

67  
información  
creación  
ensayo

# POESÍA

Abril  
a Julio  
de 2004

www.diariodepoesia.com



Spoon-moon, por Joseph Brodsky ★ Poemas inéditos de Joaquín Giannuzzi ★ Reportajes de El banquete, por Guillermo Saavedra ★ Almas en pena, chapolas negras, por Fernando Vallejo ★ Y todos los concursos: u\$s 189.000 en premios

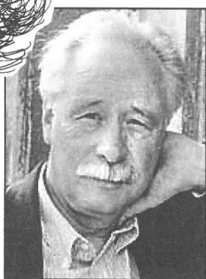


FOTO: ISOLDE BAUHAUM

## SEBALD DEL natural

Fragmentos de un libro de poemas de W. G. Sebald (Allgäu, Baviera, 1944 - Norwich, Inglaterra, 2001) inédito en castellano, más una lúcida reseña del

reciente Premio Nobel J. M. Coetzee sobre la poesía y la prosa del genial escritor alemán. Página 25



F. GANDOLFO Y S. KERN. FOTO: LUIS SERRA, 1982

## EL ARCHIVO DE EL LAGRIMAL

En las páginas 11 a 13 se presenta una selección de la rica correspondencia de la revista *el lagrimal trifurca*, que se publicó en Rosario entre 1968 y 1976, preparada y anotada por Osvaldo Aguirre.

## RAYMOND ROUSSEL EN LA HABANA

Patriotismo, estampillas envenenadas, venganza y rencor en un fascinante texto inédito de Raymond Roussel (1877-1933), autor de *Impresiones de Africa, Cómo escribí algunos libros míos* y *Locus Solus*. Traducción de Damián Tabarovsky. Página 14

## POESIA DOSSIER EN EL CINE

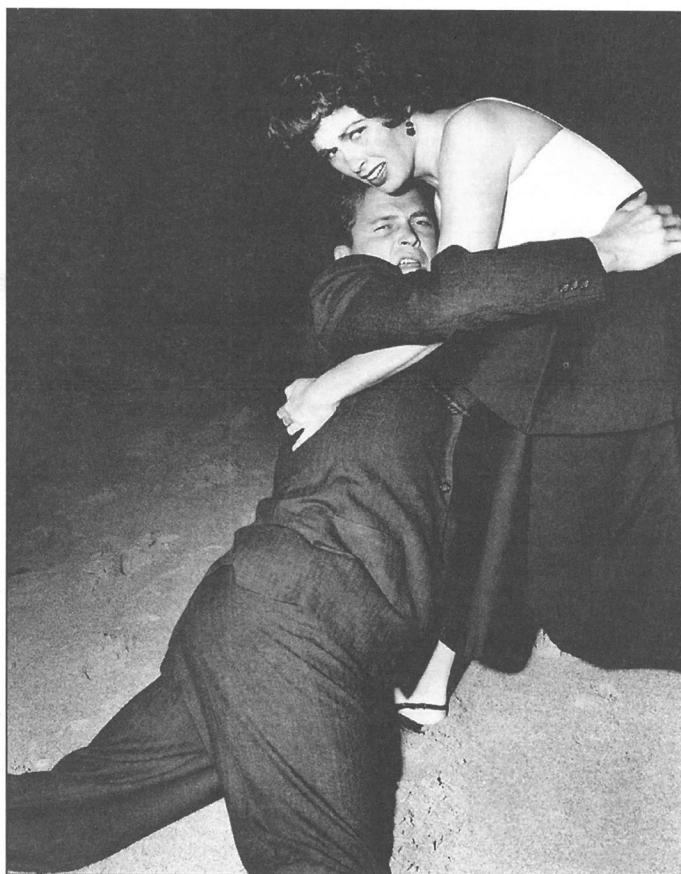


FOTO DE FILMACION DE "KISS ME DEADLY" DE ROBERT ALDRICH, 1955.

Marlon Brando leyendo "Los hombres huecos" de T. S. Eliot sobre el final de *Apocalipsis Now*, un seductor Michael Caine recitando a E. E. Cummings en *Hannah y sus hermanas*, el poema de W. H. Auden sonando en el funeral de *Cuatro bodas y*

*un funeral*: estos y otros momentos de aparición de poemas en el cine, evocados en un dossier que es una incitación al recuerdo cinéfilo, además de una colección de poemas excelentes, completos y en traducciones elegidas o realizadas es-

pecialmente. En suma: proponemos el ocioso deporte de disfrutar la lectura de algunos poemas célebres y de otros virtualmente desconocidos, aquellos que usted escuchó en aquella película y hubiera querido anotar o conseguir. Pág. 19

## Sumario

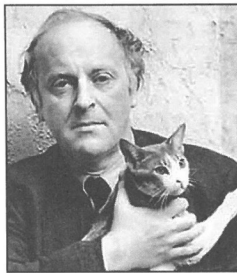
- Spoon - moon**, por Joseph Brodsky, traducción de Sergio Raimondi 2
- Los reportajes de**  
**El Banquete**, entrevistas a Marosa Di Giorgio, Joaquín Giannuzzi, Arturo Carrera y Olga Orozco, por Guillermo Saavedra 3
- Potlach**, por Arturo Carrera 8
- Aramburu**, por Santiago Llach 9
- Un pájaro canta en el baldío**, por Perla Rotzait 10
- El archivo de El lagrimal**, presentación y selección de Osvaldo Aguirre 11
- En La Habana**, por Raymond Roussel, traducción y nota de Damián Tabarovsky 14
- El cazador y la presa**, por Edgardo Dobry 15
- Vox clamantis y otros versos**, por Carlos Piera 16
- El aire**, por Miguel Casado 17
- Poemas inéditos**, por Nuno Júdice, trad. de Blanca Luz Pulido 18

DOSSIER  
POESÍA EN EL CINE

- Presentación**, por Eduardo Stupia; **Los hombres huecos**, por T. S. Eliot, traducción de Gerardo Gambolini 19
- Cuando era chico**, por Arseny Tarkovsky / Kubla Khan, por S. T. Coleridge, trad. de R. Baeza / Milonga de Manuel Flores, por J. L. Borges 20
- Los recuerdos**, por G. Leopardi, trad. de Marcelo Cohen 21
- Promesas rotas** (anónimo irlandés) / **Hollywood**, por B. Brecht, trad. de J. Haeker, **En algún sitio adonde no he ido nunca**, por E. E. Cummings, trad. de Ernesto Cardenal y J. Coronel Urtecho 22
- Paren los relojes**, por W. H. Auden, trad. de M. Rosenberg y D. Samoilovich / **Al gravitar rotando**, por Oliverio Girondo / **Recuérdame**, por Christina Rossetti, trad. de M. Rosenberg y D. Samoilovich 23

- Agenda** 24
- El heredero de una historia oscura** por J. M. Coetzee, trad. de M. Rosenberg 25
- Como la nieve sobre los Alpes**, por W. G. Sebald, trad. de Pablo Gianera 26
- Reseñas** 29
- Seis poemas póstumos**, por Paul Celan, trad. de Ricardo Ibarlucia 34
- Almas en pena, chapalas negras**, por Fernando Vallejo 36
- Reverso**, por Jorge R. Aulicino 39

## Spoon - moon

por Joseph Brodsky  
traducción de Sergio Raimondi

uno de los modos de esta operación. Esto es sin duda sustantivo porque cuando se trabaja al modo occidental se trabaja con la conducta racional toda, la idea de civilización, los derechos del individuo, etcétera... Cuando se trabaja al modo oriental, el proceso de síntesis implica negación de sí, abdicación de cualquier objetivo práctico en la vida, una encarnación de Buda.

El poeta es un cartesiano y un Buda. al mismo tiempo.

quiere insistir en su propia individualidad para evitar que la frase se vuelva vulgar, y emplea entonces la negación de sí. Presumiblemente en esto radica mi fascinación por la poesía. **E**

Tomado de "Joseph Brodsky and Derek Walcott in Discussion: The power of poetry", Moderna Språk, enero de 1995. Entrevista realizada por Per Wästberg en el Gothenburg Book Fair el 9 de septiembre de 1993, y editada por Raoul Granqvist, profesor de literatura inglesa en Umea University.

El N° 68 aparece  
en julio de 2004.  
Dossier Arnaldo  
Calveyra.  
Encuentro en Mar  
del Plata:  
La última ola.

DIARIO DE  
POESÍA

Año 18 N° 67  
Abril a julio de 2004

**Consejo de Dirección**  
Josefina Darriga, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucia, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupia

**Director**  
Daniel Samoilovich

**Director de arte**  
Eduardo Stupia

**Secretario de Redacción**  
Pablo Gianera

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

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

**Diagramación y armado**  
Liliana Rocca

**Escaneado de imágenes**  
Pablo Tomaselo

**Colaboradores especiales**  
Roberto Apprato (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

Libros de  
Tierra Firme

Norberto Amar  
OBJETIVO MOVIL

Jorge Aulicino  
LA LUZ CHECOSLOVACA

Fabián Casas  
ODA

Marcos Daniel  
POEMAS INSUMISOS

Alcira Fidalgo  
OFICIO DE AURORA

Francisco Gandolfo  
LA MASCARA Y EL ROSTRO

Néstor Groppa  
EN EL TIEMPO LABRADOR

Glady Iarregui  
POEMAS A MEDIANOCHÉ /  
POEMS AT MIDNIGHT

Andrea Mangieri  
MATERIA ORGÁNICA

Gabriela Mena  
POEMAS DEL INSOMNIO

Roberto Santoro  
INFORME SOBRE SANTORO

Hace poco se me preguntó qué es aquello que distingue al poeta. Una de las explicaciones posibles consiste en que componer poesía es un proceso muy peculiar. Es por cierto un proceso cognitivo. Para dar un ejemplo muy simple: cuando se establece una rima entre dos cosas cuya correspondencia no se había percibido con anterioridad, cierta relación se desarrolla entre ellas. Supongamos que un verso termine con la palabra "moon". El poeta sale por el lenguaje en busca de una rima, de una correspondencia y, más tarde o más temprano, da con la palabra "spoon". En principio considera que no va a funcionar, ya que no existe aparentemente correspondencia alguna entre la luna y la cuchara. Pero se comienza a pensar. ¿Nada hay? En primer lugar, son ambos objetos inanimados, ambos poseen un brillo metálico, etcétera, etcétera. Y las conecta. Y esa conexión se acelera vertiginosamente. Y ayuda a entender algo nuevo acer-



ca de la naturaleza de las cosas, de la naturaleza de la luna, de la naturaleza de la cuchara. Y tal vez acerca de la relación que se da entre las cosas.

A través de este ejemplo se comprende que en la poesía tiene lugar un mecanismo totalmente diferente al de otros trabajos, otras profesiones, otros oficios. Lo que es interesante en el proceso de composición es que se emplean simultáneamente tres tipos de conocimiento disponibles para el hombre: 1, un proceso analítico; 2, un proceso de síntesis intuitiva; y 3, una tarea revelatoria. En otras palabras, se trabaja por un lado con la modalidad occidental, la analítica, y por otro con una modalidad oriental, la del proceso intuitivo. La labor se da en la confluencia. En otras actividades se insiste sólo en

La tarea implica disponer de la capacidad toda del hombre, ya que el proceso se difumina entre ambas modalidades. La mayoría de las veces se trata de una difusión arbitraria: si en un momento se le da mayor énfasis a lo racional que a lo intuitivo, al verso siguiente puede ser al revés. En otro caso uno no

DIARIO DE POESÍA recibe toda su correspondencia en C.C. 1790 (1000, Correo Central), Buenos Aires. E-mail: contacto@diariodepoesia.com. Se acepta y agradece el envío de colaboraciones y comentarios, comprometiéndose su lectura aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellos. Las cartas de más de 20 líneas podrán ser editadas por la redacción. Información sobre compra de ejemplares o suscripciones (en el extranjero): www.diariodepoesia.com DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 235957. Distribuidora en Capital: Distrimachi S.R.L. Carlos Calvo 2428, Bs. As. Interior: DGP S.A., Alvarado 2118, Capital Federal. Impreso en Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires. Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares. Es una publicación de la Cooperativa Diario de Poesía.

# Los reportajes de El Banquete

Desde 1997, el poeta y periodista Guillermo Saavedra lleva adelante en la FM La Isla el programa cultural El Banquete, donde una generosa e inteligente atención es dispensada a la poesía. En las páginas que siguen se recogen algunos tramos salientes de entrevistas a poetas realizadas en el programa a lo largo de estos años y no publicadas hasta el presente, seguidas de un texto que Saavedra —pasando a la sazón de entrevistador a entrevistado— escribió respondiendo a un cuestionario de la redacción.

reportajes y texto de  
Guillermo Saavedra

## Marosa Di Giorgio

Marosa Di Giorgio Médici (Montevideo, 1932) ha publicado once libros de poemas, reunidos bajo el título general de *Los papeles salvajes* (Editorial Arca, Montevideo, 1991; segunda edición, en Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001). Marosa es también autora de la novela *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo, 2000) y del volumen de relatos *Rosa mística* (Interzona, 2003). *Diario de Poesía* le dedicó el dossier de su número 34, de agosto de 1995.

### ¿Cómo llegó a la poesía?

—La heredé. En mi familia materna sobre todo, había una gran sensibilidad para todas las artes. Nací rodeada de poesía y mi madre soñó intensamente para mí un destino de artista. En la escuela primaria, me destacaba en la redacción de composiciones y, a pesar de mi timidez, era elegida siempre para recitar en las festividades. De todos modos, cuando era niña no creía que ese destino se habría de cumplir. Hasta que, alrededor de los dieciséis años, comencé la escritura de estos papeles salvajes.

### ¿Qué ocurrió para que eso fuera posible?

—Siempre digo y repito que el autor y la obra que influyeron en mí fueron Dios y su creación, la Naturaleza, en cuyos brazos anduve durante toda la infancia. Ese espectáculo de la vegetación, de los animales y también de aquello invisible o apenas visible como las sombras misteriosas que aparecían de improvise fue tejiéndose e integrándose a mi vida. De allí surgió todo lo que escribí.

### ¿Cómo encuentra las palabras de un mundo que, como la Naturaleza, carece de ellas?

—Es como si hubiese bebido la Naturaleza y ésta me hubiese golpeado. Me golpeó bellamente lo que veía en ella de forma, de color, de fragancia. Todo eso se prendió y creció en mí. Yo sólo intenté recibirlo con la mayor soltura posible. Por lo demás, siempre hay al-

go de intuición y misterio en todo esto.

### ¿Cuáles son sus pasos para llegar a un texto definitivo?

—Corrijo poco pero, en general, dejo en reposo los textos bastante tiempo. Al releerlos después de meses, me doy cuenta de que una palabra es demasiado larga o que debo agregar un "y". Pequeñas cosas que, sin embargo, son importantísimas porque hacen al ritmo de la escritura.

### ¿Cómo puede un papel, documento de civilización, ser salvaje?

—Todo papel en su faz material es "salvaje", ¿no proviene, acaso, del bosque? Las hojas de un libro se originan en

las hojas de los árboles. Pero son salvajes, también, por el hecho de que son libres, como si recién hubiera comenzado la creación y ellos, los papeles, estuvieran allí para imprimirla. No sé, eso es lo que siento cuando comienza en mí el andar de un texto, de uno de esos tejidos.

### ¿Por qué recurre a la prosa y no al verso en su poesía?

—Utilizo la denominada "prosa" porque esa libertad, ese andar por todos lados, en el presente y en el ayer, rehuye la medida, la cortapisa, el metro. Aunque, pensándolo bien, hay, siempre, medida, ritmo, un reloj interno, infalible, que regula, mejor dicho, produce la música.

### —Pero, ¿no hay algo de narración en estos poemas?

—Sí, sí. Hay un cuento verdadero. Digo lo que ocurrió, lo que ocurre, lo que ocurrirá, como si los tres tiempos sucedieran a la vez, como si fueran uno. Y, acaso, ¿no es eso la poesía?

### ¿Sólo eso?

—No, desde luego. Falta el ingrediente, el gramo desconocido que hace indescriptible la uva de este asunto. Estamos andando por una esplendorosa

oscuridad, por una tiniebla deslumbrante.

### —¿Qué lugar ocupan, en su obra, los cuentos eróticos de Misales y su novela Reina Amelia?

—Todos son papeles salvajes. Todo está tocado con la misma electricidad parpadeante. Y me resulta imposible —y no quiero— salir de ese círculo.

### —¿Quiere agregar algo?

—Sí, que estoy, de nuevo, en la orilla del bosque, y ya se oye el rumor de la nuez que va a caer en mi cestilla.

Reportaje del 31 de octubre de 1998.

## Joaquín Giannuzzi

Joaquín Giannuzzi (Buenos Aires, 1924 - Salta, 2004) publicó su primer libro, *Nuestros días mortales*, en 1958 con el sello de la editorial Sur. Aparecieron luego *Contemporáneo del mundo* (1962), *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), *Principios de incertidumbre* (1980), *Violín obligado* (1984) y *Cabeza final* (1991). Con el título de *Obra poética*, la editorial Emecé reunió en 2000 la totalidad de su producción hasta ese momento; luego, en

2003, se publicó *¿Hay alguien ahí?* Más información y poemas en el dossier de *Diario de Poesía* número 30, invierno de 1994.

### Su primer libro, publicado 17 años después de la aparición de su primer poema, es ya un libro maduro. ¿Cómo fue encontrando su propia voz?

—Toda literatura siempre es hija de otra literatura, salvo la primera, que no se sabe quién la hizo. No creo haber perdido la influencia de los autores que me han marcado. Después, lo que pasó es que mis lecturas aumentaron tanto que ya se vuelve más difícil encontrar las pistas. Siempre he seguido, me parece, los faros de la época. En mis primeros años de lector adulto, fueron Rilke, Molinari, González Tuñón, Lorca, Neruda, Vallejo; y, más tarde, los grandes poetas norteamericanos. Creo que he hecho el mismo itinerario de los poetas de mi generación, aunque, en mi caso, esa ubicación no está muy clara: algunos me incluyen en la generación del 40; otros, en la del 50... Lo que no creo es haber encontrado mi "propia voz", no sé si es propia o una mezcla de las voces de todos los mencionados.

—La idea del poeta fatalmente inmerso en su tiempo es otra de sus ideas recurrentes, incluso desde los títulos de algunos de sus libros: *Contemporáneo del mundo*, *Las condiciones de la época*...

—Es que no hay modo de escapar a la realidad. Incluso en la *Divina Comedia*, la época trabaja activamente. La obligación del poeta no es servir a una causa desde una ideología determinada sino ser consciente de qué sueños y pesadillas están hablando en él, en nombre de sus contemporáneos. En el caso de mi generación, nuestro drama ha sido la pérdida de la utopía. Aunque debo aclarar que, en mi caso, no la considero perdida sino en suspenso.

### ¿Cree que la parábola que traza su obra desde el primer libro al más reciente permite vislumbrar algún cambio?

—Si veo ahora el conjunto de lo que he escrito, debo admitir que hay cambios, una suerte de evolución, aunque no sé si para bien o para mal. Por lo pronto, la simplificación de las formas, el cuidado creciente de la estructura del poema, el cuidado escrupuloso —casi como si estuviera cuidando mi alma— en relación a la adjetivación, y la preocupación de evitar los cabos sueltos, una búsqueda de coherencia en el poema. Ahora se habla mucho de ruptura, pero esa actitud ante la escritura no va conmigo. No la censura en otros, me parece perfecto que la practiquen, pero no puedo hacerla propia. He tenido siempre una mentalidad cartecina (sigue en pág. 4, col. 3)



FOTO: JOSEFINA DARRIBA

## Marosa di Giorgio

### Por más que cerrara...

Por más que cerrara, puertas y ventanas, día y noche, siempre, de noche, había animalillos en mi habitación. Un asno diminuto a eso de la medianoche, un conejo con muchas orejas, como hojas; poderosas ratas se comían la cama de al lado, serias y atenciosas, algunas hasta con lentes!; a veces, parecía que todo iba a estar en calma; pero, de pronto, sobre el armario de los libros, divisaba a una gallina, blanquísima como la espuma, esponjada y alerta.

Ese martirio continúa.

Aun, ahora, cuando entro de mañana, a la oficina,  
me sacó del bolsillo,

trozos de mariposa,  
plumas,  
o la diadema de un bicho silvestre.

De Clavel y tenebrario, 1979; en *Los papeles salvajes I*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000.

## Joaquín Giannuzzi Poemas inéditos

### El escándalo

Nadie oyó nada en el edificio.  
¿Acaso aquello no había merecido un grito en medio de la noche? Tampoco veíamos señales cuando coincidíamos con ellos en el ascensor, y no hay universo dotado para escuchar el antiguo lamento. La policía halló los cuerpos en la cama matrimonial y en la mesa de luz, dos vasos y un frasco de píldoras vacío y volcado. La gente del consorcio abrió la boca en los pasillos. Una comunidad ofendida por el escándalo de la muerte deseada: allí nomás detrás de la puerta donde el juez y su nariz alzada aplicaban a la escena una burocracia de hielo. Nada parecía estar fuera de lugar. Había paz y esmero en el placard, ningún mensaje en los cajones o en el teléfono. Un estado de intimidad secreta, donde las cosas no entregaban revelación, ni siquiera el amor por Van Gogh revelado en las paredes. La única elocuencia se insinuaba en un par de colillas estrujadas en el cenicero, y el crucifijo de la cabecera levemente desviado de su línea vertical.

### Dinosaurios

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

### Viaje suspendido

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

(viene de pág. 3)  
siana, racional a ultranza, acentuada quizá por mis estudios científicos de ingeniería, que no parecen estar presentes en mi obra pero la marcan sutilmente. Por supuesto, esa actitud suele ser sobrepasada por la predisposición poética, que incursiona en lo mágico y lo emocional. He tratado de evitar siempre que el poema sea el desarrollo de una teoría, por más atractiva o ingeniosa que ésta sea. El poema no debe ser un teorema, debe estar encarnado en una imagen y evitar el pensamiento demasiado abstracto.

—¿Cómo surge el poema?  
¿Cómo es el trabajo hasta llegar a la versión definitiva?

—Todo empieza con un cosquilleo, con una mezcla de inquietud y placer, de zozobra y fidelidad. Creo que existe aquello que antes se llamaba inspiración y hoy parece haber pasa-

aborda con particular felicidad y recurrencia el tema de la caducidad, de la muerte, de la precariedad del mundo y de los seres que lo habitan.

—Sí, en mis poemas aparecen con frecuencia la muerte y la degradación de las cosas. Creo que en el final de las cosas siempre hay una especie de aura poética, una suerte de fracaso del universo en su conjunto, si pensamos, por ejemplo, en la entropía, ese gran fracaso cósmico. Y después, claro, el caso particular de nuestra existencia: la tragedia humana es la conciencia de su propia degradación. Pero yo soy un pesimista jovial. Y esa aparente paradoja se justifica porque, al espectáculo nada edificante de la Historia, tiendo a oponer mi entusiasmo de vivir.

—¿Qué otras preocupaciones lo llevan a escribir?

—El drama de mi tiempo, al

FOTO: FREDY HEER



Joaquín Giannuzzi

do de moda. Uno entra en un estado de gracia, si se me perdona la petulancia, un sentimiento intenso que sólo puede ser sobrellevado con la escritura. El poema, en todo caso, no es el resultado de una meditación sino un impulso que se me presenta de pronto, inesperadamente, supongo que como fruto de la actividad inconsciente.

—Ese estado de ánimo ¿cómo se manifiesta, en su caso?  
¿En una idea, en una imagen, en una emoción?

—Puede encarnarse en una imagen, en la visión de un objeto, en una situación humana, en un accidente, en una palabra... Hace poco, por ejemplo, quedé fascinado por la aparición de una palabra extraña para mí: hipálage. La emoción surgió de poder contemplarla sin conocer su significado, guardándola durante días en mi memoria para saborearla, para tocarla como una joya, preservándola de la servidumbre del sentido, hasta que finalmente surgió un poema. Y también están las obsesiones personales. En mi caso, la obsesión por las maniobras del azar, o por la muerte. Pero, claro, los grandes temas no hay que abordarlos en forma explícita porque se vuelven intratables. Para eso, está la filosofía.

—Sin embargo, su poesía

que tuve que enfrentarme más de una vez por mi trabajo en el periodismo, los años terribles que nos han tocado vivir han sido otra de mis obsesiones, como también lo ha sido la historia argentina, a través de algunos personajes como Alberdi, víctima de un destino patético, o Sarmiento, poseedor de una energía y una imaginación arrolladoras. También me ha obsesionado la oposición entre la Naturaleza y la condición humana, cierta nostalgia por lo que llamamos paraíso perdido y cierta asunción, también, de lo humano como nuestro ámbito irrenunciable. Como dijo Pascal: desde que la Naturaleza se ha perdido, todo puede ser Naturaleza. Y, ya que hablamos de obsesiones, Pascal ha sido una de ellas, como también Kafka.

—Usted cultiva la tradición, hoy en desuso, de recitar de memoria poemas de todo tiempo y lugar a sus amigos. ¿Qué rescata de esa costumbre?

—Ante todo, no entiendo cómo a uno puede gustarle un gran poeta y no recordar de él ni una sola línea. Es una necesidad personal, el shock emocional que me ha producido un poema lo que me hace recordarlo. Por otro lado, siento un gran placer, una gran felicidad en comunicar, en compartir con los amigos, en una reunión, la evocación de un poema particu-

larmente hermoso. Me parece que la comunión que se logra de ese modo es incomparable. Desde luego, hay que tener cierto sentido de la oportunidad y cierta dosis de histrionismo. Supongo que, en mi caso, ese hábito también suple en parte mi incapacidad para formular grandes cuestiones teóricas: a veces, me basta con evocar el poema justo en el momento justo para dar a entender una idea o una emoción que me aparece en el transcurso de una charla.

—¿Cómo sigue, en su caso, el proceso de escritura del poema luego de esa primera inquietud que logra plasmarse en imagen?

—Cuando eso que llamo estado de gracia aparece, trato de conservarlo todo lo posible. Tomo notas que, en general, son provisionarias pero sirven para que no se escape el impulso inicial. A veces, en medio de una situación baladí, puedo encontrar un elemento capaz de transformarse en material de un poema, y lo rescato, lo fijo en el papel. Hay días en que uno se siente rico y otros días en que uno se siente estéril. Yo no he intentado nunca forzar eso, no he tratado de ser un empleado de la poesía, con horario fijo de lunes a sábado. Luego, el poema se escribe imponiendo sus propios medios y sus propios tiempos: puede surgir de una sentada o demorar años. Cuando veo que la cosa marcha, insisto; cuando, al tercer o cuarto intento, no funciona, desisto porque sé que ese poema ha pasado de largo y, si intento escribirlo, será un fracaso.

—¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales corrige las sucesivas versiones de un poema?

