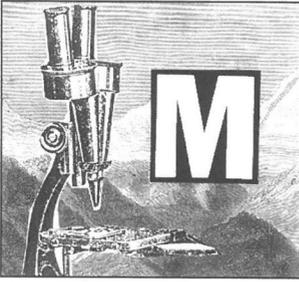
de despear el inmenso depósito
de destinos que han quedado entre las
/provisiones
bloqueadas por una antigua bancarrota,
equivocada operación primordial
que ahora obliga a alguien o a algo
a una periódica limpieza de almas.

3. Uomo, donna, cretino o ermafrodito/ aggiungi
morte e vengono cancellati/ come una scritta
sopra una lavagna/ viene rimossa anche per
evitare/ che l'universo si riempia di lavagne./
Potrebbe darsi, però, che la scritta/ informi
un'anima che rimane archiviata/ tra le altre
oppure interpenetrata/ cioè, che la parola di
chiusura/ faccia scattare un microfilm del testo/
o una microsíntesi dello stesso/ da conservare o da
riadoperare./ Ma a quale scopo e per quale
economia/ nessuno spiega ragionevolmente./ e
poiché siamo nel campo delle ipotesi/ si può
anche supporre che il microfilm/ sia previo al testo
ch'è il suo ingrandimento./ non escluso il
vocabolo finale/ ossia: l'intero archivio è
persistente./ e ogni elemento dopo la proiezione/
viene distrutto definitivamente./ Così questo
apparire e scomparire/ sarebbe in realtà l'unico
modo/ di smaltire l'ingente magazzino/ di destini
rimasti tra le scorte/ bloccate di un antico
fallimento./ sbagliata operazione primordiale/ che
ora costringe qualcuno o qualcosa/ a una
periodica pulizia di anime.

4.

Gemían, lloraban, arrastraban
largas cordadas de mobiliario usado
por desiertos de postes de cemento,
tenían que subir a una colina
y descender en la nada de la otra parte,
el paseo se llamaba vida
y muchos se detenían a recoger
billetes usados de diez mil liras
para agitarlos entre los postes de cemento
también gimiendo, llorando, arrastrando
largas cordadas de mobiliario usado,
subiendo por la curva colina, y el que caía
del otro lado voluntariamente
o involuntariamente, sorprendía
porque a todos les gustaba arrastrar
largas cordadas de mobiliario usado
subiendo por la colina gimiendo y llorando
y agitando los billetes recogidos
que antes de caerse regalaban,
contentos por el lindo paseo,
lástima que terminase tan pronto,
tener que dejar los postes de cemento
y la cordada de mobiliario usado

(sigue en pág. 20)



11.

Nosotros hechos de palabras y nada más, nosotros fabricados casualmente por un /lenguaje, nos preguntamos por qué sólo nosotros debemos ser muertos por un lenguaje, mientras las bestias viven, las plantas viven, y nosotros muere gramaticalmente, pero también las bestias y vivir son /palabras, ni nos debe asombrar que una palabra o grupo de palabras sean palabras, asombra en cambio que yo sea palabra o grupo de palabras dichas de la nada al nada, /y dichas cómo, y cuándo y /dónde? pero cómo, cuándo y dónde son palabras, asombra en cambio que una bestia o un /verme coman a veces un grupo de palabras o un fragmento de grupo o un pedazo de yo siendo palabras bestia o verme, pero también comer es sólo una palabra ni debe asombrarnos que entre palabras, algo suceda a veces con palabras, asombra en cambio que un yo tenga miedo de desaparecer cuando es una palabra pero desaparecer gramaticalmente raramente le sucede a las palabras, que yo puede durar hasta el infinito, mientras hay un yo el yo obviamente está, como por otra parte dirían los indios.

11. Noi fatti di parole e di null'altro./ noi fabbricati a caso da un linguaggio./ ci domandiamo perché soltanto noi /dobbiamo essere uccisi da un linguaggio/ mentre le bestie vivono, le piante vivono./ e noi si muore grammaticalmente/ ma anche le bestie e vice sono parole/ né ci deve stupire che una parola/ o gruppo di parole siano parole/ stupisce invece ch'io sia parola/ o gruppo di parole dette dal niente/ al niente, e come dette, e quando e dove/ ma come, quando e dove sono parole/ stupisce invece che una bestia o un verme/ mangino a volte un gruppo di parole/ o un frammento di gruppo o un pezzo d'io/ pur essendo parole bestia e verme./ ma anche mangiare è solo una parola/ né ci deve stupire che tra parole/ qualcosa avvenga a volte con parole/ stupisce invece che un io abbia paura/ di scomparire quando è una parola./ ma scomparire grammaticalmente/ capita così di rado alle parole/ che io può durare all'infinito/ finché c'è un io /l'io ovviamente c'è./ come altrimenti dissero gli indiani

12.

Quien no tiene nombre no puede morir, la bestia ignora su propio nombre y vive, quien no tiene la palabra no muere.

El que no tiene lengua no se inscribe en el /libro que a algunos metros de la tierra los /hombres escriben, el libro de las defunciones.

La red del lenguaje los sostiene y colgando en el aire como trapezistas dan en el aire saltos mortales,

mientras la vida está abajo en el silencio de los vegetales inmortales y los insectos que sin tiempo viven para siempre.

La tierra muerta no quiere ni conocer, por eso la muerte comienza a cierta altura, en el mar a cinco, en los bosques a treinta /metros.

12. Chi non ha nome non può morire/ la bestia ignora il proprio nome e vive./ chi non ha la parola non perisce./ Chi non ha lingua non si iscrive nel libro/ che a alcuni metri dalla terra gli uomini/ scrivono, il libro delle defunzioni./ La rete del linguaggio li sostiene/ e appesi in aria come trapezisti/ fanno nell'aria dei salti di morte./ mentre la vita è sotto nel silenzio/ dei vegetali immortali e gli insetti/ che senza tempo vivono per sempre./ La terra morte non vuole né conoscere/ perciò la morte comincia a certa altezza/ sul mare a cinque, sui boschi a trenta metri.

13.

Imaginemos un grupo de números tres siete cinco siete cuatro cinco mezzlemos al azar estos números siete tres cinco cinco cuatro siete cinco siete tres cuatro cinco siete siete siete cuatro cinco tres cinco tres cinco cuatro cinco siete siete muchas veces muchas veces muchas agregando alguna fracción, divertimentos de raíces cuadradas, estaciones oscuras de logaritmos para volver siempre al sereno grupo de números fundamentales cinco tres siete cinco siete cuatro tres siete siete cuatro cinco cinco cuatro tres cinco siete cinco siete todas las combinaciones están permitidas no tiene importancia donde se interrumpe...

13. Immaginiamo un gruppo di numeri/ tre sette cinque sette quattro cinque/ rimescoliamo a caso questi numeri/ sette tre cinque cinque quattro sette/ cinque sette tre quattro cinque sette/ sette sette quattro cinque tre cinque/ tre cinque quattro cinque sette/ molte volte molte volte/ aggiungimento semmai qualche frazione./ divertimenti di radici quadrate/ stagioni fosche di logaritmi/ per ritornare sempre al sereno/ gruppo di numeri fondamentali/ cinque tre sette cinque sette quattro/ tre sette sette quattro cinque cinque/ quattro tre cinque sette cinque sette/ tutte le combinazioni sono permesse/ non ha importanza dove si interrompe...

14.

Cada palabra nombre de una cosa es un nombre singular de la muerte salvo la vida que no es palabra.

La biblioteca de Alejandría ardió junto a un libro que narra el incendio que terminó con la biblioteca de Alejandría.

Cada reloj que fabrica el relojero es un instrumento para señalar la hora en que deberá detenerse el reloj.

14. Ogni parola nome di una cosa/ è un nome singolare della morte/ tranne la vita che non è parola./ La biblioteca di Alessandria arse./ insieme a un libro che narrava l'incendio/ che arse la biblioteca di Alessandria./ Ogni orologio che fa l'orologiaio/ è un strumento per segnare l'ora/ in cui dovrà fermarsi l'orologio.

15.

Es necesario, dado un cuadrículado de ocho por ocho encontrar el mínimo recorrido cerrado que los una a todos; o bien: con sólo el caballo cubrir el entero tablero en sesenta y tres saltos; o bien: escribir en anagramas los nombres de los profetas mayores dentro de un anillo de bronce y plomo; o bien: examinar de cerca forma, sustancia, edad y temperatura de un radio emergente casi estelar. Es necesario triseccionar el ángulo,

cuadrar el círculo, duplicar el cubo. Medir el diámetro del cosmos Unido al ritmo de los ciclos históricos. Encontrar en el espacio exterior Restos de vida extraterrestre. Turbar a las presencias invisibles. Edificar un sistema filosófico.

15. Bisogna, data una graticola/ di otto punti per otto trovare il minimo/ percorso chiuso che li congiunga tutti/ oppure: con solo il cavallo/ coprire l'intero scacchiere/ in sessantatre salti/ oppure: scrivere in anagrammi/ i nomi dei profeti maggiori/ entro un anello di rame e piombo/ oppure: esaminare da vicino/ forma, sostanza, età e temperatura/ di una sorgente radio quasi stellare/ Bisogna trisecare l'angolo/ quadrare il circolo, duplicare il cubo/ Misurare il diametro del cosmo./ Osservare il ritmo dei cicli storici./ Repere tracce di vita extraterrestre./ Tenere a bada le presenze invisibili./ Edificare un sistema filosofico.

16.

Tiene un altar sarcófago, féretro de lujo o casa simple provista por el municipio o agujero en la tierra en casos extremos o panza de animal para estilistas ahogados, alpinistas, domadores. Es quizá la más sagrada de todas las /palabras. Por ella toda la vida trabajamos, para alcanzarla desde lo alto si es posible y verter los tesoros acumulados no sobre el altar, sino dentro, nosotros /incluidos.

Cada uno le ofrece un inventario diferente, quien un acueducto, quien una alfombra /persa, quien una vida ejemplar de portero que cada mañana ha limpiado las escaleras, quien el descubrimiento de una supernova, quien una cadena de asaltos, quien un genocidio, quien la virginidad, quien siete mil paragolpes cromados, quien un ensayo sobre la Fuente de Aretusa, quien cuatro transatlánticos, quien una /visión, no sobre su altar, sino dentro, cuerpo /incluido.

16. Ha un altare sarcofago, bara di lusso/ o casa semplice fornita dal Comune/ o buca nella terra in casi estremi/ o pancia di animali per stilisti./ anegati, alpinisti, domatori./ È la più dea forse delle parole./ Per lei tutta la vita lavoriamo/ per raggiungerla dall'alto se possibile/ e versare i tesori accumulati/ non sull'altare, ma dentro, noi inclusi./ Ognuno le offre un diverso inventario./ chi un acueducto, chi un tappeto persiano/ chi una vita esemplare di portiere/ che ogni mattina ha pulito le scale./ chi la scoperta di una supernova./ chi una catena di furti con scasso./ chi un genocidio, chi la verginità./ chi settemila paraurti cromati./ chi un saggio sulla Fonte di Aretusa./ chi quattro transatlantici, chi una visione./ non sul suo altare, ma dentro, corpo incluso.

17.

Vacío, dios, nada, son nombres de cosas, mensajes claros privados de ruido, pero si el ruido aumenta y la palabra se resquebraja, se deshace, se oscurece, aparece el nombre de lo inobservable, de aquello que está fuera del lenguaje, no vacío como una rarefacción extrema sino futy gksatyry rith islej gkbos no dios como caos ordenado sino iostpe net ooruti jamosp ner no nada como ausencia de algo sino oefyryth ki loppur tirp plutje lé no muerte como ausencia de alguien sino uero thopa jutfop sertyved.

17. Vuoto, dio, nulla, sono nomi di cose./ messaggi chiari privi di rumore/ ma se il rumore aumenta e la parola/ si sgretola, si difa, si rabbutia/ appare il nome dell'inosservabile./ di ciò che è fuori del linguaggio/ non vuoto come

estrema rarefazione/ bensì futy gksatyry rith islej gkbos/ non dio come caos ordinato/ ma iostpe net ooruti jamosp ner/ non nulla come assenza di qualcosa/ ma oefyryth ki loppur tirp plutje lé/ non morte come assenza di qualcuno/ ma uero thopa jutfop sertyved.

18.

Quien confundió alguna vez la muerte con /el sueño: el dormido no es un animal, en el sueño la palabra no desaparece, la hiena deja a quien duerme, roba el muerto; en el sueño la palabra no desaparece, el dormido no es un animal: quien confundió alguna vez la muerte con /el sueño.

18. Chi mai confuse la morte con il sonno./ l'addormentato non è un animale./ nel sonno la parola non scompare./ la jena lascia chi dorme, ruba il morto./ nel sonno la parola non scompare./ l'addormentato non è un animale./ chi mai confuse la morte con il sonno.

19.

Piensa en el horror, si tú vivieras, de, en el balbuceo rabioso de un lenguaje, ver la nada separarse en horas y en esas horas reabiertas instalarse la vieja plebe de las sensaciones que vueltas palabra y memoria te invaden como ratas mordedoras, hacen de gitanos acampados dentro tuyo, mandan mensajeros por todos los /miembros, montan carpas en tus momentos de /descanso, pelean o se eligen gobiernos, para proclamar en tu representación que dentro de no mucho te harás oír, o mejor desde ahora estás listo para unirse a /los otros, como tú preses del balbuceo rabioso, como tú arrastrados por la danza que en el atadú esperabas eludir.

19. Pensa all'orrore, se tu vivessi, di/ nel sussulto rabbiioso di un linguaggio./ vedere il nulla separarsi in ore/ e in quelle ore riaperte sistemasi/ la vecchia plebe delle sensazioni/ che ritornate parola e memoria/ ti invadono come topi morsicatori./ fanno gli zingari dentro di te accampati./ mandano messaggeri per tutti gli arti./ piantano tende nei tuoi momenti sfitti./ litigano o si scelgono governi./ per proclamare in tua rappresentanza/ che tra non molto ti farai sentire./ anzi fin d'ora sei pronto a unirti agli altri./ come te presi dal sussulto rabbiioso./ come te trascinati nella danza/ che nella bara speravi di eludere.



20.

Bajo el signo del orden y el progreso deben ciudadanos emplearse muerte para la grandeza de la nación y siguiendo el ejemplo de los valientes antepasados que lucharon muerte para - /darles un provenir luminoso muerte, en los campos y en las fábricas alzando esta muerte bandera plena de gloria,

(sigue en pag. 22)

(viene de pág. 21)

estandarte y honor muerte de la estirpe, ante la cual los pueblos se inclinan del mundo muerte en señal de respeto, indios arrebatar nuevas conquistas en el campo del trabajo y del saber muerte en el pleno respeto de la ley y de nuestras más queridas instituciones, en primer lugar muerte la familia la religión y el ejército muerte, recorriendo cantando el ya señalado sendero muerte muerte muerte triunfal que los conducirá muerte muerte muerte a la meta añorada muerte muerte muerte muerte magnífica y progresiva muerte muerte muerte muerte que les /pertenece.

20. Sotto il segno dell'ordine e il progresso/ dovete cittadini adoperarvi/ morte per la grandezza della nazione/ e seguendo l'esempio dei coraggiosi/ vostri avi che lottarono morte per darvi/ un avvenire luminoso morte/ nei campi e nelle fabbriche innalzando/ questa morte bandiera pegno di gloria/ pennone e vanto morte della stirpe/ presso la quale i popoli si chinano/ del mondo morte in segno di rispetto/ indefessi strappare nuove conquiste/ nel campo del lavoro e del sapere/ morte del pieno rispetto della legge/ e delle nostre più care istituzioni/ in primo luogo morte la famiglia/ la religione e l'esercito morte/ percorrendo cantando il già segnato/ sentiero morte morte morte morte/ che vi condurrà morte morte morte/ all'agnognata meta morte morte/ morte morte magnifica e progressiva/ morte morte morte morte spettantevi.

21.

Esta tu lengua quiere decir muerte, cualquier lengua tiene como deber muerte, y no hay nada en nosotros que no sea /lengua,

por lo que nos es dado coito con la muerte, o apreciación estética de la muerte, o física o geométrica de la muerte, o vida de familia con la muerte, comida de muerte, viaje por la muerte, estar con, de, por, en, sobre, tras la muerte, hacer tic-tac, zig-zag de muerte a muerte. Fuego, aire, tierra, agua: muerte, fuego, aire, tierra: siempre muerte, fuego, aire: siempre muerte todavía, fuego: infaltablemente muerte, nada, silencio, cerco, cuerpo bajo forma de despojo o de palabra.

"Pero si hablas no estás muerto": es una manera que tiene la lengua de decir /muerte.

"Son los otros los que mueren, no eres tú": de hecho yo no es, por lo tanto no muere, mas apenas dices yo le das muerte, cada yo dicho es un yo asesinado.

Prueba a aproximar el rojo al azul: también de ellos dos flamea la muerte.

21. Questa tua lingua vuole dire morte./ qualunque lingua ha per compito morte/ e non c'è nulla in noi che non sia lingua/ per cui c'è dato coito con la morte./ o apprezzamento estetico della morte./ o fisica o geometria della morte./ o vita di famiglia con la morte./ cibo di morte, viaggio per la morte/ stare con, di, per, in, su, tra la morte/ fare tic-tac, zig-zag da morte a morte/ Fuoco, aria, terra, acqua: morte/ fuoco, aria, terra: sempre morte/ fuoco, aria, sempre ancora morte/ fuoco: immancabilmente morte/ nulla, silenzio, cerchio, corpo/ sotto forma di salma o di parola./ "Ma se ne parli non sei morto"/ è un modo che ha la lingua di dire morte./ "Sono gli altri che muoiono, non sei tu"/ infatti io non è, perciò non muore/ ma appena dicitì io gli dà morte./ ogni io detto è un io assassinato./ Prova a accostare il rosso all'azzurro/ anche dai due divampa la morte.

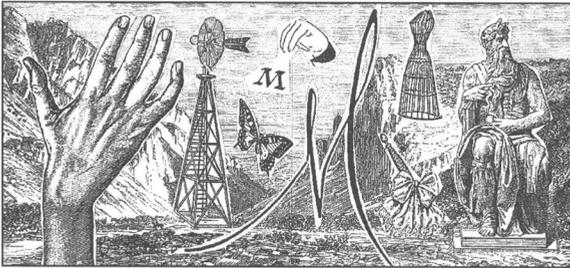
22.

Un amplio vacío curvo de diámetro infinito, una esfera cuyo centro se encuentra en cada punto, recorrida por moléculas hechas de átomos vacíos conteniendo electrones que no se encuentran nunca en un lugar determinado.

Eso gira y se menea en la nada circular y todo se interpenetra en milenios instantáneos resbalando en las líneas de fuerza imaginarias sin nunca un choque ni una acción a distancia.

Hombre, de esta nada giratoria estás hecho que no conoce muerte porque es un despojo vacío de espacio desocupado como una vasta mañana solamente atravesada por algún pájaro errante.

Pero tú no lo quieres crear, reúnes tus protones, neutrones y electrones, con cuantos de energía recolectados en los niveles de todas sus órbitas y en un supremo esfuerzo les haces gritar "¡Existo!" Después girando desapareces.



22. Un ampio vuoto curvo/ di diametro infinito/ una sfera il cui centro/ si trova in ogni punto/ percorsa da molecole/ fatte di atomi vuoti/ contenenti elettroni/ i quali non si trovano/ mai in un dato luogo./ C'è gira e si dimena/ nel nulla circolare/ e tutto si interpenetra/ nei millenni istantanei/ slittando sulle linee/ di forza immaginarie/ senza mai uno scontro/ né un'azione a distanza./ Uomo, di questo nulla/ girevole sei fatto/ che non conosce morte/ perché è una salma vuota/ di spazio inoccupato/ come un mattino vasto/ soltanto attraversato/ da qualche uccello erratico./ Ma tu non lo vuoi credere/ raduni i tuoi protoni/ neutroni ed elettroni/ coi quanti di energia/ raccolti tra i livelli/ di tutte le loro orbite/ e in un supremo sforzo/ li fai gridare "Esisto"/ Poi girando scompaia.

23.

"Piensa, hombre civil, que eres el último hombre que queda en la tierra y piensa: todos los diamantes se han vuelto piedras, eres el rey de América y de Rusia, con las libras esterlinas puedes limpiarte el /culo /pero por qué deberías limpiártelo, por un escrúpulo hacia los gusanos? Y como el falo busca la vulva ausente, tu lengua va en busca de una oreja, te pones la máscara de oro de Agamenón y te miras al espejo, pero no te habla, buscas la Estingie, pero no la hablas /preguntas, lees diarios viejos para reencontrar la voz inmunda de la raza desaparecida, avara, hipócrita, asesina y ladrona,

pero al menos te hablaba, no como ahora, te mentía, te odiaba, te menospreciaba, pero te hablaba y a veces te escuchaba, años atrás al juez, al esbirro, al verdugo, que eran tú mismo reflejado con la /máscara, pero aquellos labios de oro te hablaban, no como las riquezas de la tierra que sin las palabras son polvo, cenizas, jirones, piedras, papeles y metales. Puedes hacer lo que quieras, quien está /solo está muerto".

Pero aquel hombre que era el último que había quedado sobre la tierra se puso en la cara la máscara de Agamenón y se recostó en el sepulcro de Micenas esperando que Alguno lo viese.

23. "Pensa, uomo civile, che sei l'ultimo/ uomo rimasto sulla terra e pensa/ tutti i diamanti sono tornati sassi/ sei il re dell'America e della Russia/ con le sterline puoi pulirti il culo/ ma per chi mai dovresti ormai pulirtelo/ per uno scrupolo verso i vermi?/ E come il fallo cerca la vulva assente/ la tua lingua va in cerca di un orecchio/ metti la maschera d'oro di Agamemnone/ e ti guardi allo specchio, ma non ti parla/ cerchi la Sfinx, ma non ti fa domande/ leggi i giornali vecchi per ritrovare/ la voce immonda della razza scomparsa/ avara, ipocrita, assassina e ladra/ ma almeno ti parlava, non come adesso/ ti mentiva, ti odiava, ti dileggiava/ ma tu parlava e a volte ti ascoltava/ rimpiangi il giudice, lo sbirro, il boia/ che erano te specchiato con la maschera/ ma quelle labbra d'oro ti parlavano/ non come le ricchezze della terra/ che senza le parole sono polvere/ cenere, cenici, sassi, carte e metalli/ Puoi fare quel che vuoi, chi è solo è morto"/ Ma quell'uomo civile che era l'ultimo/ uomo rimasto sulla terra si mise/ sulla faccia la maschera di

Agamemnone/ e si sdraiò nel sepolcro a Micene/ sperando che Qualcuno lo vedesse.

24.

Quien no se hace quemar como un bonzo, no por esto se salva de las llamas, cintas de fuego lo envuelven de día, deberes e injurias rociadas de nafta, y en sus sueños galopa como un diablo fugitativo por otros diablos que repiten "dos veces siete lirás son seis lirás" "una señora no se rasca el culo" "quien tiene tres cerdos verdes sube la /escalera", andando con la piel agrietada, lamido por las lirás en combustión, abatido porque tiene un sólo cerdo verde, hasta que se le incendian los cabellos y cae envuelto en las lenguas de fuego a revolcarse tratando de apagarlas, para hacer durar aquello que el bonzo hace /enseguida.

24. Chi non si fa bruciare come un bonzo/ non per questo si salva dalle fiamme/ nastro di fuoco lo avvolgono di giorno/ doversi e onte cosparsi di benzina./ e nei suoi sogni galoppa come un diavolo/ frustato da altri diavoli che ripetono/ "due volte sette lire sono sei lire"/ "una signora non si gratta il culo"/ "chi ha tre maiali verdi sale la scala"/ girando con la pelle screpolata./ l'ambito dalle lire in combustione/ affranto perché ha un solo maiale verde/ finché non gli si incendiano i capelli/ e cade avvolto nelle lingue di fuoco/ a rotolarsi cercando di spegnerle/ per far durare quel che il bonzo fa subito.

25.

Desapareció con sólo tres meses de edad, sin conocer lengua ni memoria; su biografía cubre dos períodos, el primero se desarrolla en las tinieblas, fue pez, axolotl, proteo concéntrico, entre resplandores claros de luz roja; vivió de continuas transfusiones de sangre en su batiscafo sin ventanilla, creado de molusco a golem pequeño, topológicamente su universo era bastante parecido al nuestro pero dado vuelta al revés como un guante, con la parte sólida hacia el exterior y la parte fluida hacia el interior, privado de tiempo vivió las secuencias de la evolución apresuradamente con infidelidad vegetal, se cubrió de pelos, desarrolló un cerebro, siempre a la espera de la inversión, cuando tuvo ojos los mantuvo cerrados porque sus intereses eran interiores, y no teniendo todavía dueños, siervos, ni ambiciones de carácter verbal, podía permitirse estar siempre durmiendo, desnudo, hermafrodita, autosuficiente, soñando sueños para nosotros /indescritibles porque eran de argumento demasiado /esotérico,

por ejemplo una aceleración imprevista del latir de la sangre en la madre; así esta parte de la biografía permanece en la sombra del no-lenguaje, se desarrolla en el ámbito de las hipótesis, ciertamente se sabe que a un cierto punto conoció el dolor y llorando emergió del mundo de adentro al mundo de afuera, la luz lo empujó a abrir los ojos, el aire lo obligó a respirar, hasta ahora era un muerto que vivía, ahora era un viviente y comenzaba a morir; este período llamado agonía suele prolongarse por muchos años pero en su caso fue mucho más breve: participaron dos pechos, brazos envolventes, una pantalla, voces desagradables hasta el final /incomprendidas, baños, almohadados, excrementos, telas, y un conocimiento creciente de sí mismo con su germen de historia que entre rugidos mudos, llamaradas, /sombras móviles y sueños de sombras, de rugidos mudos y /llamaradas,

tiene conocimiento con la salida del gris de manchas de colores vagos recogidas después en un grupo amorfo, una especie de yo al que se pule y en tres semanas deviene una esfera todavía irregular, después perfecta, que a otras impresiones transformarán gradualmente en un icosaedro atravesado todavía por imprevistos /relámpagos, estrépitos, acercamientos del techo, mientras el yo deviene dodecaédrico; aquí se inserta parentéticamente fuera del tiempo y del espacio un hecho incongruente: aquel yo deviene el poeta Cyril Tourneur escribe dos tragedias y retorna bajo la forma ahora de un cubo, en grado de saborear otras comidas, placidez nocturna, hojas de árbol sobre cielos vidriados de sol, después se reúne en tetraedro, su luz no es solamente reflejada, reconoce a su gorda madre, pero cada ulterior progreso arquetípico es detenido por una insuficiencia cardíaca.

25. Scompare a soli tre mesi d'età/ senza conoscere lingua né memoria/ la sua biografia copre due periodi/ il primo si svolge nelle tenebre/ tra pesce, axolotl, proteo concéntrico/ tra bagliori radi di luce rossiccia/ visse di continue transfusioni di sangue/ nel suo batiscafo senza oblò/ crebbe da mollusco a golem piccolo/ topologicamente il suo universo/ era abbastanza simile al nostro/ ma rivoltato come un guanto/ con la par-

te solida verso l'esterno/ e la parte fluida verso l'interno/ privo di tempo visse le sequenze de-ll'evoluzione sbrigliatamente/ con indifferenza vegetale./ si copri di peli, sviluppò un cervello/ sempre in attesa del rovesciamento/ quando ebbe occhi li tenne chiusi/ perché i suoi interessi erano interiori/ e non avendo ancora padroni, servi/ né ambizioni di carattere verbale./ poteva permettersi di dormire sempre/ nudo, ermafrodito, autosufficiente/ sognando sogni per noi indescrivibili/ perché di argomento troppo esoterico./ per esempio un'accelerazione improvvisa/ del battito del sangue della madre/ così questa parte della biografia/ resta nell'ombra del non-linguaggio/ si svolge nell'ambito dell'ipotesi./ di certo si sa che a un certo punto/ conobbe il dolore e piangendo emerse/ del mondo di dentro al mondo di fuori/ la luce lo spinse a aprire gli occhi/ l'aria lo costrinse a respirare./ finora era un morto che viveva./ adesso era un vivente e cominciava a morire/ questo periodo chiamato agonia/ spesso si protrae per diversi anni/ ma nel suo caso fu molto più breve/ vi parteciparono due mamme-ll'e/ braccia avvolgenti, un paralume/ voci sgradevoli fino alla fine incomprese./ bagni, cuscini, feci, stoffe/ e una consapevolezza crescente/ di se stesso col suo germe di storia/ che tra boati, vampate, ombre mobili e sogni di ombre, di boati e vampate/ ha inizio con l'uscita dal grigio/ di macchie vaghe di colore/ poi raccolte in un gruppo amorfo./ una specie di io che si leviga/ e in tre settimane diventa una sfera/ ancora irregolare, poi perfetta./ che altre impressioni ridurranno/ gradualmente a un icosaedro/ trafitto ancora da lampi improvvisi/ strepiti, avvicinarsi del soffitto./ mentre l'io diventa dodocaedro/ qui si inserisce parenteticamente/ fuori del tempo e dello spazio/ un fatto incongruo: quell'io/ diviene il poeta Cyril Tourneur/ scrive due tragedie e ritorna/ sotto la forma adesso di un cubo/ in grado di gustare altri cibi/ placidità notturne, foglie d'albero/ sopra cili vetri dal sole/ poi si raduna in tetraedro/ la sua luce non è soltanto riflessa./ riconosce la sua grossa madre./ ma ogni ulteriore progresso/ archetipico viene arrestato/ da un'insufficienza cardiaca.

26.

Con medias de punto rosadas con franjas de terciopelo rojo y crisantemos de lana rosada sobre los tules del batón que dejan ver el blanco desnudo sobre los huesos torneados subiendo hasta el cuello de vértebras de donde ha caído el cráneo wo alle *Glut verstarb* und alle *Glut verstarb* vom *Monde leichenfarb* a los pies del esqueleto para rodar en silencio *tauchend in die Aschen* und *tauchend in die Aschen* die *bleichen Finger ein* envidia su vida, aquel vivo rodar, las medias de punto rosadas las franjas de terciopelo rojo los crisantemos de lana rosada en el esqueleto incompleto mit *Suchen Tasten Haschen* und *Suchen Tasten Haschen* wird es noch einmal *Schein* pero en cambio tú estás muerto, ni la mandíbula perdida pronunciaría tu nombre

26. Con calze di maglia rossa/ con liste di velluto rosso/ e crisantemi di lana rossa/ sul tulle della vestaglia/ che lascia vedere il bianco/ nudo delle ossa tornate/ su fino al collo di vertebre/ da dove è caduto il teschio/ wo alle *Glut verstarb* und alle *Glut verstarb* vom *Monde leichenfarb* ai piedi dello scheletro/ per rotolare in silenzio/ *tauchend in die Aschen* und *tauchend in die Aschen* die *bleichen Finger ein*/ invidia la sua vita/ quel vivo rotolare./ le calze di maglia rossa/ le liste di velluto rosso/ i crisantemi di lana rossa/ sullo scheletro incompleto/ mit *Suchen Tasten Haschen* und *Suchen Tasten Haschen* wird es

noch einmal Schein/ ma tu sei invece morto./ né la mascella perduta/ pronuncerebbe il tuo nome.

27.

Despeñadero y garganta sin /anfractuosidades, con sólo el viento que no mueve nada donde nada se mueve, sin animales ni vegetales, sombra en la sombra sideral, que de pronto inundan luz alegre, húmedas plantas coloridas, fauna gentil a los ojos humanos. La metamorfosis es verbal. De otra forma las palabras que hacen de la muerte vida y de la vida muerte no podrían hacer de esta luz alegre y húmedas plantas coloridas y fauna querida a los ojos humanos sombra en la sombra sideral, sin animales ni vegetales, con sólo el viento que no mueve nada donde nada se mueve, despeñadero y garganta sin /anfractuosidades.

27. Orrido e gola senza anfratti/ con solo il vento che non muove/ nulla dove nulla si muove./ senza animali né vegetali./ buio nel buio siderale./ che a un tratto inondano luce gioiosa./ umide piante colorate./ fauna gentile agli occhi umani./ La metamorfosi è verbale./ Non altrimenti le parole/ che fanno della vita/ e della vita morte possono/ fare di questa luce gioiosa/ e umide piante colorate/ e fauna cara agli occhi umani./ buio nel buio siderale./ senza animali né vegetali./ con solo il vento che



non muove/ nulla dove nulla si muove./ orrido e gola senza anfratti.

28.

Los ojos nublados, las extremidades /contraídas, entras en el regazo de la enfermedad, en el fluido amniótico de la no voluntad, te recorre la sangre verde del dolor, pero hasta que no puedes hablar no puedes /nacer.

Vuelves a la oscuridad de la no-espera, dependes solamente de la luna, te vuelves solitario y sin nombre, eres casi restituído a la materia, pero hasta que no hay palabra no hay vida.

Ciego, no escuchas los ruidos atenuados, eres una masa de sufrimiento desnuda, un palpitar te envuelve sin tiempo pero cortinas negras como para un parto, pero hasta que no puedes pensar no puedes /nacer.

28. Gli occhi annebbiati, gli arti contratti./ enri nel grembo della malattia./ nel fluido amniotico della non volontà./ ti scorre il sangue verde del dolore./ ma finché puoi parlare non puoi nascere./ Torni nel buio della non-attesa./ dipendi solamente dalla luna./ diventi solitario e

senza nome./ sei quasi restituído alla materia./ ma finché c'è parola non c'è vita./ Cieco, non senti i rumori attutiti./ sei una massa di sofferenza nuda./ un battito ti avvolge senza tempo/ tra tende nere come per un parto/ ma finché puoi pensare non puoi nascere.

29.

Como o gruta estrellada de murientes, galería de escarcha sin sintaxis, esférico inmóvil sin gravitación, naviceta espacial sin ruido, coma o amnios de murientes solitarios que vuelven angelicales las vidas infames cuando las vuelven mudas finalmente proyectando hacia atrás estalactitas de decoro sobre las últimas palabras tan abyectas como las precedentes, coma o aureola de los incius murientes, calle geométrica de cristales de hielo, lago perfectamente navegable, nube como vasto albergue de lujo pero deshabitado, servido por invisibles, estación de lavado de cerebro suceso de sustantivos e imperativos, coma o coco final de los murientes que los vuelve topes, peces, lagartijas, y con estrotes rítmicos bestias que /duermen, molino sutilísimo del lenguaje, globo de luz en cuyo centro navega la indiferencia muda del *homo sapiens*, descompresor frió donde se gasifica con todas las otras la palabra muerte.

29. Coma o grotta stellata dei morenti./ galleria di brina senza sintassi./ steroide immobile senza

corre a combatir con la muerte, palidez, hielo, languidez de muerte, encuentra la muerte, sudor de muerte, vadea los tres ríos, abre el candado, brinca veloz, fústate a ti mismo, vas a la muerte, vienes de la muerte, provoca, acelera tu muerte, te expones a muerte, te tiras a muerte, la muerte del justo, culto de muerte, en el lecho de la muerte, en el acto de /muerte, cabalga esbelto entre la vida y la muerte, después de aquel arco toma a la izquierda, cansa al caballo, debes llegar, la buena muerte, listo para la muerte, muerte gloriosa, muerte aparente, condena de muerte, sentencia de muerte, ángel de la muerte, autor de muchas /muertes, con potestad de vida y de muerte, viola el silencio de la muerte, muerte voluntaria, reo de muerte, debes sostener el aspecto de la muerte, grita: ¡a muerte! ¡muerte! ¡a la muerte! la muerte de la rata, del conde Ugolino, galopa cuesta abajo, pasa a los otros, fústate los flancos, no te reserves, duerme en los brazos de la muerte, sueño hermano de la pallida muerte, no está abolida la pena de muerte, hoz de la muerte, esqueleto de la muerte, canto a la muerte, anuncios de muerte, declaración de muerte presunta, a punto de morir, hermana muerte, en tu hermoso rostro hermosa parecerá la /muerte, no te detengas, salta el arroyo, alcanza el monte, estás por llegar, la sorda, avara, rapaz, enjuta, cruel, fiera, despiadada muerte, sufres mil muertes, dolores de muerte, entre gritos de muerte y alaridos de muerte, verás la muerte con tus ojos, olor de muerte, muerte civil, muerte de un reino, de una institución, la muerte de la liebre, de los calamaretis, la muerte de los hongos, triunfo de la /muerte, rápido, es cuestión de vida o muerte.

30. Varca il fossato, salta la siepe/ sciogli le redini, allenta il morso./ piglia la corsa chino sul collo/ della cavalla di te stesso./ la vita è un correre alla morte/ morte violenta, morte da eroe./ morte accidentale, raccapricciante/ morte improvvisa, morte immatura./ morte di ferro, fuoco, capestro./ salta il fossato, varca la siepe/ reggiti saldo sulle staffe/ sai dove corri, la brutta morte./ corri a combattere con la morte./ pallore, gelo, languore di morte./ trova la morte, sudore di morte./ guarda i tre fiumi, apri il cancello./ alza a morte./ frusta te stesso./ vai a morte./ bieni a morte./ provochi, accelera la tua morte./ ti metti a morte. li trai a morte./ la morte del giusto, colto da morte./ sul letto di morte, con l'atto di morte./ cavalca svelto tra vita e morte./ dopo quell'arco prendi a sinistra./ stanca il cavallo, devi arrivare./ la buona morte, pronto per la morte./ morte gloriosa, morte apparente./ condanna di morte, sentenza di morte./ angolo della morte, autore di molte morti./ con potestà di vita e di morte./ viola il silenzio della morte./ morte volontaria, reo di morte./ devi sostenere l'aspetto della morte./ grida: a morte! morte! alla morte!/ la morte del topo, del conte Ugolino./ galoppa a valle, sorpassa gli altri./ frústati i fianchi, non ti risparmiare./ dormi nelle braccia della morte./ sono fratello della pallida morte./ non è abolita la pena di morte./ falce della morte, scheletro della morte./ canto alla morte, annunci di morte./ dichiarazione di morte presunta./ in punto di morte, sorella morte./ nel tuo bel viso bella parà morte./ non ti fermare, salta il ruscello./ valica il colle, stai per arrivare./ la sorda, avara, rapace, stecchia./ crudeli, fiera, spietata morte./ soffri mille morti, dolore di morte./ tra grida di morte e urli di morte./ vedrai la morte con i tuoi occhi./ odore di morte, morte civile./ morte di un regno, di un'istituzione./ la morte della liepre, dei calamaretti./ la morte dei funghi, trionfo della morte./ presto, è questione di vita o di morte.

30.

Cruza la zanja, salta el cerco, desata las riendas, alfoja la mordida, emprende la carrera inclinando el cuello de la vegua de ti mismo, la vida es un correr hacia la muerte, muerte violenta, muerte de héroe, muerte accidental, horripilante, muerte imprevista, muerte inmadura, muerte de hierro, fuego, herca, salta la zanja, cruza el cerco, sosténte firme en los estribos, sabes adonde vas, la fea muerte,

Juan Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires en 1919 y murió en Italia en 1978. Vivió en Argentina hasta los años '50, donde publicó varios libros de poesía (*Los hermosos días, Paseo sentimental, Persecución de las musas menores, Ensayos de poesía lírica, Sexto*). También escribió relatos y novelas, escritas directamente en italiano (*Hechos inquietantes, La sinagoga de los iconoclastas, El estereoscopio de los solitarios, El ingeniero*, entre otras), así como también varios libros de poesía y teatro. *La palabra muerte* fue editado por Einaudi en 1968. Más poemas y textos de Wilcock y ensayos sobre su obra en *Diario de Poesía* Nros. 21 y 43, así como en el dossier Wilcock publicado en el número 35.

Theodore Roethke - traducción de Pablo Gianera

La tarea del poeta

Es la tarea del poeta ser más, no menos, que un hombre.

Un poeta: alguien que nunca se siente satisfecho diciendo una cosa a la vez.

Un poeta debe ser un buen reportero, pero también bastante más que eso.

El ojo, desde luego, no es suficiente. Pero el ojo exterior sirve al interior, he ahí la cuestión.

Las cosas que más nos afectan no admiten escribirse en prosa. En prosa, se tiende a eludir la responsabilidad interior. La poesía es el descubrimiento de la leyenda de la propia juventud.

La base de la poesía es la sensación: muchos poetas niegan hoy la sensación, o algunos directamente no tienen sensación alguna: culto de lo tórpido.

Cuentan incidentalmente las ideas en un poema.

Haz que el lenguaje dé saltos verdaderamente temerarios.

El talento habla; el genio hace.

No hables: crea.

La sociedad no crea los artistas; los artistas crean la sociedad.

Porque el artista nos cuenta qué vida es posible.

El arte es nuestra defensa contra la historia y la muerte.

Hay solamente dos pasiones en el arte; hay solamente amor y odio —con infinitas modificaciones.

No repentina sino lentamente las palabras comienzan a ganar una nueva vida. Parte de la tarea del joven consiste en el repudio, que es una variedad del odio.

Es tiempo para que hable alguien más, aparte de los idiotas.

Dios es uno de los personajes más pesados de la poesía inglesa.

Poema: otro triunfo sobre el caos.

Pone su pensamiento en movimiento — el poeta.

El movimiento: una de las cosas más difíciles que un principiante (honesto) debe aprender es cómo mantener la energía de un poema: en otras palabras, el ritmo básico. Puede tener una gran variedad de temas y materiales novedosos, imágenes ingeniosas, afinados epítetos, pero si no consigue que las palabras se muevan, no tiene nada.

Cada palabra golpeando por sí misma.

Estos poetas con mal oído: sus consonantes chocan unas con otras; hablan a los gritos.

El ritmo depende de la expectativa del ritmo.

Hay un tipo de poeta que impone innecesarias limitaciones y dificultades al lenguaje: el que habla con la boca llena de manteca.

Una pequeña cosa bien hecha es mejor que un fracaso presuntuoso. Si una cosa falla rítmicamente no es nada.

El ritmo: crea un patrón en el que se abisman nuestras facultades mentales; este ciclo de la expectativa convoca sorpresas.

Mi plan para los poemas breves: crear lo antes posible la situación y la testitura: se plasma y ya está hecho; ¿pero alcanza? No. Es necesaria fuerza simbólica, peso, o una cierta gravedad de tono.

Honestidad: los únicos trucos del verdadero artista son técnicos.

La gran diferencia entre hacer y explicar lo que se hace. Uno puede ser un artista consciente, y aun así no explicar.

No se puede hacer poesía simplemente evitando los clisés.

Momentos: cuidate de la poesía del momento. Recuerda que muchos de esos momentos son literarios. Tienen un pasado, un triste pasado.

Peligros: Sustituir palabras por pensamiento.

La burla es fácil de dominar, y suele ser la marca del adolescente.

Ten cuidado cuando pienses que contraste lo que querías.

Encargo: busca una forma singular en Herbert o Hardy, y escribe una imitación exacta.

Estilo: Irrumpe en la periferia del lector. Piensa con el sabio, habla como el hombre común.

Duro con el sustantivo. Pero con el adjetivo no.

Se puede aprender mucho de los malos poemas.

Casi todo lenguaje es una metáfora muerta.

La idea de la poesía es en sí misma una vasta metáfora.

Simple y profundo: qué poco hay de eso.

Al defender lo simple, no niego lo sutil. Lo gnómico en vez de lo lacónico.

Es difícil ser sencillo y directo y no parecer un idiota frente a contemporáneos saciados de alusiones, intimidad sibilina, insinuaciones y sombras.

La exactitud está pasada de moda; el desaliño connotativo no.

Querer decir lo que se dice —eso es más que mera sinceridad.

Pese a sus esfuerzos por sorprender, muchos versos modernos parecen carecer de tensión.

Agudeza sensorial: ausente en la mayoría.

A un poeta se lo juzga, en parte, por las influencias que resiste.

Podemos amarnos a nosotros mismos y a la literatura con pareja intensidad —Esa es nuestra contribución.

Impaciente por decir lo que mucha gente querrá oír.

Acaso nadie puede ser poeta, o encontrar placer en la poesía, sin un cierto desequilibrio mental.

El artista joven: no existe otra inteligencia que la mía.

La aptitud para volver a las formas elementales de la belleza: una prueba de que nuestro juicio goza de buena salud.

La libertad tiene sus tiranías —incluso en verso.

Soy poeta: siempre tengo hambre.

¿Qué preferirías ser: feliz o Hölderlin?

"Pero leer poesía es una actividad tan natural como desayunar". Lamentablemente, alguna gente la asocia con otras funciones naturales.

En el caso de la poesía, no hay lectores casuales.

Qué maravilla escribir con una pluma pequeña: la recuperación de la precisión.

La sensación de que todo conspira contra el poema: la oscuridad, la luz, la cena, la defecación. La tarea agobiante me desangra hasta los huesos.

El acto poético sigue siendo para mí más misterioso que el sexo.

Me apabulla el bello desorden de la poesía, la virginidad eterna de las palabras.

Estoy convencido de que en el mundo moderno la experiencia poética debe, necesariamente, ocuparse menos de la amplitud que de la profundidad. Un Goethe ya no es posible, pero una poesía intensa y personal...

El poeta debe conocer no solamente lo que las palabras fueron y son; debe saber también lo que serán.

Escriben poesía premonitrice cuando los cambios ya se produjeron.

No hay nada como la ignorancia para procrear un entusiasmo salvaje.

Mis silencios pueden ser más precisos.

El más cruel de los intelectuales: el que fue una vez poeta.

Las palabras me consumen.

Es infinito lo que hay que aprender sobre las palabras.

Escuchar poesía activa el mecanismo psicológico de la plegaria.

Quiero escribir solamente sobre la luz, lo que está en el ojo y en la piedra.

La poesía no es la mera mezcla arbitraria de palabras muertas, ni tampoco el acorralamiento de las vivas.

La marca del verdadero poeta es que se renueva continuamente.

El poema, aun inmediatamente después de haber sido escrito, no parece en absoluto un milagro; antes de escribirse, parece algo más allá del poder de los dioses.

Una cultura en la que es más fácil publicar un libro sobre poesía que un libro de poemas.

De la poesía podemos decir solamente verdades a medias.

La esencia de la prosa es perecer; es decir, ser "comprendida".

La poesía es un acto dañino.

El ego literario es uno de los más delicados mecanismos que el hombre conoce.

La enseñanza de la poesía demanda fanatismo.

Poesía: la prueba suprema del crítico; de ahí que tenga miedo de enfrentarla.

Necesito más la hoja del botánico que la flor del poeta.



Descendiente de alemanes, Theodore Roethke nació en Saginaw, Michigan, en 1908. Su primer libro, *Open House*, de 1941, le demandó diez años de escritura. Siguió luego *The Lost Son* (1948), *Praise to the End!* (1951), *The Waking: Poems 1933-1953* (1953) —que recibió el Premio Pulitzer—, *I Am!* *Says the Lamb* (1961), *Party at the Zoo* (1963), y los póstumos *The Far Field* (1964) y *Sequence, Sometimes Metaphysical* (1964). Cuando murió, en agosto de 1963, Roethke dejó 277 libretas colmadas de fragmentos de poemas, aforismos, entradas de diario, apuntes circunstanciales, observaciones literarias y filosóficas. Una selección de esas anotaciones se publicó en 1972 con el título de *Straw for the Fire: From the Notebooks of Theodore Roethke 1943-1963* (Doubleday & Company) y edición de David Wagoner. De ese volumen fueron extraídos estos textos breves. (El grabado es de H. Cock; fue realizado en 1565 a partir de un dibujo de Brueghel.)

Medellín: el mejor y más completo

Lo que sigue es una personal crónica de la edición 2002 del Festival Internacional de Poesía de Medellín, Colombia, escrita por el poeta cubano Ismael González Castañer (ver poemas suyos en los números 44 y 58 de *Diario de Poesía*). Castañer presenta este relato como la primera parte de un texto que "continuará".

por Ismael González Castañer

Naturaleza y naturaleza humana

De pronto, aparece nocturna la ciudad de Medellín, como si las estrellas hubieran bajado y posado en sus faldas: La habíamos circunvalado en espiral: Está en un hueco; pero a la vez es una montaña, una raspadura obesa dentro de un frasco, un merengue santero dentro de un cazuelón: Solamente veíamos negror, carreteras sinuosas como en las películas donde el carro del malo intenta voltear, abismar el auto bueno... hasta que, de entre los árboles, emerge para siempre la gran masa estelar de luces ligeramente amarillas, como brillantes pespupes en el cuerpo lozano de una saya.

El anfiteatro del Cerro de Nutibara, inauguró y clausuró el Duodécimo Festival Internacional de Poesía de Medellín: Poetas de diecinueve países latinoamericanos, veintuno de Europa, cinco de África, cinco de Asia, más Australia y Canadá. Supe la confirmación de 41 colegas, ora porque los vi o escuché, ora porque oí que los vieron o escucharon. En realidad, tuve trato (desde presentarnos cortamente en el elevador y volver a vernos jamás, hasta concluir ebrios en la habitación de Adriano el costarricense, sin que pudiéramos terminar el partido Alemania-Estados Unidos: Cuartos de final: Copa Mundial de Fútbol Korea-Japan 2002, a las 6:00 de la mañana con 33. De estos 33, 23 llegamos a ser algo más que poetas que se conocen diez días en un lugar alternativo; de estos 23, 12 + uno somos amigos, y en cualquier parte del mundo donde estemos (como hermanos de una cofradía o fraternidad) nos señalaremos. ¡Qué decir de los 10 restantes, que fuimos los que más amigos fuimos! Nada, ni la sangre, nos separará. Jura-mos.

Ante la masiva, concentrada y entusiasta asistencia en el plano inclinado semicircular del anfiteatro (da la impresión de que tanto el público de las bandas como el del centro están

muy cerca de tu cara), uno sólo tiene que temblar: Lo hicimos: Jorge Luis Arcos y yo: Yo mismo, que daba por eliminado desde hacía mucho tiempo el miedo escénico: Extrovertido y gregario, zandunguero y comunicativo yo, temblé: Toda esa masa como una plaza nuestra en miniatura callando al unísono para escucharte bien; esa cantidad de personas aplaudiendo los versos que la mataba; toda esa masa como una plaza nuestra coreando "¡Viva Cuba!"

No se marchaban aun después de tres horas y media sentados o parados en la piedra en la maleza; muy por el contrario, llegaban más y ya no vimos qué hueco cubrirían: Los vendedores -equilibristas-malabaristas

REVISTA PROMETEO. MEMORIA XVII FESTIVAL DE MEDÉLLIN.

PROMETEO
Revista Latinoamericana de Poesía.
Número 62-63. Junio de 2002.



entre los pies y las cabezas del público-, se detuvieron: Euler Granda, ecuatoriano de sesentaisiete años, con una poesía enumerativa, fresca y juvenil como las mismas "paisas" asistentes (por cada varón había Scho bella!), decía su poema "La droga":

La más inofensiva, la más sana, la que nunca produjo salpudido a nadie; la que hasta ahora que yo sepa a nadie le ha pasmado la alegría; la pajarita, la pajarita que nos hizo volar sin ser aviones; la que a mansalva nos hizo sudar miel, quedar abortos hasta sacar en conclusión que el mundo lo teníamos cogido como a una lagartija por el rabo. Ese licor, o si usted lo prefiere esa licora que nos hizo espumar sin ser cerveza, que nos hizo calor en pleno frío. La rica, la pura gozadera que no daba adición ni efecto de rebote ni sueño dependencia y así todo al respecto. La bizza, bizcachá, la tuerta, la tuertacha que nos hacía ver todo bonito y de colores. (...) Esa destartalada, esa chúcará fruta

que nos hacía sufrir delirios de grandeza, alucinaciones, vahidos y sin embargo teníamos más salud que los toros. Esa recontrauerta, esa enterrada viva droga de la juventud.

Euler Granda, médico-cirujano y fundador de la Sociedad de Psiquiatras del Ecuador, quien desde este momento sería el poeta más popular del cóncave, hizo que recordáramos que *el Festival Internacional de Poesía de Medellín se fundó, básicamente, para tratar de romper el cerco del miedo impuesto por una guerra que no era nuestra -cito la *Carta abierta al público*, leída por Fernando Rendón, presidente del Festival y director de Prometeo, revista latinoamericana de poesía-, sino que venía desde fuera y sostenida, en el fondo, por los dos contendientes de entonces en nuestro país: el narcotráfico, para el cual la guerra no sólo mantenía los precios externos, sino que los subía, y para el estado, que podía seguir los lineamientos de la concepción norteamericana, lo que no había recogido, ni corregido, las lecciones de su propia historia".

Y un público así, también será buena gente, la mejor persona: La primera paisa que se nos acercó al término de la inauguración la noche del viernes 21 de junio en el anfiteatro, Lucía Quieno, como si nos conociera de toda la vida, a Jorge Luis y a mí ofreció, percápita, al término de la clausura la noche del domingo 30, una cajita acorazonada llena de caramelos, un collar, una manilla y una nota para nuestras esposas en La Habana, y que recordemos con ella sólo habíamos intercambiado saludos porque ni siquiera nos pidió autógrafo: "Tiene que ser -razonaba yo después con Jorge Luis-, que te haya escuchado dedicar 'Trono' a María del Carmen, y a mí el verso 'Mi mujer necesita estar junto al que está con el dinero', ¿no?"

Junio 30 2002: Para Ti: María del Carmen: Que no eres una extraña, sino una amiga que no he conocido. Recibe un fraternal saludo, un fuerte abrazo y mi afecto. Tu amiga de Medellín, Lucía Quieno. Felicidades por la belleza de esposo que tienes que te ama mucho.

Junio 30 2002: Para Ti: Martha: Que no eres una extraña, sino una amiga que no he conocido. Recibe un fraternal saludo, un fuerte abrazo y mi afecto. Tu amiga de Medellín, Lucía Quieno. Felicidades por la belleza de esposo que tienes que te ama mucho.

Cuesta mucho creer que tan

bella tierra, con tan bello espíritu, a la vez, sea de las más violentas a la semana: 70-80 muertos.