—Me dedico a eliminar, ante todo, lugares comunes, imágenes convencionales o cristalizadas del lenguaje. Lo que me guía a la hora de revisar lo que escribo es la idea de que cada palabra debe ser ubicada en el lugar que la estaba esperando. Tengo la intuición de que hay un lugar del poema que está esperando una palabra determinada, y entonces la busco. Por otra parte, intento que el verso, sea corto o largo, nunca pierda fluidez, así es que estoy atento a todo aquello que pueda entorpecer esa condición. De todos modos, no querría abundar en esta dirección porque podría dar la sensación de que estamos hablando de una gran obra y se trata sólo de mis poemas. En general, soy perfectamente consciente de mis errores, lo que nunca lograré del todo es saber cómo evitarlos.

Reportaje del 23 de septiembre de 2000.

### Arturo Carrera

Arturo Carrera (Pringles, 1948) es autor de, entre otros, los libros de poemas *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría*

(1973), Oro (1975), Ciudad del colibri (1982), La partera canta (1982), Mi padre (1983), Arturo y yo (1984), Ticket para Edgardo Russo (1986), Animaciones suspendidas (1986), Children's Corner (1989), La banda oscura de Alejandro (1994), El vestipolillo de las parcas (1997) y Tratado de las sensaciones (2002). Está próximo a aparecer en Interzona su libro *Potlatch* (ver, en este mismo número, pág. 8)

**M**e gustaría empezar por una anécdota con aire de iniciación que alguna vez te of contar. Querías comunicarte con tu madre, muerta cuando vos eras un recién nacido. Como te habían dicho que estaba en el cielo, intentaste llegar a ella quemando un cajón de la que había sido su máquina de coser.

—Sí. Creo que la idea era trazar —con toda la precariedad con que puede hacerlo un niño de cuatro años— una especie de carta. Dibujar, para mi madre, una carta. Después, tal vez, sospeché que esa carta no alcanzaría a llegar y, con el impulso de una imaginación bastante primitiva, intenté comunicar esa carta de materia a materia, quemándola. Pensaba que a través del humo llegaría al cielo, donde se suponía que estaba mi madre. Este es mi modo de responder a la clásica pregunta: “Cuándo empezaste a escribir y cuáles fueron tus motivos”. Porque en esa anécdota subyace el tema de lo visible y lo invisible, de la ausencia y, sobre todo, de la presencia. Todos sabemos cómo, cuando tenemos una presencia, lo mucho de ausencia que en ella participa; y al mismo tiempo, si tenemos una ausencia, todos los esfuerzos que hacemos para llenarla de sentido. Y creo que esa escritura de mis primeros años —si es que a eso puede llamarse escritura— fue un deseo inconmensurable de tener una presencia. Una presencia que fue tan querida para mí y que yo intentaba invocar de esa manera.

—Al pensar en la anécdota no pude dejar de imaginarte como un indio.

—Un hechicero.

—Sí, un pequeño hechicero indio, haciendo señales de humo.

—Esta versión de la anécdota es el resultado de haberla oído contar muchísimas veces en mi familia, cada vez con nuevas variaciones. Lo impresionante es que hace poco volví a recordarla y la vinculé inmediatamente con la teoría del *potlatch*, esa idea de las destrucciones que no dan ninguna riqueza, de las riquezas que se destruyen sin darnos absolutamente nada que en este mundo pueda tener valor salvo, en este caso, el de la invocación. Y ahora que vos lo relacionás con un niño indio hechicero, se me ocurre que, así como un aborigen puede quemar bienes muy queridos hechos por un artesano, por el simple hecho de producir un intercambio económico, el niño es capaz de quemar sus ju-

guetes, que también son su mayor bien. Quizá con esa lógica secreta fue que yo quemé la máquina de coser Singer, que era el juguete de mi madre, con el que ella hizo unas maravillosas que, de algún modo, son su obra. Una obra que se complementaba con la pintura. Hacía unos cuadros *naifs* y yo —no sé si fue una travesura o alguien me permitió hacerlo— empecé a pintar encima de ellos, eliminándolos, aniquilándolos, continuando de otra manera esa escritura destructiva.

—Sí, pero también inaugurabas una forma precaria y personal del palimpsesto.

—Claro, con todas las connotaciones que esa palabra puede tener ahí.

—¿Sentías placer en destruir los cuadros de tu madre?

—A medida que yo pintaba, iba dejando huecos a través de los que se veían fragmentos de los cuadros de ella. El placer estaba en ese juego de ocultamientos parciales; para mí, era divertidísimo. Recuerdo que en una ocasión empecé a estropear, por así decirlo, una marina que ella había pintado —era un motivo muy común entre los pintores ingenuos. Pinté toda la tela, excepto el barco que era lo que más me fascinaba del cuadro.

—¿Qué pintabas encima de esos cuadros?

—Cosas absolutamente abstractas, porque yo había recibido de Buenos Aires —no sé a través de quién— unas ediciones de la revista *Lira* dedicadas a la pintura. Ahí había cuadros que me emocionaban mucho, sobre todo algunos de Pettoruti, un pintor al que amaba y copiaba muchísimo. Más tarde me enteré de que en mi pueblo había un discípulo de Pettoruti que se llamaba José Triano. Decidí a ir a sus clases e hice una gran amistad, porque él había nacido en Entre Ríos y conocía a Juan L. Ortiz, había sido amigo de Juanelo. Me dio a leer *En la masmédula*, de Olivero Girondo, porque decía que era el único libro cubista que había en la biblioteca de mi pueblo.

De modo que seguí escribiendo por la vía de la pintura hasta los diecisiete años. Hice algunas buenas imitaciones de cuadros de Pettoruti, como *La penserosa*, y recién ahora, mientras hablamos, me doy cuenta de que tiene que ver con mi madre. Es una mujer muy rara, por esa perturbación óptica del cubismo. No sé si me equivoco, tendría que buscar el cuadro, pero creo que tiene puesta una capelina que le tapa un poco la frente pero deja ver unos ojos muy sensuales, con profundas ojeras, típicas de esa época.

—Incluso en esos primeros ejercicios que hacías sobre los cuadros de tu madre, había algo parecido a eso que describe Heidegger: *estabas convocando una presencia a través de lo que pintabas pero, al mismo tiem-*

*po, ahuyentabas la pintura de tu madre.*

—Sí. Es notable cómo uno se prepara para no soportar el dolor. De alguna manera, siempre estamos ayudando a nuestros amigos a saltar del trampolín y, al mismo tiempo, todo es para no soportar el dolor de esa ausencia súbita que es la caída. No sé si te acordás de esas escenas de nuestra adolescencia, cuando estábamos en la pileta y nos empujábamos desde el trampolín. Es eso, ¿no? Verlo desaparecer al que está adelante tuyo es también una gran tranquilidad pero al mismo tiempo un desasosiego.

—En todos esos años en que ibas escribiendo, por decirlo así, en soportes ajenos y con medios que no eran la palabra, ¿aparecían, además, manifestaciones de escritura propia dicha u otras formas análogas a las señales de humo y las pinturas?

—Yo diría que durante mucho tiempo fui trabajando en la imagen, como si la imagen fuera el núcleo de una práctica que para mí tenía que ver de manera absoluta con la escritura. Casi siempre era cosas que había dejado mi madre. Además de la máquina de coser y las pinturas, me fascinaban sus cuadernos y carpetas, sobre todo unas donde estaban reunidos todos los mapas que les hacían hacer en hojas caseras. Recuerdo esos dibujos escrupulosamente, recuerdo el olor, la rugosidad del papel, los colores aplicados tímidamente sobre los mapas, casi desleídos, como acurelas. Esos mapas fueron, más que nada, mi entrada en la imagen.

—Y todo ese mundo estaba ligado a tu madre.

—Obviamente, sí. Pero también estaba la pólvora de mi abuelo, que él guardaba en el mismo armario donde estaban guardados esos mapas y las cosas de pintura de mi madre. En ese armario estaba todo, excepto el cabellete: la trentinina, los pinceles, la valija de madera con los pomos más pequeños de óleo y algunos sobres de polvo de oro o de colores marca Pipeta. Y junto con todo eso, los cartuchos vacíos, las municiones y algunas otras cosas de mi abuelo, que era cazador.

—¿Era el padre de tu madre?

—Sí. Era un cazador extraordinario. Le gustaba cazar patos al vuelo, porque decía que era la forma menos traicionera de matarlos. Pero a mi la pólvora me interesaba por otros motivos. Mi abuelo me había fabricado una maquinilla para sacar fotos, pero yo quería que fuera como las de los fotógrafos que iban a sacar fotos a las novias en las iglesias. De

modo que a la máquina que él me había fabricado le añadí un aplique que había hecho con la tapita de una lata de polvo para hornear Royal y ahí depositaba la pólvora. Al acercarle un fósforo encendido, hacía un fogonazo similar al de las sales de magnesio de los fotógrafos. De esta forma, yo tenía la ilusión de ser también un fotógrafo de novias, como los que había en esos casamientos a los que me llevaban al principio y a los que iba con mis amigos a juntar monedas del atrio después.



Arturo Carrera

—En la medida en que puede decirse que un fotógrafo es un cazador de imágenes, vos eras como un cazador poliésmico, usando una cámara cargada con pólvora y a la caza de las recién casadas. ¿Por qué tanto interés en fotografiar novias?

—Me emocionaban muchísimo las fotografías en blanco y negro. Y las novias eran un motivo, digamos, idealmente blanco sobre el luto de mis motivos, porque parece ser que a mi madre, que murió al año de haberse casado, la sepultaron con el vestido de novia.

—Es evidente que vas demostrando la respuesta, pero ya basta, Arturo: ¿qué escribías cuando escribías con palabras?

—Bueno, trataba de imitar algunas escrituras que veía. Yo pasaba bastante tiempo en la cocina de mi casa, que era un lugar enorme. Y allí, en la cocina propiamente dicha, que funcionaba a leña, en una plaqueta enlosada y atomillada muy cerca de la puerta del horno, había un dibujo muy raro, un cerviuto que hacía las veces de logo de la firma “Morea & Cie”. Ese dibujo y esas palabras me atraían enormemente y durante un tiempo traté de imitar con un lápiz esas escrituras, poner varias veces “Morea & Cie”.

No sé por qué pero, mucho más tarde, cuando estudié el modelo saussureano del signo,

el algoritmo, veía algo que decía “árbol” abajo, mientras arriba estaba dibujado el arbolito. Pensé inmediatamente que en lugar de “árbol” se debería decir “cervo” y que no se debería decir “cervo” sino “Morea”, y que la arbitrariedad estaba puesta allí, en las imágenes que yo veía y copiaba. Y que después, con el tiempo, todo se transformaba en una época, en una era, te diría, para citarlo a Lezama Lima, una era imaginaria, cercana, sí, de la escritura y del lenguaje, de los colores, de las imágenes.

Esto coincidió, en mi infancia, con el hecho de que empezara a llegar a mi pueblo la revista *Billiken*, que era la que todos los chicos leían en esa época y estaba llena de cosas que me fascinaban. No solamente todo lo relacionado con el lenguaje sino también cosas que se podían hacer: castillos franceses que se podían imitar con cartulina o recortar, páginas que venían para colorear con agua; esto último yo no lo había visto nunca y era maravilloso: colores que aparecían sobre un papel cuando uno les echaba agua. En fin, una serie de cosas vinculadas a la imagen. Esto también contribuyó a meterme en un mundo de escritura.

—¿Cuántos años tenías entonces?

—Alrededor de seis; y un poco menos, quizá, porque entré a la escuela un poco antes de los seis años. Ahora, la escritura de un poema propiamente dicho se remonta a una época muy posterior, tres años después. Escribí un poema que se llamaba “Quiero ser ingeniero”. Estaba escrito de un modo bastante adelantado: lo que actualmente se llama collage o también, que sé yo, intertextualidad. Se habían mezclado partes de un poema que yo había leído en un libro escolar e ideas mías acerca de lo que podía ser un ingeniero. Cuando se lo mostré a una de mis tías, que pululaban en la familia y que eran mis madres, dijo que de dónde había sacado eso, que cómo podía decir que eso lo había escrito yo, que yo no tenía capacidad para escribirlo. Fue enérgicamente denostado. O sea que dio más fuerza a mi deseo de seguir escribiendo poemas. Pero no lo hice inmediatamente, porque entonces me dedicué al teatro.

—¿Te convertiste en dramaturgo?

—No exactamente. En verdad, el teatro, el circo, los títeres eran actividades que me atraían tanto como la pintura. Había una suerte de aparición estacional de estas aficciones que todos los años, como la vuelta de las golondrinas, retornaban como necesidad. Yo tenía un amigo al que quería (sigue en pág. 6, col. 3)

FOTO: FREDY HEER



Olga Orozco

## La casa

Temible y aguardada como la muerte misma se levanta la casa.  
No será necesario que llamemos con todas nuestras lágrimas. Nada. Ni el sueño, ni siquiera la lámpara.

Porque día tras día aquellos que vivieron en nosotros un llanto contenido hasta palidecer han partido,  
y su leve ademán ha despertado una edad sepultada,  
todo el amor de las antiguas cosas a las que acaso dimos, sin saberlo, la duración exacta de la vida.

Ellos nos llaman hoy desde su amante sombra, reclinados en las altas ventanas como en un despertar que sólo aguarda la señal convenida para restituir cada mirada a su propio destino;  
y a través de las ramas soñolientas el primer huésped de la memoria /nos saluda:  
el pájaro del amanecer que entreaire con su canto las lentísimas /puertas  
como a un arco del aire por el que penetramos a un clima diferente.

Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha lo mismo que a un disperso jardín que el viento recubra.

Contemplemos aún los claros aposentos, las pálidas guirnaldas que mecieron una noche estival, las aéreas cortinas girando todavía en el halo de la luz como las /mariposas de la lejanía,  
nuestra imagen fugaz detenida por siempre en los espejos de implacable destierro, las flores que murieron por sí solas para rememorar el fulgor inmortal /de la melancolía,  
y también las estatuas que despertó, sin duda a nuestro paso, ese rumor tan dulce de la hierba;  
y perfumes, colores y sonidos en que reconocemos un instante del /mundo;  
y allá, tan sólo el viento sedoso y envolvente de un día sin vivir que abandonamos, dormidos sobre el aire.

Nadie pudo ver nunca la incandescente morada donde todo repite nuestros nombres más allá de la tierra. Mas nosotros sabemos que ella existe, como nosotros mismos, por el sólo deseo de volver a vivir, entre el afán del polvo y la trizesta, aquello que quisimos.

Nosotros lo sabemos porque a través del resplandor nocturno el porvenir se alzó como una nube del último recinto, el oculto, el vedado, con nuestra sombra eterna entre la sombra.

Acaso lo sabían ya nuestros corazones.

De *Desde lejos*, Losada, Buenos Aires, 1946.

(viene de pág. 5)  
mucho—dentro de un estilo mío de amistad bastante sospechoso y tiránico—con el que hacíamos los títeres, el teatro y montábamos los espectáculos en dos terrenos baldíos: Fiorito y Gallego.

—¿Tenían público?

—Teníamos mucho público. Además de esas funciones en los baldíos, había un orfelinato llamado "El Hogar del Niño" donde yo solía ir a presentar las obras. Tenía un éxito bárbaro y me querían muchísimo; era el titiritero del orfelinato.

—¿Qué era lo que representaban?

—De todo. A mí me encantaban las obras de Javier Villafañe, las cambiaba un poco mientras las daba. Había una que me gustaba especialmente: se llamaba *La pareja*, aludiendo a los personajes emblemáticos de Villafañe, Juancito y María. Esa obra la llevaba siempre al orfelinato, con agregados míos, sobre todo personajes livianos como los fantasmas. De modo que la obra trataba de Juancito, María y los fantasmas.

—¿Había en vos un pequeño fabricante de alegorías?

—En alguna medida, sí. Tal vez la alegoría que allí se esbozaba no era tanto los fantasmas u obsesiones de esos dos personajitos sino los del escritor, que debe sortear siempre, a la hora de escribir, el fantasma de todo lo que ya se ha escrito y la desconfianza que le inspira el lenguaje. Quizá ya entonces yo me reía o trataba de reírme de esa dificultad. Hace poco, algunos alumnos de mi taller de poesía me planteaban justamente este problema, como escribir sin tener la sensación de que el lenguaje es un material o una herramienta poco confiable. Yo trato de verlo ahora de otra forma.

—¿Sos optimista frente al lenguaje? ¿Un poeta esperanzado en las palabras?

—No hablaría de esperanza. La idea es que no puedo dejar de pensar el acto poético como un acto de asombro. De asombro en el sentido más puro. Y si bien hoy no podemos trabajar nuestro lenguaje con la misma ingenuidad que los primitivos griegos, me pregunto si cuando Platón escribía acerca de la caverna, esas figuras, esas sombras no le causaban el mismo estupor que nos causan hoy a nosotros en las pantallas.

—Sin duda, hace mucho tiempo que la lingüística descarta la idea de un momento original y candoroso en la relación de los hombres con el lenguaje. Se supone que sólo podemos pensar en el lenguaje como algo que ya existe, instalado con toda su complejidad y todos sus fantasmas. Esa resistencia de las palabras a nombrar fielmente cada cosa pudo tener en otros momentos de la historia apreciaciones diferentes, pero imagino que siempre existió en los hombres la desconfianza y a

la vez la necesidad insoslayable de las palabras.

—Es evidente. Pienso que esa gran desconfianza se va produciendo en cada cultura, en cada sociedad, dentro de los límites del propio idiolecto. Tenemos una cantidad de palabras y a veces vemos que no nos bastan para conectarnos con la realidad que nos rodea. Y de hecho, como dice el poeta Kral, nuestra tarea, la tarea de los poetas, es la de lograr que esas palabras tengan la apertura suficiente para que puedan crear sistemas no obturados de sentido. A mí me parece que es en esta dirección que supo definirse al poeta como aquel que desentierra el tesoro de la lengua.

Reportaje del 5 de julio de 1997.

## Olga Orozco

Olga Orozco (Toay, La Pampa, 1920 - Buenos Aires, 1999) publicó, entre otros libros, *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *La oscuridad es otro sol*, con collages de Enrique Molina (1967), *Museo salvaje* (1974), *Mutaciones de la realidad* (1979) y *La noche a la deriva* (1984). La editorial Corregidor publicó en 1979 una provisoria *Obra poética*. En 1984, Celia editó *Páginas de Olga Orozco*, con selección de la propia autora, y en 1997 apareció, en el Fondo de Cultura Económica, *Relámpagos de lo invisible*, antología preparada y prologada por Horacio Zaballáuregui.

**S**u primer libro de poemas, *Desde lejos*, sorprende por la madurez. Hay en él una voz personal y segura de sí misma. ¿Qué lecturas y experiencias cree que confluyeron en él?

—Ante todo, hay que recordar que publicó ese libro a los veintiséis años, cuando ya no era precisamente una niña. Por lo demás, creo que siempre he girado alrededor de las mismas cosas y, en ese sentido, en ese primer libro está en germen todo lo que vino después. Desde chica, siempre me han preocupado las mismas cosas y tal vez lo que se ha ido desarrollando con el tiempo haya sido una mayor riqueza de recursos para la expresión, un mayor afinamiento en el uso del idioma.

—Seguramente, también la experiencia ha ido cambiando la escritura de otro espesor.

—Sí, por supuesto.

—Por ejemplo, en sus libros publicados a partir de 1980, parece ir imponiéndose una desconfianza creciente respecto de las posibilidades de la palabra.

—Sin duda, hay una pérdida de la inocencia y en consecuencia una suerte de esperanza más desesperanzada a la hora de apostar por algo. De todas maneras nunca tuve una fe absoluta en acertar a un centro. Siempre arrojé la misma piedra, que hace una diferencia de onda sobre las aguas; pero todas son aproximaciones a un

centro. Todos somos, de algún modo, hacedores de la poesía, y hacedores que seguimos aprendiendo permanentemente. Si alguna vez llegásemos a dar con un centro verdadero, eso sería como un relámpago tan abrumador que quedaríamos paralizados o tontos o balbuceando, tal vez.

—¿Cuáles son esos temas de toda su obra que usted considera presentes desde su primer libro?

—Ante todo, una insistencia en los juegos con el tiempo y con la memoria. Creo que son dos maneras de luchar contra la muerte y contra la realidad, una supuesta manera de desarmarlas. Jamás exitosa pero, en fin, es una tentativa.

—Es muy interesante lo que ocurre con la muerte en su obra. En algunos casos, parece tratarse efectivamente de la muerte biológica (frente a la cual puede existir la creencia o la sospecha de un más allá, incluso para los animales); en otros casos, la muerte parece ser más bien una posición desde la cual la voz poética misma parece hablar, o a donde ha ido a buscar algo.

—Creo que la muerte está muy mezclada con la vida; no se puede casi hablar de la una sin que la otra esté presente. Para mí, lo contrario de la vida no es la muerte sino la nada, que me resulta impensable. Mi creencia en el más allá es continua y tal vez todo provenga de mi más remota infancia: el suponer, a través de los relatos de una abuela descendiente de irlandeses, que no hay nada perdido, que todo lo que se pierde aquí está en otro sitio y va creando una especie de reino que uno va a recuperar alguna vez. En cuanto a las intromisiones en la muerte, eso tiene que ver con que creo que la realidad no termina acá, a través de una forma. La forma no es el fondo que se asoma a la superficie, sino que hay prolongaciones de ese fondo que son invisibles y que abarcan otras zonas de la realidad que no podemos alcanzar con estos sentidos, pero de las que tenemos una intuición o un llamado, alguna resonancia, una especie de recuerdo anterior. Por eso, creo, mi poesía no es nunca exclusivamente descriptiva, y siempre estoy buscando un paso más allá de lo que se aparece. Es como si fuera una pregunta permanente a la cual la poesía me responde con una aseveración que no deja de ser, también ella, otra pregunta. Una vez encontrada esa aseveración vuelvo a convertirla en pregunta y a buscar otra respuesta más allá, con la que sucede lo mismo. Creo que alguna vez tropezaré con el silencio.

—¿Qué escritores fueron importantes para la formación de su sensibilidad?

—En primer lugar, los cuentos que esa abuela me contaba, poblados de elementos mágicos, de castillos encantados, de ángeles y de princesas dormidas.

Esos cuentos infantiles estaban llenos de imaginación y de una fantasía muchas veces abierta, con la que uno podía seguir jugando. Más adelante, las primeras lecturas, sobre todo de los clásicos españoles —San Juan de la Cruz, Quevedo, Lope de Vega, Garcilaso, Santa Teresa—, y más adelante, los románticos alemanes y los simbolistas franceses. Luego fueron muy importantes poetas de este siglo como Michaux, Eliot y Milosz, entre otros. Creo que he sido muy fiel a todos estos amores a lo largo de mi vida.

—¿Cuál fue la importancia del surrealismo en su obra?

—Creo que hay un parentesco, sobre todo, en la manera de enfrentar la vida. La valoración de distintos planos de la realidad, el valor de los elementos oníricos y subconscientes, la búsqueda de la justicia y la libertad, la exaltación del amor. Pero no creo tener una influencia en el plano concreto de la escritura. Por ejemplo, nunca he practicado el automatismo, y creo que si lo hiciera no desembocaría en un poema surrealista sino en la plegaria.

—¿Cómo llega a ese verso tan extenso, que casi parece un paisaje pampeano?

—Nací en La Pampa. Y tal vez sea, realmente, una influencia de ese horizonte inalcanzable, que va avanzando con cada paso que uno da. Comparto plenamente la idea de Macedonio Fernández: cuando uno está junto a una tranquera en la pampa, uno siempre está del lado de afuera. El recorrido es allí infinito y creo que mi recorrido interior, mi ritmo interno, también lo es. Quizá sea también una reminiscencia salmódica, producto de mis lecturas de la Biblia. O en todo caso, una conjunción de las tres cosas.

—En su obra, la idea de la necesidad del poema, esa fuerza interna que nos convence de su inevitabilidad, es casi siempre evidente, más allá de puntos ciegos que parecen funcionar como descansos entre uno y otro momento de intensidad.

—Más que de momentos de intensidad, habría que hablar de precisión, ¿verdad? Eso es lo difícil cuando se camina justamente por la oscuridad. Uno trata de llevar todo eso que adivina en medio de las sombras hacia una luz esclarecedora. Y a veces esa luz es tan ennegrecedora que constituye otra oscuridad.

—¿Cómo se da cuenta, al escribir, de cuál es el final del verso, de cuándo es el momento de desembocar en un nuevo verso?

—Me ocurre algo bastante curioso. Cuando comienzo un poema, es porque empieza a llegar algo que me solicita, a través de una música, de una frase oída al pasar, de una imagen visual. Y entonces es como si abriera una puerta y viera un largo corredor y, al final de ese corredor, otra puerta que es la

de salida. Cómo llegaré a ella es algo que ignoro, pero la puerta de salida ya la estoy viendo. A veces la veo de una manera nebulosa, pero está; es como un eco que llega desde muy lejos a través de esa solicitud primera y que me guía por los pasillos de esa casa.

—¿Cómo sabe que ha encontrado la salida y el poema ha terminado?

—Esa solicitud, ese llamado de pronto adquiere una forma determinada, que se ha ido haciendo a través del poema mismo. Y en ese punto deja de haber solicitud porque el poema ya está hecho. Ya no hay opción, no hay nada más que elegir.

—La imagen misma de la casa, como espacio simbólico o alusivo al lugar donde ocurre el poema, es frecuente en su poesía.

—Sí. No sé si usted lo ha notado, pero mis poemas están muy estructurados, no hay contradicción entre una imagen y otra sino una ilación como la que puede tener un arquitecto cuando construye una casa. Nunca va a haber una ventana en un escalón ni una columna que dé al vacío, ¿verdad? Yo digo que escribo el poema como quien construye una casa para vivir en ella. Por otro lado, las casas en sí mismas son importantes en mis poemas. Tal vez porque me mudé muchas veces. Hace un tiempo hice el cálculo de la cantidad de casas en las que he vivido y fueron veintitantas. Y en todas busqué mi primera casa.

—¿Qué había en esa casa para que usted continué buscándola?

—Yo tenía una imagen mítica de esa primera casa. Creía que el centro de esa casa, si lo prolongaba hacia lo alto, pasaba también por el centro del cielo. Y que, si conseguía una gran viga para seguir subiendo, desembocaría allí arriba.

—Quería hacer su propia torre de Babel.

—Sí, pero reconciliada, ¿no? Con un solo idioma.

Reportaje del 27 de junio de 1998.

### El teatro de la voz

La idea de hacer radio, de pasar de la relativa seguridad del periodismo gráfico a la exposición que implica sostener un discurso oral in vivo, me la planteó Laura Giussani. Ella era por entonces productora general de la FM La Isla y sostenía, contra mis propias sospechas, que yo estaba hecho para ese medio. En ese momento, a mediados de 1995, yo era editor del grupo Alfaguara y me parecía poco ético hacer un programa de cultura eminentemente literario y crítico mientras trabajaba en una empresa con intereses comerciales en ese área. La perseverancia de Laura

hizo que finalmente yo accediera a realizar unos microprogramas para la radio. Eran una variante oral de "El Mirador", una sección que yo hacía por entonces para el suplemento cultural de *Clarín* y en donde daba cabida a recortes de lectura arbitrarios —unos pocos versos leídos en diagonal, las declaraciones de un escritor a un medio extranjero, el fragmento de un artículo encontrado en una revista literaria, alguna anécdota del mundo de la cultura— seguidos de un breve comentario personal.

Cuando, a comienzos de 1997, dejé mi trabajo en Alfaguara, Laura Giussani repitió la invitación y entonces no me negué. Tuve claro, desde el principio, que no quería hacer un programa estrictamente literario sino un recorrido que abarcara no sólo la literatura y el ensayo sino también la música, el teatro, el cine, las artes visuales y algo que podría resumirse en la expresión *experiencia de vida*, cuando ésta se parece por sí sola a una obra de arte.

Me pareció imprescindible convocar a un cómplice: Américo Cristófolo, alguien con quien yo me sentía capaz de entablar conversaciones lo suficientemente eléctricas como para mantener la ilusión de una audiencia. Debo a la generosa hospitalidad de Américo, que se traduce en una refinada capacidad de escucha, el haber reunido el coraje inicial para aceptar y pensar el programa. Pero Américo comprendió rápidamente, a la primera emisión (en mayo de 1997), que las exigencias de una radio no se llevaban bien con su temperamento: él es incapaz de sacrificar precisión en beneficio del ritmo y, *contrario sensu*, no está dispuesto a resignar la anfibiología de ciertas cuestiones a favor de la imposición de un sentido unívoco que el micrófono puede pedir.

De modo que, desde el segundo programa y hasta la actualidad, El Banquete —cuyo título quiso evocar con cierta ironía al mayor de los diálogos filosóficos— es una experiencia personal. Esto sólo quiere decir: una escena en la que, como en casi todas las situaciones importantes, el que está solo no hace más que avanzar a tientas con sus fantasmas. Y, desde luego, desde entonces y hasta hoy, el fantasma de Américo antes que otros, con su permanente petición de réplica y su exquisita vocación problematizadora, me invita una y otra vez a hacerme cargo del mayor riesgo posible con el mayor rigor a mi alcance.

La presencia de la ausencia de Américo me recuerda cada semana que una conversación es una obra en progreso. Y que esa obra debe cumplirse provisoriamente como una escena teatral, como una situación musical, como un poema. Esto es: atendiendo al ritmo del sentido más que a la búsqueda de su improbable conclusión. Por eso mismo, tal vez, con el transcurso del tiempo el pro-

grama ha ido perdiendo buena parte de sus muletas —temas musicales en exceso, varios columnistas por programa y agendas interminables— para conservar de esos elementos su condición elemental de contraste, su capacidad de crear nuevas tensiones.

Hay música en las palabras —y, de hecho, he realizado muchos programas sin invitados ni columnistas, leyendo cuentos, poemas e incluso ensayos—, y hay una suerte de materialidad casi verbal en la música. El modo en que unas y otra pueden alternarse es algo que sólo puedo saber en acto, cada vez que hago el programa y cada vez de un modo distinto. La música aparece por contigüidad más o menos caprichosa, nunca con afán didáctico, y en los momentos en que la conversación parece necesitar otro aire.

Al principio, preparaba por escrito las presentaciones de los invitados o los temas a tratar, puntaba los momentos que debía atravesar la charla y la cantidad exacta de temas musicales. Desde hace tiempo, confío más en la lógica interna que cada programa va segregando y pongo el rigor en estar disponible, permeable a esas secreciones.

Hacer radio es entregarse por completo al teatro de la voz. Uno debe entrenarse paradójicamente para lo inesperado. Hay que aprender sencillamente a estar presente, con las amables ausencias del instante. Eso, desde luego, se parece bastante a la poesía, quizá sea una de sus formas efímeras y ocasionales, y es impracticable en la televisión, donde la tautología de la imagen hace añicos el hilo delgado de la plática.

Desde hace casi siete años, hacer El Banquete me permite el privilegio de afianzar el placer de algunas amistades que, por presencia o por ausencia, contribuyen con su luz para el noble arte de conversar: además del mencionado Cristófolo, Flavia Costa, Eduardo Stupia, Adriana Amante, David Oubiña, Federico Monjeau, Juliana Guerrero, Pablo De Santis, Graciela Fernández, Raúl Illescas, Mirta Rosenberg, Mariano Etkin, Liliana García, Guillermo Arnaudo, Cecilia Villanueva, Marcelo Cohen, Sylvia Saitta, Jorge Monteleone, Ivana Costa, Graciela Speranza, Martín Kohan, Ada Solari, Hugo Savino, Mariana Amato, Pablo Barbara, Adriana Yoel, Orlando Gambini, Paola Yannielli, Diego Pojmovsky, Damasia Sanabria y, entre otros, Martín De Grazia. Quiero agradecer a ellos, a los invitados y a los oyentes por ayudarme a insinuar cada semana el campo magnético que logra instalar la música de unas cuantas palabras.

Guillermo Saavedra

El Banquete se emite todos los domingos, de 18 a 20 por FM La Isla, 89.9.

## plebella

Revista de Poesía Actual  
Crítica - Entrevistas -  
Novedades

Nro. 1 Abril 2004

Aira - Kamenszain - Link -

Macció

ByF - Eloisa Cartonera

info@plebella.com.ar  
www.plebella.com.ar

## anahí mallol

talleres  
de lectura  
y escritura

anahimallol@yahoo.com.ar  
0221-474-1233

## Beatriz Vignoli

Taller  
literario

lavigiliayelviaje@hotmail.com

## Arturo Carrera

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

Solicitar entrevista  
al teléfono 4313 4443

Arturo Carrera

## Potlatch

## Papel moneda argentino

Una figura cambia otra, y la necesidad de contar se vuelve para ella la alegoría del tiempo.

"...tenías nueve años, el 29 de marzo de 1957, yo cumplía años. Tío Pedro, que trabajaba en el Banco, trajo un billete flamante. Un peso nuevo que reemplazaba los del tipo "Progreso". Impreso en color azul de Prusia y dentro de un marco de hojas de acanto se veía una mujer de pie, con los clásicos atributos de la Justicia (espada y balanza), pero con los ojos descubiertos."

"...yo me acordaba de ese billete que tenía en el reverso el cuadro de Carnacini, titulado: "El Pueblo quiere saber lo que se trata".

¿Qué símbolos, qué alegorías aniquilan en cada papel tu presencia? ¿Y cuáles otros la vuelven a traer, anudada a la convicción, a la sensación de las unívocas caras, fajas de dibujos, billetes numerados con "números" y con "sensaciones"?

"La más alta de esas mujeres es la Patria peinándose; y hay otras dos que parecen ayudarla".

...y otra más pequeña todavía en la moneda, con un gesto de viejita se acerca a la Amistad, sentada en un gimnasio, cubierta de toallas celestes y blancas: ¿hablan o meditan?

Y una lee de un papel sostenido con su mano izquierda, signos o restos como hilos que brillan en los ojos del paseo: "EL BANCO CENTRAL".

Y después, a la salida de esa casa, en el horóscopo del chicle Bazooka que compraste un leterito había

y pudiste deletrearlo: "Dinero: te encontrarás una billetera con plata. ¡Lástima por el que la perdió!"

## Memo

I

No olvidar de la cena de anoche, las lecturas de los libros de escuela: el poema del nene como un yunque al que es preciso sacarle chispas de la cabeza, el trabajo, y el del gnomo lenguaraz de las luciérnagas, que evita que ellas sigan jugando a las escondidas demasiado temprano.

...y el cuento de la travesura de Fermín cuando arrojándole agua desde el ojo de una cerradura borró la ceja pintada de la vieja Ericlé que jugaba a la baraja.

Lo que ellos hablan y ríen, y para que lo que ellos ríen pueda ser escuchado.

Un arte menor, la leve indiferencia, el susurro, el orden de una felicidad que en las palabras tejerá su tela como la araña escrupulosa;

la que en el centro de una Rosa de los Vientos, se entreabre apenas en las velas de popa de la corbeta de una pintura de Cornell...

II

—¿Bastaría con que dijeras tu nombre para que yo te recordara?

...y después, poco a poco, en la arena asomará una pata, dos, tres, ese nombre, el escarabajo sagrado del olvido. Y llevará la pelota del estiércol de oro de cosas que no supiste "detallar".

—¿Era la moneda en la cara de la luna o era la luna en la cara de la moneda?

Y aquella frágil potencia del médico, cuando dijo: "está estable", ahora parece erizarse contra nuestro no poder dejar de hablar de la enfermedad de ella.

Todo lo que no sé decir que siento, debo intentar escribirlo, acaso para señalar tan solo un modo, una apariencia de nuestro dolor de sentirnos más vivos, más sanos, menos enfermos que esa gigante toda llena de afectos varada como una ballena en un fractal de la orilla...

Como si el dolor fuera un doble —nuestro doble para una prometida honestidad en otro día, otro futuro, otra mañana, otro "detalle".

Y nuestro doble al que podemos increpar diciéndole: ¿cuánto cuesta el miedo a perder a quien amamos? ¿Qué precio le asignamos hoy, dado que mañana será otra la mano del destino?

III

Pero que la decepción no borre (no robe) nuestra presencia. En el sueño de ayer enterraba la máquina fotográfica.

¿Qué deseaba antes de que no salieran las fotos? Antes de que me entregaran cintas de negativos amarillos, con óxidos, y después? ¿y después?

IV

Me desperté y vine hasta la ventana; el cielo era un óleo azul intenso; ya aclara. Las hojas que veía, como siluetas negras en la azulada oscuridad, ahora son sombras débiles y tienen la autonomía de lo pequeño: diminutas y dentadas contra el aire pegajoso.

V

¿anas oí?

¿No era sólo para reunirse con los muertos queridos el salvoconducto silencioso del sueño? ¿Sitio para cambiar la alegría de encontrarnos después de muchos días, después de tantos momentos que no pudimos compartir charlando —ni aún cuando estando juntos apenas nos hablábamos, apenas nos interesábamos en nuestros propios anhelos —que después en la apariencia se interrumpieron?

potlatch de la presencia  
potlatch de su inseguridad cuando la muerte acecha

VI

¿qué conocemos perder?  
¿Qué fingimos destruir con el pronunciamiento de cada acercamiento, de cada separación?



## Santiago Llach

# Aramburu

### Paz romana

Esa noche, el poeta no recibe la visita de las musas. Figli, escribe, estoy entrando de lleno a la era de la verdad. Quizás los años contemplan como excesos lo que para mí hoy es pura intuición. Corre abril de 1991. La última tormenta del verano estira sus efectos más visibles: un cielo de nácar, el silencio húmedo de un pueblo de la costa sólo interrumpido por los más precoces de los miembros de la raza nocturna de los grillos. Figli, repite, como /calando el blanco de una hoja con tinta indeleble. Pero ese hombre ya no será visitado por las musas, al menos por diez años. En cambio, aliviará la angustia que le causan sus dolores más /secretos como capitán de un regimiento de artilleros. Un regimiento de artilleros, sí. La expresión es correcta; ahí en el caos voluntario, dedicará los días de franco a burlar su sintaxis.

### Una guerra...

Una guerra sin infiltrados, una guerra sin dilaciones, espías ni diálogos, una guerra sin dilaciones, una guerra sin objetores de conciencia, una guerra que no fuera el fruto de largos, largos diálogos, decisiones del partido que no tuvieran en sí la carnadura fecunda del diálogo, la experiencia silenciosa y la experiencia /y la experiencia rica y la imaginación burguesa y la /experiencia concreta. Y la dirección y la vanguardia y el abrazo de las masas. Como si hubiera una guerra sin ética, como si no hubieras pedido el orden, como si el orden burgués. Como si este dolor, esta incertidumbre, esta voz sin /médula no hubieran sido pensadas, masticadas y /documentadas en cientos de escritos de la máquina, del movimiento, de la juventud, del partido, /del frente de la tendencia y del partido, como si eso /que soñamos, como si esa voz que limpia, no también /ardiera... Como si ardiera todo lo que no fuera /silencio... Como si eso que ardía, como, como, /como... Como si eso que soñaron los otros, como si eso que soñamos nosotros, como esto, que contiene dolor, como esto, que no contiene dolor, como si no hubiera instancias, como si no hubieran sido pensadas, como si no hubiera habido instancias, ni discursos ni guerra, ni orden, ni ley, ni sangre, ni guerrilla, ni espías, ni infiltrados, ni /delatores, ni documentos, ni filtraciones, ni niveles, ni uniformes, ni condecoraciones, ni /muertos.

### Es mi lengua...

Es mi lengua, que me mantiene al viva, y de las hebras de tu narrativa las conjunciones, las cópulas y las /iteraciones, lo que ejercerá el castigo, dijo la diosa. En el lecho de los sueños se acostan /muchas reflexiones amargas, y también, con ellas, las uvas maduras de una cosecha de diálogos y conversaciones donde un viejo sabio y su gallo esculpen la baba de la muerte. Y en ese lecho, también, las familias abrevan para ampararse del rufián delictuoso de /los días y de los trabajos que auspicia la maldita bebedora de artimañas. Eso dijo la diosa, y otras cosas que una tasa de interés elevado no permite inferir. Pero pronto el discurso derivó. Entonces me di cuenta, como el bodeguero que apoya los pies en la prensa oscura de las uvas no para chequear la calidad de su textura, /sino el tamaño de su esperanza, que todo era un sueño. La que hablaba era mi madre. —Mamá—le dije—. ¿Qué hacés ahí, guiada en el pedestal rabioso de la leche, cuando tendrías que haberme descastado? —No sabés, hijo—me dijo—, no sabés nada. Sólo cuando salgas de ahí sabrás que el palermo fluvial donde cantan los búhos de las lecciones /aprendidas es fluido y es leche, es aceite consagrada al verano y al desecho. La voz de mi madre, teñida con tonalidades desconocidas, avanzaba por el terreno del discurso con el brinco raptado de un animal de leche. Pero su experiencia, que cargaba siglos de /verdad, fue una revelación para mí. Y la transmitió de manera no dicha, como en un pose de magia.

### Dormís...

Dormís en la parte de atrás del auto donde escribo este poema, solo y cauto, yugular, avieso, concentrado. Te resististe al sueño y después, /simplemente caías como un conejo marcado, hasta /que tu cabecita se inclinó, ávida de sueño, sueño. No son las seis, pero el sol castiga ya este pueblo de la costa. El auto se quedó en el barro arenoso y no arranca. Pasan unos que vienen de la noche, unas chicas pintadas; yo las atiendo en pijama. Me ayudan a empujar, me dan /explicaciones mecánicas. Se mojó el distribuidor, dicen, poné segunda y poné contacto pero no pongas en marcha. Se van, pasa un tiempo, el auto no arranca. La vida y sus detalles, su temperamento, están acá.

En ese vago que prefiere las señas a las /palabras y ahora duerme y en mi amor de padre. Todo esto tiene los síntomas de lo /permanente. Unas claves, una economía, unos /patrones de reproducción. Los entusiasmos vegetales y la dureza de piedra. Pero ahora lo que impone es el /momento, despojado de su historia. Ves dormir a un niño en tu sueño y sos vos, lo sabés oscuramente. Te vestimos para el /año nuevo, te llevamos a pasear con las nueve /niñas que forman esta comunidad provisoria, /turística, precaria más que nunca porque flota en el /aire la caída vertiginosa del país. Pero dormiste en el restaurante, y cuando /despertaste en tu cama, percibiste la notoriedad del /engaño. Y acá estoy yo, tu padre, intentando engañarte otra vez en el primero del año. Por eso la resistencia y la lucha. Esas claves de la memoria son las hendijas vigorosas del relato donde nada a gusto la historia. Judíos diciendo su idisch defensivo, marranos fanáticos, colonos politizados, redactores de bulas papales, rusos burgueses motores de la /historia, vascos desertores del ejército del farsesco Luis Bonaparte, amancebados con una /negra al borde oriental de un brazo del río Uruguay, cuyos hijos iban a erigir una fortuna y sus nietos a derrocharla, artesanos y labriegos del Ligure, Arena del /Po y otros puntos de la ciudadana Italia, celtas embrutecidos por el paso de las /estaciones, profetas del latín vulgar, ávidos tenderos rumanos, casi gitanos nómadas, ningún polaco, ningún inglés. Todos ellos se vengan de vos en este sueño. Todos querían prolongarse y acá estás, soportando el asedio de tu padre, reparando la máquina de la mente. Todo lo que se agita en tu comprensión estaba en el aire de estos muchos padres /inquietos que tejieron la vida para vos.

Está aprendiendo...

Está aprendiendo a decirte que te ama; le decimos buda, siddhartha, lama. ¿Es éste el recorrido de la leche? Sobre la materia imprecisa del amor /construís una estatua de sal. ¿Le vamos a construir una estatua? ¿A éste que con sus piernitas blancas...? Ni los fríos ni los vientos destruirán esa estatua. Es como una «casa de la memoria»; lo que se continúa aun con hilos de leche y desvelos. Sobre lo que no se pronuncia, nada se erige: ni los sueños ni el deseo.

Lo que se dice en cambio es esa anfibia amable que uno se entrega al placer: recortemos esa risa, ese aaahh, esa difícil congregación de sonidos que se tuerce sobre una experiencia que pasa y se disgrega. Veamos con cuánta paciencia la frágil certidumbre de un pasaje y del paisaje la moratoria fecunda—reflejada en nariz, ojos, boca—afirman la consistencia láctea del momento. Sí; es ahí. Es ahí, ya ves cómo te llama, te dice ven, ven. Habla un lenguaje extraño, como de agudas exportadas e /incandescencias difíciles. Se expresa con deliberado foquismo: puntos, aquí y allá, puntos suspendidos en el trasiego tenue /de las conversaciones que lo rodean. No todo lo que ves tiene alguna razón, decíle, o decíle que sí, que sí, que para todo lo que ama habrá compensación en un mapa de las estrellas. Inventale un jueguito, no creas que ya no tendrás que congregarle. Es acreedor inflexible y deudor moroso; pero todo en este baldío cubierto de árboles de moras te inclina hacia él.

### Aramburu

La tuya, Aramburu, la tuya no fue una muerte digna de un general, Aramburu, de los que te mataron, Aramburu, la mitad no sabía disparar y la otra, bueno, la otra se deleitaba con la misma comida /espiritual... Aramburu, Aramburu, la tuya no fue una muerte digna de un general. Duro, duro, duro, Aramburu, duro. Si la noche hubiera sido más larga, si los grillos que cantaban en la noche, Aramburu, si el campo pampa de una colonia de labriegos vascos de Timote, si, Aramburu, si, si la noche y el día y el sótano y las cenizas, que en sus brillos esterados fue a perderse, ahí, si el galope de un caballo que corría a tiempo, Aramburu, si, Aramburu, si en la noche de estrellas, que dibujaba en su pizarra, si una voz, sola, en el medio del campo, si, Aramburu, si, si los que te mataron no hubieran sido jóvenes y fanáticos, Aramburu, si las /preguntas que no te hacías, Aramburu, Aramburu, te las hubieras hecho, si las hiciste, si /éstos después aprenderían, si no hubieran aprendido, si sus ejércitos informales, si de la boca de un fusil, si, si, Aramburu, si un grillo en la noche, si nosotros que /amamos ser sorprendidos, Aramburu, ah, Aramburu, Aramburu, teniente general Pedro Eugenio Aramburu, si nosotros que amamos ser sorprendidos...

Perla Rotzait

## Un pájaro canta en el baldío

## Ceremonia \*

Contraste obstinado  
en el doble nombre de una naturaleza única  
soy uno  
soy dos

Persistía Próspero diciendo:  
—la única respuesta al mal es la poesía—  
y el cuerpo  
—ese espacio excepcional de aproximación—  
lo anunciaba:

eres UNO  
soy dos.

## Ceremonia \*\*

"Que pasión sufre/ ahora tu corazón enloquecido" SAFO

Quisiera oír tu voz ya fallecida para saber que existo o que viví alguna vez. No rías, es así la esperanza, salto al vacío tiniebla tierra polvo eternidad. Todo confluye y la voz y la voz ante tanto silencio.

De prisa: pena y angustia son también para ti, córrete a un lado que en paralelo deseo caen sobre tu rostro, ennegreciendo tus ojos, mis cenizas.

Yo era oro.  
Luminaria.  
Corazón enloquecido.

(A Safo) Recibiré tu energía  
porque ante ti soy pobre, y en ese reflejo encontraré el esplendor, y si así no fuese me quedarán aún las palabras con su resto de magia, llamándote, enloquecido corazón.

## Ceremonia \*\*\*

Llora, atrévete, llora. Tan lejanas las consecuencias del daño. Llora, atrévete a reír. Llora. Porque puedes ser amargamente o convertirte en cómplice del dolor, que te habla, te habla, dulcificando el destino.

Llora, atrévete a reír. Cruza el arroyo, deja en la otra orilla los espíritus malignos.

Llora.  
Atrévete a reír.

## El final \*

Veo tu cara parecida igual casi a la cara que un día amé y reconozco ateo que es una cara nunca vista, nunca amada, inexistente ráfaga luego de tantas películas mudas. —Tu cara es bella, le dije, y nadie respondió. Son momentos del más allá que la vejez recobra de un pasado ilusorio. No sé lo que viví lo que soñé lo que imaginé vivir. Lo que imaginé.

Me aprisiona el recuerdo de las horas lentas que avaro conservo en el reloj de arena casi ceniza y el instante y el fin se superponen y soy consciente. Un día. Un proyecto. El final es la incógnita que viaja conmigo y se refiere, no sé si se refiere al fin del día o a la oscura infinita eterna noche.

Pero dónde están las horas.

## El final \*\*

Debe ser Roberto Walser o tal vez anterior a él que la palabra caminante se convirtió en vida vivida soñada. Inmóvil, caminante de sombras de pasillos oscuros de terrazas abiertas de campos segados

de viñedos  
de arroyos  
de mares fabulosos.

Como una voz lejana, caminante, le fueron revelados los caminos, las riquezas, la vida, el sol. En suma, entendió los signos:

la habitación amurallada.

## El final \*\*\*

¿Si acortamos camino? Pasando esta valla hacia Oriente llegaremos más pronto a la Ciudad, podremos beber y comprar caballos. De noche quisimos regresar y a nuestra voluntad se opuso el puente roto por la tormenta. Hubimos de retroceder, dejamos la Ciudad y con ahínco buscamos el camino, pero habíamos olvidado entre tanto alboroto vino y oscuridad, el motivo del viaje. —No importa, nos consolamos. Todo camino conduce a algún lugar y aceptamos el azar (tal vez sepa más) con resignado optimismo. Luego nos percatamos que el puente roto el vino los caballos el retorno la Ciudad todo era un plan perfecto de una ausencia que nos obligaba. En nuestra idea —o ideal— se fijó el propósito de permanecer, de llenar la ausencia, de reparar el puente. La meta es el camino, recordó, y los caminos no existen.

## El final \*\*\*\*

La inmovilidad transforma el pasado en nuevas experiencias.

No saldré de casa.

## Ausencias \*

Mañana parto. Entonces recordé otras veces del silencio sin aviso, dejándome desnudo. Aprendí a no llenar los agujeros de la ausencia; somos pasajeros, va y viene el paisaje. Estarás frente al mar, tu mirada seguirá el vuelo de las gaviotas en el aire, el cortejo de peces en el agua.

(Espero, yo espero, alejo el agitado pensamiento que se hunde en el mar de mi cerebro).

Recomienza el comienzo:

—Parto dijiste. Pero por favor, por favor, en la valija no olvides la risa. Esa forma de doblar la ropa tan horizontal, tan quieta.

## Ausencias \*\*

De noche, al final, de noche todo es alabanza.  
Recibe mi parte única, lo sabré.

## Ausencias \*\*\*

Profano, otorga el sacrificio. Privilegia la recordación de la sonrisa y su anhelo. El pasado es de los otros. Silente destino el que da. Profano sacrificio.

## Ausencias \*\*\*\*

Tomé lánguida mis lágrimas  
las envolví con esmero  
las mantuve húmedas  
y en esa ceremonia  
conseguí congelar todas las lágrimas  
del mundo, el mundo en que vivo,  
ceremoniosamente.

## Ausencias \*\*\*\*\*

Pedías los días, de noche de mañana, eras viejo eras niño de noche oscuridad (¿qué monstruos sobrecogen?) de día perseguías ausencias llamadas o presencias. De noche de día de niño de viaje simples contradicciones —la mano— no me toques —quédate— pon más tenue el sonido, la luz —vete. Quédate.

—¿Qué es el abandono? (solitario silencio recostado en la habitación). Qué es el abandono: No lo conocerás si aceptas tu alianza, oro o platino, con las aguas, y el reflejo del cielo.

Si es con ella o con él, tan humanos, tan pobres como tú, entonces, si—

—Nos duele, dijiste.

Busco indicios que dejas al descuido para poder saberlo. Saber no es sólo la palabra. Es la dificultad, la diferencia.

—Nos duele, dijiste.

## Ausencias \*\*\*\*\*

Estoy cansado, me abruma el desaliento, la alegría por nada tan querida a mi risa, se aleja.

Pero no digas  
estoy cansado de la vida.  
Calla.

Ella te lo recordará en mitad de la danza recobrada del brillo recobrado del rostro y peleará en tu contra y te asfixiará.

## Tres poemas temerosos

1

Pero no basta, debía saciar el hambre del silencio:  
—hubiera preferido tu muerte a esta ausencia.

¡Eso es lo que le dije!

2

Hijos magníficos de laberinto rojo abierto. Los dominios del gran fracaso, desilusión, melancolía, se cierra; hijos magníficos del fracaso, de la desilusión, del no puedo, del me quiero morir, del no entiendo, del por qué a mí, del ahora es tarde.

¡Hijos magníficos del polvo abierto!

3

Siguieron pálidos los días. Con el rostro escondido en la tierra absorbiendo el secreto. A la exaltación siguieron pálidos los días. Con el rostro enterrado en la tierra, sintió alivio. Gira, gira, húmeda hierba: la tierra, imperturbable, antigua, lo esperaba.

## Canción

Ahora ahora ahora  
un pájaro canta en el baldío.  
Un pájaro  
Canta en el baldío  
Canta  
en el baldío.  
En el baldío. Llévame. Llévame.  
Desde el balcón se ve distinto:  
Parecería que el pájaro exige.  
En el baldío hay margaritas y pasto.  
—Desde el balcón importan las margaritas.  
El canto es quejido.  
Es canto.  
Ahora ahora ahora  
Se mezcla canto y canto  
El ojo es diferente.  
Ahora.  
En el baldío canta un pájaro.  
Ahora ahora  
Llévame.