Como el cerebro de Donovan

El cerebro de Donovan es un célebre policial fantástico: Donovan ha muerto pero su materia gris, altamente organizada adquiere la asombrosa,

“Ante semejante público, uno sólo tiene que temblar: lo hicimos.”

utópica, deseada propiedad de adelantarse al pensamiento del interlocutor.

En el Cerro de Nutibara, demostrándonos su auténtica participación, el espectador no esperaba la traducción de algún que otro poeta extranjero no hispanoablante: Sencillemente, como el cerebro de Donovan, se adelantaba al intérprete: Por esa *inalambria* que sólo da la empatía, lo inefable, el misterio y la solidaridad, a una demora o trabazón del traductor a cargo, muchos *intuían* lo que significaba -a veces, literal; otras, esencialmente- a medida que el poeta declamaba... y lo expresaban con esa voz unánime, aplastante y sin edad del mejor Festival para la poesía del orbe.

Ejemplo de esto fue el alto negro de venerable barba Taban Lo Liyong (Sudán, 1939 - Estudio Literatura y Periodismo en USA - Ha dictado clases en universidades de Kenia, Tanzania, Papúa Nueva Guinea, Japón y Australia - Viajero infatigable, ha residido en China, Singapur, Filipinas, Inglaterra, Ghana y Sudáfrica).

La extrema simpatía de Taban (note que eliminé los apellidos, signo de que rápidamente, desde el botones del hotel hasta el cura oficiante de la iglesia al doblar, le dimos tratamiento de "tú") está conformada por su acento (ese inglés de africanos, afroamericanos y caribeños negros, como si el tambor labiodental -por ejemplo, el sonido de la letra be- marcará todo el tiempo un ritmo); su compostura de gente que "no está en na", que discurra su sapiencia como si estuviera "más allá" de las cosas; pero sobre todo el parecido que Oriana (la hijita de Rafa, miembro del equipo organizador del Festival) le veía con un (sigue en pág. 25)

bajo la luna / POESÍA



La carrera del libertino
W. H. Auden
Ch. Kallman
Traducción:
M. Rosenberg
y J. Arrambide
Ed. bilingüe
160 páginas, \$23

En 1947, Stravinsky, a instancias de Aldous Huxley, encargó a W. H. Auden el libreto de una ópera en inglés basado en una serie de grabados de William Hogarth: La carrera del libertino. El libro ofrece una cuidada versión bilingüe de esta pieza, fruto de la colaboración entre dos figuras fundamentales de la música y la poesía del siglo XX.



La voz inútil
Guillermo Saavedra
160 páginas, \$19

Este volumen reúne veintitrés años de esa "bispeda celosa" en la que Guillermo Saavedra no ha cejado, comprometido a descubrir el punto de inflexión entre el silencio -con su belleza hermitica, acabaday la palabra- abierta en abanico de inquisitiva atención, rehaciéndose a sí misma.



El carrizo de Enes
Daniel Samoilovich
60 páginas, \$14

"...los sesudos profesores siempre resultan demasiado "serios" para ver lo serio que tienen frente a los ojos, por lo que sólo las que siempre saben jugar a los que son poetas, llegan a comprender lo muy serio."
-Lorenzo García Vega, MIAMI HERALD

Éstos, y todos los títulos disponibles de nuestro catálogo se consiguen en librerías de todo el país y también en www.bajolaluna.com donde además encontrará información sobre los libros, autores y novedades.

bajo la luna
editorial@bajolaluna.com
te. 011 - 4866 0029

Distribución exclusiva en librerías de Argentina: Tusquets Editores Venezuela: 1664 (1996) Buenos Aires. Tel. (011) 4381 4520 tusquets.ventas@intercom.com.ar

(viene de pág. 25)

gigante de su libro infantil: Oriana, aun después de haberlo conocido, de haber conversado con él ya (recuerdo que los colombianos, no importa la edad, cuando están en Festival, adquieren la *donovánica* facultad de conocer e interpretar lo desconocido), mirábase todavía en el restorán (Taban tenía la costumbre de dormirar *after lunch* con las manos entrecruzadas sobre el regazo) como fan de un cantante *light* actual inexplicablemente salido de la libreta de canciones "que dejé ahora mismo en la mesita de mi cuarto antes de que mami y papi me trajeran para acá", pudo asombrarse la niña.

Amasar y babear a Las Chicas del Can

Conocimos al poeta dominicano León Félix Batista. Mulato. Gañitas a lo Lennon. Amigo de celeberrimos poetas cubanos: Lorenzo García Vega, José Kozler: —Hubo un tiempo en que sólo me tenía a mí—dijo refiriendo la proverbial soledad del poeta pernoctante por antonomasia: Kozler— ha mudado tanto que —diríamos— sufre de centralidad. "A C.A. Aguilera lo conozco por email", dijo. Ahora está becado en Alemania, le actualicé.

No obstante su neobarroco militante (*Los poemas de Batista exaltan lo sublime de los objetos corrientes y de la experiencia cotidiana, con un erotismo más intelectualmente refinado y con un cinismo subyacente de corte inconfundiblemente neoyorquino*: Ana María Hernández/ *Como as figuras geométricas de una rosácea mandala, os poemas de Batista constróem o pensamento através de variedades da formas, do deslumbre dos sentidos*: Claudio Daniel), su lectura tuvo el éxito que llamo "de muchachitas"; pues sacó al vidrio especialmente "enaguas" que hoy día no se pone ni una de esas mismas "niñas". ¡Y cómo habla! Ya lo dije ya: Por cada masculino, 8cho féminas B y B —Buenas y Bonitas. Y León Félix Batista:

Sus pequeños panties de algodón

Espacios en el monte ramifican ricamente. El triángulo reclama labor de desbarbado: en su transpiración glucosa hay asechanza, suscitada por el eco y calistenias de galope. Las sienas no descansan ni ejercen la censura sobre el cráneo traspasando turbulencias. Y el vínculo no es claro, si engendro de un esquizo (que cunde porque llena con sed su circunstancia).

Atributos de la enagua

"Seduce por lo que es dentro, o será, cuando se abra..."

João Cabral de Melo Neto

Es volátil, dicotómica, difunde emanaciones de talcos medicados (que sirven de reactivo). Se trata de arteria falacia descriptiva: está más bien tramada para taimar un folio y

dar menos palmarios ambos befos. ¿Cómo puede hacerse el corte sobre las mismas carnes para que predominen algunas dimensiones? Así que hay tundras, deltas, materias espumantes, operando sin ningún desplazamiento. Yo sé cómo ello emerge hasta la efervescencia: ensanche hacia los yerros unánimes del íntimo.

Hay un grupo de palabras y estructuras más usado, dominado tanto por el avisado-avezado como por la población en general. La gente, parecería no entender palabra y estructura fuera del grupo más usado. Empobrecimiento y reducción. La jerga o lenguaje específico de una materia particular, se mira siempre con especial atención por parte de los que deben congregarla para su comprensión o sentimiento. Se pensaría para tratar, por ejemplo, esencias de los seductores vestidos íntimos femeniles interrelacionados con el deseo, la pasión, el amor, la actuación o la contemplación del mirante, serviría —y nada más— un lenguaje o una jerga tan sencilla como la rotundez sin filosofa que ofrece palparozar la tela de un blámer. Pero no. Emplear palabras y con-

ceptos nada correlativos dentro de una estructura incoerente además, parecería no congeniar con el paquete intelectual común —y ordinario— de la población media, neófito. Pero no. De la misma manera que una enfermera sabe (o que el diseñador-costurero supo) que el blanquismo hilván del borde de su sayuela dejándose ver entre los botones del uniforme provocaría mejoría en ese viejo paciente, León Félix se percató de la aceptación de sus *panties* y sus *baby dolls* y trató de ver —allí en la tribuna de la Asociación de Institutos de toda Antioquia, pasando las hojas del portotesto de cuero ganador— si tenía más *cremalleras* y *camisolas de crochet*.

La sala estalló en sonrisa cómplice, rogando impacientemente: "¡Ojalá tenga más!". Tuvo más al fin. Y comprobamos —sin remedio— que si podemos distinguir, verbigracia, el escondido, el infrecuente olor de un conjunto de equipajes que espera ser embalado del evidente olor de unas cajas de fruta, el lenguaje para el aroma desconocido, menos frecuente, tendrá que ser exclusivo, tendrá exclusividad: Más León Félix:

Natalia Toledo

Ca gunaa rusianda

Ca gunaa rusianda

Guie' xiña' ya'se'
Guie' xtiá
Zaa guibá
Guiel'
Ni'sa
Bata na'
Ni'sa dxúní'
Dxiita
Naquichí'
Ruá bií
Ni ruaya' bichuga' iqu'
Gunaa naa gusianda'

Ni rini' ne ni rucabi

Xhixi ba'du' dxaapa huiini
Xhandu' yaa
Ni riniti
Guie' biguá
Guenda nayeché'
Jñaá vida' ca gapa gueta
Rú xhoñe' guidxi layú
Guenda guará
Ngasi nga xtilu'
Ca nabadixda' tu lii
Qui gánna tu lii
Guenda nabani

Quack Doctresses

Tulip
Basil
Cloud
Eye
Water
Hands
Anisette
Eggs
White
Blow
Revelation
Quack Doctresses

Motifs and meanings

Girl breasts
Green grief
Dispersion
Yellow flower
Happiness
Grandma making tortillas
Draining map
Ill body
Possession
Riddle in the face
Enemies
Possibility

Curanderas

Tulipán
Albahaca
Nube
Ojo
Agua
Manos
Anisado
Huevos
Blanco
Soplo
Revelación
Curanderas

Motivos y significados

Senos de niña
Luto verde
Dispersión
Flor amarilla
Felicidad
Abuela haciendo tortillas
Mapa que escurre
Cuerpo enfermo
Posesión
Adivinanza en el rostro
Enemigos
Posibilidad.

Dracones draconianos

Fluyendo (formas mixtas) oscila en las orillas (la armadura) del gabán: chaqueta ecuestre verde al costado de un abismo, sin fisura que dilane de su interior. El torso retorcido, que ostenta prominencias, ha debido originarse de mi sien. Su pelo restringido (indicios de las lianas) remonta como anchos y vomita sobre el busto. Categóricamente parecen ambas manos emitidas a lo inmenso a sondear: se trata de verter expansiones secundarias, mecánica con moho de las desproporciones.

A Lorenzo García Vega que lo ve en su playa albina.

Entonces, desde la sala que veíamos oscura, o densamente cifrada de los cuerpos B y B, Burbulentas y Babrosas llegaron con la danza del autógrafo: "Para Usted, de *mantilla fantasmal*/ Para Angélica, *móvil del vampiro*/ Para Yola, *bajimama*". Dedicatorias que imagino Batista haya practicado con sus propios titulos.

La Montaña de España y las no españolas

Natalia Toledo nació en Juchitán, Oaxaca, México, en 1968 - Poeta de expresión zapoteca, realizó estudios en la Sociedad General de Escritores Mexicanos Participó en el Primer Encuentro de Escritores en Lenguas Indígenas México-Centroamérica, realizado por la UNESCO, y en el Encuentro Continental de Escritores en Lenguas Indígenas y Afrocaribeñas en Quintana Roo - Actualmente es Presidenta del Patronato de la Casa de la Cultura de Juchitán.

Vestida con el atuendo típico —no feminista, sino matriarcal: *Sociedad donde las mujeres consideran como deber y derecho tanto el participar activamente como el tomar el mando en el desarrollo y uso de tecnologías materiales y espirituales* de las mujeres de su nación, Natalia, entre montañas lingüísticas tan eufónicas y distinguidas como la rusa y la portuguesa (Unamuno dijo: El portugués: Español sin huesos; inferimos: La lengua portuguesa: Masa "na" má"), sorprendió más nuestra percepción: Su lengua, en su dicción, al unisono, traía reminiscencias de la comunidad de lenguas eslavas, del nipónes y aun del italiano, como si Oaxaca fuera anteco —punto bajo el mismo meridiano en opuesto hemisferio— de Europa y el Lejano Oriente, al mismo tiempo.

Fuente: Mapa *La diversidad cultural de México*, 1998, Conaculta:

En México se hablan, además del español, cuando menos 62 idiomas indígenas; algunos de ellos han dado lugar a dialectos, más de 100 en la actualidad. La mayoría de los indígenas que hablan diferentes idiomas en México se comunican entre sí en español. En el mun-

do hay 20 países donde mayoritariamente se habla español; en otros también hay importante población hispanoablante, aunque es minoría (lo que arroja *drama también al español*). El español es la tercera lengua más usada en el mundo, después del chino y el inglés; y uno de los principales en la comunicación internacional, con el inglés y el francés. México es el país con mayor población indígena del continente americano; para 1995, se reportó 5.5 millones de hablantes de lenguas indígenas mayores de cinco años y en sus hogares vivían, ade-

“Como el cerebro de Donovan, los espectadores se adelantaban a los intérpretes para entenderlo todo, en cualquier lengua.”

más, 1.2 millones de niños de hasta cuatro años de edad, lo que totalizó 6.7 millones; la mayoría de ellos también habla español. Adicionalmente, se estima que hay cerca de 4 millones de indígenas que ya no hablan su idioma materno y sólo hablan español, aunque conserva otros elementos culturales distintivos. A la llegada de los españoles, en lo que hoy es México, se hablaban unos 170 idiomas aborígenes; a finales del siglo XIX, ya sólo se hablaban alrededor de 100; hoy se hablan cuando menos 62, repito. Aquellos idiomas desaparecidos se llaman lenguas muertas. De las 62, en lo que hoy es México, 16 lenguas originales son conservadas por menos de 1000 descendientes; el teco, por ejemplo, en 1998, nada más lo decían ¡50 personas! Pero el zapoteco o diúzaj, posiblemente lo parlen 785000 *promotores* todavía... esperando que la migración de su pueblo no termine la conservación (heroica) de su montaña, que es su lengua: La Montaña de un País o Región de Identidad, es su Lengua, su Habla. Los zapotecos tienen siete variantes idiomáticas, los mixtecos seis y los chinantecos cinco... Por cierto, no pregunté a Natalia en cuál de las siete variantes ¿dijo y/o escribió? su telúrico ¿poema? (ver recuadro)

[Continuará...]

Más información sobre el Festival Internacional de Poesía de Medellín: promoteco@epm.net.co / www.epm.net.co

Esplendores del ocaso

Tramos del texto leído en la Librería Galerna de Buenos Aires, el 12 de junio pasado, en la presentación de *Canción de viejo*, de Hugo Padeletti, publicado por Interzona Editora; un anticipo del libro fue publicado en *Diario de Poesía* Nº 61, septiembre de 2002.

Ser fiel al don de la poesía ha sido en Hugo Padeletti profesar y sostener a lo largo de los años una fe en lo más leve, como si ahí, en lo leve y lo fugaz, estuviese lo más duradero y profundo. Hablo de fe porque es preciso un senti-

sedimentó y está en ese lugar porque no puede sino estarlo. Entonces, sin declamaciones, su poesía se opone a la nivelación de la potencia expresiva del lenguaje, a su achatamiento y a la pérdida de capacidad cognoscitiva que le imprimen los *mass media*, las burocracias, la vida cotidiana, en suma, su uso instrumental.

Canción de viejo deja ver toda esa experiencia acumulada a través de cinco décadas, y contiene a su modo un balance; por ejemplo, es un libro en que el Hugo rinde homenaje a los poetas que lo han acompañado, que han sido de alguna manera la savia de su propia poesía. Dicen unos versos del libro: "Sin la bolsa/ que cuelga en mi espalda/ con la herencia de todos esos pájaros/ que se han posado y han partido/ no podría nacer". Algunos poetas ingleses (Yeats, Sitwell, Dickinson), los barrocos del Siglo de Oro y, más atrás, Horacio, se actualizan en *Canción de viejo*. Lo destacable es que no se trata de citas eruditas tanto como de preciosos ecos que resuenan con amor y gratitud. Y

experiencias que se han asimilado al cuerpo, a la vida, y aparecen de ese modo y nunca con el gesto ostentoso de la referencia culta.

En *Canción de viejo* vibra un *pathos* extraño a la poesía previa de Hugo, tal vez más saltarina y más ligera. El costado reflexivo se acentúa y el yo lírico habla mucho de sí mismo, lo cual es atípico porque en sus libros anteriores él tendía a someterlo—en la línea "anti-romática" de su querido T. S. Eliot— a una cierta impersonalización. No obstante, el de *Canción de viejo* es todavía un yo lírico que no se permite esa orgullosa expresividad del yo que procede de Whitman, e incluso ironiza sobre ella cuando declara "No me canto a mí mismo/ ni a la enredadera afanosas/ que enmudeció en la barba procero-sa/ del poeta laureado".

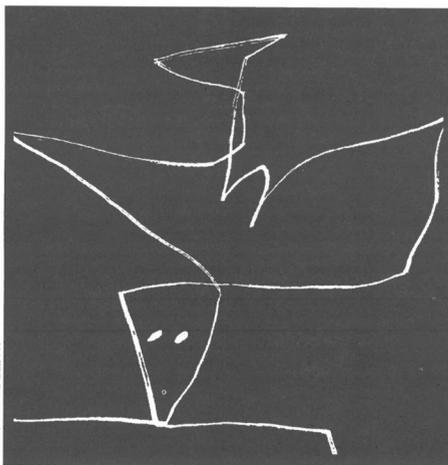
La voz de *Canción de viejo* corresponde a una subjetividad que reflexiona sobre el sentido de la vida y, desde luego, la muerte. El tema del tiempo, presente en toda la

“Que nada enturbie el largo/ embargo de la piedra/ con la corta codicia/ que el destello no sacia.”

miento muy intenso para permanecer siempre al lado de aquello que parece más frágil, íntimamente seguro de que es más valioso y más vivo que la vitalidad de la época, narcisista, insaciable, ruidosa. El lo explica mejor en un poema de *Canción de viejo*: "Que nada enturbie el largo/ embargo de la piedra/ con la corta codicia/ que el destello no sacia".

Hugo es de los poetas que aseguran escribir bajo el efecto de aquello que nombramos con una palabra un poco bastardeada: inspiración. No obstante, me gustaría tomarme la licencia de suponer que ella no ocurre porque sí. Tengo para mí que en su caso la visita de la inspiración, ligada a lo intuitivo y lo instantáneo, es el fruto de una férrea disciplina: una búsqueda que —paradójicamente— no ansía recompensas, un estado de espera sin objeto, una atención tan minuciosa como desinteresada y olvidada de sí misma, que se aparta de toda impaciencia o deseo contingente.

Si en duda la determinación con que el poeta capta lo que viene a su encuentro, su agudo sentido para la forma, el sonido, las insinuaciones, no es conquista de un ojo ávido sino de uno sereno, hospitalario con cada presencia, cualquiera sea: un ojo consciente de que el breve esplendor de una amapola, "no vale menos que una columna dórica". Los poemas de Hugo reflejan esa percepción filosa, y lo hacen con una inusual agilidad. A pesar de sus ritmos veloces, no lucen jamás precipitados; antes bien, cada elemento tiene el peso de una necesidad madura, la contundencia de lo que



DIBUJO: H. PADELETTI

es que las lecturas de Hugo, ya sea de otros poetas, de filósofos o de maestros orientales —todas esas lecturas que hacen de él un artista cuya sólida y extraordinaria formación resulta perceptible de inmediato en su obra—, no han sido procesadas como información que se acopia; por el contrario, son

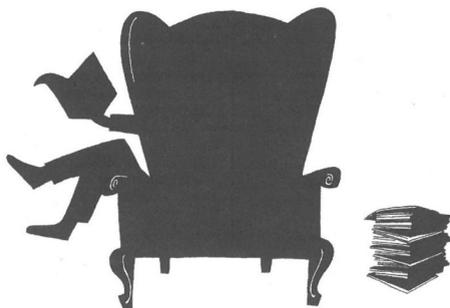
obra de Hugo, es aquí predominante. La muerte está escondida en los relojes, la muerte es tiempo. Y la proximidad de la muerte, la vejez, trae aparejado dolor. Sin embargo, una perspectiva budista parece acudir en rescate del sombrío pesimismo barroco. Y en virtud de tan peculiar alianza, la vejez se resignifica. De ahí que la figura del anciano no asuma una significación negativa. El anciano es todo lo que ha sido, vuelto experiencia. Por eso en este libro de Hugo, un libro escrito a partir de experiencia vuelta ya sabiduría, el esplendor se confunde con la decadencia: la decadencia es el esplendor.

Florencia Abbate

COLLAGE: H. PADELETTI



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 Internacionales	Er, Revista de Filosofía	Pasajes
Álbum	Exit, Imagen y cultura	Papeles de la FIM
Archipielago	Experimenta	Papers d'Art
Arquitectura Viva	El Extramundi y los Papeles de Iria	Política Exterior
Archivos de la Filmoteca	Flavia	Por la Danza
Arte y parte	FotoVideo	Primer Acto
Astrágalo	Goldberg	Quimera
Atlántica Internacional	Grial	Quórum
Aula, Historia Social	Guadalimar	Raíces
L'Avenç	Guaraguao	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 Ortegúanos
El Ciervo	Ínsula	RevistAtlántica de Poesía
Clarín	Intramuros	Revista de Libros
Claves de Razón Práctica	Jakin	Revista de Occidente
CLIJ	Lápij	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
Dcídob	Mas Jazz	A Trabe de Ouro
Debats	Matador	Turía
Delibros	Melómano	Utopías/Nuestra Bandera
Dezeme	Mientras Tanto	Veintiuno
Dirigido	La Mirada Limpia	El Viejo Topo
Doce Notas	Nickel Odeon	Visual
		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



Dorothy Parker

Dorothy Rotschild nació en 1893 en Nueva Jersey, hija de un padre judío practicante y una madre presbiteriana escocesa. Su infancia fue marcada por el fallecimiento de su madre cuando tenía cuatro años, su juventud por la muerte del hermano en el hundimiento del Titanic y la del padre unos meses más tarde. Fue educada en sucesivos colegios cristianos (de uno de ellos la echaron por insistir en que la Inmaculada Concepción era "un caso evidente de combustión espontánea") hasta que, en algún momento de 1913, deteriorada su situación económica por la muerte del padre, se mudó a una pensión en Nueva York, trabajando como pianista en una escuela de danza. Dos años después, la publicación de su primer cuento en la revista *Vanity Fair* le abrió las puertas de lo que sería una complicada pero interesante relación con el periodismo, donde ejerció la crítica más mordaz y brillante durante décadas.

En 1917 se casó con el agente de bolsa Edwin Parker; el matrimonio no duró mucho, pero a partir de entonces fue Miss Parker. En 1927 se comprometió decididamente en la lucha contra el amañado juicio contra Sacco y Vanzetti y fue arrestada durante las protestas. Tras haber colaborado con *Life* y *Vogue*, pasó a ser la crítica de libros del *New Yorker*, donde aparecieron muchos de sus cuentos y la mayoría de los poemas que más tarde iban a reunirse en sus tres libros: *Enough Rope* (Suficiente sogas, 1926), *Sunset Gun* (La pistola del ocaso, 1928), y *Death and Taxes* (La muerte y los impuestos, 1931). Maestra de la llamada "light poetry", también fue una cotizada guionista de Hollywood, referente ineludible del mundo intelectual neoyorquino y muy famosa por su ácido sentido del humor y sus réplicas punzantes.

En los años 50 fue llamada a declarar por el tribunal de Actividades Antinorteamericanas de Joseph McCarthy; invocando la Primera Enmienda constitucional se negó a hacer acusaciones. En 1957 pasó a trabajar a la revista *Esquire* y en 1959 ingresó a la Academia de Artes y Letras. El 7 de junio de 1967 fue hallada muerta, de un ataque al corazón, en su cuarto del Hotel Volney de Nueva York; un tiempo antes, había legado los derechos de sus libros a la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color.

Los poemas de esta página fueron tomados de *The Poetry and Short Stories of Dorothy Parker*, The Modern Library, New York, 1994. (M.R. y D.S.)

Dorothy Parker - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Desafortunada coincidencia

Desafortunada coincidencia

Si te encuentras diciendo "Es por vos
Que vivo, solamente"
Y él tiembla, llora y te jura por Dios,
Quererte eternamente —
Créeme, bonita, de los dos,
Al menos uno miente.

Unfortunate coincidence: By the time you swear you're his, / Shivering and sighing, / And he vows his passion is / Infinite, undying— / Lady, make a note of this / One of you is lying.

Indian Summer

De joven por gustar me esforzaba
Tanto como podía
Y por cambiar, con cada tipo que pasaba
Para adaptarme a su teoría.

Pero ahora sé muy bien lo que aprendí
Y hago lo que siento:
Mi amor, si no te gusta que sea así
Podés irte al infierno.

Indian summer: In youth, it was a way I had / To do my best to please, / And change, with every passing lad, / To suit his theories. / But now I know the things I know / And do the things I do / And if you do not like me so / To hell, my love, with you!

Recital de síntomas

No me gusta mi estado mental:
Estoy cruel, insensible, fatal.
Odio mis manos, odio mis piernas,
No quiero viajar a más dulces tierras.
Me atruena la luz de la madrugada,
De noche aborrezco irme a la cama.
Desprecio a quien sea sencillo y decente,
Cualquier broma amable me torna insolente.
En las letras no hallo paz, tampoco en la / pintura,
Mi mundo se ha vuelto un montón de basura.
Me siento vacía, desilusionada,
Por lo que pienso sería arrestada.
No estoy enferma, tampoco estoy cuerda:
Mis sueños de antaño se han ido a la mierda.
El espíritu amargo, el alma aplastada:
De mí no me gusta nada de nada.
Cavilo, mascullo, insulto, peleo,
Todo en mi casa me resulta feo.
Pienso en los hombres y ya me estremezco...
Un amor nuevo es lo que merezco.

Symptom recital: I do not like my state of mind / I'm bitter, querulous, unkind / I hate my legs, I hate my hands, / I do not yearn for lovelier lands / I dread the dawn's recurrent light / I hate to go to bed at night / I snoot at simple, earnest folk / I cannot take the gentlest joke / I find no peace in paint or type / My world is but a lot of tripe / I'm disillusioned, empty-breasted / For what I think, I'd be arrested / I am not sick, I am not well / My quondam dreams are shot to hell / My soul is crushed, my spirit sore / I do not like me any more / I cavil, quarrel, grumble, grouse / I ponder on the narrow house / I shudder at the thought of men... / I'm done to fall in love again.

Comentario

Oh, la vida es un largo canto
De variedad miscelánea,
Y el amor no causa quebranto,
Y yo soy María de Rumania.

Commentary: Oh, life is a glorious cycle of song / A medley of extemporanea / And love is a thing that never can go wrong / And I am Marie of Roumania.

Sobre ser mujer

Quando estoy en Roma, no sé qué me pasa,
Pero daría un ojo por estar en mi casa,
Aunque siempre que estoy en mi suelo
Italia se vuelve mi mayor anhelo.

¿Y por qué si estoy contigo, mi vida,
Me siento espectacularmente aburrída,
Pero si me dejas y te vas, después
Pido a los gritos tenerte otra vez?

On being a woman: Why is it, when I am in Rome, / I'd give an eye to be at home / But when on native earth I be / My soul is sick for Italy? / And why with you, my love, my lord, / Am I spectacularly bored, / Yet do you up and leave me -then / I scream to have you back again?

Frustración

Si tuviera un arma bruñida
Mi vida sería divertida:
Metería una bala en la cabeza
De cada tipo que me ha dado tristeza;

O si tuviera un poco de gas venenoso
Pasaría un momento gozoso
Liquidando a mucha gente
Que detesto verdaderamente.

Pero sin arma letal a mi alcance
Mi placer se ha vuelto un pernacete:
Por allí andan, sin ningún quebranto,
Los que por mí estarían en el camposanto.

Frustration: If I had a shiny gun, / I could have a world of fun / Speeding bullets through the brains / Of the folk who give me pains; / Or had I some poison gas, / I could make the moments pass / Bumping off a number of / People whom I do not love. / But I have no lethal weapon— / Thus does fate / Our pleasure step on! / So they still are quick and well / Who should be, by rights, in hell.

De profundi

Oh, ¿entonces es pura utopía
Que aún espere encontrar algún día
A un tipo que no cuente, con tiernos matices,
A cuántas mujeres él hizo felices?

De profundi: Oh, is it then, Utopian / To hope that I may meet a man / Who'll not relate, in accents suave / The tales of girls he used to have?

Faute de mieux

Música, arte, flos, viajes,
Ropa, rimas y algún beso.
¿Satisfecha?: nada de eso,
Pero sí que me distraje.

Faute de mieux: Travel, trouble, music, art, / A kiss, a frock, a rhyme / I never said they feed my heart, / But still they pass my time.

Una perfecta rosa

La flor que me envió cuando nos conocimos
Fue elegida en forma tierna y cuidadosa:
Profunda y perfumada aún por el rocío—
Una perfecta rosa.

"Mi perfecta corola su corazón encierra",
Me decía la flor en su lengua amorosa:
Del amor siempre ha sido estandarte de
/ guerra
Una perfecta rosa.

¿Por qué nadie me envía una perfecta, digo,
Limusina, alguna de esa clase de cosas?
Ah, no, ésta es siempre mi suerte y mi castigo:
Una perfecta rosa.

One perfect rose: A single flow'r he sent me, since we met, / All tenderly his messenger he chose / Deep-hearted, pure, with scented dew still wet / One perfect rose. / I knew the language of the flower; / "My fragile leaves," it said, "his heart enclose. / Love long has taken for his amulet / one perfect rose. / Why is it no one ever sent me yet / One perfect limousine, do you suppose? / Ah no, it's always just my luck to get / One perfect rose.

Que te vaya bien

Sigue, sigue, amor, tu camino,
No creerás que voy a ahogarme en llanto:
El pasado se queda conmigo
Y a tu futuro, que lo parta un rayo.

Godspeed: Oh, seek, my love, your newer way / I'll not be left in sorrow / So long as I have yesterday / Go take your damned tomorrow!

Noticia de actualidad

Es raro que a un hombre se le vayan los ojos
Detrás de la chica que usa anteojos.

News item: Men seldom make passes / At girls who wear glasses.

Inventario

Existen cuatro cosas que distinguiré consigo:
Pereza de tristeza, amigo de enemigo

Y cuatro sin las cuales la pasaría mejor:
Las pecas y las dudas, curiosidad y amor

Después vienen tres cosas que nunca se me
/ dan:
Satisfacción, envidia, suficiente champagne

Y tres que hasta la muerte han de estar a mi
/ lado:
La risa, la tristeza y un ojo amoratado.

Inventory: Four be the things I am wiser to know / Idleness, sorrow, a friend, and a foe. / Four be the things I'd been better without: / Love, curiosity, feckles, and doubt. / Three be the things I shall never attain: / Envy, content, and sufficient champagne. / Three be the things I shall have till I die / Laughter and hope and a sock in the eye.



Maurice Maeterlinck

En 1889, cuando Maurice Maeterlinck publicó *Serres chaudes* (Invernaderos), acompañado de siete ilustraciones de Georges Minne, el descubrimiento de la posibilidad de operar sobre una lengua poética que parecía prestada por Francia suscitaba entre los jóvenes poetas belgas un entusiasmo similar al que habían experimentado, cien años atrás, los románticos alemanes e ingleses.

El simbolismo belga representó el momento del despertar de una doble consciencia: por un lado, la de pertenecer a una literatura de características específicas; por el otro, la de integrar una nación donde la disparidad social se había acentuado con las políticas de expansión imperialista. En los inicios, sin embargo, existía una ambición exclusivamente poética.

En 1887, Émile Verhaeren —otro de los grandes nombres del simbolismo belga, junto con Georges Rodenbach, Albert Mockel y Charles Van Lerberghe— precisó la evolución que había conlucido al simbolismo desde el naturalismo: "Arte de pensamiento, de reflexiones, de combinación, de voluntad. Nada para la improvisación, para esa especie de celo literario que arrastraba la pluma a través de temas enormes e inextricables. Cada palabra, cada vocablo sopesado, escrutado, querido. Y para llegar al objetivo: considerar la frase como una cosa viva por sí misma, independiente, que existe por sus palabras, movida por su sutil, sabia y sensible posición ...".

En las palabras que Verhaeren dedicó al pintor Fernand Khnopff hay sin duda una resonancia de la célebre definición que Paul Bourget dio de la poesía de Baudelaire en "Teoría de la decadencia" (1881): "Un estilo de decadencia es aquel donde la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, donde la página se descompone para dejar lugar a la independencia de la frase, y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra."

Precisamente, la metáfora naturalista del cuerpo textual como organismo en desintegración ofrece una clave para observar el modo de composición de los poemas de *Invernaderos*. Maeterlinck trabaja la lengua en todos los niveles de su materialidad, explotando al máximo su potencia sonora y rítmica, y la eficacia de determinados sintagmas. Ahora bien, la descomposición que lleva a cabo sobre los diferentes niveles de la lengua acaba por articular en una unidad de

(sigue en pág. 30)

Maurice Maeterlinck - traducción de Valeria Castelló-Joubert

Invernaderos

Invernadero

¡Oh invernadero en medio del bosque!
¡Y tus puertas siempre cerradas!
¡Y todo lo que hay bajo tu cúpula!
¡Y bajo mi alma en tus analogías!

Los pensamientos de una princesa con hambre,
El hastío de un marinero en el desierto,
Una música de cobre en las ventanas de los
/incurables.

¡Ve a los ángulos más tibios!
Parece una mujer desvanecida un día de siega;
Hay postillones en el patio del hospicio;
A lo lejos, pasa un cazador de ciervos,
/convertido en enfermero.

¡Examina bajo el claro de luna!
(¡Ah, allí nada está en su lugar!)
Parece una loca ante los jueces,
Un navío de guerra a toda vela en un canal,
Pájaros de noche sobre lirios,
Un tañido fúnebre hacia el mediodía,
(¡Allá, bajo esas campanas!)
Una etapa de enfermos en la pradera,
Un olor a éter un día de sol.

¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡cuándo tendremos
/lluvia,
Y nieve y viento en el invernadero!

Serre Chaud: Ô serre au milieu des forêts! Et vos portes à jamais closes! Et tout ce qu'il y a sous votre coupole! Et sous mon âme en vos analogies! Les pensées d'une princesse qui a faim! L'ennui d'un matelot dans le désert! Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables! Allez aux angles les plus tièdes! On dirait une femme évanouie un jour de moisson! Il y a des postillons dans la cour de l'hospice! Au loin, passe un chasseur d'élan, devenu infirmier! Examinez au clair de lune! (Oh rien n'y est à sa place!) On dirait une folle devant les juges! Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal! Des oiseaux de nuit sur des lys! Un glas vers midi! (Là-bas, sous ces cloches!) Une étape de malades dans la prairie! Une odeur d'éther un jour de soleil! Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie! Et la neige et le vent dans la serre!

Campanas de vidrio

¡Oh campanas de vidrio!
¡Extrañas plantas por siempre guarecidas!
¡Mientras que el viento afuera agita mis
/sentidos!
¡Todo un valle del alma por siempre inmóvil!
¡Y la tibieza cercada hacia el mediodía!
¡Y las imágenes vislumbra a flor de vidrio!

¡Jamás levantes ninguna!
Han puesto varias sobre antiguos claros de
/luna.

Examina a través de sus follajes:
Hay tal vez un vagabundo en el trono,
Se cree que unos corsarios esperan en el
/estanco,
Y que seres antediluvianos van a invadir las
/ciudades.

Las hay puestas sobre antiguas nieves.
Las hay puestas sobre viejas llluvias.
(¡Ten piedad de esta atmósfera cercada!)
Oigo celebrar una fiesta un domingo de
/hambre,
Hay una ambigüedad en medio de la siega,
¡Y todas las hijas del rey yerran, un día de
/dieta, a través de las praderas!

¡Examina sobre todo las del horizonte!
Cubren con cuidado muy antiguas tormentas.
¡Oh! ¡Debe haber en algún lugar una enorme
/flota sobre un pantano!
¡Y creo que los cisnes han criado cuervos!

(Apenas se vislumbra a través de las
/humedades)

¡Una virgen riega con agua caliente los
/helechos,
Una banda de chiquillas observa al ermita en
/su celda,
Mis hermanas están dormidas en el fondo de
una gruta venenosa!

¡Espera la luna y el invierno,
sobre estas campanas esparcidas al fin sobre el
/hielo!

Cloches de verre: Ô cloches de verre! Étranges plantes à jamais à l'abri! Tandis que le vent agite mes sens au dehors! Toute une vallée de l'âme à jamais immobile! Et la tièdeur enclose vers midi! Et les images entrevues à fleur de verre! N'en soulevez jamais aucune! On en a mis plusieurs sur d'anciens clairs de lune. Examinez à travers leurs feuillages! Il y a peut-être un vagabond sur le trône. On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang. Et que des êtres antédiluviens vont envahir les villes. On en a placé sur d'anciennes neiges. On en a placé sur de vieilles pluies. (Ayez pitié de l'atmosphère enclose!) J'entends célébrer une fête un dimanche de famine. Il y a une ambulance au milieu de la moisson. Et toutes les filles du roi errent, un jour de diète, à travers les prairies! Examinez surtout celles de l'horizon! Elles courent avec de très anciens orages! Oh! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un marais! Et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux! (On entrevoit à peine à travers les moiteurs!) Une vierge arrose d'eau chaude les fougères. Une troupe de petites filles observe l'ermite en sa cellule. Mes sœurs sont endormies au fond d'une grotte vénéneuse! Attendez la lune et l'hiver. Sur ces cloches éparées enfin sur la glace!

Alma

¡Mi alma!
¡Oh mi alma en verdad demasiado guarecida!
¡Y esos rebaños de mis deseos en un
/invernadero!
¡Esperando una tormenta en las praderas!

Vayamos hacia los más enfermos:
Tienen extrañas exhalaciones.
En medio de ellos, atraveso un campo de
/batalla con mi madre.
Entierran a un hermano de armas al mediodía,
Mientras los centinelas comen.

Vayamos también hacia los más débiles:
Tienen extraños sudores;
He aquí una novia enferma,
Una traición el domingo
Y niños pequeños en prisión.
(Y más lejos, a través del vapor.)
¿Es una moribunda en la puerta de una cocina?
¿O una hermana pelando verduras al pie de la
/cama de un incurable?

Vayamos por fin hacia los más tristes:
(En último lugar, pues tienen venenos.)
¡Oh! ¡mis labios aceptan los besos de un
/herido!
¡Todas las damas del castillo han muerto de
/hambre, este verano, en las torres de mi
/alma!
¡He aquí la mañana que entra a la fiesta!
Vislumbro ovejas a lo largo de los muelles,
Y hay una vela en las ventanas del hospital.

¡Hay un largo camino de mi corazón a mi alma!
¡Y todos los centinelas han muerto en su puesto!

¡Hubo un día una pobre fiestita en los
/suburbios de mi alma!
Segaban cicuta un domingo a la mañana;
Y todas las vírgenes del convento miraban
/pasar las embarcaciones por el canal, un
/día de ayuno y de sol.

Mientras los cisnes sufrían bajo un puente
/venenoso;
Podaban los árboles alrededor de la prisión,
Traían remedios una tarde de junio,
¡Y comidas de enfermos se extendían por todos
/los horizontes!

¡Mi alma!
¡Y la tristeza de todo eso, mi alma! ¡Y la tristeza
/de todo eso!

Âme: Mon âme! Ô mon âme vraiment trop à l'abri! Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre! Attendant la tempête sur les prairies! Allons vers les plus malades! Ils ont d'étranges exhalaisons. Au milieu d'eux, je traverse un champ de bataille avec ma mère. On enterre un frère d'armes à midi. Tandis que les sentinelles prennent leur repas. Allons aussi vers les plus faibles! Ils ont d'étranges sueurs! Voici une fiancée malade! Une trahison le dimanche! Et des enfants en prison. Et plus loin, à travers la vapeur. Est-ce une mourante à la porte d'une cuisine? Ou une sœur épouvantée des légumes au pied du lit d'un incurable! Allons enfin vers les plus tristes! (En dernier lieu, car ils ont des poisons.) Oh! Mes lèvres acceptent les baisers d'un blesé! Toutes les châtelines sont mortes de faim, cet été, dans les tours de mon âme! Voici le petit jour qui entre dans la fête! J'entrevois des brebis le long des quais. Et il y a une voile aux fenêtres de l'hôpital. Il y a un long chemin de mon cœur à mon âme! Et toutes les sentinelles sont mortes à leur poste! Il y eut un jour une pauvre petite fête dans les faubourgs de mon âme! On y fauchait la ciguë un dimanche matin! Et toutes les vierges du couvent regardaient passer les vaisseaux sur le canal, un jour de jeûne et de soleil! Tandis que les cygnes souffraient sous un pont vénéneux! On émondait les arbres autour de la prison. On apportait des remèdes une après-midi de Juin. Et des repas de malades s'étendaient à tous les horizons! Mon âme! Et la tristesse de tout cela, mon âme! Et la tristesse de tout cela!

Hospital

¡Hospital! ¡hospital al borde del canal!
¡Hospital en el mes de julio!
¡Encienden un fuego en la sala!
¡Mientras los transatlánticos silban en el canal!

(¡Oh! ¡No te acerques a las ventanas!)
¡Emigrantes atraviesan un palacio!
¡Veo un yate bajo la tormenta!
¡Veo rebaños en todos los barcos!
(Mejor que las ventanas permanezcan cerradas,
Estamos casi guarecidos del afuera.)
Se nos ocurre un invernadero en la nieve,
Creemos celebrar la bendición de una
/parturienta un día de tormenta
Vislumbremos plantas esparcidas sobre una
/manta de lana,
Hay un incendio un día de sol,
Y atraveso un bosque lleno de heridos

¡Oh! ¡al fin el claro de luna!

¡Un chorro de agua se alza en medio de la
/sala!
¡Un tropel de niñas entreabre la puerta!
¡Vislumbro corderos en una isla de praderas!
¡Y bellas plantas sobre un glaciar!
¡Y lirios en un vestíbulo de mármol!
¡Hay un festín en la selva virgen!
¡Y una vegetación oriental en una gruta glacial!

¡Escucha! ¡abren las esclusas!
¡Y los transatlánticos agitan el agua del canal!

¡Mira a la hermana de caridad que aviva el
/fuego!

¡Todos los bellos juncos de las riberas están en
/flamas!
¡Un barco de heridos se tambalea bajo el claro
/de luna!

(sigue en pág. 30)

(viene de pág. 29)

sentido las partes aparentemente desmembradas de los poemas. Y esta unidad de sentido se sustenta en la plena conciencia que tiene Maeterlinck de la capacidad expresiva del lenguaje.

No hay voluntad mimética. Hay baluceo, sílabas, palabras, versos, estrofas que se repiten y se retoman entre sí, asumiendo y a la vez actualizando los límites del lenguaje poético. No se trata de una ilusión de referencialidad que conduce al lector por un falso camino, donde todo lo nombrado resulta ser un *trompe-l'oeil* o un decorado. Por el contrario, la repetición de fonemas, sílabas, palabras, versos, títulos, hace que la lengua remita a sí misma exhibiendo riqueza en la deliberada escasez de sus recursos, y muestra la estrecha solidaridad que existe entre las partes alguna vez fragmentadas, ya no descompuestas, sino recompuestas.

Los seis poemas que aquí presentamos, más un séptimo que se hallará en www.diariodepoesia.com, son los únicos en verso libre que integran *Invernaderos*. Junto con otros siete de verso regular, se sumaron a los diecinueve que Maeterlinck había escrito y publicado en su mayoría entre 1887 y 1888. Repartidos en el volumen casi simétricamente, configuran una unidad tanto en contraste con los breves poemas rimados como por la cantidad de elementos que comparten entre sí: el uso de un "yo", que, a pesar de tener una fuerte presencia tonal, declamativa, es más difuso que el del resto de los poemas, ya que se plantea como un mediador de experiencia. Son poemas de la percepción, de lo que el poeta huele, toca, escucha, y, sobre todo, ve: busca consubstanciar su mirada con la del otro, mirada que organiza un espacio de deambulación sensorial.

En el poema que abre y da título al volumen leemos: "Ah, allí nada está en su lugar!". Este lamento es seguido de enumeraciones que ya señalan el desorden, ya establecen alguna coordinación entre las partes separadas. Acaso estos poemas, en su relación con los rimados, son nexos, no sólo de una pieza a otra, sino también con el mundo, que permiten restituir una sintaxis poética. Aquí aparece la traza whitmaniana que Maeterlinck traduciría poco después — y tras haber leído a Novalis — en términos de "don de simpatía" y de actitud "mística".

Maeterlinck nació en 1862 en Gante y murió en 1949 en Niza. Dramaturgo, narrador, ensayista y traductor, su obra poética comprende, además de *Invernaderos*, un volumen posterior titulado *Chansons* (1896-1900). Los originales de esta traducción proceden de *Serres chaudes*. *Quinze Chansons*. La *Princesse Maleine* (París, *Poésie*/ Gallimard, 1983), edición realizada por Paul Gorceix, especialista en literatura belga de lengua francesa, a quien debemos cuidadosos trabajos sobre el fin de siècle.

Valeria Castelló-Joubert

(viene de pág. 29)

¡Todas las hijas del rey están en un barco bajo
/la tormenta!
¡Y las princesas van a morir en un campo de
/cicutas!

¡Oh! ¡no entreabris las ventanas!
¡Escucha: los transatlánticos silban aún en el
/horizonte!

¡Envenenan a alguien en un jardín!
¡Celebran una gran fiesta en lo de los enemigos!
¡Hay ciervos en una ciudad sitiada!
¡Y una casa de fieras en medio de los lirios!
¡Hay una vegetación tropical en el fondo de
/una mina de hulla!
¡Un rebaño de ovejas atraviesa el puente de
/hierro!
¡Y los corderos de la pradera entran tristemente
/a la sala!

Ahora la hermana de caridad enciende las
/lámparas,
Trae la comida de los enfermos,
Cerró las ventanas que dan al canal,
Y todas las puertas al claro de luna.

Hôpital: Hôpital! Hôpital au bord du canal! Hôpital au mois de juillet! On y fait du feu dans la salle! Tandis que les transatlantiques sifflent sur le canal! (Oh! N'approche pas des fenêtres!) Des émigrés traversent un palais! Je vois un yacht sous la tempête! Je vois des troupeaux sur tous les navires! Il vaut mieux que les fenêtres restent closes! On est presque à l'abri du dehors! On a l'idée d'une serre sur la neige! On croit célébrer des relevailles un jour d'orage. On entroit devant les plantes éparses sur une couverture de laine! Il y a un incendie un jour de soleil! Et je traverse une forêt pleine de blessés. / Oh! Voici enfin le clair de lune! Un jet d'eau s'élève au milieu de la salle! Une troupe de petites filles ent'ouvre la porte! J'entrevois des agneaux dans une île de prairies! Et de belles plantes sur un glacier! Et des lys dans un vestibule de marbre! Il y a un festin dans une forêt vierge! Et une végétation orientale dans une grotte de glace! / Écoutez! On ouvre les écluses! Et les transatlantiques agitent l'eau du canal! Voyez la soeur de charité qui attire le feu! Tous les beaux oiseaux verts des berges sont en flamme! Un bateau de blessés ballote au clair de lune! Toutes les filles du roi sont dans une barque sous l'orage! Et les princeses vont mourir en un champ de ciguës! Oh! N'entrouvrez pas les fenêtres! Écoutez: les transatlantiques sifflent encore à l'horizon! On empoisonne quelqu'un dans un jardin! Ils célèbrent une grande fête chez les ennemis! Il y a des cerfs dans une ville assiégée! Et une ménagerie au milieu des lys! Il y a une végétation tropicale au fond d'une houillère! Un troupeau de brebis traverse un pont de fer! Et les agneaux de la prairie entrent tristement dans la salle! Maintenant la soeur de charité allume les lampes. Elle apporte le repas des malades. / Elle a clos les fenêtres sur le canal! Et toutes les portes au clair de lune.

Campana de buzo

¡Oh buzo por siempre bajo su campana!
¡Todo un mar de vidrio eternamente caliente!
¡Toda una vida inmóvil de lentos péndulos
/verdes!
¡Y tantos seres extraños a través de las paredes!
¡Y toda caricia por siempre prohibida!
¡Cuando hay tanta vida en el agua clara afuera!

¡Atención! la sombra de los grandes veleros
/pasa encima de las dalias de las selvas
/submarinas;
¡Y estoy un momento a la sombra de las
/ballenas que se marchan hacia el polo!

¡En este momento, los otros descargan, sin
/duda, barcos llenos de nieve en el puerto!
¡Había aún un glaciar en medio de las praderas
/de julio!
¡Nadan hacia atrás en el agua verde de la
/ensenada!
¡Entran al mediodía en grutas oscuras!
¡Y las brisas de alta mar airean las terrazas!

¡Atención! ¡aquí están las lenguas de fuego del
/Gulf-Stream!

¡Aparta sus besos de las paredes del hastic!
Ya no han puesto nieve sobre la frente de los
/afebrados;
Los enfermos encendieron una fogata,
¡Y arrojan a manos llenas los lirios verdes en las
/llamas!

Apoya tu frente en las paredes menos calientes,
Esperando la luna en la cima de la campana,
Y cierra bien los ojos a las selvas de péndulos
/azules y de albúminas violetas, quedando
/sordo a las sugerencias del agua tibia.

Seca tus deseos debilitados de sudores;
Ve primero hacia aquellos que van a
/desvanecerse:
Parecen celebrar una fiesta nupcial en un
/sótano;

Parecen entrar al mediodía en una avenida
/iluminada con lámparas al fondo de un
/subterráneo;
Atraviesan, en cortejo de fiesta, un paisaje
/similar a una infancia de huérfano.

Ve luego hacia los que van a morir.
Llegan como vírgenes que han hecho un largo
/paseo al sol, un día de ayuno;
Están pálidos como enfermos que escuchan
/lover plácidamente en los jardines del
/hospitál;
Tienen el aspecto de sobrevivientes que
/almuerzan en el campo de batalla.
Son iguales a prisioneros que no ignoran que
/todos los carceleros se bañan en el río,
Y que oyen segar el césped en el jardín de la
/prisión.

Cloche à plonger: Ô plonger à jamais sous sa cloche! Toute une mer de verre éternellement chaude! Toute une vie immobile aux lents pendules verts! Et tant d'êtres étranges à travers les parois! Et tout attachement à jamais interdit! Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors! Attention! L'ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des forêts sous-marines! Et je suis un moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers le pôle! En ce moment, les autres déchargent, sans doute, des vaisseaux pleins de neige dans le port! Il y avait encore un glacier au milieu des prairies de juillet! Ils nagent à reculons en l'eau verte de l'anse! Ils entrent à midi dans des grottes obscures! Et les brises du large éventent les brasses! Attention! Voici les langues en flamme du Gulf-Stream! Écartez leurs baisers des parois de l'ennui! On n'a plus mis de neige sur le front des fiévreux! Les malades ont allumé un feu de joie! Et jettent à pleines mains les lys verts dans les flammes! Appuyez votre front aux parois les moins chaudes. En attendant la lune au sommet de la cloche! Et fermez bien vos yeux aux forêts de pendules bleues et d'albúmines violetes, en restant sourd aux suggestions de l'eau tiède. // Essayez vos désirs affaiblis de sœurs! Allez d'abord à ceux qui vont s'évanouir! Ils ont l'air de célébrer une fête nuptiale dans une cave! Ils ont l'air d'entrer à midi, dans une avenue éclairée de lampes au fond d'un souterrain! Ils traversent, en cortège de fête, un paysage semblable à une enfance d'orphelin! Allez ensuite à ceux qui vont mourir. Ils arrivent comme des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de jeûne! Ils sont pâles comme des malades qui écoutent pleureur placidement sur les jardins de l'hôpital! Ils ont l'aspect de survivants qui déjeunent sur le champ de bataille. // Ils sont pareils à des prisionniers qui n'ignorent pas que tous les geôliers se baignent dans le fleuve. // Et qui entendent faucher l'herbe dans le jardin de la prison.

Miradas

¡Oh! ¡Esas miradas pobres y cansadas!
¡Y las tuyas y las mías!
¡Y aquellas que no están más y las que van a
/venir!
¡Y aquellas que no llegarán jamás y que existen
/sin embargo!
Las hay que parecen visitar pobres un domingo;
Las hay como enfermos sin casa;
Las hay como corderos en una pradera cubierta
/de ropa.
¡Y esas miradas insólitas!
Las hay bajo cuya bóveda se asiste a la
/ejecución de una virgen en una sala
cerrada,

¡Y aquellas que hacen soñar con tristezas
/ignoradas!
Con campesinos en las ventanas de la fábrica,
Con un jardinero convertido en tejedor,
Con una tarde de verano en un museo de cera,
Con las ideas de una reina que mira a un
/enfermo en el jardín,
Con un olor de alcanfor en el bosque,
Con encerrar a una princesa en una torre, un
/día de fiesta,
Con navegar toda una semana sobre un canal
/tibio.

¡Ten piedad de las que salen lentamente como
/convalecientes en la siega!
¡Ten piedad de las que parecen niños
/extraviados a la hora de la comida!
¡Ten piedad de las miradas del herido hacia el
/cirujano,

Igualas a carpas bajo la tormenta!
¡Ten piedad de las miradas de la virgen tentada!
(¡Oh! ¡ríos de leche han huido en las tinieblas!)
¡Y los cisnes han muerto en medio de las
/serpientes!

¡Y de la virgen que sucumbe!
Princesas abandonadas en pantanos sin salida;
¡Y esos ojos donde se alejan a toda vela
/embarcaciones iluminadas en la tempestad!
¡Y lo piadoso de todas esas miradas que sufren
/por no estar en otra parte!

¡Y tantos sufrimientos casi indistintos y tan
/diversos sin embargo!
¡Y las que nadie comprenderá jamás!
¡Y esas pobres miradas casi mudas!
¡Y esas pobres miradas que susurran!
¡Y esas pobres miradas ahogadas!