# El archivo de “El lagrimal..”

En 1968 apareció en Rosario el primer número de *el lagrimal trifurca*, una revista que iba a durar ocho años, durante los que aglutinó, a través de sus 14 números y los libros y plaquetas de la editorial del mismo nombre, mucho de lo más valioso de la poesía argentina y latinoamericana del momento. Osvaldo Aguirre, quien trabaja hace tiempo en el ordenamiento de los archivos de la editorial, presenta una selección de la correspondencia de y con *el lagrimal trifurca*.

presentación y selección  
por Osvaldo Aguirre

La obra de Francisco Gandolfo incluye una zona tan desconocida como valiosa: su correspondencia. El valor particular de ese material consiste en que no se trata de un correo personal en sentido estricto, ya que fue elaborado a partir de abril de 1968, cuando comenzó a aparecer *el lagrimal trifurca*, la revista que editó y dirigió en Rosario junto a su hijo Elvio. Ese material se conserva ordenado cronológicamente en distintas carpetas, y en tal marco puede advertirse que la salida de la publicación separa dos etapas: antes, las cartas no se diferencian de las que puede atesorar cualquier otro escritor, al reunir un conjunto de referencias, acreditaciones de premios y algunos escasos recortes de prensa; después, se asiste a un diálogo múltiple, imprevisible, donde lo que se discute no es ya tal o cual obra sino la producción poética argentina en su conjunto, en un período determinado de su historia.

En un artículo publicado en el número 2 de *Diario de Poesía*, Elvio E. Gandolfo recordó el “momento mágico” que suponía la llegada del cartero a Ocampo 1812, la casa donde vivía la familia y donde funciona hasta hoy la imprenta en que se la realizaba: “Suculentos números de *El cuento de México* o de *Los huevos del Plata* de Uruguay, larguísima carta de Federico Undiano, una tarjeta breve de Grinberg o Di Benedetto, originales de Conti o Leónidas Lamborghini, cientos de espantosos primeros libros de poemas, cartas de Leverro, nota un tanto retobada de Carlos Lohlé preguntándonos de dónde habíamos sacado los originales de Emar que pensábamos publicar en un librito, pedidos de precio por números anteriores de universidades norteamericanas”. Las cuestiones de la edición de la revista –recepción y comentario de las colaboraciones, disculpas por algún rechazo y aliento a probar de nuevo–, los avatares de la distribución y del cobro de los ejemplares –con minuciosas facturas y listas de canje con otras publicaciones–, la publicidad –negociación de avisos en el diario *La Opinión* y la revista *Crisis*–: todo el movimiento de la revista se encuentra allí docu-

mentado, como previendo la interrogación de las generaciones siguientes. Los interlocutores son en su mayoría escritores, pero también hay librereros, lectores y hasta un preso de Villa Devoto con inquietudes poéticas. Los otros introducen nuevas vías en esa comunicación, como la militancia política en relación con la práctica poética (cartas de Roberto Santoro y Tilo Wenner) o las mujeres y la parapsicología y otras disciplinas extrañas (cartas de Leverro). Obras importantes, como la traducción de Yannis Ritsos por Juan L. Ortiz, *El solicitante descolocado*, o la antología de poesía francesa que hizo Raúl Gustavo Aguirre para Fausto, son motivo de revisión y análisis abre ese ángulo especial que abre el contacto privado de dos poetas. La correspondencia termina por componer un mapa de la poesía argentina de los años 70, tanto por los puntos de atracción (las amistades que se gestan en su desarrollo) como por las oposiciones que se reconocen con espíritu jovial (por ejemplo la cita de los exabruptos de Leónidas Barletta, o las alusiones a los sectores conservadores de la cultura rosarina en la imperdible carta a Juan José Saer). También aparecen circunstancias en principio extra-poéticas, pero que hicieron al trabajo físico de hacer la revista, como el registro del nombre ante una autoridad que resulta ser el comisario Antonio Ávila, denunciado luego por participar en la represión ilegal durante la dictadura.

*El lagrimal trifurca* salió por última vez en agosto de 1976, con su número catorce. La editorial a que había dado lugar la sobrevivió durante varios años, a través de la publicación de libros y plaquetas en la colección *El biho encantado*. La correspondencia continuó con igual intensidad, sostenida en los lazos creados. Hechos que hoy están olvidados pero que algún día podrían investigarse –como el homenaje realizado a Juan L. Ortiz en Gualguay, poco antes de su muerte– se encuentran aquí registrados en las palabras de quienes lo organizaron. Por supuesto que los libros de Francisco Gandolfo ocupan un espacio importante en las discusiones. Pero quizá lo más notable, al respecto, es su arte para la narración, que se aprecia en el relato de los enfrentamientos delirantes y los severísimos juicios públicos, a fines de 1975, de He-

rramienta, un grupo de intelectuales trotskistas más interesados en militar políticamente que en otra cosa; o en el relato de un homenaje a Felipe Aldana, preparado por un empeñoso grupo anarco-pacifista de Buenos Aires y prácticamente dinamitado por las intervenciones del periodista y gran provocador rosarino Víctor Sabato (por su extensión estos materiales han quedado fuera de la selección). Allí ya no hay un género definido sino un texto configurado en el cruce del humor, la sátira, el costumbrismo a lo Roberto Arlt y la libertad de escribir con la seguridad del secreto y para alguien en quien se aprecia un cómplice.

Evidentemente no es usted Baudelaire –ni debe haberse propuesto cuando empezó a “mitomizar”– pero tiene que seguir haciendo poesía sin temor a confrontaciones. Si los cuentos son superiores a los poemas mejor que mejor, pero una cosa no excluye a la otra y perdóneme que me inmiscuya en sus quehaceres (y que soñares).

¿Podría obtener otro número del *Lagrimal* donde aparecieran los poemas de Saba? Quiero hacerle llegar a Darío Puccini, traductor al italiano de grandes poetas revolucionarios y crítico agudísimo (...).

La revista sale cada vez mejor. Ojalá puedan sostenerla largamente. Yo sostuve una

ción”. En principio creo que he logrado así librarme del peso de una alegoría demasiado manifiesta. Cada vez veo más claro que mi compromiso a nivel de lenguaje en esos tres cantos de mi particular *commedia* tiende hacia el logro de una escritura

“Se asiste a un diálogo múltiple, imprevisible, donde lo que se discute no es ya tal o cual obra sino la poesía argentina en su conjunto, en un período de su historia.”

dramática en el sentido de expresar un personaje y representar una situación. Quizás eso sea “lo distinto” en medio de la inflación lírica que nos rodea. Pero ya estoy largando demasiado el rollo y no es cosa de abusar de tu paciencia.

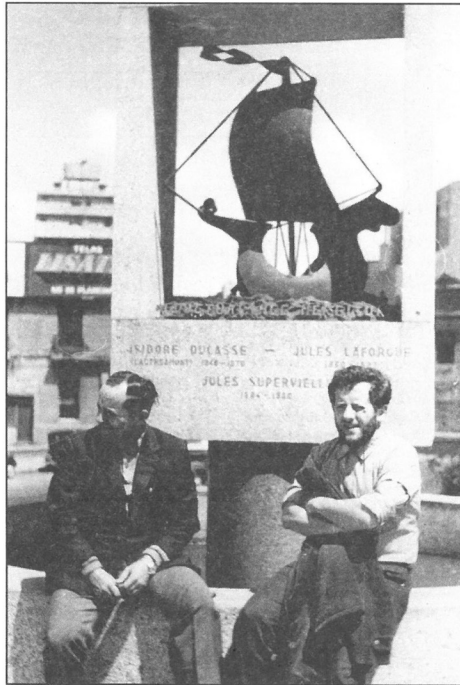
Leónidas Lamborghini,  
Buenos Aires, 27 de noviembre de 1971

Mis deseos de amor, paz, alegría y trabajo para el año 72. Ya sé, todo es difícil, pero de todas maneras también era difícil que los canales salieran campeones del nacional y lo lograron. Ni qué hablar que me siento muy contento por lo de Rosario Central. Aun ignorando si los lagrimales son sabaleros, unionistas o leproso. Pero qué mas da. Ya que de fútbol empecé a hablar, les digo que por separado va mi *Literatura de la pelota*, una recopilación que me llevó largos años de trabajo y que como verán ha juntado el testimonio de muchos grandes de nuestra literatura sobre la magia-carnaval-piruetas-misterio-negocio y otras complicaciones del fútbol (...). Siempre lo espero porque están como muchos de nosotros creando el futuro, tratando humildemente de cambiarle la respiración al país desde el rincón donde luchan. Cada nada. Y ahora un gran abrazo, un abrazo grande. Cuéntenme entre sus amigos.

Roberto Santoro, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1971.

El director del Suplemento Cultural del diario *La Opinión*

El objeto de la presente es (sigue en pág. 12)



Francisco y Elvio Gandolfo en Montevideo (1971), ante una escultura alegórica de Isidore Ducasse, Jules Laforgue y Jules Supervielle.

Es lamentable comprobar que hoy Francisco Gandolfo no encuentra editor, al punto de reunir cuatro volúmenes de poesía inéditos. No es una situación que le sea desconocida, ya que los libros que publicó salieron de la misma imprenta donde trabajó. Tampoco lo fue para *el lagrimal trifurca*, que careció de apoyo oficial, a excepción de avisos de la Biblioteca Constancio C. Vigil. Los textos que se ofrecen muestran una pequeña parte de ese universo desconocido, en el diálogo de la voz que lo puso en marcha con otras voces igualmente iluminadas por la pasión y la experiencia de la poesía.

O. A.

cerca de cinco años –*Columna*– y ayudé a revelar a no poca gente. Pero en nuestro país si no se cuenta con las rentas de Victoria Ocampo mantener una publicación literaria es una proeza que la angelología de la Cábala registra bajo el número 11: empieza con uno y termina con uno.

César Tiempo, Buenos Aires, 25 de enero de 1970.

Trabajo día y noche para componer un tanto mi deteriorada situación económica y cartas como la tuya ayudan a sacar la cabeza de este pozo. He reunido Las Patas, la Estatua y las Escenas en un libro (1), porque en realidad integran un solo poema. La Estatua ha sido sometida a una total “remodela-

(viene de pág. 11)

hacer algunas precisiones acerca de la publicación de un cuento inédito de W. Gombrowicz en el suplemento cultural del 3/12/72. En primer lugar mal puede ser inédito en castellano un cuento publicado en junio de 1954 por la revista cubana *Ciclón*, en septiembre de 1968 por nuestra revista, *el lagrimal trifurca* (haciendo referencia a la anterior edición) y en agosto de 1969 por *El escarabajo de Oro* (mencionando las dos apariciones anteriores). En segundo lugar, dejando de lado las diferencias de traducción, nos parece importante hacer notar que al cuento le faltan alrededor de mil palabras, que constituyen su principio, toda la larga escena en que el gabinete discute con la presencia del rey, hasta que éste desaparece y el canciller vuelve a abrir la sesión, momento en que comienza el trunco texto de *La Opinión*. De ahí que hubiera sido preferible aclarar aunque fuera uno de los dos errores en el título; por ejemplo: "Cuento de Witold Gombrowicz"; o "Cuento inédito incompleto de W. G."; o mejor aun: "Cuento no inédito incompleto de W. G."

Elvio E. Gandolfo, Rosario,  
4 de diciembre de 1972

Como es sabido, cuando uno se pone viejo la provincia lo tira cada vez más. Y eso de ir a Rosario puede suceder en cualquier momento... Ya veremos.

Pasemos por alto los problemas personales... No sé si te dije que en Buenos Aires (en la provincia) tuve que renunciar a los apurones, un mes después de la renuncia de Cárpora, con todo el dolor del alma. Además eso me costó una especie de ruptura con el grupo de Literat, de la cual hablaremos, si te interesa, en mejor ocasión. Por de pronto, y aunque mantengo buenas relaciones con los integrantes del grupo, retiré una colaboración para el número que ya salió —fragmentos de mi novela *Porroró*— por desinteligencias y mezclas derivadas de lo que juzgo planteos atropellados de relación entre la literatura y la política, un tema arduo que evidentemente hoy surge en casi todos los grupos o revistas. Pero espero tu respuesta y en la medida de tu interés seguiremos con esto.

(...) No dejes de llamarme si llegas a venir aquí. Por la mañana me encontrarás seguro en el 31-0682 y, por la tarde, en el 31-0672 (en *Siete Días Internacional*, la edición para el exterior de la revista del mismo nombre, donde recalé después de mi desafortunada función en el gobierno del compañero Bidegain, y que es algo así como el tacho de basura de la Editorial Abril).

Y aquí me planto por el momento... en espera de tu respuesta que será, espero, el punto de partida para largas tendidas.

Ricardo Zelarayán, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1973.

Acabo de recibir el n° 10 del *lagrimal*..., con sus —originalísimos diría— poemas de *El sicópata*, la nota de Acosta sobre medios masivos (casualmente estoy trabajando con los alumnos de Introducción a la literatura en esta Facultad sobre ese tema) y entre otro material valioso, la conversación de Fayad Jamis con Schklovski. Quería contarte y contarte a los demás amigos de la revista (Hugo Diz, Martini —recibí tu novela, gracias Juan Carlos, después te escribo— y Francisco) que estuve de gira por Latinoamérica y llevé ejemplares de *el lagrimal*... que fui dejando en manos de otros componentes de la secta terrorífica y secreta de quienes son capaces de crear

pués están los tipos que descubren una errata. Y de paso, hay varias, porque una mano inhábil me cambió algunas palabras, arruinando rimas o ritmos, como en el soneto de Mallarmé donde me cambió "secundada" por "sacudida". Y aquí no decimos "sacudida por el demonio" sino —justamente— "secundada por el demonio".

Raúl Gustavo Aguirre, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1974

Las Iniciales del Amor" es el poema que más quiero y que yo considero el mejor. Lo escribí a los 29 años, es cierto lo que digo, y lo publiqué enseguida en una *plquette* que me hizo Lyandro Galtier llevado por



“En medio del humo de su boquilla,  
Juanele me pareció el reducido gran mago  
de una extensa zona: el litoral.”

otros lagrimales como *Golpe de dados* en Bogotá, etc. He traído por supuesto mucho material que estoy tratando de ordenar para algunas notas, me gustaría mandarles algo, ¿podría ser?

(...) Ahora me animo a enviarles 2 poemas inéditos, de un libro que quizá se llame *LA MÁQUINA DEL MUNDO* para ver si lo pueden y desean publicar en un número próximo.

Alfredo Veiravé, Resistencia, 17 de mayo de 1974.

Yo creo en la capacidad de comunicar y de comunicarse, hoy un gran don que no debe ser desperdiciado. La actitud burguesa es tomar esta capacidad como motivo de "satisfacciones personales" (premios, fama) en lugar de advertir un enorme poder integrador del entorno humano concreto. Quiero decir, en otras palabras, que la Poesía hace ante todo *amigos profundos*, y que ese es un buen punto de partida para lo que fuere. A mí me interesa fundamentalmente esta primera parte. Lo demás lo dejo a quienes no pueden hacer esto y si otras cosas, y también a las circunstancias, ya que, a veces, ¡somos tantos en uno!

(...) Me alegra que la antología de la poesía francesa les haya gustado. Es un *trabajo* de diez años y me costó —junto con otras cosas— un *surmenage* y un infarto. ¿Qué les parece? (Des-

el entusiasmo. En esa línea escribiré como diez poemas larguísimo y ese —el primero— fue el único que rescaté. Con todo, como buen padre, siento mucha simpatía por otros como "Al hombre tras otro año de espera" y el poema a Van Gogh, pero en fin, el país no tiene tiempo para poesía y uno olvida que alguna vez creyó en la importancia que esos papales tenían para uno.

Héctor Yánover, "aguada y fría primavera de 1974".

Nunca nadie podrá arrebatarnos los instantes del agua, las flores, los pájaros, el sangre de los combatientes por la conquista sin límites del derecho a comprender y amar esto que es nuestra sustancia: la Tierra.

Si los hombres no han perdido la memoria del paraíso terrenal y de sus primeras y definitivas bondades ha sido por los poetas.

Algunos burgueses idiotas han llegado a pensar que la poesía había muerto, que la crudeza del "mundo moderno" la había ahogado. Pero esto es una patraña, mientras existan pueblos que no aceptan la "trenza celestial" habrá poesía, habrá poetas. Cada día que pasa me convengo más que la poesía renace con las oleadas revolucionarias de los pueblos. Fija-te, una muchacha muriendo en la calle por amor a los oprimi-

dos, esto nos reivindica a los poetas, revela la poesía. Es natural que no me refiero a los pagayos letrados del sistema.

Querido Gandolfo, los poetas volveremos a ser amados como los niños.

Tilo Wenner, Escobar, 2 de octubre de 1974.

Estimado Saer:

Estuve con Juan Carlos Martini que llegó de Europa y te vio ahí. Me pidió que te mandara mi último libro y aprovecho para incluir ese largo poema de Yannis Ritsos traducido por nuestro adorado Juanele y el último número de la revista que publicamos. Ojalá te lleguen y agradecería tu acuse de recibo.

Vos quizá no me conozcas pero yo te vi por primera vez en una mesa redonda (o cuadrada) de escritores aquí en Rosario, en el salón de actos de radio nacional. Presidía la mesa el viejo [Luis Arturo] Castellanos y vos, que entonces eras estudiante, tomaste parte como público en la polémica y me acuerdo que tuviste una actuación muy fogosa. Te contradijeron la defensa de Borges, que hoy todo el mundo considera como un maestro, y cuando te impidieron seguir hablando te mandaste mudar iracundo a grandes trancos y mascando no sé qué términos. Lo hiciste poner muy rojo a Castellanos; después se calmó y la charla siguió como ellos deseaban. Después te volví a ver en un acto de la revista *La Ventana*, con la presencia de Juan L. Ortiz, que yo veía por primera vez. Cuando al fin el viejo se sentó en un sillón frente al público rodeado por el humo de su boquilla, me pareció el reducido gran mago de una extensa zona: el litoral. Habló un rato y después te llamó: *Ande está Saer? Venga pa' cá Saer*.

Esa noche, en el subsuelo del teatro La Ribera, me resultó cálida, brujía, inolvidable y no sé por qué la asocio en el recuerdo con la escena del juicio que los mendigos le hacen a M el vampiro (Peter Lorre), de Fritz Lang. También estuve en una charla que mantuviste con Sánchez y Nicolás Rosa y si no me equivocó te vi en la presentación de las obras completas de Juanele, en la Vigil. Con mi hijo vimos el *arreganado brazo*, donde estaba buena la charla con los basureros, leí algunos poemas interesantes tuyos (si tenés mandanos) y en prosa esa timbeada con los tipos del mercado. Cuando vengas desearía concerte personalmente. Espero que mi libro te divierta y nos comuniqués la impresión que te causan nuestras publicaciones y algo de tu vida y de tu actividad literaria.

Francisco Gandolfo, 26 de enero de 1975.

Estamos trabajando en la formación de un frente de escritores —que va bastante bien— para pasar a la formación real —para que nuclee a los trabajadores de la cultura (músicos, pintores, cineastas, maestros, etc).

Sería importante que este-

des allí comenzaran a nuclearse, olvidando algunas diferencias estéticas o políticas y trabajaran en ese frente común.

(...) Adelante, ha llegado el tiempo de las trifurcas; hay que olvidar los lagrimales.

Roberto Santoro, Buenos Aires, marzo de 1975

A mable Poni [Martín Micharvegas]:

(...) Noté que mi poesía era diferente y por eso largué el libro con una faja que decía "poesía diferente". Después me sentí incómodo al pensar que podía ser tomado como excepcionalista y por la patología del título, del cual estaba arrepentido, más cuando un amigo me convenció de que el título tendría que haber sido el subtítulo solamente: versos para despejar la mente. Ahora me tranquilicé porque creo que estas cosas nacen como deben ser. Y me parece bien que se den contrastes, porque la poesía, como la mujer, está para eso, para encantar y joder con su belleza. Por ejemplo, el otro día hojeé mi libro en una librería de aquí un psicólogo y opinó que su autor debía ser un drogadicto. La empleada le aclaró que no porque me conocía, pero el profesional mantuvo su opinión. En cambio a otro cliente le gustó y compró tres más para regalar a sus amigos. *Crisis* le dedicó una línea que decía "inconformismo y crítica social transformados en poemas". En cambio el periódico *Propósitos* opinó que los versos del Sicópata anticipados en la revista eran de una incoherencia intrínseca, y cuando recibieron el libro dijeron que yo era el Carlotos Balá de los versos pelopinchos, extendiendo la crítica a todo el grupo del *lagrimal*..., expresando que somos unos anticuados porque no empleamos el humor con la calidad con que lo hacía José Ingenieros en sus pases de "El simposio de Agathaura", "La Syringa" y "La inquietud armonizada", de hace medio siglo (que es donde ellos se quedaron). Lo debe hacer escrito el finado Barletta, quizá herido por mi cargada a los socialistas argentinos de la línea Repetto-Palacios ("Mi amigo socialista me reta, etc./... y no lo puedo vencer/ sobre el valor de Gardel") (...) No obstante, nosotros nos portamos bien dedicándole en el número 12 de la revista una nota escrita por Elvio donde lo reconocemos como un viejo luchador, pero dejando constancia que en su periódico siempre nos dieron con un caño.

Tu poema se lo pasó a Elvio que es el dire de la revista, y te anticipo que acaba de rechazar me a mí no porque los poemas que le pasó sean malos, sino porque tiene demasiado material de poesía para el próximo número y prefiere tener un poco a raya la publicación de los colaboradores inmediatos, lo cual hasta cierto punto me parece bien. Yo no quiero advertirte mi opinión hasta conocer algo más tuyo, aunque mi juicio vale poco porque carezco de capacidad crítica, no así Elvio felizmente, el cual me ha orientado

tanto, que en literatura vengo a ser yo su hijo.

Francisco Gandolfo, 1º de octubre de 1975.

Cierta vez Gianni Sicardi, queridísimo amigo y compañero, me dijo que había dado con la forma de hacer buena poesía. El, para ese entonces, vivía en una casita de altos por Villa Ballester (un departamento sofocante con ventanas hacia una calle de tierra y fondos hacia un galpón barullero). Los de Sunda (todavía no funcionábamos como tal) íbamos a su casa todos los sábados desde temprano en la tarde y hasta la noche del domingo para intercambiar ideas, hacer planes editoriales, aprender cosas, comentar novedades políticas y de las otras, tratar de acertar algún caballo por la Palermo Rosa que nos permitiera sacar un poco la cabeza fuera de la miseria que nos ahogaba. Años 62/63. Un día llego y el Gordo me dice: "Ponito, tengo la manija. He dado con la forma de hacer buena poesía". ¿Qué querés que te diga? Yo lo miré extrañado por sopesando quién era Gianni hube de creerle. "La forma de hacer buena poesía. La forma de hacer buena poesía", repetió. Me puse contento. Pensé que mi amigo había dado con alguna fórmula matemática o ciertas claves combinatorias o cierto ajedrezismo verbal que iba a rendirle (y por lo tanto rendirnos —así pasaba también con los "chuchos" divididos en suculentos. Íbamos a ser como unos nuevos ritos de la poesía. Íbamos a poder editar lo que se nos cantara. Nuestros nombres, con el nombre de Gianni El Inventor a la cabeza, iba a recorrer la patria, el continente, el mundo. "Te voy a leer este poemita para demostrarte que he dado con la manera de hacer buena poesía", me dijo. Se caló los anteojos y me dio tiempo para mirarle la incipiente calvicie escamosa, los labios redondos, los ojos de pez fatigado. Recuerdo que leyo "La buena poesía", poema que después se integraría a su libro *Conversaciones*, 1962, Nueva Expresión. No me pareció un gran poema (pero frecuentemente me suele pasar esto — así que desconfié de mí antes que de su hallazgo) pero, bueno, era algo, alguna cosa que tenía en germen alguna otra que pronto saltaría a la vista. Moví buenamente la cabeza. ¿Qué otra cosa podía hacer? Vos bien sabés que hay plenos momentos en que uno se siente en la Tierra de Nadie. Y este era uno de aquellos momentos. "Qué bueno, qué bueno. Tenés la manija, tenés la forma de hacer buena poesía. Genial, Gordo, genial". "Sí. Y ahora que tengo la manija, ahora que encontré la manera de hacer buena poesía, Ponito, no escribiré más" (...). Los pocos poemas que pudimos arrancarle en los años siguientes los editamos en libro en Sunda, *Travesía*, creo haberte dado un ejemplar. Creo que GS fue honesto en aquel momento. Había llegado a los mecanismos de creación que, siendo luego meramente

reiterados, señalaban el fin de su aventura. Y no se quiso convertir en un fabricante de salchichas. Prefirió el rol de autómata lírico (en Banchs puso algo parecido) al de repetidor insaciable.

Martin Michareguas, Buenos Aires, 28 de enero de 1976.

Una carta no polémica es mucho más difícil de contestar; será que uno funciona por desafíos. Por otra parte tuve unos días de intensa fiebre, virus medicante según creen los médicos —aunque tengo fuertes motivos para pensar en razones parapsicológicas. Ahora que pasó la fiebre me encuentro con baja temperatura, sin poder alcanzar aun la normal de 36 \_ axilar, aunque hoy llegué, no sin esfuerzo, a 36. Los datos clínicos sirvan como justificación de mi demora en contestar su amable carta.

Me alegro que haya abandonado los berretines dialécticos, aunque nadie niega su vigencia práctica, dado que un mundo tridimensional puede resolverse perfectamente dentro de la lógica binaria. Eso sí: cuando lo trascendente —y la poesía lo es o no es poesía— mete la cola y la realidad se desdobra en múltiples dimensiones, la lógica debe reconocer, como el gallego del cuento que va al zoológico por primera vez y ve un elefante, que "ese bicho no existe".

(...) Todo grupo, especialmente en arte, suena justamente a grupo. Cosa mediocre. El escritor, en especial, es un jodido solitario o no es escritor. El talento queda siempre afuera justamente por ser un fuera de línea y de serie. Que no es necesario un mérito, lo anoto como fenómeno real. Acá se formaban, en los viejos tiempos, grupos de tipos que querían y no podían.

Jorge Varlotta (Mario Lerner), Montevideo, 24 de julio de 1976.

La retórica de Lo Belio y la retórica de Lo Trascendente y la retórica del Mensaje (todo lleno de ¡Oh!) brotan por doquier en estos tiempos en donde ser demasiado original huele a chiquilín-travesio-que-necesita-un-tirón-de-orejas (algo así como durante la generación del 40, cuando se da por tierra con los avances de Gironde, Tuñón, el primer Borges, Olivari y otros martiniferrietas para volver a las odas a los ganados y las mieses, sólo que ahora son odas a los lenguajes polisémicos, a "la escritura como cuerpo de un vacío que delata la ausencia de una presencia" y al yin y al yan).