¡En medio de algunas creemos estar en un
/castillo que sirve de hospital!
¡Y tantas otras parecen carpas, lirios de las
/guerras, sobre el pequeño césped del
/convento!
¡Y tantas otras parecen heridos atendidos en un
/invernadero!
¡Y tantas otras parecen hermanas de caridad en
/un Atlántico sin enfermos!

¡Oh! ¡haber visto todas estas miradas!
¡Haber admitido todas estas miradas!
¡Y haber agotado las mías en su encuentro!
¡Y de ahora en más ya no poder cerrar los ojos!

Regards: Ô ces regards pauvres et las! / Et les vôtres et les miens! / Et ceux qui ne sont plus et ceux qui vont venir! / Et ceux qui n'arriveront jamais et qui existent cependant! / Il y en a qui semblent visiter des pauvres un dimanche! / Il y en a un comme des malades sans maison! / Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linge. / Et ces regards insolites! / Il y en a sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close. / Et ceux qui font songer à des tristesses ignorées! / À des paysans aux fenêtres de l'usine. / À un jardinier devenu tisserand. / À une après-midi d'été dans un musée de cires. / Aux idées d'une reine qui regarde un malade dans le jardin. / À une odeur de camphre dans la forêt. / À enfermer une princesse dans une tour, un jour de fête. / À naviguer toute une semaine sur un canal tiède. / À yez pitié de ceux qui sortent à petits pas comme convalescents dans la moisson! / À yez pitié de ceux qui ont l'air d'enfants égarés à l'heure du repas. / À yez pitié des regards du blessé vers le chirurgien. / Pareils à des tentes sous l'orage! / À yez pitié des regards de la vierge tentée! / Oh! Des fleuves de lait ont fui dans les ténèbres. / Et les cygnes sont morts au milieu des serpents! / Et de ceux de la vierge qui succombe! / Princeses abandonnées en des marécages sans issues! / Et ces yeux où s'éloignent à pleines voiles des navires illuminés dans la tempête! / Et le pitoyable de tous ces regards qui souffrent de n'être pas ailleurs! / Et tant de souffrances presque indistinctes et si diverses cependant! / Et ceux que nul ne comprendra jamais! / Et ces regards pauvres presque muets! / Et ces pauvres regards qui chuchotent! / Et ces pauvres regards étouffés! / Au milieu des uns on croit être dans un château qui sert d'hôpital! / Et tant d'autres ont l'air de tentes, lys des guerres, sur la petite pelouse du couvent! / Et tant d'autres ont l'air de blessés soignés dans une serre chaude! / Et tant d'autres ont l'air de sœurs de charité sur un Atlantique sans malades! / Oh! Avoir vu tous ces regards! / Avoir admis tous ces regards! / Et avoir éprouvé les miens à leur rencontre! / Et désormais ne pouvoir plus fermer les yeux!

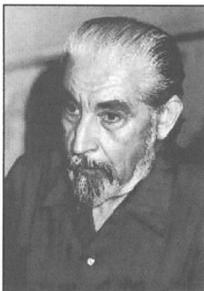


FOTO: NAHUEL PUMILLA

Bustriazo Ortiz

“Fulguración de imágenes inesperadas”, “ritmo encantatorio”, “espíritu ritual y celebratorio”, “creación de una saga original pampeano-universal”, son algunas de las expresiones con que Cristian Aliaga se acerca a la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, a las que podrían sumarse otras, como “manierismo”, “creatividad verbal extrema” o “mezcla de habla criolla con tradición poética española”, que, aun así, no alcanzarían a dar cuenta de una propuesta tan singular y compleja.

Nacido en Santa Rosa, provincia de La Pampa, en 1929, Bustriazo Ortiz tiene escritos más de sesenta libros, con títulos tales como *Estilos Salidos de Madre*, *Agua enjuta*, *Sien Socarrada*, *Y tu Angel y el Es-truendo*, *Costilla de Azucena*, *Cantos de Malhayadas* o *Canción de Juan Carlos*, *Libro Sangrado*, *Poemas Parietales* o *Ruñi Taf*. De esa producción, apenas están publicados *Elegías de la piedra que canta* (1969), *Aura del estilo* (1970), *Unca bermeja* (1984) y *Los poemas puelches / Quebrales* (1991), todos en pequeñas tiradas. Recién este autor empezó a ser conocido fuera de su provincia a partir de una nota que Aliaga publicó en *El Patagónico* de Comodoro Rivadavia en 1995, a la que siguió una noticia acompañada de una selección de *Unca bermeja* en el número 13 de *La Danza del Ratón* (Buenos Aires, abril de 1996).

Sumadas a la dificultad para conseguir sus poemas, algunas peculiaridades biográficas dieron a la figura de Bustriazo Ortiz un aura de inaccesibilidad y extrañeza. Los testimonios hablan de una erudición de autodidacta, de su condición de baqueano (experto en orientarse a campo abierto) y *ghenpín* (hechicero, en lengua aborigen de la región), de algunos años transcurridos en un hospital, “frecuentado por infinidad de amigos, aunque encerrado en un mutismo total” (según J. J. M. Alvarez), de un posterior alojamiento en la Asociación de Escritores hasta regresar a su residencia en Santa Rosa y de la entrega de sus originales a la custodia de Pedro Jaquez y su esposa, Dora Battistón, escritora y profesora de la Universidad Nacional de La Pampa.

Los textos que aquí se ofrecen pertenecen a diversos libros inéditos que se indican en cada caso. Serán recogidos en la antología *Herejía bermeja*. Obra poética que Revuelto Magallanes publicará próximamente. La confección de la antología fue realizada por Cristian Aliaga, director de la editorial, quien para esa tarea contó con la decisiva ayuda de los escritores pampeanos Miguel de la Cruz, Juan J. M. Alvarez y Juan Carlos Pumilla.

Daniel Freidemberg

Juan Carlos Bustriazo Ortiz - selección de Cristian Aliaga

No me prendas la flor del exterminio

de *Canción rupestre*, 1972:

de *Las pinturas*, 1972:

no quiero que esta oda se me muera

qué buscabas en estos fachinales mi peñón amarillo mis isletas mis claveles hundidos mis granates entremedio mis plumas salonegras qué te dieron mi hombre desnochado mi mujer soterrada en la tiniebla no me cruzan los vinos ni los diablos y tu pelo azabacha mi vihuela tu copón de canela victoriosa destapado entre músicas morenas yo te espero en las noches en tumulto en pendón de mi cuerpo entre /culebras de la cueva sabrosa de la noche con mi vivo caleh oh mi verbena qué llevaste de mí qué lambadero de las lunas bramosas mi secreta te saliste de añil hortensia rara bailaderos del puma verde guerra yo te espero en raigón y en hechicero en morada canción en potro y /yegua.

(caída de la tarde, 16.)
a Ch.

Oda enmarañada, antes de terminar las letras de tu nombre

ay la flor del chañar no te la comas no te comas el sacro amarillito redondeles floridos y no quiero que me vaya de aquí sin un estribo no te robes la brama ni precioso el franjeado color del regocijo corazón te recalcas entre flores se te amala el talón entretendido se te duerme el cencerro del boliche la botella pintada el estallido ni las flores del humo en entreabuelo no le apagues la luna a los /delirios

ni este órdago sumo no cortes no le comas el sueño los vestidos ay el beso de piedra y de malvona no te lleeves la gracia del bramido los adobes del cielo el monte oliente ni sus ojos de mora moliditos ay su cuello tendido no lo comas ni la entraña sagrada ni los hígados!

a Ch.

canción rupestre

llovía Dios en la noche resplandosa granazón de los tiempos llovían salmor y la piedra al galope de la luna eras vos y era yo dos cerros blancos espinazo del cielo enentrebido eras barro alumbante llovían sapos oh amasijo de labios y de fiebres la caverna cantada por los pájaros el altar de la vida llovían ojos llovía luz y temblor llovían pantanos llovía azul corazones ruseñores llovían almas y cuerpos dibujados llovía un ser como tigre llovían cuernos llovían músicas grandes hachas cántaros llovían manos de piedras con hollines manos rojas y amor color sagrado nos tornamos en piedra en lo llovido en abrazo de piedra nos tallamos en rayón de la piedra que sabía nos hallaron divinos imantados!

a Ch.

balada arcaica

ya te vas vegetal tornasolada no me prendas la flor del exterminio fulgimientito del agua de los ojos no me prendas la flor del exterminio hinchamiento del cielo qué potencias no me prendas la flor del exterminio qué hinchadura del mundo taza turbia no me prendas la flor del exterminio con el hijo salido de tu entraña no me prendas la flor del exterminio con el ala punteada de tu ángel no me prendas la flor del exterminio con arcillas que vuelan soberanas no me prendas la flor del exterminio en olor del adiós que me espezluzna no me prendas la flor del exterminio con tu boca antañera tras tu boca no me prendas la flor del exterminio en amor de tu sombra sonadora no me prendas la flor del exterminio!

(27 y 28
para vos, dueña de los
ponientes.)

con sus rasgos de piedra, la palabra

como el ave más vieja de la tierra se caía la tarde purpurísima y en la hondona quietud y colorada machacada por hombre desgarrada se astillaba la greda despertada por el hijo de piedra que tenía por el ser bermejoso que en su entraña como un niño gigante se escondía abismal colorón rútila ciega costillón de las lunas fallcidas y fue el agua mortal y las castástrofes de las grandes criaturas destruidas fue el veneno del barro fragoroso y el silencio del barro que se iba animales murientes y sonámbulos con el último sexo en las pupilas con la última piel acorralada con el último color de sus semillas como el ave más dulce de la tierra se caía la tarde y yo vivía.

(para teresita, en calchahué
y también cuatro aguas, 20,
y boliche del temple del diablo,
noche del 22.)

enherido el cantor, porque con Ella se confiesa

bajo el ala de Ella que se muere de bordona feliz de prima exanguie guita-reas angélico y herido con el temple del vino en tornapadre con el vino hermosón y en clamadura de malvona preciosa boca de hambre colorado y amante su corona escarlata de amor ay trigueñales de Ella en sus costados qué de agallas azules que te salen y te vienes de blanco de lo blanco y de negro mamón en tornamadre con el temple del vino todo el vino de tu padre tu abuelo tus enantes tus parientes hundidos de ojos fósiles todo el temple del vino zorzaales palomales de a dos y Ella se muere y no quiere morir porque no sabe vihuelay vihuelay y en su cintura esa rastra de lunas titilantes!

(temple del Diablo, noche del 13
a Delfor Ariel Sombra)

sin remedio ni unto, tarde dura, despiadada historia de Juancamill, ya moribundo, tercamente

“y salía y entraba salsalía y era un horno mi alma chilladora un temblón “tornasol mi corazón un sacarme losojos las zozobras por manzana “crecía tarde maula tanta chaucha repleta y solterona congojón yo salía “salentaba con alcohol en lamano tumultuosa mil y mil y milmil salía “entraba cada vez más oscuro sabor de horda me rompí de salir de sa- “lentrura y me espíaba el alcohol cara filosa y morían mis huellas en el “paso zapatones ardidos y esta boca que me queda nomás sin salidura “o saliente cuajar cosa sin cosa y al alcohol me le entré lujosamente con “mi cara de charqui melancólica me le fui al corazón quedé mojado “entre muerte o durar y quebranos.”

(muy noche
para Anna Gispert - Sauch Colls.)

de *Los decimios*, 1972-1973:

mío

agujero celeste del temple madrugada pasan esquirilas locas pasan bor-rachos perros cascoteados enamorados bichos carapachos pasan chi-cuelas con ombligos rubios pasa la muerte ni con miel ni espanto.

temblorosumbre y flor que sigue

Pasa el Cachilo Díaz
pasa muerto
porque muerto camina y se

deshace
como un humo camina y va
despierto
con su guitarra donde come el
aire
pasa el Cachilo vivo y no lo
sabe

(temple del diablo,
noche del 14
a Leda Valladares.)

(sigue en pág. 32)

sello editorial

SIESTA ✧

En librerías:

Carlos Battilana
El fin del verano

Ezequiel Alemian
Me gustaría ser un animal

Fernanda Castell
En el Abras

Mario Arteca
La impresión de un folleto

María Cecilia Perna
La boca de Mercurio

En prensa:

Juana Bignozzi
Quién hubiera sido pintada II

Marina Mariasch
Tigre y León

Francisco Garamona
Cuaderno de vacaciones

Martín Rodríguez
Lampión

Carlos Martín Eguía
Ficción a crédito

Arturo Carrera
Libretitas

Laura Casanovas
Pesquisa

Santiago Llach
Aramburu

Horacio Fiebelkorn
Perramusca

Próximamente:

Traducciones:
Kogut, Lewinski, Orton

Prosa:
London, Balzac
Marsala, Messerli, Katz

Arenales 961 5*23
(1061) Ciudad de Buenos Aires
teléfono: 4328-6358
siesta@arnet.com.ar

(viene de pág. 31)

recibimiento bajo el agua y no sé

pasan blancas pimentas y laureles
ojerosos capullos tronadores
aguas nadan nadantes bellanconas
y hoy que lleve me dicen que vievienes
dulcinea cerquita antiguanos
pasan verdes ajíes torbellinos
y tendré que mirarte largo verte
adorarte con ojos y cojones
pasan gritos bocinas del infierno
y aguantarme por mucho estas quemuras
te tendré que rozar apenasmente
me tendré que romper las carnes cruento
pasan dulces gorriones mojaditos
y rompermente el asco tanto!

(madrugada del 28)

de Caja amarilla, 1973-1974:

aves del paraíso

tan como luna escarmenada corazón amarillo de ese estrellón desnudo
te contagio el edén dentro tuyo te enarcas vara de hambre pulsada te
contagio la muerte el más indescifrable desapercimiento oh los cordajes
de tu piel como milongas electrizadas como venuras sobaditas me-con-
tagias-la-vida-el-más-florido-nacimiento-me-descuajas-el-alma-hasta-la-
raíz-del-origen-hasta-la-nacudura-de-mis-cabellos-hasta-el-tuétano-de-
mi-hembra-arrebatada-no-quiero-más-mi-amor-me-vuelo-hasta-el-algarr
obo-azul-hasta-el-tamarindo-de-las-lentejuelas-voy-a-trinar-mañana-co-
mo-loca-en-el-chañar-de-los-espejos tan como luna escarmenada tan tu
nido desgranador de mis hechurías tu garganta tachonada de chaquiros
nuevos vivos oh mojadita tumultuosa otra vez herir herir sobre tu buche
azulenco sobre tu corazón anaranjado.

(noche del 18)

tardemente

se apagó entre mirones el tucuta gonzález en su Boliche cinco mil uno
nunca supe su nombre de pila ni los asados locos ni en las lunas heri-
das ni en las Parrilladas color de yegua auca ni en las vihuelas tintonas
y justo anoche (maldición) me contó Abel Alejo en el-encuentro envino-
nado con su bandoneón muy flaco introvertido y en babuchas que se
llamaba José yo lo leí en las noticias pero quién era José González quién
sería José González se apagó el tucuta gonzález hace como cuatro hu-
mos como cuatro envidos como cuatro no quiero no quiero que la
sombra me lleve treinta y tres a la muerte boba con quinientos mil vinos
en su corazón sonreidor porque creyó que iba a seguir sonriendo (mal-
dición) porque estaba natural y contento en el hospital mandinga cha-
coteando inmaculadamente con las enfermeras inmaculadas se apagó
entre mirones el tucuta gonzález y bueno porque era así por siempre-
mente y por los ángeles culones!

(temple, 6 de febrero)

el intenso dice

un adiós el intenso dice una sombra mi amor aterciopelada palaciega
en esta tarde regocijante y tristonosa las gentes se ponen máscaras oh
no mi amor se sacan los rostros se arrancan infantilizados la identidad
remota y saltan saltan y no son langostas siquier y tristemente remedan
al ancestral sagrado qué estoy diciendo mi amor yo celebrante rojo ce-
lebrante amarillo y negro y azul huelo a collón a piedra pintada a sien
quemada huelo a corazón ahumado huelo a rodillas blanconas a cani-
llas bermejas mi amor dios quiera que no pienses como yo en esta tarde
que huele a tambores colorados a bajo vientre castaño a tobillos simu-
lones a talón pintarrajo mientras la soledad los va comiendo y chillá

(t., 23, 24.)
a ch.

de Libro del Ghenpin, 1977:

Primera Palabra

Y aquí estoy yo, pensoso y descendiente,
junto a esta luz meralda que se mece,
el Juan azul, el Carlos marilloso,
espiando aquí, dentroacullá, tan onto.
Quién me dirá qué-buscas-en-lo-huyente?-,
la-cepa-o-ya-la-borra-de-tu-gente?
Aquí estoy yo, racimo alabancioso.
Fantasmas más, fantasmas menos, duermes.

(4 de febrero, casona de la
abuela, villa del busto, una
tarde de rayos y lloviendo.)**Décima Palabra**

Bajas de azul, de glauca carnadurA,
Rondas ya cascabel de ojo de lunA,
Umbría y muy tan de agua y tan de dunA,
Joya mortal, magnífica en sierpuA,
Alzate ya, o quédate o ninguna!

Décima Quinta Palabra

Antesta vela corta que me queda,
flaca energía de la luz inicua,
esta palabra posterior, postrera,
por ahora u' hoy entresta luna indina
de húmedo vidrio, de quincallería
guachenta y gris. Esta palabra hueca.

(Madrugada del 14.)

Vigésima Cuarta Palabra

Agueda Franco: ahora que estoy preso,
que este homicida late consumido,
yace oxidado, occipital, confeso,
occidental, poniente, sol caído,
y parietal, decúbito, poseso
de su fatal, de su hecho renegrido,
lástima, sí, Agueda Franco, de eso
que el hombre llama crimen, de eso he sido
un elegido más, ni pan ni hueso
tengo el roer, y el carcelero, ido
en su pensar, su vuelo, pasa tieso,
talón, talón, borceguí negro, huido
en lo betún, la sombra, fuerte, iieso,
Agueda Franco: bésote, sentido.

(Cárcel de Encausados de Santa Rosa,
24 de marzo) Esquela endecasílabo
para Agueda Franco,
tierna muchacha de General Pico,
escribidora de floridas cartas
y de bellos poemas pintados.

Epílogo provisorio

"No es lo mismo un arte que se libera de la camisa de fuerza de ser vehículo doctrinario o espasmo mimético para poder crear lo que crea conveniente —el arte autónomo que gana la partida durante la Ilustración—, que un arte ensimismado en sus signos, que se muerde la cola todo el tiempo para diferenciarse de otros lenguajes", escribe en este ensayo inédito el poeta Eduardo Milán (Montevideo, 1949).

Por Eduardo Milán

Testigo es el que ve, el que ve y dice, deja testimonio e inscribe ese ver en un devenir. Pero también lo dice en el presente. Aquí, el decir y la escritura parecen, momentáneamente, apartarse. Decir en el presente, no callar ante un hecho que demanda ser hablado, es, en principio, decir hoy y para hoy. Pero luego ese presente ya no es: lo dicho pasa a la memoria, es memoria en un doble sentido. Primero, refrenda el presente, da cuenta del suceso. Segundo, prepara el tiempo, propone un modelo, un deber ser. Aquí la escritura, sin ser necesariamente ejemplar, se encuentra, dialoga o entra en entredicho con la historia. Eso dependerá, precisamente, de quien escriba.

El testimonio, en nuestro tiempo, parece responder a un carácter imperativo, de urgencia o de inmediatez. No es el acto del escritor que se instala al margen del tiempo y escribe una memoria para el tiempo, tiempo tomado en su sentido de lo que habrá de ser o podrá ser. No se trata del transporte, del cargamento de este lado a otro lado del tiempo que se sitúa más adelante. Para el testigo actual no hay ese espacio. Por lo tanto, ese medio de transporte que puede ser en el caso del testimonio la escritura no debería ser demorado. Nuestra concepción del testimonio es desde la inminencia, desde un aquí y un ahora que deben ser presentados aquí y ahora, aunque su destinatario o su destino puedan recibir lo ahora dicho también más adelante. La inmediatez, el aquí, el ahora: está ocurriendo algo terrible, el gobierno del estado de Israel está masacrando al pueblo palestino; hay una amenaza del Imperio sobre todos aquellos sospechosos de no estar de acuerdo con los actos del Imperio, que los critican, o, más aún, pretenden —según la lógica paranoica del Imperio— derribarlo. Distinguir los matices de peligrosidad depende también del Imperio. Y los imperios cuando se sienten amenazados no son competentes para discernir.

Testimoniar, aquí, es decir esto, aunque no sea suficiente, aunque no sea suficientemente parcial. Digo parcial para despejar del escenario desde ya la palabra objetividad, un agregado, no creo que un valor,

que se le atribuyó tradicionalmente al testimonio como prueba de autenticidad. No es el mismo el sentido para el testigo de un casamiento que el sentido para el testigo de una masacre, no es el mismo el testigo legal que el testigo religioso. Pero estamos hablando del testigo,

discernimiento operativo ya que, en mi opinión, es imposible hoy en día escribir sin dejar testimonio de este tiempo histórico apremiante.

T. W. Adorno, a raíz del Holocausto, descreyó de las posibilidades de la escritura poética en un tiempo como el nuestro. Demandó para la escritura una "negatividad" que sólo Paul Celan o Samuel Beckett habrían podido encarnar en su escritura. * Y a propósito de la escritura de Celan, Adorno rectificó. Adorno pedía la huella, la memoria de la imposibilidad como marca indeleble en el cuerpo de la escritura, como si el signo de lo terrible o de lo que no se sabe cómo decir fuera el aliento con-

fundamental para que se pueda hablar de una transformación profunda en la escritura contemporánea. Sobre todo son condiciones para contrarrestar cualquier efecto de complicidad con un orden devastador que la escritura poética pudiera, en algún momento, manifestar "ingenuamente". La escritura debe, entonces, ser considerada como cuerpo, a la vez que no debe ser considerada en tanto memoria, esto es, no debe tener de su parte consideración alguna como registro ya que lo que lo evoca pasa por encima, atraviesa la escritura.

La escritura poética es, sin duda, un lenguaje específico



"Expresar palabritas ridículamente simples, por ejemplo 'siempre' o 'nunca' o 'lamentablemente' o '¡ay!'." Gouache sobre papel de Sigmar Polke (detalle).

simplemente, humano, del que mira, ve y ya sabe que miró y vio, y de lo que puede o no puede hacer con eso, escribir o no escribir sobre eso. En el último caso, haber visto, saber y no decirlo, si el acto que presencié es un acto contra el hombre, no puede parecerse a la actitud callada tan preciosa para los místicos, a ese "entender no entendiendo" tan caro a san Juan de la Cruz, a ese entender del mismo místico de que "no estamos aquí para ver si no para no ver". Nuestro interlocutor ahora no es Dios —como lo sabe tempranamente Hölderlin cuando pregunta "¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?". Nuestro interlocutor es el hombre, el preciso hombre histórico, el precisamente este hombre que ahora somos.

Pero la propuesta temática parece aludir al escritor, o sea, a aquel que maneja las palabras de acuerdo con su imaginario, no sólo de acuerdo con la realidad del mundo, no sólo con el registro de los acontecimientos puntuales que señala la realidad. Se impone, entonces, un

ductor de la escritura misma volviendo esa memoria un presente activo, textual. O, simplemente, "para que no se nos olvide". ¿Para que no se nos olvide que? No la imposibilidad, que siempre estuvo presente en la escritura, al menos, desde una cierta puntualidad histórica, desde el barroco de los siglos XVI y XVII. Para que no se nos olvide, sí, nuestra insistencia en la imposibilidad. Esa insistencia en la imposibilidad es una condición ética para que pueda empezar a plantearse la cuestión de la escritura. Esa condicionante ética es el sustrato de un acto testimonial, ritualmente testimonial. O el ritual de un testimonio permanente que la escritura ya no podrá abandonar desde mediados del siglo pasado hasta hoy. Pero a la par de esa condición ética para la escritura, Adorno pedía otra: la de una escritura plenamente consciente de sí misma, la de una escritura que ni por asomo olvidara que se trata de eso: escritura. Esa doble condición, la de la memoria como ética y la de la autoconciencia, ha sido

co —no exclusivo, en la medida en que no tiene por qué limitarse a temática o formas establecidas. Específico, en el sentido en que necesita, una vez más, siempre, reconocerse ante los ojos del lector como lo que es, no por temor a producir un mal entendido genérico, sino, mejor, por necesidad de no generar una omisión ética. Poesía es poesía —así, tautológicamente— y no el sobrentendido de que eso que aparece allí adelante, arreglado de un cierto modo lingüístico intencional, es por convención poesía. Poesía no es convención. Es necesidad profunda. Todos sabemos qué es convención.

Durante todo el siglo XX la verdadera poesía también fue poesía. Pero tuvo que enfrentar sistemáticamente la interferencia de la historia. En el siglo de los exterminios, de las masacres, de la guerra incensante aunque descentralizada, de la manipulación extrema de la conciencia —signos de un siglo que, según todo parece indicarlo, se perpetuarán en éste a no ser que intentemos desde ahora

hacer algo al respecto para impedirlo—, la poesía que sobrevivió lo hizo recordando que era poesía. Esa memoria, ese ir contra el olvido de su propio ser, rescató a la poesía del arrastre persistente de la historia. Pero eso fue una parte del rescate de la poesía, el justo rescate de su ser lenguaje específico. Había otra parte que ya impregnaba a la poesía de una especie de pneuma irreversible: su conciencia de ser hecha por el hombre histórico y no simplemente por el hombre, una categoría que, casi como la poesía, actúa entre nosotros como un sobrentendido. No se trataría solamente, al tratar de incorporar esa condición en entredicho —la humana—, de que la poesía recordara puntualmente y mediante sus atributos específicos que es un lenguaje hecho por el hombre.

Vallejo, que conocía el problema, aun en sus poemas más "humanos" le dio una cierta distancia a esa humanización demandante e insistente que reclama lo que insiste en olvidar y que chantajea cuando no está mediada por la conciencia crítica del hombre mismo y de la historia, al igual que la escritura poética chantajea cuando olvida su conciencia mediadora entre hombre y mundo.

Ocurre, sin embargo, que el presente, este tiempo, hoy, está amenazado radicalmente en su posibilidad de devenir —al menos, así lo entiendo— un tiempo en el cual la vida humana —para no hablar de la vida en general— pueda manifestarse sin amenaza. No hablo aquí de insinuaciones o de manifestaciones indirectas; hablo de evidencias, de emergencias concretas. Por supuesto que no se trata de súbitas apariciones del temor o de epifanías del miedo. No, este asunto tiene historia. Y tiene historia siempre y cuando reconocamos la presencia de la historia, y luego, a la historia no sólo como la ilación más o menos coherente de los acontecimientos sino también como el discurso hegemónicamente planeado que incluye, no faltaría más, la propia negación de la historia y la consideración del tiempo presente como perpetuidad, como camisa de fuerza o cuadrícula de la conciencia —ante las cuales sólo es posible la aceptación abnegada—, como un ya abierto juego de intereses y de dominio —o de control— político, geopolítico, económico, social y mental. Y también artístico y estético.