Daniel Freidemberg, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1977

Hace tiempo que les quiero escribir. Un día abrí el Clarín y me encontré con la muerte del sauce. Tuve ganas de viajar a Paraná, no tenía un mango, aparte no iba a llegar, sabía que iba a estar ustedes, que... qué sé yo. Sé que quedan poemas, que queda Poesía y que entre las cosas positivas

(para mí son todas) del Lagrimal (está) la difusión de la obra de Juanele.

Estoy en Mar del Sur por largos meses. Tengo que parquizo un camping de varias hectáreas y en una de esas me quedo a vivir aquí, es entre Mar del Plata y Necochea. Pampa y mar. Hay un pueblito a lo cowboy, una calle principal y chau. La calle principal no está tampoco completamente habitada. En dos lotes está todo el estado: 1 vigilante, 1 telefonista, 1 empleado de correo, 1 delegado municipal. El camping está a 7 cuadras y el mar a 5 cuadras del camping. Yo estoy viviendo en un ranchito al lado de un arroyo bajo un monte de eucaliptos. Y allí entre cantos y contracentos del mar, el arroyo y

fondo, "la tristeza de la posesión"... Como ves, puedo seguir citando sus versos de memoria a cada paso. Sí, lo de Gualaguay fue hermoso (2). Se lo ve en las fotos (te mandaré copias) al lado del río, esa mañana, después del acto oficial. Y te envío porque tienes la gorrita de Juan L. Y porque me hubiera querido bañar en Puerto Ruiz y dejarla a Gerarda [Arzusta] en su casa. (...) Ah, mon ami! Te informo que hoy es mi cumpleaños y como nací en el 28 y ese dato figura en varios libros y ya no puedo rectificar la memoria de las tipografías, sin deseos además de quitarme ni un solo año, les cuento que llego a los 51 "píruulos" como decía un reo amigo.

Alfredo Veiravé, 29 de marzo de 1979

Evaluada su obra *La atracción* por nuestro comité de lectura, sus miembros, lamentablemente, han desaconsejado la publicación por considerar que no alcanzaría una amplia aceptación en el público lector.

Oscar F. Ferrari, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 25 de julio de 1979.

Esta mañana (lunes) me encontré con un tipo de La Prensa que insiste en que publique unos poemas en el rotogrado. Le dije que era imposible, ya que mis (leónicos) contratos con La cornucopia y el lagrimal trifulera me lo impedirían. Saludó y se fue. ¿Qué habrá querido decir?

Guillermo Boido, sin fecha.

“Ponito, tengo la manija. He dado con la forma de hacer buena poesía.”

los pájaros de noche escribo mi novela llena de chorros y prostibulos.

Hugo Salerno, Mar del Sur, viernes 13-10-78.

Te agradezco tu carta, el poema y la Nominación para el Oscar de mi vida: caciue de Gualaguay... "aunque viva en Resistencia..." Sí, lamentablemente a tu carta no habernos acompañado al cementerio aquel día en que nos perdimos como si el azar nos hubiera separado. Pero, en el fondo, creo, yo no quería ir con ustedes al cementerio porque iba a ser un final muy triste. Fui dos horas después con mi madre a llevarle flores a mi padre y subí solo las escaleras y vi las flores que allí estaban. Ya había empezado a sentirme mal como aquel viernes último de Juan L. cuando en Washington tuve un extraño y tremendo malestar físico que me desencajó toda la noche como si hubiera estado en un trance catáleptico. Lo increíble de esa noche es que —después me lo dijo Carlos Alberto Alvarez— hubo gente que me vio salir de la casa de Juan en Paraná. Se lo conté con reservas a Víctor [Sabato] y a Blanca, cuando dos días después ya en México me enteré que esa sensación de una angustia inexplicable había coincidido con la muerte de nuestro Mago. No había otra explicación (...) Vos y yo, Francisco, coincidimos en un a veces avasallante amor a la vida y a la muerte (Cocteau dijo: "Sabéis lo que pienso de lo serio? Es el principio de la muerte") de donde sale nuestro optimismo vital y nuestro humor. Pero esta vez nos invade como dice un poema de Juan "una vaga tristeza" que es, en el

agradecimiento extensiva a Ortiz y por otra parte buenos comentarios en diarios de la capital, entre ellos el más tradicional, con reproducción de tapa e innegable respeto por calidad y jerarquía de espíritu de ambos, autor y traductor, por metiendo la pata por sospecha ideológica sin previa información al expresar que podría tratarse "de un lanzamiento masivo comunista" (300 ejemplares). El que les envío lo conseguí en la librería del sellito impreso en la primera hoja y lo reservé como esperando destinarlo bien. Cuidenlo. Nosotros nos quedamos ahora con el último ejemplar. Tonicificante también el homenaje a Ricardo Molinari y la traducción de los poemas polacos.

Los saluda con mucho afecto a través de esta Corfradía de la Vendetta Amable que es la Poesía para lo Legalmente Constituido (Juanele dejó dicho que la poesía es ilegal).

Francisco Gandolfo, 15 de octubre de 1981.

El treinta y uno de diciembre, en punto, mis viejos se bajaron del avión que los traía de "América", como dicen aquí, y depositaron en mis manos su carta, los libros que me enviara, junto con recortes de los goles de Almirón a River, actuaciones del cuarteto Acalanto con Fandermole y Abonizio, y otras yerbas. Pocos días antes, seis o siete a lo sumo, yo le había escrito a Sergio [Kern] contándole algo de lo sucedido en estos últimos dos años. Tal vez haya llegado esa carta, tal vez no; la Argentina democrática se vale del derecho a huelga *ad usum delphini*, permítaseme la expresión. Tal vez llegue esta, tal vez no. Los argentinos expatriados nos valemos del derecho a anhelar en vano, sin restricciones de ninguna especie, como un segundo modo de seguir vivos (...) Aunque yo no podía saberlo, después del 83 vino un 84 muy jodido, tanto o más doloroso cuanto me resultaba todavía inexplicable en muchas de sus facetas más mortificantes. Alguna vez podré hablar de ello, alguna vez acaso será poesía. A fines del 84 volví a escribir, lleno de dudas, de presentimientos infaustos, de renglones en blanco. Así nació *Y las cuarenta mujeres*, obviamente inédito. Son cuarenta poemas sobre cuarenta personajes del espectro femenino, majas o no.

Rafael Bialsa, Roma, 15 de enero (1985).

Entre corchetes, aclaraciones interdentadas por la redacción

1. Se refiere a "Las patas en la fuente", "La estatua de la libertad" y "Diez escenas del paciente", compilados en *El solicitante descolocado* (Ediciones de la Flor, 1971).

2. Alusión a un homenaje a Juan L. Ortiz realizado en el Jockey Club de Gualaguay el 1º de septiembre de 1979, en el que participaron, entre otros y además de Veiravé y Francisco Gandolfo, Guillermo Boido, Rafael Oterino, Roberto Juarroz, Santiago Kovadloff, Oscar Portela, Guillermo Parodi, Susana López Merino, Víctor Sabato y Francisco Madariaga.

Estas líneas son de agradecimiento para Víctor Redondo por haber comentado El sueño de los pronombres en la desaparecida Opinión y a todos por recibir el número 6 de Último Reino (...). Por lo tanto, ho sana en la tierra para este "último reino" de la poesía, del cual desearía tener todos los números. Lo de Ritsos en grande y "redondo". Me hizo acordar cuando en el 73, no existiendo casi traducciones en español de Yanniss, publicamos su "Ventana" traducida por Juanele, recibiendo de su autor nota de

# En La Habana

*En La Habana* es un texto inconcluso que Raymond Roussel, el genial autor de *Impresiones de África*, escribió entre 1928 y 1932 y sólo se publicó a principios de los 60 en la revista *L'Arc* con edición de John Ashbery. Damián Tabarovsky presenta acá la primera traducción al castellano.

por Raymond Roussel  
traducción y nota  
de Damián Tabarovsky

**A**sí comienza *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly: "Cuanto más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia". Aquí la palabra clave es *función*: para Raymond Roussel escribir una obra maestra no era una exigencia ética, un desafío a sí mismo, la causa de algún terrible sufrimiento existencial o el fruto de una larga preparación. Para Roussel escribir una obra maestra era simplemente su función en la vida. En la división de roles, imaginó Roussel, a él le había tocado ese destino y lo llevó a cabo como es de esperar en cualquier gran artista: sin el menor esfuerzo. Roussel escribió una serie de obras maestras —como *Impresiones de África*, *Locus Solus* o *La Doubleure*— con la misma facilidad con que la mayoría de nosotros hace las compras en el supermercado, duerme la siesta, o espera que el semáforo se ponga verde. No vale la pena intentar develar cómo funcionan las cosas, cuál era su truco, cómo lo hacía. Simplemente lo hacía.

Raymond Roussel nació en París en 1877 y murió en Palermo en 1933. Inmerso en el clima de vanguardia de su tiempo, poco le importaban sin embargo las cuestiones climáticas. Para él, ser original era algo natural, algo que ya venía dado; no necesitó entonces de ningún programa literario, de ningún manifiesto; no intentó por qué los escritores se agrupaban en escuelas, nunca escuchó la palabra surrealismo. No pretendió cambiar el mundo, tan sólo cambió la idea de lo que es la literatura y ni siquiera se dio cuenta (allí reside su genialidad).

Peró en realidad, pese a todo y sobre todo pese a él mismo, Roussel legó la vanguardia como único modo de practicar la literatura; de hecho, alcanzó la posteridad por razones inversas a las de sus sueños literarios. El que soñaba con la forma perfecta, cristalina, ideal, muestra como nadie que la literatura tiene que ver con lo deforme, con la imperfección, con la digresión. La escritura de Roussel procede como si dos perlinas fueran tiradas al mismo tiempo, chocándose y volviéndose a separar hasta el momento de volver a chocarse y separarse nuevamente. En la lengua de Roussel no hay punto de contacto que no sea al mismo tiempo punto de separación. Así la narración avanza como un juego infantil de transparencias, como una sucesión maquiñica de enigmas sin resolución, en dónde

las causas y los efectos son simultáneos e instantáneos.

*En La Habana* es un texto inconcluso, detalle sin demasiado interés en una obra como la suya. Es en verdad el comienzo de una narración (no se sabe si cuento largo o novela corta), al que deberían haberle seguido treinta y dos documentos, de los cuales sólo seis fueron escritos y publicados por Roussel con el título de *Documents pour servir de canevas*; quedaron incluidos en *Cómo escribí algunos libros míos*, su libro póstumo, traducido sólo fragmentariamente al castellano. *En La Habana* está constituido por seis páginas de pruebas de galeras, sin título. El texto fue publicado por primera vez en el nº 19 de la revista *L'Arc*, editado al cuidado de John Ashbery. Solamente se sabe, por una carta de Roussel, que es anterior al 15 de enero de 1932, y posiblemente posterior a 1928, fecha de la finalización de las *Nuevas impresiones de África*.

D. T.

**E**n La Habana vivía en... una pareja de huérfanos, A... L..., de catorce años, y su hermana melliza M...

Descendientes de una familia de colonos españoles, los dos hermanos crecieron bajo la afectuosa tutela de una vieja señora, su tía abuela S..., persona simple y eficiente, suerte de marimacho entendida para resolver por sí misma todos los asuntos.

Los dos mellizos, como suele suceder, habían crecido de manera desigual en el seno materno: M... había acaparado la mayor parte de los jugos vitales, en detrimento de A... quien, de una fragilidad sin remedio, había llegado a la adolescencia de milagro.

Entre A... y M... reinaba el fanático cariño propio a los dúos mellizos. Además A..., muy dotado, sabía ejercer sobre su entorno un saludable ascendente, que alcanzaba sin duda a su hermana. En el colegio reinaba en su clase y, ostentando un suplemento de prestigio por su título de *veterano*, fruto de una grave enfermedad que lo había obligado a repetir, aconsejaba a unos, defendía a otros o, con una palabra, dirimía una diferencia.

Dos ejemplos dan la medida de su autoridad.

Entre sus compañeros estaba el hijo de N... O... —un arribista famoso en todo el país— y el de R... V..., cuyo nombre recordaba un misterioso escándalo.

Simple doméstico de un terrateniente, N... O..., gracias a un buen billete de lotería, había

podido, todavía jovencito, sentar los fundamentos de una fortuna que, avaro y dotado, se había, en un cuarto de siglo, vuelto considerable.

Peró sus orígenes le valían, por parte de los cubanos acomodados, una evidente frialdad —que quiso vencer a través de la compra de un título.

Viajó a Roma —y volvió Conde de papa.

Sin embargo, los snobs cubanos, por nada deslumbrados, consideraron los hechos como una provocación y se ofendieron. No solamente rechazaron al nuevo noble, sino que se organizaron para hacerle llegar anónimamente una carta, revestida de un rico encuadernamiento con una visible corona condal. Significaba acabar fi-

ganta, se convirtió en una milagrosa hazaña.

Esa hazaña A... la llevaba a cabo sin aparente esfuerzo, alcanzando, en un perpetuo *pianissimo*, una velocidad extrema, que no hacía padecer jamás la singular puesta en valor de las notas agrupadas sobre la que se apoyaba cada sílaba.

Después de cada último acto, imperiosas aclamaciones forzaban a A... a cantar su *Fileuse*, que la llevaban siempre al triunfo.

La primera vez que O... vio a A... aparecer en escena, sintió frente al estallido de belleza un gozoso escalofrío, presto a sumarse al sonido de su voz. Su deseo, creciente de acto en acto, llegó al climax cuando al final de la habitual *Fileuse*, dando el

los colores, en honor de A... verde, blanco y rojo de la bandera italiana, aprovechando cualquier oportunidad para honrar la gracias a visibles homenajes, pese a la desaprobación de las personas desobedias.

Peró si la pareja tuvo en el

“Quedaban seis  
estampillas —con  
goma envenenada,  
informó  
el análisis.”

hipódromo algunos éxitos deportivos, la indiferencia fue la única respuesta y O..., contrariado, no tarda en vender todos sus caballos.

A sus sinsabores le sigue una alegría: el nacimiento de un hijo.

Ahora bien, era precisamente ese hijo, S... d'O..., entonces de catorce años, que A... L... tenía como camarada.

Un compañero lo trató durante el estudio, en una pelea en voz baja, de *hijo de valet* y de *ramera*, S... entonces respondió desafiándolo.

Llegado el recreo, A..., a los primeros golpes de puño, se interpuso, y se informó de lo sucedido.

Visto el carácter odioso del insulto quiso que S... recibiera públicas excusas —y fue como siempre deferentemente obedecido.

En cuando a V... hijo, sufría injustamente los efectos de sus quejas sospechas que planeaban sobre su padre.

Este, huérfano desde temprano, había, a su mayoría de edad, malgastado rápido un modesto patrimonio y, de aspecto seductor, había entonces buscado... y encontrado una heredera.

Varios años de gran vida acabaron con la dote, y los suegros irritados pensionaron muy poco a la pareja —desde entonces alcanzada por dificultades que se acrecentaron con el nacimiento de un niño. Ahora bien, apenas hablaban de la bendición, que a la misma hora morían misteriosamente el padre y la madre del recién nacido.

La autopsia dio la prueba de un doble envenenamiento.

Una investigación fracasada buscando indicios en la alimentación. Obligatorio fue buscar en otra parte y se terminó sospechando de la goma de un stock de estampillas de origen conmovedor.

Dos años antes del Americano T..., había intentado, en su navío El B..., un audaz reconocimiento polar.



Roussel en Milán, 1896.

nalmente con las pretensiones aristocratizantes de un antiguo valet campesino.

El conde de O... comprendió —y se mantuvo tranquilo.

Sobre todo que prontamente lo iban a acaparar otras ocupaciones.

La Habana festejaba en ese tiempo a una *troupe* lírica italiana, que tenía como gran estrella a la bella y galante A..., llamada la "reina de la vocalización".

El repertorio de canto no ofrecía nada suficientemente firme como para hacer plenamente valer su virtuosismo único. A... había hecho arreglar para su voz, sobre versos inspirados por el título, la pianística *Fileuse* de D... Allí se sucedían sin tregua, alcanzando sutiles efectos imitativos, episodios de naturaleza cromática, vedados por los talentos medios. Y, verdadera proeza digital, la ejecución de la obra, gracias a la gar-

máximo de su prestigio, la hizo superarse como artista para iluminar una apoteosis.

Cuando después de una fácil conquista, O... escuchaba, en plena luna de miel, hablar de la partida de la *troupe*, su angustia muestra la fuerza de su pasión, y realiza, para que abandonara la escena que aún le quedaba, impresionantes ofertas a A..., quien, percibiendo su poder y teniendo que explotar a fondo la situación, las rechaza; excepto el casamiento —y se mantuvo así hasta que él cedió.

La intromisión en su existencia de una esposa con un pasado vergonzoso no hizo más que agravar el ostracismo que padecía O... —y contra el que decidió luchar una vez más.

Fue en las carreras, en honor de Cuba, donde peregrinó su plan. Participar le valdría una aceptación de elegancia —y relaciones en el mundo brillante del turf.

Funda una escudería y elige

# El cazador y la presa

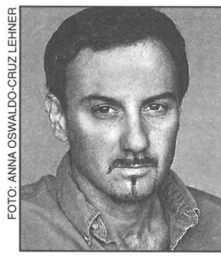


FOTO: ANNA OSWALDO-CRUZ LEHNER

columna de Edgardo Dobry

Cuando fue largamente superado el tiempo de su retorno, una suscripción pública se abrió para que se puedan comenzar las investigaciones.

Una estampilla fue especialmente creada, la que, mostrando al B... perdido en los hielos, acompaña rápidamente las cartas que se envían.

A más de uno se le obligaba hábilmente, enviándole autoritariamente una hoja con cien estampillas –e inmediatamente pasaba a domicilio un cobrador pidiendo el pago.

Ahora bien, a los suegros de V... una hoja de este tipo les había llegado, usándola sin tardar, reservando una buena acogida al cobrador.

Murieron dos semanas después.

Quedaban seis estampillas –con goma envenenada, informado el análisis.

Como no se pudo encontrar el sobre, la investigación giró en vacío y abortó. Pero las sospechas cayeron brutalmente sobre el afortunado V... –sin alcanzar a su mujer, que gozaba de una universal estima.

Las cosas, sin embargo, no habían salido desde entonces del dominio del chismerío.

Sin embargo, curtido por el sentimiento de la semejanza en la vulnerabilidad, V... hijo había castigado con sus manos durante las excusas públicas dirigidas a S... d'O...

Fuera de sí, el agresor busca una venganza que no pudo, anónima, mas que valerle una nueva lección.

A una hora determinada, entra en el dormitorio vacío y, bien calificado en dibujo, hace en carbonilla en la pared, detrás de la cama del joven V..., un croquis insultante titulado "El doble golpe del Papa", en donde dos coches fúnebres marchaban en fila, al lado de un ángulo encuadrado por una gran estampilla de la catástrofe polar.

Comenzó a odiar su obra cuando vio que su descubrimiento provocó un malestar general –y el llanto del interesado.

Pero de hecho, A... agrupa a todo el mundo –y reprueba doblemente una injuria que, cobardemente anónima, golpeaba al hijo en la persona de su padre.

Después se hizo crear tan bien la imagen de una rehabilitación por sus confesiones que llorando, a su turno, de culpabilidad, se arrojaba frente a su víctima, culpándose y pidiendo perdón.

Es fácil imaginar cuáles debían ser en una hermana –y melliza– los efectos de una potencia dominadora tan grande ya sobre simples camaradas.

Cada palabra de A... era para M... razón de fe, y gustosa hubiera dejado todo por el triunfo de una causa pedida por él.

Y justamente, lleno de inclinaciones por la bondad activa, el precoz adolescente no dejaba de abrazar, a veces, grandes sueños humanitarios –que proyectaba audazmente realizar algún día.

Especialmente, muy arraigado a su isla natal, hubiera

querido que a partir de una imitación intensiva de Europa naciera un refinamiento civilizatorio.

En efecto, admiraba ardientemente a Europa –a la que lo ligaba por otra parte su sangre española– tierra de grandes recuerdos, de sólidas tradiciones, de obras maestras de arte, de mentes sublimes, despreciando en cambio el industrialismo de la nueva América. Y muy seguido de sus confidencias a M..., se apasionaba, por un futuro lejano, con sus planes inspirados por ese patriotismo especial.

¡Pero ay, ese futuro! No iba a alcanzarlo. La muerte, que había, desde la veinte años, revoloteado, lo llamó a los cinco años, carcomido por un mal del pecho –bajo la mirada azorada de M..., para siempre desconsolada.

Sin embargo, el sentimiento de una misión sagrada a cumplir la sostenía en su desdicha.

A..., en su lecho de muerte, le había solemnemente invocado realizar en su reemplazo su sueño patriótico –y, con el brazo tendido, ella le había jurado obediencia.

Un año más tarde, pasada en años moría su tía abuela, dejándole una fortuna que iba a permitirle comenzar su campaña.

Sintiendo primero como poco podía sin colaboración, publica y reparte gratuitamente un folleto conteniendo un explícito llamado de ayuda. Allí se exponía el desiderátum de A... –y el proyecto de fundar, con los partidarios de sus ideas, un club mixto cuyos miembros se reunirían en la casa de M...

Afirmativamente comprensivos, numerosos intelectuales adhirieron con patriótico entusiasmo.

Todo club debe ser gobernado; una votación tuvo lugar y, en el primer escrutinio, M... fue unánimemente elegida presidente.

Decidieron entonces inventar alguna insignia para ella, que al portarla, en las sesiones, afirmara su autoridad.

Así reflexiona aguda y seriamente y, durante un tiempo, insatisfecha, termina, a fuerza de replanteos, por adoptar una idea audaz, rechazada de entrada por superar el objetivo planteado.

Se trataba, en efecto, no de un simple suplemento ornamental, sino de una prenda completa.

Entre las porcelanas exhibidas siempre en las vitrinas de su living, había un *Secuestro de Europa*. Una graciosa composición, calcada de la de la historia, que completada con una polera rosa, se convirtió en el traje presidencial.

La sesión del estreno adquirió un tono de solemnidad inaugural. Por primera vez reinaba la actividad en la búsqueda de las decisiones a tomar. Y finalmente fue encargado a cada uno la misión de aportar características propias para demostrar la superioridad europea.

Pasaron algunas semanas, en las que M... recibió, como alegato por su causa, los treinta documentos siguientes... ❧

La volubilidad del deseo, ¿es una experiencia moderna? ¿Nace con el mito de Don Juan, con la voracidad *capitalista* del seductor? Sin embargo, la *Antología griega* contiene este epigrama de Calimaco, escrito hacia 280 a. C.: "Caza un hombre en el monte, Epicedes, buscando las hierbas/ todas y los rastros de todas las gacelas/ y afrontando la escarcha y la nieve; mas, si alguien le dice/ 'Mira, ya está tocada la pieza', no la cobra./ Tal se deleita mi amor en seguir lo que escapa/ pasando de largo por lo que yace herido."

Versos parafraseados más o menos literalmente a lo largo de los siglos, como en este pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto: "Como persigue el cazador la liebre/ con frío o calor, en la montaña o en el valle/ pero cuando la prende ya no le interesa/ sólo detrás de lo que huye el paso aprietta."

El cazador de Calimaco, al que no le interesa cobrar la pieza sino dejarla herida para perseguir otra, destruye la idea de necesidad, de economía (alimenticia o sacrificial) de la acción: el goce del cazador no está en alimentarse o abrigarse o rendir culto sino en ejercer y demostrar su destreza. Cerca de 19 siglos después de Calimaco, Shakespeare dio una visión desde el lado femenino del cuadro, cuando Crésida le dice a Pándaro –quien intenta atraerla hacia Troilo–: "Las mujeres son ángeles en tanto que se les hace la corte; una vez conseguidas, las cosas pierden su precio. El alma del placer está en la persecución. La mujer amada no sabe nada si no sabe que los hombres estiman lo que no han conseguido en más de lo que vale. Aun está por nacer la mujer que ha encontrado tantas dulzuras en el amor triunfante como en el amor suplicante". Aquí aparece ya una codificación cortesana de la difícil convergencia entre deseo y posesión, una estrategia del requiebro que tendrá su visible continuación en el racionalismo de un Laoclos –en *Las amistades peligrosas* la estrategia del conquistador amoroso no es formalmente distinta de la del estadista o el militar– y en la autocomplaciente impostura de Rodolphe, el primer amante de Emma Bovary.

San Agustín había introducido un matiz en este complejo cuadro: en su visión, el amante pasa de la angustia del anhelo al pánico de la pérdida: "Nadie durará de las únicas causas del temor son, o bien la pérdida de lo que amamos y hemos ganado, o bien el fracaso en ganar aquello que amamos y en que hemos puesto nuestra esperanza" (pero Calimaco le constataría que no podemos "perder" lo que amamos, puesto que en cuanto lo poseemos dejamos de amarlo,

de desearlo). Hay una compleja tópica agustiniana que distingue entre anhelo (*appetitus*) y deseo (*cupiditas*) como diferencia entre una visión pagana de la dialéctica deseo/posesión y la culposa codificación cristiana, donde el objeto debe volverse símbolo de las apertencias divinas del alma. Más allá de eso, podemos señalar la parte optimista de la visión agustiniana, en tanto el deseo aparece como primer y esencial mediador entre sujeto y objeto y, por tanto, el que aporta la posibilidad de un encuentro, el paso inaugural hacia la posesión o vía unitiva.

Hannah Arendt sostiene, al estudiar a san Agustín, que el problema de la felicidad humana estriba en que está constantemente asediada por el temor: "Lo que está en juego no es la falta de la posesión, sino su pérdida". Privado cada momento de su serenidad, dado que del anhelo se pasa al temor de la pérdida, el futuro destruye al presente. Así Calimaco y san Agustín coinciden en que la posesión del objeto es imposible. Sólo que en Calimaco lo es por la incompatibilidad entre deseo y posesión, puesto que sólo es deseable la presa que huye, en tanto que en san Agustín es el temor de la pérdida lo que aniquila la satisfacción por el objeto amado. En ambos casos, el presente no existe, está perpetuamente aniquilado por el futuro.

Como es lógico, la usina de inquietud subjetiva constituida por el deseo es asunto del mayor interés para el psicoanálisis, porque apunta a uno de los núcleos de su reflexión: la imposibilidad de satisfacción. En *Más allá del principio de placer* (1920), Freud escribe: "El camino hacia atrás, hacia la satisfacción plena (de la pulsión reprimida), en general es obstruido por las resistencias en virtud de las cuales las represiones se mantienen en pie; y entonces no queda más que avanzar por la otra dirección del desarrollo, todavía expedita, en verdad sin perspectivas de clausurar la marcha ni de alcanzar la meta". Freud no cita a Calimaco, a quien posiblemente no había leído, pero no es difícil relacionar esa marcha hacia adelante sin descanso ni meta, con la carrera del cazador del epigrama, que se desinteresa por la pieza una vez está tocada. El perspicaz Jacques Lacan dio a una interesante vuelta de tuerca a la cuestión al sugerir que la cinética de esta fuga sin término se da en la horizontalidad del sintagma: "... no hay objeto sino metonímico, pues el objeto del deseo es el objeto del deseo del otro, y el deseo siempre deseo de otra cosa... del mismo modo no hay sentido, sino metafórico, o sentido que sólo surge de la sustitución de un significante a un significante en la cadena simbólica" (*Seminario V*, clase I, 1957). Deseo del otro, deseo de otra cosa: en ese desplazamiento perma-

mente que impide al mismo tiempo la posesión y la literalidad, y se abona a la carrera sin meta y a la significación metafórica, se mueve quizá algo intrínseco a la escritura y la lectura de poesía. El epigrama de Calimaco puede leerse entonces en clave metapoética: como la interminable carrera del poeta cazador por encontrar el sentido, que sólo se le manifiesta en lo metafórico, de lo que la metáfora cinética del mismo epigrama no es sino un ejemplo, y la paráfrasis del Ariosto reduplica e inscribe como imagen fijada por la tradición. No huye la presa del cazador, sino el cazador de la presa, como huye el sentido dejando, en su estela, la metáfora.

“No huye la presa del cazador, sino el cazador de la presa, como huye el sentido dejando, en su estela, la metáfora.”

mente que impide al mismo tiempo la posesión y la literalidad, y se abona a la carrera sin meta y a la significación metafórica, se mueve quizá algo intrínseco a la escritura y la lectura de poesía. El epigrama de Calimaco puede leerse entonces en clave metapoética: como la interminable carrera del poeta cazador por encontrar el sentido, que sólo se le manifiesta en lo metafórico, de lo que la metáfora cinética del mismo epigrama no es sino un ejemplo, y la paráfrasis del Ariosto reduplica e inscribe como imagen fijada por la tradición. No huye la presa del cazador, sino el cazador de la presa, como huye el sentido dejando, en su estela, la metáfora. El poeta es el que persigue y registra esa estela. La metáfora no es allí un procedimiento de reemplazo de lo literal, es el reflejo –artístico, si se quiere– de su incontinente fuga.

Post scriptum: Tras leer este borrador por correo electrónico, Beatriz Vignoli me recuerda que en 1790, en la *Crítica del juicio*, Kant pensó en el arte como en una "finalidad sin fin". Y sugiere que debería tener en cuenta además la posición del "pensador o poeta británico Michael Jagger", quien hacia 1965 lanzó su "I can't get no satisfaction, and I try, and I try, I can't get no, no, no, hey, hey, hey..." ❧

Carlos Piera

## Vox clamantis y otros versos

*Non est lex  
Et prophetae eius non inuenerunt  
Visionem a Domino*  
Lamentaciones de Jeremías, 2, 9

## Vox clamantis

No compraremos nada en Jerusalén, no nos detendremos /en los mercados.  
Lo hemos de cruzar a fin de llegar a unas piedras iguales que éstas, al otro lado de Jerusalén.  
Nos perderemos en la multitud, no queriendo verla, y, dispersos, cada uno, solo, temiendo dejar esa piedra que puede ser o puede no ser, hará ensayos de voz de profeta, barítono para lagartos.  
La desnortada soledad, la propia arbitrariedad del camino: ¿quién puede decir, si está solo, que no es el Mesías?

## In deserto

No se propone el ave levantándose demostrar su distancia. La ciudad es un asterisco, una explosión lenta de retracciones, de patinadores de espaldas, todos movidos de lo que no son. Y zigzaguean intermediarios perros.  
Fuera alguien puede levantar la voz, convocar a campanas, usar y sacudir sandalias, a imagen del lobo perdido.  
Cimarrón, no silvestre: el lobo es un perro nostálgico acomodado a la defensa, débil corazón con brocal, y miente, porque ¿qué otra cosa podría hacer, con el tráfico en desbandada? ¿Lamerles las manos a los que pretenden huir

## Victimæ paschali laudes

He aquí el tiempo de la resurrección, un tiempo de túnicas blancas, piedras volcadas, de indiscutido sol, lagartijas, romero.  
Hay un tiempo como un lugar, como el liquen en el granito, como la abolición del tedio de la infancia, como no disputado a las basuras, un tiempo ascendente devuelto vertical al sol, hipótesis de abejas. Allí los hallazgos previstos, prendas de juego, las camisas de las culebras, todo lo que sabemos del futuro. Hay un, así, moverse inmóvil fuera de verdades.  
Y hay una guillotina de luz, pero qué importa, sólo pensándolo, que se va siendo cada vez más delgado como los recuerdos, inmaculadamente abejas, puro futuro fue lugar.

## Pueden caer historias porque hay lluvias constantes

Pueden caer historias porque hay lluvias constantes. Es suave y triste lo que no ha pasado y, es verdad, llueve como el amor imaginado: en todas partes verbos sin nombre sobre los tejados.

## Espectro brevemente

*A una señora mayor que vivía sola  
e imaginaba visitas de vivos y muertos,  
que siempre la dejaban sin despedirse*

Esa televisión tuya de espectros a falta de presente se enciende y se apaga sola, como el presente, ciudad de puras desapariciones. Hace familias de lo que no ha llegado, de las intemperies pequeñas, las infidelidades del electrodoméstico, lo que, en tiempos perdidos, era querer abrazos y no saber de quién. Vienen como a tomar el té, como si estar aquí fuera lo /lógico, como si hubiera tiempo y gana y gente para colgar los cuadros. Y se van como vienen (con la lógica antigua de llegar para nada y una técnica nueva para dar soledad) a sus ocupaciones, al vacío, insistente promesa incumplida de amor. Y así habremos sido y son ellos: como las hojas en el torbellino.

\*\*\*

La esperanza es interminable, intermitente, funciona, como los televisores y la vida, mal. Hemos vivido hasta acabar traidores o morir, que es lo mismo: marchar sin despedirse. Venir sin cuerpo y sin voluntad propia, ser poca cosa y anunciar desgracias, repetir lo que fuimos, cobrar tragedia en nombre del amor. Cruzamos la ventana, como el vencejo, para acabar así. Todos somos el mismo y el viento para las hojas en el remolino.

\*\*\*

Hemos vivido para que no nos cojan vivos y aun a ti, que quisieras asirte a nosotros, te eludimos con una displicencia de muertos, ásperos, irónicos sin gracia, cumpliendo desganadamente un trámite trágico en ti. Porque en ti, que nos tratas de /muertos, vivimos como hemos vivido, unas ráfagas, de las ausencias a las concesiones, sólo rebeldes en el gesto y esta capacidad de huir. Sólo se sabe que nos vamos yendo, desabrados, secándonos, como las hojas en el torbellino.

\*\*\*

Una vida con curso de murciélago, fingiendo hasta la imagen de las rachas del viento. Unos caminos vistos a sacudidas para la pantalla. No la verdad: lo póstumo. Máquina de sinopsis. Porque tu vida es esta coincidencia de muebles, todos somos el mismo. Todos somos lo mismo y este viento que somos y estos papeles en el remolino.

## El mar, que sólo sabe a sal, y el aire

El mar, que sólo sabe a sal, y el aire, que sabe a sal, y el resonarse largo de los mundos y el mar, hueco de bóvedas, y el último segmento de la luna.

Y en gratitud que cuido  
rabitos de palabras.

## Mirada

Ojos de miel, velados muy levemente, ¿cómo una sustancia puede mirar y así sentir y ser que sea su sentimiento yo? Transustanciada miel: verdadero ver, que nace asombro.

## Encuentro una rata muerta en un jardín japonés

Había una rata. Estas son unas islas de calma sólo muy lentamente mudables y orillas de un río con la serenidad del mar, pero que fluye. Todo un país se viene de acá y allá del río, donde mudamos tamaño según que sigamos senderos por entre /los árboles o abramos al mundo unos ojos en cumbre de monte y un asombro lento olvide los ojos, las cumbres y los que, minúsculos, pasan. El caudal. Se hace tarde, u otoño, con sosiego, soltamos dimensiones, somos lo que se olvida. Disciplina de río grande: ribera muda y gratitud al eco de todas las ausencias. Nada es nada. Menos la rata, muerta, despatarrada, diámetro exacto de una isla y réplica: hay sí y hay no. ¿Es lo mismo? Es una rata diciendo el silencio del río.

## Notas de guerra

Ayer fue vida y hoy es mientras tanto. Resistir: un reflejo de farolas queriendo detener el río, en una definición de oscuridad. Ausentes los dueños de los ríos.

No les perdones nunca  
que sólo te den asco.



Miguel Casado

## El aire

EN LA ZONA más arenosa del camino, aún estaban tus huellas, esa suela de pequeñas pinceladas, corral de animalillos benéficos. Y el árbol de ramas amarillas, acolchado de líquenes. Jugaba a oír tu voz, hablaba contigo de las hojas de almendro sobre el hueco del tronco quemado. Y vi volar allí donde nombraste la estepa dos golondrinas.

LAS MUJERES ocupan la terraza, ven correr a los niños desde ahí, dejan que las habiten las palabras; nadie atiende las mesas ni hay encima bebidas, sólo una postura contra el tiempo a final de enero. *La luna es un pozo chico, la vida no vale nada.* Se teje la tela, resistente y sutil, en el corazón del árbol, entre los pies de los peatones; nutren los kilómetros del sueño, lo aplastan contra las paredes de la cabeza, como si hubiera que darse golpes en las sienes para disolverlo. *Lo que vale son tus brazos, cuando de noche me abrazan.* Tan conocidos los acordes, el curso interrumpido de los versos, otra clase de espera en el corazón, las hojillas de la menta por segunda vez.

SALGO DEL metro al día a esta hora en que hace una semana era de noche aún. No importa saber que lo perderemos a fecha fija; tampoco las escasas hojas de los árboles entre edificios ni la oscura luz de nube. Se saborea más que nunca ahora cuando todo es nuevo, en la mitad del invierno.

LO LLAMO el aire de la nueva vida, y es frío a rachas, transparente con la luz que se va abriendo en la tarde, claro de materia tras las larguísimas lluvias.

UN TURISTA lee en cuclillas la carta para la cena a la luz de una farola; le rozan casi los coches, los pocos que pasan. Lee despacio, con detalle, cuando se levanta mira a la puerta, se aleja dos pasos hasta que distingue otro cartel luminoso, y otros más, más en penumbra. Los lee ordenadamente. Sube luego los escalones, cruza por los cristales del comedor vacío. Europeo, de media edad. Lo veo por la ventana; detrás, envuelve la espalda la casa a oscuras.

EL CAMARERO lleva hasta ocho platos a la vez, tensa los músculos del brazo y lo convierte en escalera de mesas. Cuando tiene las manos libres se toca el hombro; alterna su eficacia circense con un rictus de dolor. Nos fijamos durante la comida en él. Como nosotros, cuando seguimos trabajando más allá de lo posible. Sí—dices—, pero ya antes habíamos enloquecido.

DEJO EL teléfono sobre la mesa y suena, como un conjuro. A medida que va fluyendo tu voz, fluye la mía, se adelgaza, más ligera, asocia. Hace menos frío cuando colgamos.

ME QUEDO dormido contigo en mi hombro, con tu pierna sobre las mías, dejando que se absorba la humedad de hace un momento. Luego me despierto en seguida—el calor, cada punto de tu piel que me toca, el alivio de tu ritmo al respirar.

LO LLAMO el aire de la nueva vida. Y no sé si me ayuda o me sitúa ante un vacío, si es demasiado transparente y me veo a través de él, recibo en bruto el esqueleto de mi historia.

ERAN EXTRAÑOS paseos. Le recuerdo sentado en un pinar, elegía palitos del suelo y los clavaba en la arena, se rompían o no, pero nada alcanzaba lógica. Veía el amarillo extendido a lo lejos y en la sensación del rechazo, de la expulsión, iba conociéndose. En el asfalto, al principio de la tarde, la tela rígida del vaquero quemaba a intervalos el tobillo desnudo.

PESE A estar tan bajo, el sol reparte vida: al álamo estridente y dorado, a los nervios vacíos de los chopos, a los carrizos secos y las tierras crudas. Quedan algunas explanadas luminosas junto al río, que el viento arrasa. Por la noche, ya muy tarde, pones tu cabeza sobre mi hombro, la aprieto contra mi mejilla.

NO PUEDO evitar la sensación de que paseo por un espacio escrito, de que he ido haciendo historia de estas cosas y ahora me miran como un lugar interior. La boca del metro, la tienda de flores plantadas en cestas de mimbre, los monitores en el escaparate de la peluquería, la farmacia con sus gusanos en frascos. Atiendo a si todo eso enmudece, atiendo a lo que dice cuando habla. Escritura produce escritura, traza aceras en medio de la vida. Pero es raro, un punto hostil, abierto en su exigencia.

EL TREN de la ribera del río atraviesa un valle luminoso, brilla la superficie de los charcos, las ramas peladas en las arboledas, los primeros puntos blancos de los almendros, brillan rayas en la negrura del fondo. El cristal recoge los primeros goterones, los cursos veloces, oblicuos. Tomo un poco de esta música que adormece, como un género de acordes imprecisos que son del aire. Una oreja suave parece la semilla de acacia en el bolsillo, lóbulo suave, labio.

SE CONOCE sólo lo que ya estaba, Freud o Platón, lo mismo hacia atrás, ir excavando. Una escalera transparente, un grumo prieto con párpados de amapola. Contra Platón. Lo nuevo, lo que no era, un país de tierra, ojos en la cara.

ESTA VEZ he vuelto sólo por las flores de Nolde—orquídea, flor de verano—, la insólita vida de sus colores sombríos; la desgrané, me la fui describiendo sin palabras. Luego muy de cerca reconocí el movimiento leve de la acuarela en el agua, del color deslizándose por el agua, parándose de golpe. La energía, el pulso del azar.

Nuno Júdice - traducción de Blanca Luz Pulido

## Poemas inéditos

## Ejercicio anatómico

Le quito la cáscara al tiempo, como a un fruto, esparzo sus gajos sobre la mesa, separando las semillas de los minutos y la pulpa de los segundos, desbarato la cáscara, hasta quedar con su masa pegada a las manos, mirándola en esa diferencia entre lo que es eterno y lo que, sempiterno, se prolonga en la cualidad efímera de la eternidad. Corto los conceptos en el plato del azar, viendo al jugo de la duración mezclarse con la leche del instante. Lleno el vaso de la vida con este líquido que me sobró de lo que acaba en la frontera del presente, y sólo la memoria se salva entre lo que emerge del pasado. Sin embargo, son fragmentos donde encuentro lo que fue plenitud, y pensé haber alcanzado lo intemporal: una sonrisa presa en el espejo que los inviernos empañaron; palabras que el olvido robó a esos labios que en otros labios se perdieron; dedos posados en una vacilación de camino, y luego cerrados en la palma de la mano, hasta que la noche los borre. Arreglo todo esto en los entrepaños de una breve nostalgia; intento ordenar lo que permanece en un rincón donde la melancolía se esconde; y lo que queda es este polvo de sentimientos incómodo para el alma, que me obliga a sacudirlo con el paño del olvido. ¿Pero qué hacer con ese brillo que sobró de unos ojos amados? ¿Con ese momento en que la duda se disipó en un murmullo inesperado, hasta que la frase retomó su curso? ¿Con el remordimiento de todo lo que no se dijo? La mañana, sin embargo, con su luz de oro, me ha de limpiar de estos restos de otro tiempo, como si todo lo que soy no viniera de cada uno de ellos, y de quien los habita, sombra, fantasma, sencillo nombre que repito, en voz baja, para que no se escuche a quién debo el poema.

**Ejercicio anatómico:** Descasco o tempo, como um fruto, espalho os seus gomos sobre a mesa, separando os bagos dos minutos e a polpa dos segundos, desfaço a pele, até ficar com a sua massa colada às mãos, olhando-nessa diferença entre o que é eterno e o que, sempiterno, se prolonga na qualidade efémera da eternidade. Corto os conceitos no prato do acaso, vendo o sumo da duração misturar-se com o leite do instante. Encho o copo da vida com este líquido que me sobrou do que acaba na fronteira do presente, e só a memória recupera de entre o que emerge no passado. No entanto, são fragmentos onde encontro o que foi plenitude, e pensei ter atingido o intemporal: um sorriso que ficou preso ao espelho que os invernos embaciaram; palavras que o ouvido roubou a esses lábios que noutros lábios se perderam; dedos posados numa hesitação de caminho, e logo fechados na palma da mão, até a noite os levar. Disponho tudo isto nas prateleiras de uma breve nostalgia; tento arrumar o que permanece num canto em que a melancolia se esconde; e o que fica é este pó de sentimentos que me incomoda a alma, obrigando-me a sacudi-lo com o pano do esquecimento. Mas que fazer a esse brilho que sobrou de uns olhos amados? A esse momento em que a dúvida se dissipou, num inesperado murmurio, até a frase/retomar o seu curso? Ao remorso que ficou do que não foi dito? A manhã, porém, com a sua luz de ouro, limpar-me-á destes restos de outrora, como se tudo o que sou não viesse de cada um deles, e de quem os habita, sombra, fantasma, simples nome que repito, em voz baixa, para que não se ouça a quem devo o poema.

## Hoy

Hoy, podría beber de tus labios el agua más pura del invierno, o devorarlos, con el hambre que sólo el amor sacia, hasta que un rojo de fruto los pinte con su color.

Hoy, podría aspirar de una sola vez todo el perfume de tu cuerpo, y sentirte dentro de mí, llenándome los pulmones con el aire más fresco de la primavera.

Hoy, podría cosechar en tus cabellos un viento de nubes, y verlos volar sobre el azul que un día vestiste y aún está en mis ojos, con el brillo caliente del verano.

Hoy, podría cubrirte con mis brazos, y guardar contigo la dulce luz de tus senos, para guiarme cuando tu ausencia me duele, como un breve sol de otoño.

**Hoje:** Hoje, podia beber dos teus lábios/ a água mais pura do inverno,/ ou devorá-los, com a fome que só o amor sacia, até que um/ vermelho de fruto os pinte/ com a sua cor./ / Hoje, podia respirar de um/ só fôlego todo o perfume/ do teu corpo, e sentir-te/ dentro de mim, enchendo-me/ os pulmões com o ar mais/ fresco da primavera./ Hoje, podia colher nos teus/ cabelos um vento de nuvem,/ e vê-los voar sobre o azul/ que um dia vestiste, e ainda/ está nos meus olhos, com/ o brilho quente do verão./ Hoje, podia cobrir-te com/ os meus braços, e guardar contigo/ a doce luz dos teus seios, para/ me guiar quando a tua ausência/ me dói, como um breve/ sol de outono.

## Alegoría con flor y tallo

Bebo, por el cáliz del tulipán, el licor de tus labios. Tiene un sabor blanco, de madrugada, y rojo, al final de la tarde; podría ser una almohada donde tu cabello se derramara; o un vientre, en el ansia del amor. Me recargo en el oído, como si mediante él me pudiera llegar tu murmullo, en un instante de cansancio. Y veo, en su fondo de cristal, el destino, los caminos del otoño, la súplica exhausta del invierno. Entonces, vuelvo a meter la flor en su vaso; y espero que el agua, como el amor, le infunda la vida, por ese tallo donde se perdieron mis dedos.

**Alegoría con flor e caule:** Bebo, pelo cálice da tulipa, o licor dos teus lábios. Tem um sabor branco, de madrugada, e vermelho, ao fim da tarde; poderia ser uma almofada/ onde os teus cabelos se derramassem/ ou um ventre, na ansia do amor. En-/ costoo ao ouvido, como se por ele/ me pudesse chegar o teu murmurio,/ num instante de cansaço. E vejo,/ no seu fundo de cristal, o destino,/ os caminhos do outono, a súplica/ exausta do inverno. Então, volto/ a meter a flor na sua taça; e espero/ que a água, como o amor, lhe sopra/ a vida, por esse caule onde os/ meus dedos se perderam.

## Enigma

No sé si es la forma que tienes de quitarte la blusa, tus ojos que se cierran cuando el placer desciende con la /tarde, tus manos que dejan que yo las tome, y en esa prisión se abren, libres y sueltas, para tomarme, tus hombros donde mis labios se pierden, esa curva dulce que libero de los cabellos para descubrir tu rostro, cuando sonrías, para que yo te /quiera siempre así, la boca que se entreabre cuando un murmullo te envuelve, el modo que tienes de estar quieta, y en esa pausa el mundo parece detenerse como si fueras el ave dormida en la rama que nos protege, la mañana que se demora en tus gestos, hasta nunca más ser noche, y la noche que se ilumina cuando eres tú quien la habita, la tristeza que a veces se /demora cuando el tiempo nos apesura, y la alegría que tengo /cuando me entregas a su memoria, no sé lo que es más que eres tú, que me enseñaste esta manera de hablar del amor que tiene tu nombre, cuando lo digo, tu cuerpo, cuando lo abrazo, tu voz, cuando la oigo.

**Enigma:** Não sei se é a maneira que tens de tirar a blusa, os/ teus olhos que se fecham quando o prazer desce com a tarde,/ as tuas mãos que deixam que eu as prenda, e nessa prisão/ se abrem, libertas e soltas, para me prenderem,/ os teus ombros onde os meus lábios se perdem/ essa curva doce que eu libero dos cabelos/ para descobrir o teu rosto, quando sorris, para que eu te queira/ sempre assim, a boca que se entreabre quando/ um murmurio te envolve, o modo que tens de estar/ quieta, e nessa pausa o mundo parece estar suspenso/ como se fosses a ave adormecida no ramo/ que nos protege, a manhã que se demora nos teus gestos,/ até nunca mais ser noite, e a noite que se ilumina/ quando és tu que a habitas, a tristeza que por vezes se demora/ quando o tempo nos apressa, e a alegria que levo quando/ me entregas a sua memória, não sei o que é/ senão que és tu, que me ensinaste/ esta maneira de dizer o amor/ que tem o teu nome, quando o digo, o teu corpo,/ quando o abraço, a tua voz,/ quando a ouço.

## Epigrama casi griego

Sobre la mesa, pongo las rosas que parecen vivas: las que no han perdido aún sus pétalos, y cuyas espinas, entre las hojas, hieren los dedos que toman el tallo. En el centro, me abren un abismo; pero no entro en ese camino de polen: me limito a adivinar su fondo. Estas rosas, que beben el agua fresca del tiempo, y sobreviven a la hora en que las corté, son como la vida. Se resisten a su destino efímero; afirman la belleza que nace de su color más perenne; y desafían la luz, con la evidencia que las envuelve, hasta el fin de su propia eternidad.

**Epigrama quase grego:** Sobre a mesa, ponho as rosas que parecem vivas/ as que não perderam ainda as pétalas, e cujas espinhas,/ por entre as folhas, ferem os dedos que seguram/ o caule. No centro, abrem-me um abismo; mas/ não entro nesse caminho de pólen: limito-me/ a adivinhar o seu fundo. Estas rosas, que bebem a água fresca do tempo, e sobrevivem à hora em que as colhi, são como a vida. Resistem/ ao seu destino efémero; afirmam a beleza que nasce da sua cor mais perene; e desafiam/ a luz, com a evidência que as envolve,/ até ao fim da sua própria eternidade.

# POESÍA EN EL CINE

Cine y poesía. Poesía y cine. La dupla suena a menudo, pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de la poesía vinculada con el cine? Hay quien adjudicará al lenguaje del cine, o querrá descubrir en él, en su arquitectura, por su casi inexorable condición y cualidad de enunciación y metáfora a la vez, una presencia especular de los modos, artificios y sistemas de la poesía. Otros recordarán que se ha acuñado la expresión de "poética del cine" para examinar los modos de manifestación del corpus lingüístico-gramatical cinematográfico. Y hasta se podrá jugar a la trivía estadística de enumerar las biografías de poetas en el cine.

En las páginas que siguen, más cerca de la sobremesa evocativa que del análisis conceptual, el encuadre es más reposado, o literal, o, si se quiere, pedestre. Se trata de la poesía en el cine, en tanto ingreso del poema como estructura independiente de y en la arquitectura del film, con mayor o menor cualidad alusiva, con mayor o menor intensidad ilustrativa, con mayor o menor gratuidad o pertinencia. Proponemos el ocioso deporte de disfrutar la relectura de algunos poemas célebres y de otros virtualmente desconocidos, recordando su inclusión en el contexto narrativo de varias películas, algunas también célebres, otras notorias de manera más banal, alguna extraordinaria rareza y una que otra obra maestra.

En todos los casos se reproducen los poemas completos, así las citas fueran parciales; por otra parte, cuando se trata de traducciones, se ha apelado a las que, publicadas, parecieron buenas a la redacción, y, de no haberlas, a traducciones nuevas. En general, se ha hecho el intento por liberar al poema citado en el film de la inexorable limitación del subtítulo, quizás el único género literario cuya métrica está sometida a las leyes del espacio y también a las del tiempo, en la medida en que el tiempo de la escena corre y el subtítulo debe correr detrás. Por último, una salvedad: la presencia de un film de Jean-Luc Godard entre los elegidos es sólo la muestra de lo que en rigor es todo un sistema; bien se podría haberle dedicado al gran artista suizo la totalidad de la nota. No hay modo de que el panorama de las páginas que siguen no sea parcial; ojalá sea, además, un acicate para extremar la cine-manía evocativa y seguir buscando más y mejores ejemplos.

Eduardo Stupia

Este dossier fue preparado por Eduardo Stupia y Daniel Samoilovich, con la colaboración de toda la redacción, así como de Graciela Fernández.

T. S. Eliot - traducción de Gerardo Gambolini

## Los hombres huecos

I

Somos los hombres huecos  
Somos los hombres disecados  
Recostados uno en otro  
Rellena de paja la cabeza. ¡Ay!  
Nuestras voces resecan, cuando  
Juntos susurramos  
Son quedas y nada significan  
Como viento en el pasto seco  
O patas de ratas en el vidrio roto  
De nuestra seca bodega

Figura sin forma, sombra sin color,  
Fuerza paralizada, gesto sin movimiento;  
Aquellos que han cruzado  
Con la mirada fija, al otro Reino de la muerte  
Nos recuerdan —si lo hacen— no como violentas  
Almas perdidas, sino sólo  
Como los hombres huecos  
Los hombres disecados.

II

Ojos que no me atrevo a encontrar en sueños  
En el reino de sueño de la muerte  
Esos no aparecen:  
Allí los ojos son  
La luz del sol sobre una columna rota  
Allí, hay un árbol que se agita  
Y las voces son  
En el canto del viento  
Más lejanas y más solemnes  
Que una estrella evanescente.

No esté yo más cerca  
Del reino de sueño de la muerte  
Vista yo también  
Esos disfraces deliberados  
Piel de rata, piel de cuervo, —palos cruzados  
En un campo  
Comportándose como lo hace el viento  
No más cerca

No ese encuentro final  
En el reino del crepúsculo.