Hablo de un proyecto, no de una fatalidad. Hablo de una intención —por supuesto extraordinariamente orquestada, como quedó claro luego de los criminales atentados del 11 de septiembre del 2001, en Nueva York—, pero no hablo de un mandamiento. Un juego muy concreto de intereses económico-políticos, lo sabemos, puede

(sigue en pág. 34)

(viene de pág. 33)

vestirse de un aura de sacralidad ¿Por qué no y por qué no ahora si venimos hablando insistentemente en el dominio de la cultura desde hace tres o cuatro décadas de la necesidad de un reentronque del hombre con lo sagrado, un término que puede prestarse a cualquier interpretación y a cualquier manipulación? Todo puede ser considerado sagrado, sobre todo su uso, el uso de lo sagrado, y ahora en aras de proyectos de control, y especialmente cuando se coloca el concepto en lugar de la conciencia que no logra discernir sobre los acontecimientos concretos.

Pero el tema propuesto era, una vez más, el testimonio y la creación desde el ángulo

dica y salvadora de su propio lenguaje y no sólo para salvarse como lenguaje sino también para evitar la culpa histórica de no haber sido lo suficientemente explícito, la culpa tan consabida que si no se transforma, como en Kafka, en imaginación profética, es simple y llana sumisión al miedo, y miedo hay bastante—, es lo que sé.

Creo que ese es un saber que se adquiere escribiendo, o sea, en este caso, dando testimonio. Y dando testimonio, ofreciéndolo, heredándolo como memoria a los que vienen, rectificándolo a nosotros mismos. En este sentido el testimonio de la escritura rebasa la puntualidad histórica y se transforma en algo más allá de ese cumplimiento con el presente, que es, también,

inmediatamente en términos históricos, tanto por el movimiento romántico como por la escuela simbolista, por el camino de la exaltación totalizante y complementaria del discurso poético en los primeros, y por la crítica devastadora a todo intento de conciliación—aun con el propio arte—en el caso de los segundos. Son ejemplares aquí Baudelaire y Rimbaud. Podría argumentarse que el gran poeta simbolista, Mallarmé, es un ejemplo de defensa radical del arte autónomo. Yo prefiero verlo como el que emprende la gran aventura de rescate del lenguaje poético de las garras de un ya gastado lenguaje poético, ultracránicamente y cuya significación—si tenía alguna en 1897, fecha de publicación de *Un gol-*

ENTRE LA ALGAZARA Y EL SILENCIO

Héctor A. Murena. *Visiones de Babel* (selección de Guillermo Piro), Fondo de Cultura Económica, México, 2002; 519 páginas.

En un libro de entrevistas (*Cuestiones y razones*, de 1987), Alberto Girri procuraba esclarecer la ya esa altura, a poco más de diez años de su muerte, notoria soledad pública de Héctor A. Murena. Encontraba la respuesta de ese aislamiento en cierta actitud anacrónica: "Anacrónica en el sentido originario de la palabra, que designa el estar contra el tiempo. Sólo se es en profundidad contemporáneo al sumergirse en la contemporaneidad con la distancia del anacronismo", decía Girri. Casi como el Tío Jaj de la novela *Polispuercón*, que al volverse anacrónico podía derrochar sin sospecharlo sus talentos.

La frase corrobora que para hablar de Murena hay que hablar (en más de un sentido) del Tiempo. Que el tiempo—desde una perspectiva teológica, acaso religiosa—lo absorbía casi por completo se nota incluso en *El secreto claro* (el tardío volumen que recupera las conversaciones radiales con D. J. Vogelmann), donde apuntaba que el presente estaba hoy contra el presente, entendiendo a éste como punto temporal que refleja la imagen de Dios. Así, el presente se ha vuelto también anacrónico. La literatura de Murena tiende a ese presente, y es entonces de anteaer y, quizás por eso, todavía de pasado mañana.

Posiblemente sea en el ensayo *La metáfora y lo sagrado* (1973) donde mejor se advierta el modo en que se anudan los distintos hilos de su pensamiento. Como quería Adorno, la actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico. Desde *El pecado original de América*—que seguía a Martínez Estrada en la inquietud telúrica y desdenaba la sociología científica, devota fiel de la estadística—Murena concibió el género ensayístico como una "autobiografía mental" y lo dotó de una pronunciada inflexión estética. *La metáfora y lo sagrado* participa de esa actualidad inactual, es una base de operaciones, un programa futuro, y uno de los textos más luminosos que sobre poesía y arte se han escrito en estas costas.

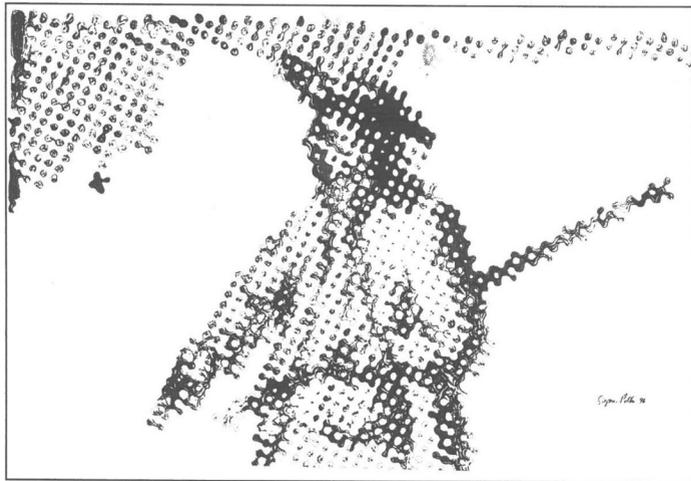
La poesía es humilde. La poesía acepta la impreces indole humana. La poesía redime el pecado sin negarlo. La poesía existe para salvar al mundo. Todo esto dice Murena de la poesía. Y sobre todo, contra el lenguaje caído y adjetivo, la poesía nombra mostrando, "es sustantiva". El núcleo de esa poética de redención es la metáfora (y en cierto modo la traducción) concebida no como mero dispositivo retórico sino como instancia metafísica, en la que el desplazamiento de senti-

do deviene temporal. Metáfora y metafísica proceden de una melancolía ontológica. Ambas llevan "más allá". Y la traslación de más allá trae más acá al Otro Mundo, restituye lo perdido, redime de la desposesión. Devuelve tal vez al Paraíso, "lugar recóndito al que una vez entramos/ y al que ninguno de los dos/ volverá a saber nunca cómo regresar". Toda palabra es metafórica, "abarca más o menos mundo que lo que la convención supone que abarca". Es sobre todo un medio, aquello que permite trasponer, con las armas del silencio, el umbral entre el mundo profano y el mundo de la religiosidad.

Las analogías entre la poesía y la música suelen ocurrir en la incertidumbre y la sospecha. El modo en que Murena arriba a sus poemas remite sin embargo a ciertos procedimientos de Anton Webern (a quien le gusta mencionar): un mínimo de notas y un máximo de pausas entre las notas. Lo que aquí se traduce en un mínimo de palabras y un máximo de aliento entre las palabras. Como esa música, "breve e intensísima", la poesía es una tentativa por reconstruir el silencio. "Desde reinos tan australes que quizás estén fuera del mundo/ viene el silencio con ese aire", se lee en "Homenaje a las lenguas" (*La vida nueva*, 1951). Allí mismo aparece también uno de los nudos poéticos de Murena: cómo pronunciar con pasión su nombre—cómo confirmar el nombre—"entre la algaraza que sube y el silencio que se cierra".

Hay una lengua original, una lengua que antecede a Babel, la lengua pura de la unidad. Pero Babel, intento por anular la distancia con la Unidad del Cielo, es también instancia de redención, signo de humanidad (Dios confunde las lenguas para restituirle al hombre la condición humana, la aceptación de la diversidad) antes que castigo. Su contraccar deforme y caótica es la babelica confusión de lenguas en *Polispuercón*, con su regla de oro de que ninguna palabra podía significar lo que había significado anteriormente—so pena de recibir una correctiva descarga eléctrica—que impregna también la lengua desquiciada de *Caina muerta*. Contrariamente, los poemas se desmarcan de la escritura encriptada de los ensayos y de la alucinación de las novelas. Ponen en escena la tensión entre lengua original y lengua devastada. Equidistan del ornamento y de la ruptura. Son a su modo ciertos y misteriosos como un ruego. Y cerrados, pero no oscuros, como reclamaba Girri. Esta poética alcanza su repliegue pleno y ejemplar, profético, ya en *El escándalo y el fuego*, de 1959: "La poesía llega/ cuando estamos/ en la inagotable compañía/ de la soledad/ llega como un súbito tajo/ por el que se mezclan/ con fría fiebre/ las sangres/ de dos distintos mundos".

El recelo de Murena hacia el esteticismo y la van-



"¿Cuánto mide un metro?". Gouache sobre papel de Sigmar Polke (detalle).

del escritor, no desde el ángulo de los oficinistas del control. Aunque el punto de vista de los oficinistas del control sea dominante y aunque el discurso de los oficinistas del control se parezca en mucho a una fabulación. Es por eso, por la impregnación, por el aliento de fábula con que el discurso amenazante del control pretende revestir una realidad abominable, que el testimonio—eso que no puede ser solamente el recuento neutral de los acontecimientos sino que debe ser también el señalamiento de la pretensión de transformar el horror en fábula, como una traducción para niños del oprobio—, el testimonio como certificación de una verdad que está realmente en juego a la vez que como envío a una memoria futura se vuelve inaplazable.

Cómo se da ese testimonio desde la literatura; qué debe hacer cada género específico para no transformarse en mera resonancia imaginaria; cómo debe escribirse la escritura consciente—doblemente consciente: de sí misma y de la realidad histórica, de esta realidad—; qué debe hacer el escritor para dar testimonio y no desaparecer con él o luego de él; cómo puede hacer el lenguaje para no sucumbir ante los hechos—sin "enfriar" los hechos desde una distancia metó-

nuestro propio reconocimiento: se transforma en esperanza, en afirmación, en una *debe haber* que no sea un aplazamiento más, una *necesidad de la necesidad* para ver si así, mediante esa doble invocación, logramos vencerla de una vez y no ser doblegados por ella.

Para el escritor que trabaja con la poesía como materia, como creación, la cuestión puede complicarse. Existe todavía el argumento muy socorrido de que la poesía es un arte que no debe rendir cuentas a ninguna disciplina que no sea la misma escritura poética. Esa es una resonancia directa de la conquista del siglo XVIII de la autonomía del arte que debe ser situada. En efecto, se trata de una revolución para el arte que no sé si supera en trascendencia a la Revolución Francesa, que le corre pareja. A partir del Iluminismo, el arte se ocupa de lo que sabe o debe saber, que son las cuestiones de su oficio. No tiene por qué reflejar ninguna preceptiva que provenga de la religión, de la sociedad o de la historia. El arte—y la poesía—se ocuparán estéticamente de sí mismos. Lo curioso es que esa posición tan particularmente enigmática fue refutada casi

pre de *datos*—actuaba por sobrentendido más que por conciencia.

No es lo mismo un arte que se libera de la camisa de fuerza de ser vehículo doctrinario o espasmo mimético para poder crear lo que crea conveniente—el arte autónomo que gana la partida durante la Ilustración—, que un arte ensimismado en sus signos, que se muere de la cola todo el tiempo para diferenciarse de otros lenguajes. Finalmente, el contexto que produce un concepto tan importante para la historia estética como la autonomía artística es un contexto liberador, emancipador en las esferas del pensamiento y de la vida humana, por más críticas que se merezca el proyecto iluminista. En todo caso, ese contexto ya no es el nuestro. Sólo la indiferencia o el autismo pueden, creo, producir un arte que no atiende, esto es, que no escuche la voz del hombre, de cualquier hombre que padece la realidad que nuestras sociedades padecen actualmente. Esa atención y esa escucha parecen pasar ambas por una determinante ética. ☐

* Yo agregaría, en América Latina, la escritura de Juan Gelman.

guardia (también hacia el realismo, que sirve a lo fáctico) es evidente. El primero confunde el arte con la obra; la segunda, a la que identifica sin más con el kitsch, es un producto fabricado en serie, una mera droga sedativa que se limita a mediar la imposibilidad de mediar, y, es más, glorifica tal impotencia, exalta su muerte después de haber muerto. En línea directa con la *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer —que tradujo, además de los *Ensayos escogidos* de Walter Benjamin, para *Sur*, donde se descubrió casi todo lo que todos descubrirían mucho después— Murena combate ese proceso de esclerosis en el que todo impulso curativo no consigue sino alentar la proliferación de la enfermedad, y despliega una teología del arte (los términos son de Benjamin) que va a contrapelo del estetocismo, según la cual la función del arte consiste en traer a éste el otro mundo.

La larga espera de esta antología, que arranca (¿sí?) al autor del culto cenaculo, autoriza la pregunta de si se habrá vuelto anacrónica la época, o bien Murena actual. En el prólogo, Guillermo Piro, responsable del volumen, hace notar la ambigüedad que envuelve a su figura: es menos conocido de lo que su importancia impone y la obra suscita un interés inversamente proporcional a su accesibilidad. *Visiones de Babel* viene a ofrecer una convincente ilusión de totalidad: delimita un territorio que permite seguir su frecuentación de todos los géneros. Aparecen aquí el relato y el cuento (*Primer testamento, El coronel de caballería*), la novela (*Caina muerta*), el ensayo (*La cárcel de la mente, La metáfora y lo sagrado*) y la poesía (breve selección que excluye sus dos últimos libros). Quedó afuera su incursión en el teatro (*El juez*) y su tarea de traductor. La lectura seguida deja una impresión cabal de su itinerario intelectual y poético, y permite acompañar la común voluntad estética y mística que respira cada uno de sus textos.

En secreta convergencia, cada línea de Murena revela las inflexiones de una misma y crepuscular (matinal y al filo de la noche) forma de la poesía. Se lee en *La metáfora y lo sagrado*: “La poesía es el solitario vuelo de la fe que une dos montañas por sobre el abismo. Nada distinto es la vida”.

Pablo Gianera

PARA EMPEZAR A CONVERSAR

Heloisa Buarque de Hollanda y Jorge Monteleone (selección y ensayos introductorios), Teresa Arijón (coordinación general), Puentes / Pontes. Antología bilingüe. Poesía argentina y brasileña contemporánea, Fondo de Cultura Econó-

mica, Buenos Aires, 2003; 537 páginas.

Feliz y raramente, resulta más que sencillo creerle a Teresa Arijón, coordinadora de *Puentes / Pontes*, cuando en su prólogo dice: “Esta antología comenzó con una variable utópica”. Se diría que sólo un impulso de esa índole, creyente, desmesurado, pudo lograr que una antología de piezas contemporáneas locales o casi locales —uno de los géneros sin duda más propensos a desencadenar objeciones y señalamientos por parte de los comentaristas (la omisión de determinados poetas, la debilidad de los criterios de se-

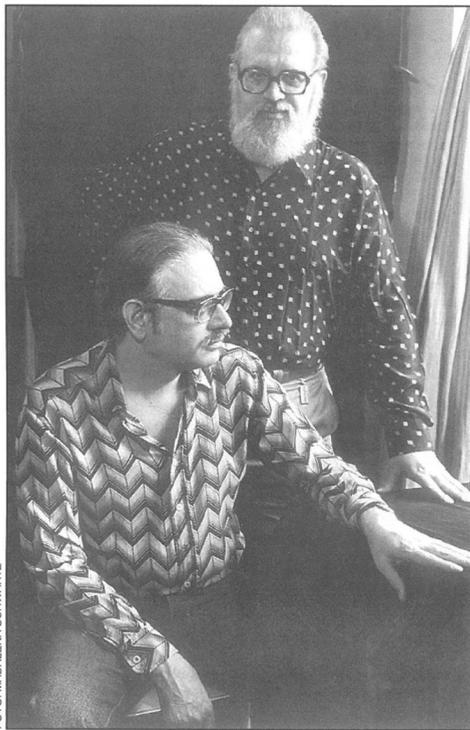


FOTO: MADALENA SCHWARTZ

Haroldo (de pie) y Augusto de Campos.

lección u ordenamiento, etcétera) —parezca incuestionable.

Así se nos presenta este trabajo que, por primera vez en una versión bilingüe, congrega y pone en diálogo a cuarenta poetas brasileños y argentinos, nacidos —salvo excepción— entre 1920 y 1950. *Puentes / Pontes* reúne las máximas virtudes que merecen esperarse de una antología de poesía: las traducciones, realizadas especialmente por poetas para esta ocasión, son excelentes; el índice comprende todos los nombres que una “curiosidad razonable” tendería a buscar; el corpus elegido en cada uno de los casos representa al autor en sus aspectos característicos; las introducciones de los respectivos antólogos, Heloisa Buarque de Hollanda y Jorge Monteleone, ofrecen un mapa tan preciso como inteligente del terreno a recorrer; la edición deja ver un cuidado minucioso y es bella.

Como señala Buarque de Hollanda “cada antología encubre un gesto no inocente y responde a estímulos coyunturales específicos”. Lo curioso aquí reside en que eso no hace ruido: si bien es evidente que una selección de este tipo se construye siempre a partir de operaciones de lectura crítica que apuntan a privilegiar una determinada imagen de la tradición, nada en el libro remite a la triste figura del celador literario, aquel que inventaría y que, con un gélido y maquiavélico temple de burocrata, “organiza un canon”. Antes bien, *Puentes / Pontes* aparece sobre todo ser una obra de apasionados lectores.

Por eso, si como medida del

dades y cruces que proyectan una visión de las principales disyuntivas literarias que dividen aguas durante la segunda mitad del siglo XX. Pero junto a la voluntad de hacer ver las diferencias, multiplicando de ese modo los lumínicos efectos de lo múltiple (no una tradición, sino muchas), se aprecia en *Puentes / Pontes* la aspiración a brindar una totalidad regida por una sola ley, la calidad de la poesía.

Por último, la idea de un “gesto no inocente” en conjunción con la de una variable utópica —pensar la poesía como puente que une los mundos—, en este caso la cultura brasileña y la argentina, al decir de Arijón—, lleva a considerar una suerte de renovado impulso de intercomunicación latinoamericana. Próximas geográficamente, ambas culturas poseen una historia común de opresión y una herencia cultural compartida pero también distil, que da lugar a un revelador juego de reconocimiento y diferenciación (por ejemplo, la mucho más audaz exploración de los aspectos visuales del poema en el caso brasileño, así como una mayor presencia combativa de poetas mujeres).

Resulta auspicioso ver nuevos atisbos de un intercambio interrumpido, de manera sangrienta, en los años 70. Seguramente aquellas insistentes preguntas sobre “el ser” de América Latina, o las celebraciones en torno a la “madurez” y la “virilidad” de su literatura, no habrán de ser —por suerte— cuestiones a retomar en estos días. Sin embargo, el redescubrimiento del diálogo bajo formas diferentes —mutantes y más erráticas tal vez— podría renovar el núcleo político de esa busca de identidad; sólo que hoy, cuando ya no cabe hablar de esencias, más que nunca vale reconocer esa búsqueda como deseo.

En tal sentido, *Puentes / Pontes* parece adherir a la creencia en la cultura como conversación cuyo centro no está en ninguna parte. En palabras de Gabriel Zaid, “la verdadera cultura universal” no es la “Aldea Global, en torno a un micrófono”, sino “la babelica multitud de aldeas, todas centros del mundo”. Esta antología es una de las numerosas charlas diversas y dispersas, conversaciones surgidas de la tertulia local, pero que se abren a todos los lugares y a todos los tiempos.

Florencia Abbate

IMPRESIONES

Guillermo Piro. Correspondencia, La Bohemia, Buenos Aires, 2002; 88 páginas.

Ante una estampilla, verdosa como un dólar, con la imagen breve, detenida, de una caída de agua con la leyenda “Niagara”, en la negra cubierta de un libro titulado

Correspondencia, ejercitando la obvedad se podría pensar que una carta o varias están ahí a punto de ser leídas. Tal hipótesis se confirmaría sólo a costa de negar la obvedad y, junto con ella, el formato carta. Y sin embargo hay un envío, algo que parece ser un perturbado deseo de comunicar, de comunicarse, empezando por la reivindicación del yo como total singularidad que surge al principio, a modo de acotado manifiesto (en un tono de polémica que podría corresponderse con el final y no único poema “La superioridad del día”).

La “correspondencia” indicaría asimismo posibles enlaces en el interior de este texto que, similar al *guante* —objeto de una suerte de aforismos en la primera parte—, tiende a buscar el volumen, la mayor densidad de significación de un modo que parece casual, ya que elude el gesto de estar diciendo algo importante y, en cambio, ancla su apasionamiento asordinado en las formas de la *impresión*. Como marca —dejada por un objeto, un amor, una imagen, un recuerdo—, como opinión o creencia, como reacción ante algún estímulo que parece demandar una respuesta, la impresión sería la matriz unificadora de lo que en las cinco partes que conforman el libro se presenta variable, multiforme, y en cierto sentido quedaría expuesta en el título de la segunda: “Impresiones antiguas”. Las secciones del texto pueden así verse como cinco notas (mismas, esquelas, acuse de recibo de lo que impresiona e incita a que se registre el efecto), escritas según el momento y el ánimo. Lo que hace a sus disímiles configuraciones: prosas breves, narrativas o descriptivas, a partir de algún motivo, en el comienzo; poemas en la segunda, tercera y quinta partes, y simulacros de crítica literaria en la cuarta.

El inicio es “Proemas”, y la palabra sintetizaría o definiría el desplazamiento que lleva a adentrarse en el texto. Entonces ese impulso puesto en la escritura hallaría su “correspondencia” con el modo de leer, tal como queda expreso en la quinta parte, donde, primero como un diálogo y después a manera de un ensayo, se cuenta el movimiento de la lectura, la entrada y permanencia en los textos: “Hasta que los comentarios terminan y uno se mete de lleno en el tema” (“Aquí tienes, querido lector, para tu aseo intelectual”) o “Es un hecho que el lector impaciente que emprende la lectura de la *Trilogía alemana* debe esperar veinte, cincuenta o cien páginas hasta el momento en que ‘empieza’ el relato” (“Hotel Céline”). De entre las cosas que repercuten en el texto, no es de menor importancia el desplazamiento asociado al viaje. El movimiento no sólo es travesía, no sólo es deslizamiento y permanencia (sigue en pág. 36, col. 5)

Los demonios del señor Eliot

Imaginemos a William Butler Yeats y a T.S. Eliot corriendo en sentido contrario. Hagamos que se crucen en el punto exacto donde sus obras aún continúan vivas. Si nuestros cálculos son buenos, el viejo Yeats, furioso, con las espaldas y los yelmos archivados, mirará pasar trotoando al joven Eliot. Uno viene de Ezra Pound, el otro va hacia él. Dejemos al celta correr hacia su crepúsculo personal. Quedémonos con el joven Tom.

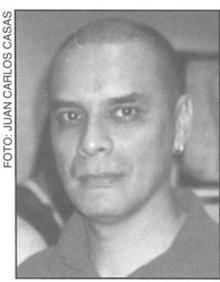
Estamos en 1917 y gracias a los esfuerzos de Pound, Eliot acaba de publicar un libro muy finito que tiene un nombre largo y extraño: *Prufrock and other observations*. Es un libro onírico, urbano, crudo, fragmentario, en el que abundan las imágenes sórdidas: hoteles de mala muerte, restaurantes con el piso cubierto de aserrín, solares vacíos, olores rancios de cerveza, gente apretándose las plantas amarillas de los pies en cuartos de alquiler... ¿De dónde viene toda esa colección de fotografías decadente? Ya es historia que cuando el poeta tenía 19 años, durante su tercer curso en Harvard, cayó en sus manos *The Symbolist Movement in Literature*, escrito por el crítico inglés Arthur Symons. En esas páginas estaba el genio de Jules Laforgue. Y a Eliot su poesía le iba a romper la cabeza. "El estilo en que yo empecé a escribir en 1908 es una consecuencia directa del estudio de las obras de Laforgue", explicó años después.

Muchos lectores —y potenciales poetas— se sienten desilusionados ante la posibilidad de que Homero haya sido en realidad el nombre con el que pasó a la historia todo un grupo de escritores. La época nos incita a creer sólo en el genio personal, autosuficiente. Eliot, desde que empezó a escribir, nunca se preocupó por que su voz

poética fuera una marca registrada libre de toda influencia. Y en eso reside uno de los rasgos más notables de su modernidad. Sus primeros poemas, publicados ahora y que aparecieron en ese entonces en revistas de poco tiraje, muestran cómo copió palmo a palmo los temas y la sintaxis de Laforgue. La sensibilidad del francés fue el punto de referencia para apuntalar su sensibilidad. Y a esta base le agregó las tribulaciones de los personajes aristocráticos que le pidió prestado a Henry James y el fraseo apocalíptico de Joseph Conrad. Para nombrar sólo algunas de sus más notables influencias.

Cómo componía Eliot? No es necesario leer sus borradores, que ahora también circulan en ediciones de lujo, para percibir que trabajaba uniendo visiones que él iba anotando en diferentes momentos. Los "Preludios" de su primer libro son un compendio de imágenes violentas musicalizadas por una mente enfebrecida. En el caso del poema "La canción de amor de Alfred Prufrock", estas mismas epifanías se anudan en torno a un argumento precario y nunca explícito del todo, lo que le permitió a este trabajo gozar de una infinidad de interpretaciones. "El retrato de una dama", del mismo libro, está elaborado de igual manera. Pero este método de composición —que Eliot va a matener durante toda su vida— no sería tan importante si no reflejara en ese momento una relación profunda con su capacidad de crear poesía. Claramente: el poeta que balbuceaba esos poemas era un hombre atormentado por visiones que apenas podían bajar

al papel. Trabajaba en la oscuridad y no se creía dueño de un estilo. Y es en ese viaje hacia los confines del conocimiento —lugar en el cual, como dice bien Schopenhauer, las antorchas de la filosofía ya no sirven ni para alumbrar—, donde la poesía a veces consigue traerse algo nuevo para casa. Aunque ese "algo" no sea la cosa en sí, sino un pequeño atisbo de esa naturaleza. Platón condenó a los poetas por estos viajes. Eliot los describe así: "Me conmueven fantasías



columna de Fabián Casas

que se enroscan/ en torno de esas imágenes y se adhieren/ la noción de algo infinitamente dulce/ infinitamente dolorido".

Eliot escribió sobre Shakespeare algo que seguramente también pensó sobre su primer poema: "Hamlet está domi-

nado por una emoción que no puede expresar, porque reside en el mismo exceso de los hechos que se van produciendo... Tenemos que admitir que Shakespeare se empeñó en un problema que resultó excesivo para sus esfuerzos". Es posible, pero precisamente este exceso, esta "emoción inexpressable", esta diferencia que nace en el exceso de los hechos, tradujo desde otro lado al dístico extraordinario que puede ser considerado como la piedra basal de "La canción de amor de Alfred Prufrock": "Yo debería haber sido un par de garras afiladas/corriendo por los fondos de mares silenciosos".