III

Esta es la tierra muerta  
Esta es la tierra del cactus  
Aquí se levantan las imágenes  
De piedra, aquí reciben  
La súplica de la mano de un muerto  
Bajo el titilar de una estrella evanescente.

Así es  
En el otro reino de la muerte  
Despertar solo  
A la hora en que estamos  
Temblando de ternura  
Labios que besarían  
Hacen ruegos a la piedra rota.

IV

Los ojos no están aquí  
No hay ojos aquí  
En este valle de estrellas moribundas  
En este valle hueco  
Esta quijada rota de nuestros reinos perdidos

En éste, el último de los lugares de encuentro  
Vamos a tuestas juntos  
Y evitamos hablar  
Reunidos en esta playa del río crecido  
Sin ver, a menos  
Que los ojos reaparezcan

Como la estrella perpetua  
Rosa multifoliada  
Del reino crepuscular de la muerte  
La sola esperanza  
De hombres vacíos.

V

Aquí bailamos en torno al tunal  
en torno al tunal, en torno al tunal  
Aquí bailamos en torno al tunal  
A las cinco de la mañana.

Entre la idea  
Y la realidad  
Entre el impulso  
Y el acto  
Cae la Sombra  
Porque Tuyo es el Reino

Entre la concepción  
Y la creación  
Entre la emoción  
Y la respuesta  
Cae la Sombra  
La vida es muy larga

Entre el deseo  
Y el espasmo  
Entre la potencia  
Y la existencia  
Entre la esencia  
Y el descenso  
Cae la Sombra  
Porque Tuyo es el Reino

Porque Tuyo es  
La vida es  
Porque Tuyo es el

Así termina el mundo  
Así termina el mundo  
Así termina el mundo  
No con una explosión, sino un gemido.

*Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979), es, como se sabe, una suerte de recreación libre de la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad; a este tributo literario se suma el impresionante recitado por Marlon Brando de varios versos de *Los hombres huecos* de T. S. Eliot. Los versos ocupan un estratégico lugar sobre el final de la película, en una de cuyas últimas escenas el coronel Kurtz empieza a leer el poema; luego la cámara lo abandona, y se sigue escuchando su

voz mientras siguen paneos sobre la cueva y los macabros alrededores. No es la menor de las virtudes de la inclusión del poema en la película la de hacer que Kurtz abandone el confuso discurso moralista en que los guionistas lo habían sumido, dotando a la espléndida voz de Brando de algo digno de ser dicho. La versión que damos está tomada de: T. S. Eliot, *Miércoles de ceniza y otros poemas*, selección y traducción de Gerardo Gambolini, prólogo de Jorge Fondevibrer, CEAL, 1988.



Arseny Tarkovsky

## Cuando era chico

Cuando era chico una vez me enfermé de hambre y de miedo. Se me pelaban los labios con duras costras, y yo me los lamía. Todavía me acuerdo del gusto que tenían, salado y frío. Y todo el tiempo caminaba, caminaba y caminaba. Me sentaba en las escaleras de la entrada para calentarme, y después seguía caminando despreocupado, como /bailando al son del cazador de ratas, por la orilla del río. Y me /sentaba para calentarme en la escalera, temblando como una hoja. Y madre que está allí regañándome, es como si la tuviera cerca, pero no puedo subir hasta ella: voy hacia ella, la tengo a siete escalones de distancia, me regaña; voy hacia ella, la tengo a siete escalones de distancia y me regaña. Tenía mucho calor, me desabroché el botón del cuello y me acosté en el suelo, y entonces empezaron a sonar trompetas, golpes de luz caían sobre mis párpados, galopaban caballos, y madre volando sobre el camino, me regañaba y se iba volando...

Y ahora mi sueño es un hospital, blanco, a la vera de los manzanos, blanco como la sábana que tengo hasta el mentón blanco como el médico que me mira, blanco como la enfermera parada a los pies de la cama moviendo las alas. Y ahí se quedaban. Y madre volvió, para regañarme y se fue volando...

*Nostalgia* (1983) es el primer film del gran cineasta Andrei Tarkovsky realizado fuera de Rusia, país al cual jamás retornaría, encarnando así su explícito anhelo de hacer una película del ruso a sus raíces, un apego que carga siempre consigo, no importa a donde el destino lo lleve". Gorchakov, un escritor ruso, viaja a Bolonia en compañía de Eugenia, una traductora italiana, tras el rastro de un músico ruso del siglo dieciocho; sin embargo, será el solitario Domenico, famoso en la comunidad por haberse encerrado siete años con su familia por temor al fin del mundo, quien se convierte en obsesión para Gorchakov. El poema de Arseny Tarkovsky, padre del realizador, y cuya obra aparece citada repetidas veces en su filmografía, se escucha en *off* mientras Gorchakov yace en el suelo mirando el cielo de otoño; cerca, junto a una hoguera, resplandece el olvidado libro de poemas que alguna vez le regalara Eugenia.

S. T. Coleridge - trad. de Ricardo Baeza

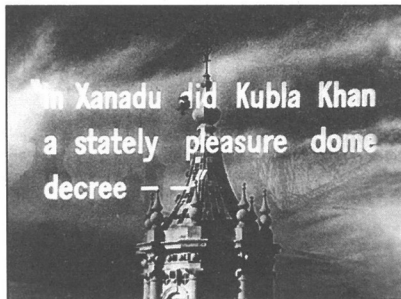
## Kubla Khan

En Xanadu, Kubla Khan mandó levantar un majestuoso palacio de deleites, allí donde Alf, el río sagrado, corre a través de mil cavernas al hombre inmensurables, hasta desembocar en un mar no alumbrado por el sol. Dos veces cinco millas de terreno fértil, con murallas y torres, eran así circundadas, y allí dentro veíanse jardines surcados de brillantes arroyuelos, en los que florecían muchedumbre de árboles perfumados, y selvas tan vetustas como las montañas, encerrando en su seno verdes rincones sonrientes.

Mas, ¡ah, esa profunda romántica quebrada que se adentra oblicuamente al pie de la verde colina, al reparo de un grupo de cedros! ¡Paraje agreste! ¡Encantado y santificado como si en otro tiempo bajo la luna en menguante alguna mujer hubiese venido a llorar su demonio amante! Y de esta quebrada, bullendo en incesante gorgoteo, como si la tierra alentase con respirar hondo y frecuente, brotaba por momentos una fuente tumultuosa, cuyos intermitentes borbotones proyectaban al aire grandes fragmentos como granizo que rebota o granos que saltan bajo el mayal del trillo; y en medio de estas rocas danzantes, junto con ellas, saltaba también hacia las alturas el río sagrado. Durante cinco millas, en laberíntico trazado, a través de bosques y valles corría el río sagrado, antes de entrar en las cavernas al hombre inmensurables y de sumirse tumultuosamente en un muerto océano. Y en medio de este tumulto, Kubla oyó en la lejanía voces ancestrales que predecían la guerra.

La sombra del palacio de deleites flotaba sobre las olas, y desde él se oían las cadencias concertadas de la fuente y las cavernas. ¡Milagro de invención sutil en verdad este resplandeciente palacio de deleites con sus cavernas de hielo!

Una doncella, tañendo un dulcemele, vi en sueños; una doncella abisinia, tañendo su dulcemele y cantando suavemente del monte Abora. ¡Ah!, si yo pudiera resucitar en mis adentros su música y su canción, en tan profundo éxtasis me sumirían, que me sería posible construir con música en el aire aquel palacio. ¡Aquel palacio resplandeciente, aquellas cavernas de hielo! Y cuantos me oyeran los verían ante sus propios ojos, y todos ellos gritarían: "¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Ved sus ojos fulgurantes, ved su flotante cabellera! Trazad un triple círculo en torno de él y cerrad vuestros ojos en sagrada reverencia, pues él se ha alimentado de dulce rocío y bebido la leche del Paraíso".



*El Ciudadano*, la obra maestra de Orson Welles, filmada entre 1940 y 1941, abre y cierra con sendas tomas del castillo del ciudadano Kane, Xanadu, cifra y símbolo del poder y la historia de Kane; de sus sueños, tan americanos, y de su tan americano kitsch. El nombre del castillo está tomado de un poema de Coleridge de 1797, que el poeta inglés aseguró siempre que había soñado completo de la primera a la última línea; los versos iniciales del poema son citados en la primera toma de la película, recitados por una voz en *off* "con tono ampuloso, literario", según reza la edición impresa del guión, obra de Welles y Mankiewicz. La traducción en prosa de Ricardo Baeza que se da arriba está incluida en el espléndido tomo *Poetas Líricos Ingleses*, prólogo de Silvina Ocampo, Clásicos Jackson, Buenos Aires, 1949 (hay una reedición reciente de Conaculta, México).



Jorge Luis Borges

## Milonga de Manuel Flores

Manuel Flores va a morir.  
Eso es moneda corriente;  
Morir es una costumbre  
Que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele  
Decirle adiós a la vida,  
Esa cosa tan de siempre,  
Tan dulce y tan conocida.

Miro en el alba mis manos,  
Miro en las manos las venas;  
Con extrañeza las miro  
Como si fueran ajenas.

Mañana vendrá la bala  
Y con la bala el olvido;  
Lo dijo el sabio Merlín:  
Morir es haber nacido.

¿Cuánta cosa en su camino  
Estos ojos habrán visto?  
Quien sabe lo que verán  
Después que me juzgue Cristo.

Manuel Flores va a morir.  
Eso es moneda corriente;  
Morir es una costumbre  
Que sabe tener la gente.

Con guión de Hugo Santiago y Jorge Luis Borges, basado en un cuento del propio Borges y Bioy Casares, la mítica *Invasión* (1969), ensayo metafísico y film-metáfora de política-ficción, ubica la acción que su título anuncia y sintetiza en el espacio simbólico de Aquilea: "Aquilea es Buenos Aires pero es Aquilea, y es la Argentina pero es Aquilea", ha dicho Hugo Santiago. Mientras se planea la defensa de la ciudad y justo antes del momento crucial del primer enfrentamiento con los invasores, uno de sus resistentes, Silva (Roberto Villanueva) toca y canta, acompañado por sus camaradas, la *Milonga de Manuel Flores*, de Jorge Luis Borges. La canción será repetida después, en voz baja, en la habitación de la tortura. El poema forma parte del libro *Elogio de la sombra*, Emecé, publicado el mismo año del estreno de la película.

Giacomo Leopardi - traducción de Marcelo Cohen

## Los recuerdos

Dulces estrellas de la Osa, no pensaba que volvería a contemplarlos como antaño destellando sobre el jardín paterno y que hablaría con vosotras desde las ventanas de la misma casa que habité de niño y donde vi llegar el fin de mi alegría. ¡Cuántas imágenes y fantasías en un tiempo creó en mi pensamiento vuestro aspecto y el de vuestras compañeras, cuando callado, sentado en verde hierba acostumbraba pasarme buena parte de las noches mirando el cielo y escuchando el canto de la rana remota en la campiña! La luciérnaga erraba entre los setos y parterres, mientras las fragantes avenidas susurraban al viento, igual que los cipreses en el bosque; y bajo el paterno techo se oían voces alternas y el tranquilo afanarse de los criados. Qué pensamientos inmensos, qué sueños no me inspiró la vista del mar lejano, de los cerros azulados que oteo desde aquí, y que en aquel entonces pensaba franquear, simulándole a mi vida arcanos mundos y una dicha arcana, ignorante de mi sino, y cuántas veces esta vida desnuda y dolorosa gustoso habría cambiado por la muerte.

No me decía el corazón que debería consumir en este natal pueblo salvaje mis años verdes, entre gentes viles, toscas; para las que saberes y doctrinas son palabras raras, y a menudo motivo de risa y de chacota; que me detestan y evitan, no por envidia ya, pues no me consideran mejor que ellas, sino porque estiman que yo me creo mejor, por mucho que por fuera no lo haya sugerido nunca a nadie. Paso aquí los años, oculto, abandonado, sin amor y sin vida; y por fuerza me vuelvo agrio entre la turba de malévolos: aquí me seco de piedad y de virtudes, y me hago desdeñoso de los hombres por la grey que me rodea; y entretanto escapa el caro tiempo juvenil; aún más caro que la fama y el laurel, más que la pura luz del día y el aliento; te pierdo, oh flor única de nuestra vida reseca, sin deleite alguno, inútilmente, en esta morada deshumana, y entre mil desasosigos.

El viento trae desde la torre del pueblo el sonido de la hora. Ese sonido, recuerdo, consolábase las noches cuando de niño, en el cuarto a oscuras, agijoneado por asiduos terrores, suspirando esperaba el alba. No hay aquí nada que vea o sienta, que no me suscite una imagen dentro, y con ella un dulce recuerdo. Dulce en sí; más que de dolor impregna la idea del presente, de un deseo vano del pasado, aún triste y del decir: no soy ahora. Aquella galería, orientada a los postreros rayos del día; estos pintados muros, los rebaños figurados y el Sol que asoma en los campos desiertos, dieron a mi holganza mil placeres, mientras mi poderoso error, hablándome incesante, iba conmigo adonde fuees. En estas viejas salas, en resplandor de nieve, con el viento susurrando en los amplios ventanales, retumbaban mis gritos de solaz y de alegría en el tiempo en que el amargo, indigno misterio de las cosas se nos muestra pleno de dulzura; como inexperto amante

Sandra regresa a la Toscana, a Volterra, el pequeño pueblo donde ha pasado su niñez. Ella tiene ahora un marido norteamericano, Andrew, y ha vuelto para inaugurar un monumento a la memoria de su padre, muerto en Auschwitz. En Volterra se reencuentra con Gianni, su hermano, quien planea publicar un libro de memorias cuyo título, "Vaghe Stelle Dell' Orse", es el primer verso de un poema de Leopardi. Sandra se perturba enormemente cuando descubre que el libro alude a la relación incestuosa que ambos han mantenido en el pasado. En una cena, Gianni recita parte del poema, y mantiene un violento altercado con el marido de Sandra. Luchino



el muchachito se imagina intacta e inmaculada a su engañosa vida, y, fantasioso, la admira como a beldad celeste.

¡Esperanzas, esperanzas; amenas ilusiones de mi primera edad! Siempre que hablo vuelvo a vosotras; pues por más que el tiempo pase y mude el sentimiento y los afectos no sé olvidaros. Honra y gloria, pienso, son fantasmas; mero deseo los deleites y los bienes; la vida, miseria inútil, no tiene frutos. Y si bien mis años están vacíos, y si bien desierto, oscuro es mi mortal estado, la fortuna poco me quita, bien veo. Ay, pero a veces pienso en vosotras, viejas esperanzas mías, y en mi querido imaginar primero; luego vuelvo a mirar mi vida infame y dolorosa, y veo que de tantas esperanzas nada me queda hoy sino la muerte; se me parte el corazón y no consigo consolarme del todo de mi hado. Mas cuando la tan invocada muerte se llegue a mí y el fin de mi desdicha sea cierto; cuando extranjero valle sea la tierra para mí, y el porvenir se me hurte a la mirada, he de acordarme, estoy seguro, de vosotras; y aquella imagen todavía me arrancará un suspiro, reflexión amarga de haber vivido en vano, y atemperará de afanes la dulzura del día inamovible.

Y ya en los primeros tumultos juveniles de contento, de angustia y de deseo, llamé a la muerte muchas veces, y en la fuente me senté largamente meditando en lanzar a aquellas aguas la esperanza y el dolor. Luego, peligrándome la vida acaso por oculta enfermedad, la bella juventud lloré, y la flor de mis pobres días, que tan pronto se estaba marchitando; y a menudo, sentado a hora tardía en la cama confidente, poetizando con dolor a la luz tenue de la lámpara, lamenté con la noche y el silencio la fuga del espíritu, y languideciendo canté el fúnebre canto de mi mismo.

¿Quién puede recordarte sin suspiros oh incipiente juventud, oh días inenarrables, deliciosos, cuando

al extasiado mortal por vez primera sonríen las doncellas? Todo en torno rebosa de sonrisas; aún dormida o benigna, la envidia calla; y casi (inusitada maravilla) el mundo le tiende la socorredora diestra, le perdona los errores, celebra su reciente entrada en la vida, y con una reverencia como a un señor al parecer lo acoge y trata. ¡Fugaces días! A semejanza del rayo se desvanecieron. ¡Y qué mortal ignorante de infortunio puede haber si ya ha pasado la estación dulce, si su primavera, si la juventud, ay, la juventud ha muerto?

¡Nerina! ¡Y no oigo acaso a estos lugares hablar de ti? ¿Crees que mi pensamiento te ha dejado? ¿Adónde has ido que de ti solo encuentro aquí la remembranza, dulzura mía? Ya no ve tus pasos la tierra natal; aquella ventana desde donde acostumbrabas hablarme, y donde fulgura triste ahora la luz de las estrellas, está desierta. ¿Dónde estás, que ya no se oye el sonido de tu voz, como en un tiempo, cuando el acento más lejano de tus labios que a mí llegase me palidecía el rostro? Otros tiempos. Dulce amor, tus días fueron ya. Pasaste. Y ahora a otros ha tocado ser pasajeros de la tierra y habitar esas colinas perfumadas. Pero tú pasaste rápido; y como un sueño fue tu vida. Ibas danzando, la frente te brillaba de alegría, y te brillaba en los ojos la imaginación confiada, la luz aquella de la juventud, cuando la apagó el destino y caíste. ¡Ay, Nerina! En mi corazón reina el antiguo amor. Si a veces voy todavía a una fiesta o una velada, conmigo mismo discuro: Oh, Nerina, ni a fiestas ni veladas te preparas ya tú, ni te encaminas. Si vuelve mayo, y los enamorados llevan a sus chicas ramilletes y sones, digo: Nerina mía, no regresa para ti ya la primavera, y el amor tampoco. Con cada día sereno, con cada prado en flor que miro, con cada gozo que siento, digo: Nerina ya no lo goza; no mira el campo ni el aire. Ay, pasaste, eterno suspiro mío: pasaste; y la eterna compañera de mis dulces fantasías, de todo sentimiento tierno, de los tristes y queridos vuelcos del corazón, será la amarga remembranza.

Visconti convierte al espectador en el azorado Andrew, quien, según el propio director, "busca explicaciones racionales a todo, y en cambio encuentra un mundo dominado por las pasiones más oscuras, contradictorias e inexplicables". Mientras tanto, la Arcadia perdida de la infancia, del pasado, impregna, desde los versos de Leopardi, la tragedia inminente. La película, de 1965, se llama en italiano, lógicamente, *Vaghe Stelle Dell' Orse*, y en castellano merced a algún genio ignoto del marketing, *Atavismo impudico*. El título original del poema es "Le ricordanze"; esta tersa versión de Cohen está incluida en: Leopardi, *Cantos*, Losada, Buenos Aires, 2000.

Anónimo irlandés

## Promesas rotas

Añoche ya tarde el perro habló de ti  
 el reyezuelo hablaba de ti en lo profundo del pantano.  
 Dicen que eres el ave solitaria de los bosques  
 y que no tendrás compañera hasta que me encuentres  
 Que hiciste una promesa y me mentiste  
 y que estarás ante mí cuando las ovejas se arrebaiñen  
 Canté y clamé por ti con versos  
 y no hallé sino un cordero que plañía.  
 Me prometiste algo difícil de conseguir:  
 un barco de oro bajo un mástil de plata,  
 doce ciudades con un mercado en cada una,  
 y una hermosa senda blanca a orillas del mar.  
 Me prometiste algo imposible:  
 que me traerías guantes de escamas,  
 que me traerías zapatos de plumas,  
 y un vestido de la seda más cara de Irlanda.  
 Mi madre me dijo que no hablara contigo  
 ni hoy, ni mañana, ni el domingo.  
 Mal momento eligió para decirlo.  
 Fue como cerrar la puerta  
 cuando el ladrón ya había entrado.  
 Me has arrebatado el Este.  
 Me has arrebatado el Oeste.  
 No has dejado nada delante mío,  
 nada dejaste tras de mí.  
 Te has llevado la luna  
 y te has llevado el sol  
 y mucho mucho me temo  
 que te has llevado a Dios.



Bertolt Brecht - trad. de Jorge Hacker

## Hollywood

Todas las mañanas para ganarme el pan  
 voy al mercado donde se compran las mentiras.  
 Lleno de esperanza  
 me coloco en la fila de los vendedores.

Godard ha dicho que los personajes de *El Desprecio* (1963) son los de *Hace un año en Marienbad* que quieren estar en *Río Bravo*. El film arranca con la voz en off del propio Godard quien, a la manera de Orson Welles, recita los créditos principales. En Capri, un equipo italiano rueda una versión de *La Odisea* dirigida por un alemán (Fritz Lang haciendo de sí mismo) y producida por un americano quien, receloso del cine de arte, contrata a un escritor francés para reescribir el guión. En uno de los encuentros con éste y su esposa, Camille, interpretada por Brigitte Bardot, el propio Lang recitará el breve poema, y ante la pregunta de la Bardot (conocida universalmente como "B. B.") dirá que se trata de una balada de B. B. (Bertolt Brecht). La versión que se da es de: Bertolt Brecht, *80 poemas y canciones*, trad. de Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999.



Emily Dickinson - trad. de M. Rosenberg y D. Samoilovich

## Haz amplia esta cama...

Haz amplia esta Cama –  
 con Respeto reverente –  
 espera allí el Día del Juicio  
 justo y excelente.

Sea su colchón bien derecho  
 y redonda sea la almohada –  
 que no interrumpa este Suelo  
 el ruido amarillo de la Madrugada.

La Segunda Guerra Mundial ha concluido hace dos años. Stingo, un sureño joven e ingenio, aspirante a escritor, llega a Brooklyn para conocer mundo y consecuentemente encontrar tema e inspiración para su todavía incipiente oficio. Sophie, su vecina de pensionado, será quien lo inicie en las bellezas y horrores de la vida, que incluyen sus experiencias como prisionera polaca en un campo de concentración nazi. Sophie se esfuerza por aprender inglés, y es así como traba contacto con la poesía de Emily Dickinson (Amherst, Massachusetts, 1830-1886); la primera noche juntos, ella y su amante, Nathan, leen este poema, y lo propio hará Stingo frente a ambos cuando los encuentre, pacto suicida mediante, en su lecho de muerte, lo cual convierte al poema en emblema de toda la película (*La decisión de Sofia*, 1982).

E. E. Cummings - trad. de Ernesto Cardenal y J. Coronel Urtecho

en algún sitio adonde  
no he ido nunca...

en algún sitio adonde no he ido nunca, alegremente más allá  
 de toda experiencia, tus ojos tienen su silencio:  
 en tu gesto más frágil hay cosas que me encierran,  
 o que no puedo tocar porque están demasiado cerca

tu mirada más leve fácilmente me abre  
 aunque yo me haya cerrado como dedos,  
 tú me abres siempre pétalo a pétalo como la primavera  
 /abre  
 (tocando hábilmente, misteriosamente) su primera rosa

o si tu deseo es cerrarme, yo y  
 mi vida nos cerraremos muy bellamente, repentinamente,  
 como cuando el corazón de esta flor se imagina  
 la nieve cuidadosamente por todas partes cayendo;

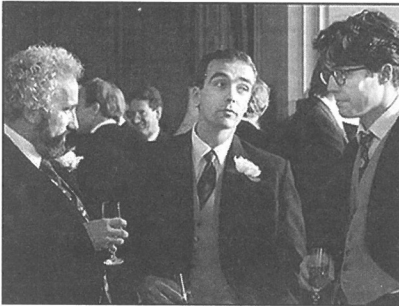
nada que podamos percibir en este mundo se iguala  
 al poder de tu intensa fragilidad; cuya textura  
 me compele con el color de sus países,  
 rindiendo muerte y para siempre en cada aliento

(yo no sé qué hay en ti que se cierra  
 y se abre; algo en mí entiende solamente  
 que la voz de tus ojos es más honda que las rosas)  
 nadie, ni siquiera la lluvia tiene manos tan pequeñas



Desde ahora y hasta siempre es el título que tuvo en Argentina *The Dead* (1987), la última película de John Huston con guión de su hijo Tony, adaptación fílmica del cuento de James Joyce del mismo nombre incluido en *Dubliners* (1914). Entre las genialidades del guión hay que computar no sólo la cita directa de las palabras de Joyce en algunos tramos, como el bellísimo final, sino también la invención de una escena ausente en el cuento pero perfectamente pertinente: el recitado por Mr. Grace (Sean McClory) de un poema anónimo al promediar la fiesta en casa de las hermanas Kate, Julia y Mary Jane. El poema deja fascinados a todos los presentes, pero especialmente a la protagonista, Greta (Anjelica Huston); de hecho, introduce de un modo indirecto el tema del amor desesperado e imposible que va apoderándose de la historia.

En *Hannah y sus hermanas* (1986), en el tiempo que media entre dos cenas de Acción de Gracias, Woody Allen ensaya su devoción chejoviana entretejiendo las historias de una problemática familia, una de cuyas instancias álgidas será el inesperado enamoramiento de Elliott, el esposo de Hannah, de una de sus cuñadas, Lee. Quizás por única vez en todo su cine, la mirada a medias impiadosa y a medias cómplice que suele arrojar sobre los hábitos socio-culturales de las tribus del midtown neoyorquino adquiere en Woody Allen un destello superior de su cómica causticidad. Es gracias a E.E. Cummings, cuando Elliott, en plena infatuación adolescente, apela al poema que se lee arriba para conquistar a una reluciente Lee, quien caerá rendida ante la potencia emocional de esos versos. La versión que se da está incluida en: *Antología de la Poesía Norteamericana*, Aguilar, Madrid, 1963.



W. H. Auden - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

## Paren los relojes...

Paren los relojes, descuelguen el teléfono, denle al perro un buen hueso para que no ladre; acallen los pianos, suene sordo el tambor, levanten el cajón y el cortejo, que avance.

Que los aeroplanos den vueltas gimiendo y garabateen en el cielo: "El ha muerto"; y cada paloma pública cuélguele un crespón, y la policía, que dirija el tráfico usando guantes negros de algodón.

El era mi Sur, mi Norte, mi Oeste era, mi semana laboral y mi descanso del domingo, mi charla, mi canto, mi alta noche y mi mediodía. Pensé que el amor por siempre duraría: estaba en un error.

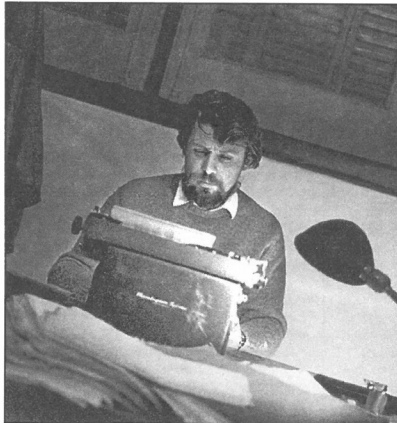
Ya no hacen falta estrellas, sáquenlas a todas; dismantelen el sol y la luna sea guardada; desagoten el mar y acaben con el bosque; nada de todo eso sirve ya para nada.