En "Gerontion", el poema más importante del segundo libro de Eliot, publicado en 1920, aparece por primera vez nombrado "Cristo, el tigre". El poeta había pensado que ese poema podía servir como introducción a *The Waste Land*. Pero Pound le bajó el pulgar. Pound, recordémoslo, trabajó con Eliot como lo haría mucho después Brian Eno con David Bowie. Produjo un sonido memorable con el material en bruto del poeta de Saint Louis.

Hacíamos alusión a la presencia de Cristo porque es notable el giro que va tomando la poesía de Eliot a medida que éste se confronta con la liturgia religiosa. El poeta de la tierra baldía, de la desesperación, de la incomunicación, carga combustible místico, pero en tanto que es poeta, le resulta imposible llegar a un estado de misticismo absoluto. En griego mística viene de Myen: cerrar los ojos. Al místico ya no le importa escribir poesía. Por otra parte, en la "biografía" que va produciendo el yo que monologa en los poemas más significativos de esta etapa, es notable el estado de hastio y vaciedad. Etapa que va a resignificarse en *The Waste Land*. Este poema de Eliot puede pensarse como religioso en el sentido más interesante del término. Como le gustaba pensarlo a Carl Christian Bry: "Una religión real educa para la veneración ante lo inexplicable del mundo. A la luz de la fe el mundo se hace más grande, y también más oscuro, ya que él conserva su misterio y se siente parte del mismo. En

cambio, para el monomaniaco de la religión enmascarada, el mundo se encoge. Este encuentro en todo y en cada una de las cosas la confirmación de su opinión".

En *The Waste Land* se pueden percibir dos tipos de sensibilidad frente al hecho poético. Una está en el Eliot que sigue sin tener control de su material, que acepta sin chistar los tijejetazos de Pound (y esto es, realmente, la manifestación de una ética) y que "no sabe bien sobre lo que está escribiendo". Ese estado de "nonsense" se va a plegar a partir de aquí y va a persistir en los "poemas de los gatos". Poemas escritos para los niños pero que ocultan una tensión que es inseparable de la gran poesía de Eliot.

La otra sensibilidad es la que se ampara sobre cierta certeza. Se percibe que el poeta está intentando escribir "el gran poema en lengua inglesa", con la misma intención con que los escritores yanquis persiguen —como Aquiles a la tortuga— "la gran novela norteamericana". Y esa certeza tendrá su eclosión en los *Four Quartets*.

Claro que antes de los cuartetos, cronológicamente hablando, se ubica *Ash Wednesday*. Una verdadera bisagra en la obra de Eliot. En estos poemas la liturgia religiosa, el sistema de disciplina de San Juan, con quien conversa el poeta, empieza a encender una luz en esos hoteles de mala muerte donde paraba Prufrock. La poesía ya no se instala, salvo fugaces momentos, en los versos. Se vuelve, en cambio, retórica: "Por qué habría de extender sus alas el águila envejecida". En 1927, cuando empezó a escribir *Ash Wednesday*, T.S. Eliot se alistaba en la iglesia de Inglaterra: dios empezaba a domesticar sus demonios. Su reputación como poeta y gran opinador sobre cualquier asunto, iba creciendo día a día. Era un guru cultural. La religión le daba paz al joven Prufrock y la poesía de Eliot pasaba de un estado de precariedad, de pregunta, a un estado de respuesta. El Eliot de los Cuartetos ya no necesita que le corrijan nada. Esta seguro que su palabra es "la palabra", y necesita hacerla oír. Es como un músico que canta sin retorno, y no le importa. Se le podría aplicar a esta última poesía lo que Antonin Artaud pensaba sobre el teatro de su época: "El teatro está en decadencia porque ha roto con el peligro". En los *Four Quartets* abundan las largas parrafadas sobre las palabras, sobre la poesía y sobre la esencia del tiempo, de la muerte y de la vida; seudo filosofía escrita en verso, que sólo de vez en cuando se escapa del control del poeta para dar fuera del blanco y ser poesía. ☒

(viene de pág. 35)

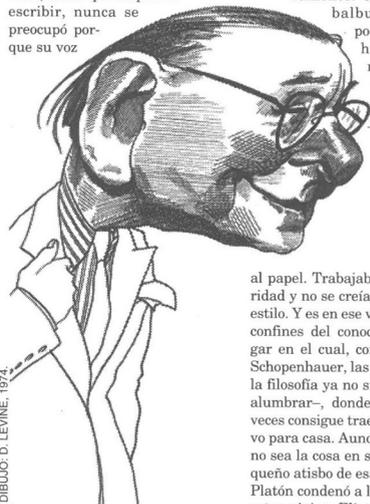
"en la corriente" del río, sino también, un ritmo cuya máxima variabilidad está en los poemas de Niágara: entre la inminencia y "el instante preciso", ruidos y silencios, turbulencias y calma: "Un trecheocar de botellas, un diesel/ una bocina,/ un perro que ladra:/ el sol, excesivamente caluroso para el invierno/ excesivamente disperso/ brillaba cuatro veces sobre el papel... todo era diversidad!, aplastado por el embate del sol/ pujante" ("El avance del Niágara"). El sol marca también la piel ("yo bronceado") y su luz es objeto de celebración en el último poema, una suerte de poética ya de regreso de las fantasmagorías literarias de la noche: "esa mensajería de los mundos sagrados/ esa oda mística, esa dramática/ esa épica prodigiosa de la noche". La declaración de odio a la noche en "La superioridad del día" es, como en la parte ensayística, en las antiguas impresiones o en la agitada experiencia del Niágara, una afirmación que se erige y se enuncia, simple, desnuda, no como demostración de algún postulado, sino como emergencia de una convicción fundamentada en la creencia: "Todos estamos deformados por la adaptación a la libertad de Dios".

Susana Cella

TAN CERCANA, TAN DISTINTA

Manuel Bandeira. *Estrella de la vida entera, antología poética (selección y traducción de Rodolfo Alonso)*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003; 220 páginas.

La poesía del gran Manuel Bandeira (Recife, 1886-Río de Janeiro; 1968) expone la constitutiva paradoja americana: la de cómo, desde el corazón de la vanguardia, cuyo germen de irradiación es el cuestionamiento del concepto de belleza, se puede aún tocar de lleno en la belleza. Paradoja americana puesto que el modernismo brasileño, que irrumpe en San Pablo en 1922, y en el que Bandeira es esencial, es la vanguardia surgida en plena consolidación de una identidad cultural brasileña. Es una vanguardia que busca un perfil moderno sin una tradición clásica propia para contrastar, parodiar, burlar. *Macunaima* (1928) de Oswald de Andrade manifiesta una inquietud cuyo latido mueve todo el movimiento: el encuentro, o más bien el cortocircuito, entre la tradición lusitana portuguesa y la necesidad urgente de incorporar a la literatura brasileña el habla popular del país. Modernismo que es vanguardia que es romanticismo: pero no como un "regreso" a la lengua del pueblo, de la que la



DIBUJO: D. LEVINE, 1974.

cultura letrada se fue apartando hasta perderla de vista y convertirse en anquilosado academicismo (tal, a grandes rasgos, la situación en el Viejo Mundo neoclásico) sino como un viaje de ida hacia un paisaje —en el sentido más extenso del término— del que esa lengua no surgió, y cuya incorporación se hará no sin dolor ni violencia. Situación inversa, desajuste intenso. Poesía destinada a nacer moderna, como sólo era posible en una situación de extrañamiento del poeta respecto de ese mismo paisaje del que su poema quiere ser reflejo estético. No por nada, entonces, fue el mismo Oswald de Andrade el que llamó a Manuel Bandeira el “San Juan Bautista del modernismo brasileño”.

¿Por qué el mandarín del modernismo le otorgaba a Bandeira ese venerable lugar de precursor? Por versos como estos, escritos en 1925 en Río de Janeiro, evocando el Pernambuco natal: “La vida no me llegaba por los diarios ni por los libros/ Venía de la boca del pueblo en la lengua errónea del pueblo/ Lengua veraz del pueblo/ Porque él es quien habla sabroso el portugués del Brasil/ Mientras nosotros/ Lo que hacemos/ Es macaquear/ La sintaxis lusiada”. Y en “Poética”: “Estoy harto del lirismo que se detiene y va a averiguar en el diccionario el sello vernáculo de algún vocablo/ Abajo los puristas/ Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales”. La paradoja (la belleza) de Manuel Bandeira —como quizás la de su contemporáneo Heitor Villa-Lobos, como la de los cuadros de Lasar Segall aunque éste, precisamente por no ser brasileño, asume la vanguardia como una estética del todo sincrónica y coherente— radica en la sorpresa del artista brasileño, no de ser artista, sino de ser brasileño, de pertenecer a ese mundo tan colorido, tan cercano al negro a pesar de su blanca matriz: “Unos toman éter, otros cocaína/ ¡Yo tomo alegría! Por eso vine a asistir a este baile de martes de carnaval...! Mezcla excelente de té...! Esta vez dama de honor...! —No, fue camarera./ Y está bailando con el ex prefecto municipal./ ¡Tan Brasil!”. Tan Brasil y tan americano, como que casi no sorprende encontrar en un poema de *Libertinagem* (1930) una figuración del *ubi sunt* atlántico con resonancias inculcadas del *Trilce* de Vallejo: “Hoy ya no oigo las voces de aquel tiempo/ Mi abuela/ Mi abuelo/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa/ ¿Dónde están todos?! —Están todos durmiendo/ Están todos acostados/ Durmiendo/ Profundamente”.

Libertinagem, precisamente, es uno de los libros esenciales del modernismo brasileño, como lo señala Jorge Schwartz en su ensayo “Evocaciones del Mangué” (*Diario de Poesía*, n° 61): “En *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, en-

contramos uno de los primeros registros poéticos del Mangué. En este libro (...) encontramos algunos de los poemas más importantes de la lírica brasileña de generación vanguardista (...) El poema ‘Cacto’ [incluido en esta antología] revela también el vínculo de Bandeira con el primitivismo” y “con la imágenes del cacto en Lasar Segall”. El Mangué, barrio protoburilero de Río de Janeiro, es un exaltado microcosmos brasileño, “tan brasil”: “La ventana estaba abierta. No sé para qué, pero lo que entraba era el viento de los lupaneres, mezclado con el eco que se partía en las curvas cicloidales, y fragmentos del himno a la bandera”. Tan tempranamente Bandeira ve con toda claridad la vía muerta de la búsqueda sublime, preciosista, introspectiva, del yo en el pedestal del naciente surrealismo con todas sus volutas oníricas: de todas las opciones Bandeira prefiere siempre la de perfil más bajo, que coincide con la más visible, y en el acto de apropiación, en el traslado de la vista a la palabra, es donde surge el resplandor de belleza. Como en este epigrama de 1933: “¿Qué importa el paisaje, la Gloria, la bahía, la línea del horizonte? —Lo que yo veo es el callejón”. Muchos años más tarde un gran admirador de Bandeira, Caetano Veloso, diría, con sorna modernista aún: “Está probado que sólo es posible filosofar en alemán./ Si usted tiene una idea increíble/ es mejor hacer una canción”.

La selección y traducción de Rodolfo Alonso es excelente: 220 páginas de esencial poesía contemporánea, de la que no sobra una sola línea. La edición bilingüe habilita el encuentro necesario con la precisa música brasileña de Bandeira, en la que están Heine y Mallarmé, y por eso mismo más brasileña. Debiera ser sólo el comienzo de una imprescindible aproximación a la gran poesía de Brasil, tan cercana, tan distinta, de la que tanto podemos aprender.

Edgardo Dobry

INTERROGANTES FAMILIARES

Silvio Mattoni. *Hilos, Alción Editora, Córdoba, 2002; 74 páginas.*

El hilo de la narración, “el hilo se corta por lo más delgado”, “la vida pende de un hilo”, la “trama de la novela”, etcétera, son frases hechas, casi sin sentido de tan repetidas. Pero no para quien se pregunta qué son, y cómo son, esos hilos, telas, urdimbres, que están ahí y reaparecen una y otra vez al contar una historia, historia de vida o de familia. Esto es lo que Mattoni hace, porque son imágenes de hilos (cordón umbilical, cable de te-

léfono, redes, tela de araña, dedos del padre tomando el brazo del hijo) las que persigue poema tras poema, y son nudos o núcleos los que elige y explora desde la voz de cada uno de los personajes (abuelo paterno y materno, abuelas, madre, tía, hermano) que como auténticas *dramatis personae* se cuentan a sí mismos en los poemas. Así se atan y desatan los lazos de un álbum familiar, sus herencias que, verdaderas o imaginarias, son sobre todo discursivas, tanto que se vuelve posible evocar el recuerdo de algo que no se sabe si se ha vivido o si es una parte de la historia (la memoria) familiar repetida de generación en generación.

Eso, sobre lo que el personaje vuelve como núcleo obsesivo por su poder simbólico o sintético, por su carga angustiosa o por constituir una especie de epifanía pagana, es un eslabón. Los eslabones reunidos de lo que cada uno dice forman una cadena de oro, pero lo que más destaca de esa cadena no son los puntos de unión, sino los vacíos, lo que el oro de las palabras rodea o circunda (por, justamente, circunloquios) pero nunca dice, aquello sobre lo cual insisten las preguntas y las incertidumbres que no tienen respuesta ni solución allí donde “la poesía celebra lo inaccesible en el habla” (vid. el ensayo de Mattoni “Poesía y psicoanálisis”, en *Diario de Poesía*, n° 53, otoño de 2000).

Como ese tío que guarda “cartas, chismes,/ fotos amarillas que ni mi madre/ podría reconocer”, cada una de las voces expone su pequeña verdad, su ternura o su pena, como momento de extravío de sí a la vez que como destino. Entre supeño, memoria e historia imaginada, cada voz dicta su recuerdo, y lo que resulta es más un conjunto de monólogos brillantes de personajes de tragedia que una novela polifónica al estilo Faulkner. Pero cuando se dice “tragedia” hay que aclarar: nada de grandilocuencia, nada de grandes escenas o espectáculo del dolor y el desgarramiento. Sorprende el modo en que Mattoni crea la complejidad, las contradicciones, los pequeños heroísmos y las miserias de cada personaje, a partir de una especie de pudor o reticencia. Las palabras y las frases, de una estudiada sencillez léxica y sintáctica, resultan por eso mismo más inquietantes, y bordean siempre un nivel de reflexión que permite llevar las pequeñas historias a ese grado de tensión propio de la tragedia clásica y renacentista, como si al narrar la cotidianeidad de la historia familiar, de cualquier historia familiar se “desempaquetara” una joya envuelta en papel de diario”.

Estas joyas que Mattoni pone a brillar, y que Fogwill leyó como “verdades de guardar” (*Diario de Poesía*, n° 50), tienen que ver con los temas de la

poesía: la muerte, el amor, la paternidad, la escritura, el deseo. Pero tienen que ver sobre todo con una fina reflexión, que nunca aparece expuesta sino siempre tramada sutilmente por detrás de cada poema y de cada escena mínima presentada, acerca de los signos. El septuagenario dice al comienzo del poema “Desde hace años escucho a los pájaros/ y leo figuras que no dejan huellas/ de su vuelo. ¿Por qué los versos hoy/ están acribillados de silencio?”. Y Mattoni, como el septuagenario, piensa y escribe convencido de que la interpretación (conceptual, afectiva, perceptiva) es la *koíne* del mundo de hoy: una interpretación infinita de los signos, hasta de los más efímeros, que otorga momentáneo sentido a la existencia. El repaso de las fotos del álbum y del anecdotario familiar se convierte en un trabajo interpretativo que no cesa, porque la pasión hermenéutica parece ser la condición fundante del *dasein*, porque la pasión de pensar, escribir y hablar es la que mejor rodea el silencio y es la que permite, por unos momentos, ocupar el lugar del soberano, el yo que afirma, soberbio y frágil al mismo tiempo: “Mi dedo muestra el oro que no viste/ y levanta tu suelo hasta dejarlo/ suspendido en el aire. Tan lejos estoy/ de tu círculo de afinidades magnéticas/ y herencias imaginadas, tan potente/ es el fragor de mi garganta que vos/ no me escuchas, soy yo el que invento/ esta reverberancia de tu oído”.

Anahí Mallol

ESCENAS PARA UNA CONSTRUCCION

Patricio Grinberg. *La Jabalina, Tsé=Tsé, Buenos Aires; 2002; sin numeración de páginas.*

La clave de *La Jabalina* (primer libro de Patricio Grinberg, 1970) parece ser la fragmentación. Dividido en tres partes en las que el poeta se focaliza en los personajes de Li Bo, Fedra y Rosenbaser respectivamente, éstas se dividen a su vez en otras varias partes que en conjunto describen una escena que deberá ser descubierta a través de un entramado de diversas percepciones que ingresan al texto por estos personajes. El poeta fragmenta ese mundo de manera casi cinematográfica, deteniéndose en los detalles como lo haría una cámara, describiendo a veces en un poema completo, otras en un solo verso, las cosas que componen la escena y las ideas que genera esa percepción del mundo.

Cada poema es un fragmento de aquello que se intenta reconstruir a lo largo del libro (la realidad o el mo-

mento), a través de un juego dialéctico por el cual la inmovilidad, que lleva al vértigo de ideas a Rosenbaser o a Li Bo a un estado de reflexión silenciosa, se traduce en discurso en movimiento. Esa intención contemplativa, junto con la brevedad de los poemas, parece inspirarse en la tradición poética oriental, así como el estilo mesurado y la indagación de la realidad que propone Grinberg encuentra antecedente en la poesía de Alberto Girri.

El lenguaje es el eje central de una búsqueda cuyo punto de partida o de llegada es la contemplación: la mirada de los personajes que habitan el libro converge en una misma dirección y transforma en éxtasis a ese acto sencillo. “La palabra ensaya nombres/ no verbos” expresa Grinberg para señalar lo estático de esa contemplación. Hay una espera, el acedo de las palabras, entregándose el cuerpo con placer a una instancia superior de percepción intelectual, “clausura que el cuerpo asume al recostarse y bostezar”.

La puesta en acto de la palabra a través de la escritura o del habla desacraliza el éxtasis de esa contemplación. “Desplazarse, alterarse es hablar”, siendo el cuerpo incapaz de dar respuesta a la necesidad de pensar el lenguaje como una entidad superior. En esa búsqueda, se halla implícito el concepto de lo divino que nos propone Grinberg: el mundo y los objetos que lo habitan bastan como prueba rotunda de su existencia (“evidencia de estar”, dice) y contemplarlos es asistir a una revelación inmediata, una epifanía. Como si el mundo no necesitara más que del detalle de lo inmóvil y de su solipsismo para concretarse en un todo desprendido de leyes adicionales, donde el lenguaje sea la comprobación de su immanencia. De esta manera, las cosas se significarán a sí mismas como lo que son y como el espectador desearía entenderlas, “como definir un jarro/ sin siquiera decir lo que no es”.

En este marco, el hombre —Li Bo, Fedra o Rosenbaser, lo mismo da— conocedor del lenguaje, sólo puede acceder al acontecimiento de lo divino de manera éxtatica, dejándose imbuir por esa unión intrínseca entre palabra y cosa que pone de manifiesto lo real, la contundencia de lo que se observa. Asignarle un sentido al mundo será exponerse al fracaso, ser incapaz de ver en él la organización de un todo que se multiplica más allá del lenguaje, “sentido como el sentido de una frase/ y el sentido del olfato”; o, en otras palabras, ser incapaz de acceder al conocimiento del mundo entendido como constructo intelectual a la vez que sensible.

Walter Ch. Viegas

(sigue en pág. 38)

(viene de pág. 37)

RONDAR LOS BORDES

Tamara Kamenszain. *El ghetto*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003; 64 páginas.

Poeta y crítica de poesía, las dos caras de Tamara Kamenszain comparten sus mitades: sus libros, sus papeles, sus saberes incompletos. Si los poemas de *El ghetto* constituyen una operación de lectura es porque, probablemente, la imagen más nítida de su escritura sea el desplazamiento de una púa sobre el surco de un disco. Se trata de una escritura-hendidura: horadar una superficie, cavar una fosa y asomarse al abismo de la muerte. Si este libro habla del judaísmo y, en el marco de esa tradición, aborda el duelo por el padre muerto, lo que hace es registrar, con el humilde rigor de un copista, las huellas de la historia. El objeto de estos versos son las marcas que los acontecimientos imprimen, su naturaleza escrituraria.

No hay experiencia de la muerte. El otro es el que muere. Guarda, entonces, un secreto, del que nada sabe. En busca de ese secreto, los personajes de *El ghetto* habitan espacios ajenos: el exiliado, el inmigrante, el turista; o realizan un oficio ligado a otra lengua —el traductor— o a un cuerpo extranjero —la jinetera cubana. La condición del sujeto es estar en otra parte y el exilio es uno de los grandes mitos de la tradición judaica. Por eso, para decir "yo", la poesía de Kamenszain realiza un desvío: "el doble de mí, cristiano/ la mitad de mi doble, judía". O escribe en el dorso de una carta, TKDF: su nombre propio en la capital mexicana. En el rodeo y en el tetrágono, ese "yo" está fuera de sí y fuera de lugar. El judaísmo ofrece, a cambio, una promesa: "El año que viene/ en Jerusalem". "¿Y mientras tanto?". Se pregunta Kamenszain: "Esquina de Güemes/ y Scalabrini Ortíz". Encrucijada, interrogación. Lo que hay, mientras tanto, en la fiesta de consagración del hijo o en el rezo fúnebre del kaddish, es la misma ronda, idéntico giro en torno al otro.

El título, la primera inscripción que el libro impone, es un término extranjero. Una de esas palabras que tienen el raro privilegio de no ser traducidas. Denotan una singularidad tan extrema que adquieren el valor insustituible del nombre propio. La dedicatoria multiplica el mismo fenómeno: "In memoriam Tobias Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto". En el cruce de cuatro lenguas (latín, ruso, español e italiano) queda configurado el espacio intraducible de la muerte, y la escritura no puede hacer más

que desplegar como perifrasis, dar vueltas a su alrededor. En un ensayo crítico del 93, Jorge Panesi destaca en Kamenszain la figura del replegue, del volver, las formas circulares: "Y es un disco el que cierra como un círculo perfecto, *Vida de living*. Perfecto porque no cierra nada. Más bien genera voces, cantos". La espiral del surco gira buscando un centro que nunca alcanza. Por eso Kamenszain insiste, antes y ahora, al concluir las vueltas de su libro: "hasta aquí llegamos". No se vuelve al mismo sitio y cada vuelta es un desplazamiento. El libro comienza en la escuela de traductores de Toledo, a fines de la Edad Media, y culmina en una escuela de samba, en Río de Janeiro, en los carnavales del 2001. Entre escuela y escuela, entre lengua y lengua, lo expulsado en España sólo diluye las jerarquías en la efímera ceremonia carnavalesca, en "una diáspora subida al Corcovado". Sólo el amor puede sellar un compromiso con el otro. Ser entonces "aquella que por vos morí" y también "la que te dejó morir". Allí donde se muere por el otro y se muere sin el otro, la diferencia se reduce a un trámite administrativo. Dios será, entonces, apenas el burocrata que "nos archivará distintos/ en su libro de los parentescos/ en el viejo yo vos en el nuevo", sin pecado ni culpa, sin persecución ni exterminio.

La poesía perifrástica de Kamenszain no traza un límite para configurar un espacio propio, en realidad el límite es su verdadero territorio. Cuando evoca al padre y dice "en tu apellido instalo mi ghetto", lo que hace es fijar, en el límite paterno, un lugar de residencia para su poesía. Ni adentro ni afuera, escribe en el perímetro del círculo, un trazo que es corte, diferencia, circuncisión. Como figura retórica, la perifrasis tiene un origen compulsivo. Ocupa el lugar de una prohibición, se hace cargo de aquello que no puede o no debe ser dicho. Así en "Kaddish", la oración por los difuntos no es más que "una ronda de inútiles plegarias" incapaces de responder al dolor de la huérfana, "¿qué es un padre?". En "Solideo", el poema gira de un modo frenético ("procesión de cabezas/ recortadas en círculo/ gorrito femenino/ por la tela/ me adelanto/ hasta la fosa abierta") en la imposibilidad de nombrar la ciudad de la que habla. "No es Toledo", repite, "ni siquiera está en España". El duelo (*El ghetto* en su conjunto) produce una escritura alrededor de la muerte, en sus bordes. Ningún otro lugar es posible. La fosa o el abismo son el centro de atracción (fúnebre en el cementerio de la Tablada, turística en la cima del Corcovado), y allí el poema se detiene. Lo demás está interdicho.

Samuel Zaidman

(viene de pág. 18)
forma su color/ era tan rojo/ tan dulce aquel deseo/ pero claro cata/ y cata hacia mí mismo.



★ **Porriá, Ana. *hormigas y samuráis*, Melusina, Mar del Plata, 2002.**

Son poemas de pocas líneas, carentes de mayúsculas y con pocos signos de puntuación, agrupados en series de entre dos y doce textos, que a su vez se agrupan en series mayores, aunque también se podría considerar a cada serie un poema, y a cada poema unario un paso dentro de una unidad mayor, y hasta a todo el libro un poema. Da lo mismo, lo que importa es la sucesión de algo así como leves anotaciones impersonales en torno de cuestiones atinentes a hormigas, en la primera parte, y a samuráis en la otra. En tanto "hormigas" está compuesta de dos series internas, la otra parte se divide en seis, tituladas "samuray clásico", "el camino del samuray (ghost dog)", "pedagogía del samuray", "samuray borgeano", "samuray pop" y "samuray fin de siglo", de muy distintas extensiones (además "el camino del samuray", que remite explícitamente a la película de Jim Jarmusch, contiene a su vez tres series, "terrazas", "ritos" y "cañales", de modo de que puede observarse una cierta progresión: hormigas al principio, luego una aparición del tema samurái —que en un primer momento se toca fugazmente con el de las hormigas— y luego el avance a través de éste hacia diversos objetos culturales de observación. Y todo dispuesto para el ejercicio de una activa y sutil fruición de leer. Desechado cualquier atisbo de énfasis, de intensidad o de expresividad, la escritura se vuelve un arte del dar a ver, no tanto dar a ver cosas como pequeñas conquistas de la mirada o de la subjetividad involucrada en la mirada: el juego de la observación como una ofrenda al pensamiento. Y lo que busca el pensamiento no es tanto saber como maravillarse con el prodigio de lo existente o lo pensable. Nacida en 1962 en Comodoro Rivadavia, Ana Porriá enseña literatura argentina y latinoamericana en la Universidad Nacional de Mar del Plata y antes había publicado un libro de poemas, *Con trapos en la boca*. D.F.

pedagogía del samuray 5: se enseña/ la forma del ideograma/ y sus sentidos./ nunca/ el trazo.
pedagogía del samuray 6: el conocimiento/ como sucesión de pequeños actos/ pero también/ como caída en el abismo.

★ **Roffé, Mercedes. *Canto errante, téstésé*, Buenos Aires, 2002 y *Memorial de agravios*, Alción Editores, Córdoba, 2002**

"La poesía, el poema, no es un lugar de reflexión. Es —a lo más— la arena de un tanteo. De ahí la poética de este libro, su anatomía: un campo de experimentación donde la palabra, metonímica siempre, intenta acercarse a un centro siempre en fuga. El poema así —más que referir— reproduce ese juego de permanente negociación (política/deseosa) en el que nombrar y vivir se parecen tanto. En ambos casos, no se trata sino de

delinear/fundar el paisaje de lo posible en un terreno siempre minado." Con este párrafo termina el prólogo con el que Mercedes Roffé abre *Memorial de agravios*, su último libro, en tanto que en la contratapa del penúltimo, *Canto errante*, Reynaldo Jiménez encuentra "una voz como quedada, a la medida de un pronunciar evocador, entre los aires astillados de una tragedia inminente". También Jiménez hace notar que el libro esperó más de una década para ser publicado, y quizá de ahí provenga el contraste entre un discurso que —al menos en el estilo y el léxico— remite a lo oracular y la búsqueda de trascendencia y otro reticente e incisivo, que no desdena la apariencia de prosa. La autora nació en Buenos Aires en 1954, entre otros libros publicó *El tapiz* (1983), *Cámara baja* (1987) y *Definiciones Mayas* (1999) y, en Nueva York, donde reside, dirige desde el 98 el sello Pen Press, dedicado a plaquettes de poesía.

★ **Steinmetz, Jean-Luc. *Antología poética (1968-2000)*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2002**

Primera antología de la poesía de Jean-Luc Steinmetz (Tours, 1940) que se publica fuera de Francia, seleccionada y traducida en este caso por Inés Intrascaso. En edición bilingüe, como todas las de la colección Personae de Tierra Firme, se incluyen poemas de cinco libros del autor: *El eco atravesado* (1968), *Ni aun* (1986), *Hoy de nuevo* (1990), *Caída libre en la mañana* (1994) y *La línea de cielo* (2000). "¿Qué buscaba yo contra obstinación sino crear, frente a la realidad del mundo, algo que lo comprendiera y que tuviera su misma consistencia?", reflexiona Steinmetz en el prólogo, al advertir en toda su obra, retrospectivamente, "el impulso continuo de un deseo". Luego cuenta que participó activamente en la vanguardia de los 70, de cuya "búsqueda puramente formal" se apartó cuando "una nueva forma de lirismo se me impuso, a veces vuelta hacia los elementos naturales que interrogan, otras atenta a la urgencia humana, a la rapidez moderna. (...) Mis poemas conjugan la eternidad y el instante, la permanencia y la urgencia. Esa suerte de sabiduría que a veces se desprende de ellos sólo formula sin embargo una lección de incertidumbre en donde triunfa lo inútil. Pero lo que yo llamo 'la bella inutilidad del día', la gratitud del mundo me emocionan, como me emocionan cada hombre inmerso aquí en la ignorancia de su condición y que, pese a todo, tiene el valor de existir." Steinmetz publicó numerosos ensayos sobre poetas franceses de los siglos XIX y XX, algunas prosas de ficción y sendas biografías de Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé.



Ensayo

★ **Armani, Horacio. *Imágenes de Eugenio Montale*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.**

Sustanciosa recopilación de ca-

si todo lo que resultó del encuentro entre Montale (la persona y la obra) y quien seguramente fue su mayor divulgador en la Argentina, a partir de la precursora antología publicada por Fabril a principios de los 70: artículos, notas periodísticas, entrevistas y traducciones de poemas de E.M., aparecidos en medios periodísticos o inéditos hasta ahora. Es el testimonio de una devoción literaria y personal, sin duda, y mucho más: se acepta o no la visión que Armani tiene del autor de *Satura*, y por más polémica que hayan suscitado algunas de sus traducciones, no hay duda de que aquí está Montale, y mucho, y con la fuerza y la riqueza que de esa presencia se puede esperar. Además, un poema de Armani, "Lectura de Montale", los textos de algunas cartas que el poeta italiano le dirigió, una bibliografía y una cronología abreviada.

★ **Di Giovanni, Norman Thomas. *La lección del maestro* (traducción de Marcial Souto), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.**

Borges visto por su principal traductor al inglés y coautor de su autobiografía. En tanto el primer texto, "En memoria de Borges" es el relato de una relación, con Borges como protagonista de una historia atractiva y por momentos divertida y con su amigo americano en el papel de un Watson encargado de recuperar por escrito lo vivido, el resto es una compilación de artículos y ensayos escritos para distintas ocasiones y en algunos casos reescritos: "Borges y sus intérpretes", "Borges y el juego del otro yo", "Borges biógrafo: Evaristo Carriego", "Borges y sus fuentes: Historia universal de la infancia", "Borges y su autobiografía", "Traducir a Borges" y el apéndice "AFa para traductores". En distintos grados, combinan el testimonio —particularmente interesante cuando Di Giovanni cuenta cómo trabajaron juntos— con la reflexión y la investigación, y no pocas veces con la polémica, sobre todo con otros traductores y con críticos que arriesgaron interpretaciones de la obra borgiana. Apartándose un tanto de los demás trabajos, el apéndice apunta a exponer una breve teoría de la traducción.

★ **Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*, Paidós, Buenos Aires, 2002.**

El subtítulo, "De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico" adelanta bastante de lo que ofrece, a lo largo de más de cuatrocientas páginas, este libro. Grüner, que en otros trabajos ya había empezado a sabotear el prestigio que cobraron "los estudios culturales" en el debate teórico argentino, va ahora mucho más lejos, más a fondo y también más a lo ancho: parecería que nada puede quedar afuera del lente con el que una pasión crítica extrema se pone a cuestionar nociones como globalización, multiculturalismo, hibridéz o fragmentación cultural para religarse con "viejas" tradiciones del siglo XX —Sartre, el marxismo, el psicoanálisis, la escuela de Frankfurt— pero no como si nada hubiera pasado desde los 70 sino, precisamente, a partir de lo que pasó y por lo que esos discursos quedaron en mayor o menor medida eclipsados. Entre otros muchos objetivos que explicita e implícitamente se propone, están recuperar una concepción "trágico-poética" y política de la experiencia social y subjetiva, y reconstruir una teoría crítica de la cultura. Véanse los títulos de algunos capi-

tulos: "Mundialización capitalista, poscolonialidad y sistema-mundo en la era de la falsa totalidad", "Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista. O la suma de las partes es más que el todo", "La cosa política", "La experiencia de lo trágico", "La experiencia de lo político" y "La experiencia de lo poético".

★ **Libertella, Héctor (compilador).** *Literal 1973-1977*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2002.

Selección de artículos, manifestos, poemas, relatos, ensayos y trabajos críticos aparecidos en los tres números de *Literal* (cinco, si se acepta que los dos últimos fueron números dobles). Inconseguido desde hace más de veinte años, es un material muy necesario para entender gran parte de lo que pasó en y con la literatura argentina desde mediados de los 70 hasta hoy, y en ese sentido vale la pena sobre todo volver sobre - descubrirlos - trabajos como "La flexión literal" (hay dos con ese título), "El matrimonio entre la utopía y el poder" y "No matar la palabra, no dejarse matar por ella", publicados sin firma, como la mayor parte de lo que la revista incluía en sus páginas. Con Osvaldo Lomborhini como jefe espiritual y llevada adelante, entre otros, por Germán García, Luis Gusmán, Héctor Libertella, Lorenzo Quinteros, Luis Thonis, Jorge Quiroga, Oscar Massotta, Oscar Steinberg, Susana Constante y Oscar del Barco, *Literal* fue una empresa deliberadamente vanguardista, conformada como partido en la disputa por el poder literario -es decir, por decidir qué y cómo hay que leer-, y de su voluntad de hacer historia da cuenta el prólogo cuando habla de una "revista de culto" sin omitir las comparaciones con la *Martín Fierro* de los años 20 y el *Salón Literario* de 1837, pese a que la institución literaria y la historia de la cultura fueron fetiches que la revista combatió encarnizadamente. Agudo, lúcido y disfrutable como casi todo lo de Libertella, el prólogo ofrece una excelente introducción y lo complementan un índice de índices de la revista, una reproducción del afiche con el que se promocionó el primer número y una compilación de las repercusiones a favor y en contra que la movida tuvo en la prensa. Más allá de la utilidad que pueda tener como material de trabajo para investigadores, y sin obviar la posibilidad de advertir que pronto suelen caducar las propuestas más lanzadas a establecer la caducidad de lo que las precede, acceder ahora a este libro permite descubrir qué cosas en su momento no se supieron leer en aquellos textos casi siempre animados por una inteligencia muy despierta, una astucia afinadísima y unas ganas de transmitir convicciones y descubrimientos cuya energía hoy resulta envidiable. O qué se pudo haber leído entonces pero fue olvidado en el ir y venir de los gustos, de los puntos de vista y los criterios de valor. D.F.

★ **Zambrano, María.** *Filosofía y poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.*

"Pensamiento y poesía", "Poesía y ética", "Mística y poesía", "Poesía y metafísica" y, finalmente, "Poesía", se titulan sucesivamente los capítulos de este bellísimo y por muchos motivos necesario libro, tan claro y accesible en su exposición como complejo en su abordaje de las cuestiones que abarca, que la autora de *Claros del bosque* y *De la aurora* escribió durante su exilio en México, en 1939.

(sigue en pág. 40)

Reverso

Invitada por la redacción, Laura Cerrato relata la génesis de un poema suyo; la poeta misma seleccionó el poema 36 de *No estoy en casa*, su libro más reciente.

Por Laura Cerrato

Siempre me fascinó seguir los vericuetos y avatares de la escritura en otros poetas y hasta escribí un libro sobre la génesis de una serie de poemas de Samuel Beckett, rastreando, a través de sus manuscritos, las dudas, hesitaciones, indecisiones y afirmaciones que preceden a la escritura de cada versión. Para corroborar muchas veces que la primera era la mejor y, por lo tanto, era deseable volver a la misma.

Pero en mi caso particular, desgraciadamente, mis borradores van a parar a la basura digital y por lo tanto no cuento con las ventajas que tuve con Beckett o con Porchia. Y no es que no quiera dejar rastros, pero mi PC es el único lugar donde puedo guardar los poemas sin riesgo de extravíarlos, como sucede cuando se trata de papeles. Y a partir del primer borrador, que siempre es manuscrito, las sucesivas correcciones las realizo en pantalla.

Un poema mío surge generalmente de algunas notas primeras borronadas en cualquier papel o al final de un libro que tenga a mano. A veces, la lectura de ese mismo libro motivó al incipiente poema. Otras, no tiene nada que ver, simplemente andaba cerca.

Mis primeros disparadores suelen ser sensoriales o textuales. Con los textos se puede generar una relación de acuerdo o desacuerdo y eso es lo que provoca mi poema. La más de las veces, sin embargo, la lectura me genera más interrogantes y a veces me lleva a otras derivaciones que se alejan de lo que dijo el autor. El poema que parte del epígrafe *flor inversa* de Rimbaut d'Aurenga, donde flor inversa alude a la helada o escarcha, derivó hacia esas reflexiones sobre la muerte, que se alejan bastante del poema del trovador.

Cuando mis disparadores son sensoriales (algo que veo, oigo, huelo, gusto o toco) puede surgir un poema de un tirón y que sólo necesitará algunos retoques o puede convertirse en una nota que quede abandonada por ahí, a la que volveré después, si vuelve a cruzarse, o que perderé para siempre. Así quedan muchos por el camino, proyectos o semillas que a veces recupero años después.

Cuando el poema encuentra su forma de repente y aparece intacto sin esfuerzo, me depara una inmensa felicidad, como de algo que surge solo, casi como si me lo dictaran. Redondo. Y no necesariamente será un buen poema. Pero ese acto por el cual el poema decide ser le

imprime el carácter de concluido y final. Allí no hay versiones ni correcciones. Como ejemplo puedo mencionar "Leyendo a Silesius".²

Algún poeta dijo que era más importante corregir que escribir. Y es que corregir también depara la inmensa felicidad de andar tras las palabras, los ritmos y los espacios que van dibujando un poema diferente a medida que las alteraciones se suceden.

Así sucedió, por ejemplo, con el poema 36, perteneciente a mi último libro, *No estoy en casa* (Bajo la luna, Buenos Aires-Rosario, 2001).

Laura Cerrato

36

pongo mi garabato encima de tus letras recorro y repito tus trazos que corrigen un poema en un idioma que no es el mío

es como si tu voz de pronto susurrara en mis dedos los acentos y sonidos de tu lengua

yo no puedo contestarte pero recorro tu caligrafía muda y eso inexplicablemente inicia una conversación la conversación de dos ausencias en una página

Este es un poema que tuvo una génesis muy compleja y más bien atípica, porque implicó una reescritura en francés a medida que lo iba escribiendo. Estábamos preparando un número de *Inter Litteras* con un ensayo de Nicole Brossard, "Fluid Arguments", que mi ayudante Elina Montes traducía del francés e inglés. Se trata de un texto muy complejo, con inserción de blancos, sobreimpresiones, y una distribución muy especial del espacio gráfico. También contenía una página con correcciones de puño y letra de Nicole. Como ésta debía también traducirse, le pregunté a Nicole si quería poner sus propias correcciones manuscritas en castellano una vez traducida la página. Ella me contestó que lo hiciera yo y que le resultaba interesante, dado el tema del ensayo, la idea de que otra mano sobrescribiera su escritura.

Así se hizo, pero, además, la situación me sugirió este poe-

ma. Cuando le conté que había pasado, ella mostró curiosidad por leer el poema. Yo estaba en la etapa de corrección pero fui armando una versión paralela en francés y se la mandé. La traducción me obligó a cambiar palabras, un poco porque mi francés no es nada extraordinario, y otro poco porque me sonaban mejor ciertos cambios. Con lo cual me vi forzada a replantear también el original. A su vez, Nicole me sugirió un par de cosas y de este ida y vuelta por e-mail surgió esta versión provisoriamente definitiva.

Como de costumbre, de mi primer original manuscrito no queda nada, pero las sucesivas correcciones quedaron registradas en el correo electrónico y así he podido reconstruir algunas de las dudas, correcciones y contracorrecciones que se fueron dando.

Recuerdo que una de las dificultades que se me plantearon era elegir entre "susurrar" o "murmurar". Ante la necesidad de decidir también para el francés, descubrí que la primera aparecía en el diccionario pero no me sonaba como de uso muy frecuente. Cuando buscaba en castellano "susurrar" siempre me daba "murmurer". Las dos palabras me resultaban eficaces en su aliteración, pero después de varios ensayos opté por la sibilante en castellano (que había sido mi primera tentación), aunque en francés dejó la más suave "murmurer".

Algo diferente ocurrió con la palabra "garabato". Esta surgió después de haber barajado "trazo", "dibujo" y alguna otra que ya no recuerdo. "Garabato" se impuso por su sonoridad, además de su fuerza. En francés en cambio, me sonaba algo cacofónica ("gribouillages"), pero la mantuve igualmente porque me parecía lo más cercano al original castellano, además de que también es una palabra fuerte. Consultada Nicole, también la prefirió, de modo que esa parte de la versión resultó casi literal, salvo que cambié el singular castellano por un plural, más fluido en francés. También podría haber puesto un plural en castellano, pero me gustó el contraste de este singular contundente con los

plurales que le siguen. El garabato es la irrupción algo insolente frente a los más académicos "letras" y "trazos".

Esta primera estrofa concluye con algunas licencias a partir del hecho disparador. El texto que yo debía corregir simulando la letra de su autora era en prosa, y yo lo convertí en un poema, porque así la sobreescritura adquiría un matiz más significativo, con ecos palimpsesticos, allí donde el lenguaje se vuelve más irreducible y no parafraseable: en el poema. La otra licencia es cuando digo "en un idioma que no es el mío", puesto que el texto de Brossard ya estaba traducido al castellano. Es que, además de estar muy presente el original, siendo la traducción una forma de transacción que nunca se define del todo en algo propio, pero tampoco ajeno (*vi-de Joyce y El retrato...*), me pareció que no era mi idioma y que yo corregía "en realidad un original en otra lengua, que tampoco era el francés, por otra parte. Fue realmente la sensación de otredad que subyace al lenguaje que siempre es traducción de algo que no conocemos.

Esta primera estrofa se me dio súbitamente, como una "iluminación", y plantea *in nuce* lo que el poema es. Lo que sigue intenta mantenerse fiel a esta primera instancia. La segunda estrofa hace variaciones de la misma. Repite la acción de escribir en el ámbito más material de los dedos y la voz, de los dedos portadores de otra voz. A su vez, anticipando la idea de diálogo que surge al final, la tercera estrofa establece la imposibilidad de respuesta "de viva voz" que sustituye con el tacto que recorre la mudez de la caligrafía. Y ése es el diálogo que se logra, a partir de dos voces enmudecidas. En esa lengua muda, que es siempre otra y ajena, se gestan dos ausencias que sin embargo coexisten en una misma página, como si el encuentro sólo pudiera darse a partir de ese callar y ese no estar. **✠**

1. *Contemplación del silencio.* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999.
2. Ib.

Número 76
Agosto de 2003

La masacre y su representación:

sección especial con textos de David Hockney sobre Picasso / Sario 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:

Vezzeffi sobre el momento político del país / Oubiña sobre el "nuevo cine argentino" / Chefec 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.

PUNTO DE VISTA

(viene de pág. 39)

Y es que la poesía ha sido, en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado. El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del logos en sí mismo al verse sobre lo irracional. La irracionalidad de la poesía se concretaba así en forma más grave: la rebeldía de la palabra, la perversión del logos funcionando para descubrir lo que debe ser callado, porque no es. En suma, una falsa verdad. Verdad porque se muestra como la verdad en la palabra, por el camino de su aparición. Y falsa porque descubre lo que por no alcanzar el supremo rango de ser, no tiene por qué manifestarse. La poesía era una herejía ante la idea de verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso, fijándola.

R

Revistas

★ *Fénix*, N° 12, Córdoba, octubre de 2002.

Su amigo Antonio Requeni estampa algunos recuerdos personales de Alejandra Pizarnik; Santiago Sylvester, en "La dificultad de la ruptura", toma la posta en una discusión sobre los límites y las perspectivas de la poesía en el presente iniciada en el número 11 con ensayos de Beatriz Vignoli, Ricardo Herrera y Pablo Anadón; en la sección crítica son comentados libros de, entre otros, Alejandra Pizarnik (su *Prosa completa*), Juan José Hernández, Luis Tedesco (dos comentarios de *Aquel corazón descamisado*, uno a favor y otro en contra) y Harold Bloom, de quien, a propósito de su *Poesía y represión*, Pablo Anadón escribe que "como crítico fuerte", no quiere ceder papel protagónico, y llama más la atención sobre los biceps de su modo de lectura que sobre lo leído. En memoria de Jorge Calvetti se publican cinco sonetos por los que quería ser recordado y el rubro poesía inédita se integra con textos de Máximo Simpson, Mori Ponsoway, Alejandro Nicotra y Beatriz Vignoli (quien presenta una serie denominada "The Sushi Haiku Club", compuesta de poemas orientales tradicionales -chinos? japoneses?- que le permiten ficcionalizar con gracia e inteligencia cuestiones bastante menos exóticas). Para destacar: la traducción que Rodolfo Alonso entrega de una selección de poemas de Sophia de Melo Breyner Andresen y de un "Arte poética" que la gran poeta portuguesa escribió para agradecer un homenaje público en 1964.

(Correspondencia a: Pablo Anadón, Matienzo n° 29, 5186, Alta Gracia, Córdoba, República Argentina. E-mail: panadon@ffyh.unc.edu.ar)

★ *La Pecera*, N° 3, Mar del Plata, 2002.

Sobre el novelista Bernardo Kordon escribe Osvaldo Picardo, director de esta revista marplatense; Javier Adúriz entrevista al poeta rosarino Eduardo D'Anna, Liliana Lukin presenta y co-tra-

duce (con Marcelo Sierra) a la poeta francesa Hélène Cixous y Fernando Cermelo escribe sobre la música del jazzista Steve Swallow basada en poemas de Robert Creeley, de quien a su vez traduce tres textos. A las relaciones entre el relato policial y Freud se refiere Héctor J. Freire, y el brasileño Floriano Martins a los manifiestos que escribió su compatriota Claudio Willer. El número incluye también una nota sobre poesía colombiana acompañada por una muestra de poemas, dos cuentos de Arnaldo Calveyra, un poema de Luis Bacigalupo y una nota de Circe Maia, "La traducción de la literatura helénica a las lenguas extranjeras", especialmente sustanciosa por lo que apunta sobre la traducción en general y, más aun, cuando cuenta su propia experiencia en esa práctica.

(Correspondencia: Catamarca 3002 (7600), Mar del Plata, prov. de Bs.As, Argentina. E-mail: picardo@mdp.edu.ar)

★ *Los rollos del mal muerto*, año II, N° 7, Buenos Aires, 2° cuatrimestre de 2002.

Siempre lanza en ristre, Jorge Santiago Perednik toma un texto de Ariel Schettini aparecido en el difunto suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* para considerar las relaciones entre poesía y fascinación (la actitud de fascinación en la crítica se ha vuelto tan común que se diría un signo de la época, sostiene). A partir de una minuciosa revisión, frase a frase, de las consideraciones que le despierta a Schettini la famosa rima XXI de Bécquer (la de "poesía eres tú"), Perednik comprueba que "la crítica fascinada no lee el poema, lee su propia fascinación", y, apoyándose en una afirmación de A.S. ("la fascinación de este poema nace, sin duda, del hecho evidente de que es una caja china"), advierte que "en tanto opera a partir de la duda, la crítica quiere ver, y por tanto mira", pero no la crítica fascinada, ya que el encantamiento o la fascinación generan un rechazo a ver lo que está ante los ojos y "una metavisión que lleva a ver lo que no está". Este número de la revista que dirige Daniel Muxica incluye también una crónica de Luis Bravo sobre el XI Festival de Medellín, a W.C. Williams traducido y presentado por Alejandro Manara y poemas de los argentinos Liliana García del Carril, Daniel Calabrese, Susana Szwarz y Laura Yasán, el colombiano Harold Alvarado Tenorio, el portugués Amadeu Baptista y el brasileño Floriano Martins.

(E-mail: delmalmuerto@fiber.tel.com.ar)

★ *Patagonia Poesía*, año 5, N° 13/14, Chubut, octubre de 2002. Director: Roberto Gojman.

Sobre la posible relación entre los acerolazos de 2001/2002 y la poesía responden, entre otros, Isidoro Blaisten, Joaquín Giannuzzi, Eduardo Pavlovsky, León Roizitchner, Fernando Noy, Horacio González y José Pablo Feinmann. Dos rescatos: un poema del primer libro de Juan Gelman y un texto del 53 en que Raúl Gustavo Aguirre reflexiona sobre el surrealismo, seguido de una breve muestra de surrealistas argentinos. Hay también una selección de poemas de autores neuquinos, otra de chubutenses, una charla de Carlos Ulanovsky con Joan Manuel Serrat y una larga entrevista al poeta, narrador y cantautor patagónico Chele Díaz.

(E-mail: Patagoniapoesia@hotmail.com. En la web: http://ar.geocities.com/patagoniapoesia) ☒

Héctor A. Murena

Los fantasmas

Los fantasmas

Las llanuras y las estaciones, otra vez, la vieja gimiente del recuerdo, hermanas, varicosas, gelatina porque llega un momento en que el hombre hace sus cuentas, arroja su moneda, y conjura sustancias que fueron amadas, víctima se hace porque el hombre es lo que hace, pero a lo que rechaza se debe, y estos fantasmas, con lágrimas secas, entonando viejos cantos conocidos, vagan por los patios, golpean los corazones arrastran al hombre a ser lo que no sabe, lo que será.

Domingo

La ciudad como despoblada por una peste. Las gentes. Los estadios. Borrachos como las moscas por el hedor de mingitorios, por los más bajos olores del mundo, por un sol de sangre. Nuestra alma marcha entre la alegría popular.

Poetry

Solo el oso que conquistó la soledad hacia la que no iba yendo su sol es solo e irremplazable.

Los enamorados

entrando como el seco y fuerte viento del este en el vientre llameante de un día de verano.

mientras sobre nuestras cabezas se alzan los proyectos, las ilusiones, como terribles flores cuyo perfume a la tierra entenece, doma.

Oración

Ahora y en la hora de nuestra muerte, señor, no nos libres del mal, que como zanja y lazo, como espada y amenaza, se lance sobre nosotros,

porque tenemos que padecer, no nos evites el sufrimiento golpea el yunque ahora ni en la hora de nuestra muerte para que seamos dignos, porque sufriendo tenemos un corazón que aprender a querer, haz que podamos estar solos para que en medio de la soledad sepamos lo que un espíritu puede ser para que dé lo que puede llegar a dar, ahora y en la hora de nuestra muerte. Y si no pudiéramos, no nos perdones nuestras deudas, aniquílanos, para que tu obra no siga enajenada por nuestro mal.

Inocencia

Por las calles del reino derivó. A veces me guía un círculo, aves mueren en el cielo, no caen en los jardines tan llenos de fantasmas encarnados. Río, suspiro y callo: nada es superior a nada. No tengo tumba, mi madre ha muerto, queda un puñal entre el sol y la luna: todo es infimo, inefable.

Matrimonio

Estos ojos, perdidos ahora en las fosas, como animalitos descubiertos de pronto por el cazador, han reflejado el venturoso humo que se eleva sobre el mundo. Esta boca se distendió para besar lo prometido como una densa agua de vida, esa carne trisísima, saciada, que embota los desnudos huesos de una juventud no existió antes en él, y en ella tampoco esa hinchazón del vientre, ese apogeo de los dolorosos órganos de la experiencia. Como dos instrumentos por los que el viento pasa sin arrancar sonido. Viajan ahora en un subterráneo. Es domingo. Vuelven. Y como un pájaro muerto, como un niño que murió

a los dos años llevan entre ellos el cadáver del amor. Así me siento yo como el muerto niño del amor entre el cielo y el mundo como un dios terrible miro estos confusos espectáculos, en mi ser los inscribo. Han dado lo que tenían en silencio un hijo, un hombre, es un invento, una idea divina que sin saber cómo realizamos.

Epitafio General

Nací entre gentes que no creían en el alma. Yo tenía una pero no lo dije porque me hubieran matado de algún modo. Y yo quería vivir. Como a un pájaro le decía al alma que se callara y creo que se calló. Sin embargo, una noche en que miraba la luna la muerte vino y me tomó.

Todo debe cumplirse

Todos los elementos que hay en una criatura deben realizarse. Lo malo es lo bueno y lo bueno es lo malo. ¿La religión del fin no es querer (con o sin conciencia) las cosas que aceleran el fin?

Música

Ciudad donde los amantes se han dado cita, más allá de lo maligno, música.

Rey del Bosque

En lo mismo sueña siempre el hombre Señor Nadie. El colibrí una flor un relámpago. ¡Osadía nula de ser!

Héctor A. Murena nació en 1923 y murió en Buenos Aires en 1975. Publicó los libros de poesía *La vida nueva* (1951), *El círculo de los paraísos* (1958), *El escándalo y el fuego* (1959), *Relámpago de la duración* (1962), *El demonio de la armonía* (1964), *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (1972) y *El águila desaparece* (1975). Los poemas inéditos aquí presentados integran la *Obra poética* que, al cuidado de Guillermo Piro, Corregidor lanzará, después de varias postergaciones, en abril de 2004.