*Cuatro bodas y un funeral* (1994) logró ser un éxito en la taquilla sin condenar necesariamente al desván de las cosas inútiles algunos de los preceptos que impone la tradición de la comedia británica. El título es explícito al dar cuenta de los escenarios que transitan Charles (Hugh Grant) y sus amigos en busca, una vez más, del verdadero amor entre flirteos, trampas, arrumacos clandestinos y otras agradables convenciones. Sin embargo, abriéndose paso entre ellas aparece de repente la luz de Auden y su poema, recitado por el impecable Matthew (John Hannah) en el funeral de su amante y compañero Gareth (Simon Callow). El poema está incluido en el libro *Twelve Songs*, de 1936; en aquella primera edición se llamó "Funeral Blues" pero perdió el título en las sucesivas recopilaciones de la obra de Auden realizadas por él mismo, donde las doce canciones aparecen meramente numeradas.

Oliverio Girondo

## Al gravitar rotando

En la sed  
en el ser  
en las psiquis  
en las equis  
en las exquisitísimas respuestas  
en los enlunamientos  
en lo erecto por los excesos lesos del erofrote etcétera  
o en el bisueño exhausto del "dame toma date hasta el  
/mismo testuz de tu tan gana"  
en la no fe que rumia  
en lo vivisecante los cateos anímicos la metafisírrata en los  
/resumiduedes del egogoro cósmico  
en todo gesto injerto  
en toda forma hundido polimellado adrrto a ras afáz  
/subrrípio cocopleonasmio  
exotro  
sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia  
endosorbienglutido  
por los engendros móviles del gravitar rotando bajo el  
/prurito astrífero  
junto a las musaslianas chupaporos pulposas y los no  
/menos pólipos hijos del hipo luto  
voluntarios del miasma  
reconculcado  
opreso entre huesos jamases y garfios de escarmiento  
paso a pozo nadiando ante harto vagos piensos de finales  
/compuertas que anegan la esperanza  
con la grismía el dubio  
los bostezos leopardos la jerga lela  
en llaga  
al desplegar la sangre sin introitos enanos en el plecoito  
/lato con todo sueño insomne y todo espectro apuesto  
gociferando  
amente  
en lo no noto nato.



Las horas finales del dirigente obrero René Salamancas desaparecido en 1976 -Raúl Salas en la película- se reconstituyen en *El Ausente* (1989) a través del contrapunto entre el sindicalista, sus aliados, sus enemigos evidentes y embosados, y el intelectual que le escribe sus discursos -allá Antonio Marimón, en la ficción Muñiz-, contrapunto al que se suman las reflexiones de una cineasta a la que vemos en el film haciendo el propio film que estamos viendo. Rafael Filippelli asume que la construcción de un escenario posible de praxis política puede ser tan imposible como la construcción de la puesta en escena que dé cuenta ficcionalmente de ese escenario, y consecuentemente hace que el circunspecto Muñiz escuche el poema de Oliverio Girondo "Al Gravitar Rotando" mientras examina el espejo roto de decenas de fotos presuntamente testimoniales. El poema es el tercero de *En la masmédula*, 1954. Losada, Buenos Aires.



Christina Rossetti - traducción de M. Rosenberg y D. Samoilovich

## Recuérdame

Cuando yo me haya ido, acuérdate de mí, cuando a la tierra del silencio haya marchado; cuando no puedas ya tomarme de la mano, ni yo hacer que me voy, para quedarme al fin.

Acuérdate de mí al no poder contarme día a día tus planes para un futuro nuestro; tan sólo recuérdame; comprenderás que tarde será a esa altura para rogar o dar consejos.

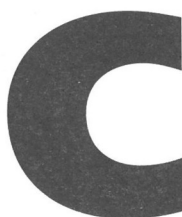
Pero si me olvidaras y pasando los días de pronto me recuerdas, no estés triste; si la sombra y la corrupción admiten

que de lo que fueron mis deseos algo quede yo prefiero que olvides y sonrías y no que me recuerdes y te apenes.

*Bésame mortalmente* (*Kiss me deadly*, 1955), dirigida por Robert Aldrich. Una emblemática noche, el detective Mike Hammer levanta en su automóvil a una rubia vestida apenas con un impermeable; ella habla con enigmas, y la atmósfera "film noir" se hará más concentrada enseguida, cuando otro auto los saque deliberadamente del camino, y la mujer sea torturada hasta morir, con Hammer canónicamente exánime. Antes, ella habrá tenido tiempo de entregarle un papel con una frase que quiere ser insinuante y será premonitrice: *Remember Me*. La resonancia romántica deja su aroma y su tonalidad en la extraordinaria y estilizada bizarrería del film y encuentra su culminación cuando Hammer, en plena pesquisa, tropieza en la alcoba de la infortunada pasajera con un libro de sonetos de Christina Rossetti, para leer lo que supone será la clave de aquella insinuación trágica: el poema "Remember Me". Christina (Londres, 1830-1894) fue, junto a su hermano Dante Gabriel Rossetti, fundadora de la hermandad prerrafaelista, destacado movimiento inglés en pintura y literatura de mediados del XIX.

## La cultura pasa por aquí

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



### Concursos

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 cartulina en la que consta el nombre del certamen, el título de la obra y un seudónimo. También debe incluirse en este sobre mayor una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repite los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contiene los datos del autor: nombre, fecha de nacimiento, número de documento, 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 ni pendientes de resolución en otros concursos. Se publican solamente concursos que no cobran al participante suma alguna por ningún concepto. En cuanto a los premios extranjeros, se consignan sólo aquellos que admiten autores de cualquier nacionalidad.

★ La Casa Iberoamericana de la Décima convoca al **V Concurso Iberoamericano Cucalambé en Décima Escrita**. El tema es libre y podrán participar todos los escritores iberoamericanos en lengua castellana. Rige el sistema de plica. Los trabajos deberán presentarse en original y dos copias, mecanografiadas a dos espacios, por una sola cara. La extensión de la obra será de 80 a 100 décimas. El jurado, integrado por escritores e investigadores del género, otorgará un premio, único e individual, de 1.500 dólares, además de la publicación de la obra en la editorial Sanlope de Las Tunas en coordinación con el Instituto Cubano del Libro. El plazo de admisión concluye el **30 de abril de 2004**. Las obras se recibirán en: Casa Iberoamericana de la Décima, calle Adolfo Villamar 35 e/ Ángel Guardia y Custodio Orive, Las Tunas, CP 75100. Cuba. E-mail: cdecima@tunet.cult.cu

★ La Editorial Nuevo Ser convoca el **VI Certamen Internacional de Poesía y Narrativa Breve**. Para el género poesía, podrán enviarse entre tres y ocho poemas, de un máximo de 40 líneas cada uno y de tema libre. Rige el sistema de plica. El primer premio consiste en la edición de un libro de alrededor de 64 páginas. Los envíos deben hacerse, por triplicado y antes del **10 de mayo de 2004**, a Besares 2395 (1429), Buenos Aires, Argentina. También existe la posibilidad de realizar el envío por correo electrónico a la casilla: literaria2@web-mail.com.ar. En este caso, debe enviarse un archivo adjunto de Word con los datos del participante y otro archivo adjunto de Word con los trabajos, en

una sola copia y preferentemente en un solo mail. La editorial se hará cargo de bajar los triplicados y organizar los datos. Teléfono: (5411) 4702-1030.

★ El Ayuntamiento de Tomelloso convoca al **LIV Certamen Literario "Fiesta de las Letras Ciudad de Tomelloso"** que comprende el **Premio de Poesía "José Antonio Torres"**, dotado de 1.505 euros. Podrán concurrir, hasta el **14 de mayo de 2004**, poetas españoles e hispanoamericanos con poemas originales e inéditos. Los trabajos tendrán una extensión mínima de 50 versos y se presentarán por cuadruplicado, en ejemplares separados, numerados, mecanografiados en formato Din A4 a doble espacio. Rige el sistema de plica. Se hace obligatoria la asistencia de los autores premiados al acto de entrega de los Premios. Los envíos deben hacerse a: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Tomelloso, C/ Independencia, 32-2ª Pta. - 13700 Tomelloso (Ciudad Real) haciendo constar el premio al que se presenta.

★ La Municipalidad de Temuco, Chile, convoca a un premio internacional en conmemoración de los cien años del nacimiento de Pablo Neruda. Pueden participar todos los poetas chilenos y extranjeros que presenten su obra en lengua española. Los trabajos deberán enviarse en cuadruplicado, escritos a máquina o en computador; deberán ser rigurosamente inéditos y su extensión (en uno o más poemas) deberá tener 100 versos como mínimo y 300 versos como máximo. Rige el sistema de plica. El plazo para la recepción de los trabajos vence el **21 de Mayo de 2004**. El jurado estará integrado por los poetas Gonzalo Rojas, José María Memet y Antonio Cisneros. Habrá un primer premio de 5.000 dólares, un segundo de 2.000 y un tercero de 1.500. El Jurado podrá otorgar, además, las menciones honoríficas que considere. Los trabajos deberán ser enviados a "Segundo Concurso Iberoamericano de Poesía, Neruda 100 Años, 1904 - 2004 Temuco - Chile", Departamento de Cultura -Municipalidad de Temuco, Arturo Prat 650, Temuco, Chile. El jurado fallará el 12 de Julio de 2004.

★ Hasta el **21 de mayo de 2004** está abierta la convocatoria al **Premio de Poesía "Villa de Leganés"**, dotado con un premio de 600 euros y la publicación del libro ganador, del cual se entregarán a su autor 100 ejemplares. Podrán participar poemarios inéditos para los cuales no se establece una cantidad mínima o máxima de versos, debiendo, empero, ajustarse al tamaño normal de un libro de poemas; rige el sistema de plica; esta última debe incluir, además de los datos y un breve currículum del autor, una fotocopia de su documento de identidad. Los envíos deben hacerse por triplicado ejemplar a: Premio de Poesía Villa de Leganés, Delegación de Cultura, Centro Cívico Santiago Amón, plaza Pablo Casals, nº 1 - 28911 - Leganés (Madrid), España.

★ La Caja General de Ahorros de Granada convoca al **XX Premio Literario Jaén**. En poesía, habrá un único premio consistente en 12.000 euros y la publicación de la obra en la Editorial Hiperión de Madrid. Podrán aspirar a él poetas de cualquier nacionalidad; las obras estarán escritas en castellano, serán inéditas y no premiadas en otros concursos. La extensión no será mayor de 1000 ni menor

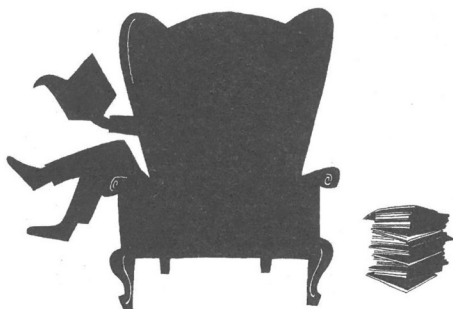
de 500 versos. Se presentarán dos copias mecanografiadas a doble espacio por una sola cara, en tamaño Din A4, debidamente grapadas, cosidas o encuadradas; rige el sistema de plica. Los trabajos deberán remitirse a Editorial Hiperión (Premio Jaén de Poesía) / Salustiano Olózaga 14, 28001 Madrid, España. El plazo de presentación vence a las 15 horas del **30 de mayo de 2004**, y el jurado se expedirá en septiembre. E-mail: obrasocial@caja-granada.es.

★ La Comunidad Autónoma de Cantabria convoca al **Premio Internacional de Poesía "Gerardo Diego"**. Las obras deberán estar escritas en lengua castellana, y ser originales e inéditas. Se presentarán mecanografiadas a doble espacio, por una sola cara, debidamente paginadas y en tamaño Din A4, por cuadruplicado. Su extensión no será inferior a 250 versos ni superior a 1000. Rige el sistema de plica y la dotación del premio es de 6.000 euros, además de la edición del libro. Las obras deben arribar antes del **31 de mayo de 2004** a: Comunidad Autónoma de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Pasaje de Peña, 2, 1ª planta, 39008 Santander, España. E-mail: boletin\_oficial@gobcantabria.es

★ El Ayuntamiento de Badajoz convoca el **XXXIII Premio de Poesía "Ciudad de Badajoz"**. Habrá un único premio consistente en 9.000 euros y la publicación de la obra en la Editorial Algaída; podrán aspirar a él poetas españoles e hispanoamericanos con obras inéditas escritas en castellano. La extensión de las obras deberá ser mayor de 400 versos. Se presentarán cinco copias mecanografiadas en hojas Din-A4, a doble espacio y por una sola cara. Rige el sistema de plica. Los trabajos deberán ser enviados antes de las 12 horas del día **1 de junio de 2004** a la Concejalía de Cultura. Ayuntamiento de Badajoz, C/ San Pedro de Alcántara, 34, (06001) Badajoz, España.

★ Kutxa Caja Gipuzkoa San Sebastián llama a participar de su **XXXV Premios Literarios Kutxa Ciudad de Irún 2003**; entre esos premios, hay uno para poesía en castellano, dotado de 9.000 euros. Las obras deberán ser inéditas y no haber recibido premio en otro concurso; la extensión deberá superar los 800 versos. Los trabajos habrán de presentarse en hojas tamaño Din A4, mecanografiadas a dos espacios y por duplicado, y se remitirán a Premios Literarios Kutxa Ciudad de Irún, GUDAT, Camino de Illarra, 4, (20018) Donostia - San Sebastián, España. Las obras se identificarán sólo por el título; los datos del autor deberán incluirse en un sobre cerrado identificado por el mismo título y la mención "Poesía en castellano". El plazo de admisión cierra el **14 de junio de 2004**.

★ Está abierta la convocatoria al **VI Certamen Internacional de Décimas de Tuiñe 2003-2004**, que prevé un primer premio de 1.500 euros y un viaje a la isla de Fuerteventura el día 13 de octubre de 2004 para la lectura o recitación de los versos en las Fiestas Patronales de San Miguel y Conmemoración del 264 Aniversario de la Batalla de Tamásite. Las composiciones presentadas deberán tener una extensión mínima de 15 y máxima de 18 décimas, debiendo estar mecanografiadas a doble espacio en una sola cara de (sigue en pág. 35, col. 5)



#### 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



Asociación de Revistas Culturales de España



# El heredero de una historia oscura

Mucho más conocido por su obra narrativa, prácticamente toda ella traducida al español en la editorial Debate, W. G. Sebald (Allgäu, Baviera, 1944 - Norwich, Inglaterra, 2001) publicado en 1988 *Nach der Natur*, un extraño libro de poemas que prefigura muchos de los temas de sus obras en prosa. En las páginas que siguen, un texto de J.M. Coetzee sobre la reciente traducción de ese libro al inglés, más la traducción al castellano de cuatro unidades de las ocho que conforman su primera parte.

por J. M. Coetzee  
trad. de M. Rosenberg

**W** G. Sebald nació en 1944 en el rincón del sur de Alemania en el que convergen Alemania, Austria y Suiza. Poco después de los veinte años se fue a Inglaterra para profundizar sus estudios de literatura alemana, y pasó casi toda su vida laboral enseñando allí en una universidad de provincia. Al momento de su muerte, en 2001, había publicado un sólido corpus de estudios académicos, mayormente dedicado a la literatura austriaca.

Pero en la madurez Sebald también floreció como escritor, primero con un libro de poesía, luego con una secuencia de cuatro obras de prosa ficcional. La segunda de ellas, *Los emigrantes* (1993), concitó gran atención, particularmente en el mundo de habla inglesa, en el que su fusión de relato, crónica de viaje, biografía ficticia, ensayo histórico, sueño y cavilación filosófica, escrita con una prosa elegante aunque bastante lúgubre, y suplementada con documentación fotográfica de calidad entrañablemente *amateur*, hizo sonar una nota decididamente nueva (para entonces, el público lector alemán ya estaba acostumbrado a la transposición, y por cierto también a la transgresión violenta, de las fronteras entre la ficción y la no ficción).

Los individuos que pueblan los libros de Sebald son casi siempre lo que solía denominarse melancólicos. El tono de sus vidas está definido por la sensación, difícil de expresar, de que no pertenecen al mundo, de que tal vez los seres humanos en general no pertenecen a él. Son suficientemente humildes como para no alegar ser sobrenaturalmente sensibles a las corrientes de la historia —de hecho, más bien tienden a creer que algo no anda bien en ellos mismos—, pero la intención subyacente de Sebald es sugerir que sus personajes son proféticos, aun cuando el destino del profeta en el mundo moderno sea permanecer en la oscuridad, desoído.

¿Cuál es la base de su melancolía? Una y otra vez Sebald sugiere que funcionan bajo el peso de la historia europea reciente, en la que el Holocausto ocupa un lugar preponderante. Internamente, están atormentados por el conflicto entre el impulso autoprotector de bloquear un pasado doloroso y el impulso ciego de recuperar algo —no saben qué— que se perdió.

Aunque en los relatos de Sebald la superación de la amnesia suele representarse como la culminación de un trabajo de investigación —hurgar en archivos, rastrear testigos—, la recuperación del pasado sólo sirve para confirmar aquello que, en un nivel muy profundo, sus personajes ya sabían, aquello que su melancolía ante el mundo ya expresaba y aquello que, con sus intermitentes colapsos o catalepsias, sus cuerpos ya decían en su propia lengua, la lengua del síntoma: que no hay cura ni salvación.

La forma que toma la melancolía en Sebald es bien definida. Hay un proceso colmado de actividad compulsiva, que suele consistir en caminatas nocturnas, empapadas de un persistente sentimiento de aprensión. El mundo parece repleto de mensajes cifrados en algún código secreto. Los sueños llegan densos y rápidos. Y después, aparece la experiencia misma: uno está en un acantilado o en un avión, mirando hacia abajo en el espacio, pero también hacia atrás en el tiempo; el hombre y sus actividades parecen disminuir hasta la insignificancia; todo sentido de propósito se disuelve. Esta visión precipita una suerte de desmayo en el que la mente se desmorona.

*Vertigo* (1990), la primera obra extensa en prosa de Sebald, acentúa la dimensión apocalíptica de esta crisis mental. En la sección final del libro, el narrador en primera persona hace un viaje a su lugar de nacimiento, la ciudad de W. Allí, mientras revisa una pila de objetos en un altílo polvoriento, lo invade un diluvio de recuerdos reprimidos, seguidos por el sentimiento de que en representación, el castigo caerá sobre la ciudad. Temiendo enloquecer, el protagonista escapa. El viaje de regreso a través del sur de Alemania es sobrecogedor. El paisaje tiene un aire extraño; en las estaciones, las personas parecen refugiados de ciudades condenadas; ante sus ojos alguien lee un libro que, según lo demuestran sus investigaciones posteriores, no existe.

En Sebald, 1914 aparece como el año en que Europa tomó la dirección equivocada. Pero, si se lo mira con detenimiento,

el idilio anterior a 1914 resulta infundado. ¿Será que el viraje errado se produjo antes, entonces, con el triunfo de la razón iluminista y la entronización de la idea de progreso? Aunque en Sebald hay mucha conciencia histórica —las ciudades y los paisajes por los que se desplazan sus personajes están llenos de fantasmas, se superponen en ellos las capas del pasado—, y aunque su visión sombría se debe, en parte, a la destrucción del hábitat en nombre del progreso, no es conservador en el sentido de evocar una edad dorada en la que la humanidad estaba en su casa en el mundo y vivía de manera buena y natural. Por el contrario, somete los conceptos de casa y de estar como en casa a un continuo escrutinio escéptico. Una de sus publicaciones crítico-literarias, *Unheimliche Heimat* (1991) es un estudio de la noción de *Heimat*, o tierra natal, en la literatura austriaca. Jugando con la ambigüedad de la palabra *unheimlich* ("lo que no es el hogar" pero también "raro, siniestro"), sugiere que para los austriacos de hoy, ciudadanos de un país teórico cuyas fronteras y población han cambiado con cada viraje de la historia europea moderna, sentirse como en su casa debe tener algo de espectral.

**L**os anillos de Saturno (1995) es el libro de Sebald que más se acerca a lo que usualmente consideramos no-ficción. Esta escrito para atenuar "el horror paralizante" que invade a su autor —es decir, el "yo" narrativo— ante la decadencia de la zona este de Inglaterra y la destrucción de su paisaje. (Por supuesto el "yo" de los libros de Sebald no debe identificarse con el W. G. Sebald histórico. No obstante, Sebald, como autor, juega pícaramente con las semejanzas entre ambos, hasta el punto de reproducir en sus textos instantáneas y fotos de pasaporte de "Sebald".)

Después de un viaje a pie por la región, Sebald o "yo" es hospitalizado en estado cataleptico, con síntomas que incluyen un sentimiento de absoluta alienación, vinculados con la alucinación de estar mirando el mundo desde la altura. Da a ese vértigo una interpretación metafísica y no meramente psicológica. "Si nos vemos a nosotros mismos desde una gran altura", dice, "es aterrador darse cuenta de lo poco que sabemos de nuestra especie, de nuestro propósito y nuestro fin". La sensación de vértigo, seguida por el colapso mental: eso es lo que ocurre cuando nos vemos a nosotros mismos desde el punto de vista de Dios.

Sebald no se llamaba a sí mismo novelista —prefería el término prosista— pero de todos modos, el éxito de su esfuerzo depende de conseguir elevarse de lo biográfico o lo ensayístico

—de lo prosaico en el sentido corriente de la palabra— hasta el campo de lo imaginativo. La misteriosa facilidad con la que logra esa elevación es la prueba más clara de su genio. Pero *Los anillos de Saturno* no siempre es exitoso en ese aspecto. Los capítulos sobre Joseph Conrad, Roger Casement, el poeta Edward Fitzgerald y la última emperatriz de la China, todos los cuales —sorprendentemente— tienen algún vínculo con el este de Inglaterra, permanecen anclados a lo prosaico.

En los libros anteriores, el tema del tiempo no se trata en profundidad, tal vez porque Sebald no estaba seguro de que su vehículo pudiera soportar el peso de demasiada reflexión filo-

“¿Cuál es la base de la melancolía de sus personajes? Una y otra vez Sebald sugiere que en ella el Holocausto ocupa un lugar preponderante.”

sófica. Cuando se toca el tema, es por medio de referencias a las paradojas idealistas de Jorge Luis Borges o, en *Los anillos de Saturno*, a uno de los mentores de Borges, el neoplatónico sir Thomas Browne. Pero en *Austerlitz* (2001), el libro más ambicioso de Sebald, el tema del tiempo se trata de lleno.

El tiempo no tiene existencia real, afirma Jacques Austerlitz, un profesor de arte y arquitectura de Europa que perdió su pasado cuando sus padres judíos lo despacharon a Inglaterra de niño, para protegerlo de la inminente catástrofe. En vez de tiempo, dice Austerlitz, existen bolsillos de espacio interconectados cuya topología jamás comprendemos, pero entre los cuales los que llamamos vivos y los que llamamos muertos pueden viajar para encontrarse. Una instantánea, agrafa, es una suerte de ojo o nodo de unión entre el pasado y el presente, que permite que los vivos vean a los muertos y que los muertos vean a los vivos, los sobrevivientes. (Así, la negación de la realidad del tiempo proporciona una base retrospectiva a las fotografías que salpican los textos en prosa de Sebald.)

A pesar de su ingeniosa teorización, Austerlitz es consciente de que el pasado sólo está he-

cho de recuerdos entrelazados, y está acosado por saber que cada día desaparece una cantidad de pasado, incluyendo el de él mismo, a medida que las personas mueren y sus recuerdos se extinguen. En este punto, repite la angustia que Rainer Maria Rilke expresa en sus cartas, cuando habla del deber del artista como portador de la memoria cultural. De hecho, detrás del héroe erudito de Sebald, tan fuera de lugar a fines del siglo XX, se agitan varios maestros muertos de los últimos años de la Austria de los Habsburgo: Rilke, el Hugo von Hofmannsthal de la "Carta a Lord Chandos", Kafka, Wittgenstein.

**P**oco antes de su muerte, Sebald publicó un libro de poemas con imágenes de la artista Tess Jaray, *For Years Now* (Londres, Short Books, 2001). No se trata de un trabajo muy ambicioso, y sugiere que su escritura poética era un simple hobby. Sin embargo, su primer libro de poesía, *Nach der Natur*, que se publicó en Alemania en 1988 y que aparece ahora en inglés en una excelente traducción de Michael Hamburger, es una obra de considerable alcance y ambición. Aunque sus imágenes son más innovadoras que las de sus obras en prosa, el verso conserva las virtudes sebaldianas de claridad y elegancia retórica, y pasa bien al inglés, al igual que casi cada palabra que Sebald haya escrito.

*Nach der Natur* consta de tres poemas largos. El primero es sobre Mathias Grünewald, el pintor del siglo XVI cuya historia de vida Sebald arma a partir de escasas fuentes históricas y observaciones de sus pinturas. Entre estas últimas se cuenta, principalmente, la obra para el altar pintada por Grünewald para el monasterio antonino de Isenheim, en Alsacia, que fue en su época un hospital para diversas clases de apestados. En las más sombrías de las pinturas de Isenheim —la tentación de San Antonio, la crucifixión de Jesús—, el Grünewald de Sebald ve la creación como un campo de experimentación de fuerzas naturales ciegas y amorales, una de cuyas producciones más descabelladas es la mente humana, capaz no sólo de mirar a su creador e inventar ingeniosos métodos de destrucción, sino también de atormentarse —como en el caso del propio Grünewald— con visiones de la locura de la vida.

Igualmente sombría es la *Crucifixión* de Grünewald de Basel, donde la extraña y turbia luz crea el efecto de que el tiempo corre hacia atrás. En la pintura, sugiere Sebald, subyacen premoniciones apocalípticas, originadas por un eclipse de sol que se produjo en Europa central en 1502, un "secreto asco del mundo"/ en el que una fantasmal invasión de la pe-

(sigue en pág. 26)

(viene de pág. 25)

numbra/ en medio del día como un desmayo/ emanó de la bóveda del cielo".

La oscura visión de Grünewald no es tan sólo producto de un temperamento idiosincráticamente melancólico. Por medio de conexiones con el profeta mesiánico Thomas Münzer, Grünewald conocía y respondía a los horrores de la Guerra de los Treinta Años, incluyendo una absoluta atrocidad que haría estremecer a cualquier artista: arrancarle los ojos a la gente. Más aún, por medio de su esposa, una conversa nacida en el ghetto de Frankfurt, Grünewald tenía íntimo conocimiento de la persecución de los judíos europeos.

La coda del poema consta de una única imagen: el mundo arrasado por una nueva edad del hielo, blanco y sin vida, que es todo lo que el cerebro ve cuando se ha arrancado el nervio óptico.

El segundo poema de *Nach der Natur* trata también de la vastedad, la blancura y lo helado. Su héroe, Georg Wilhelm Steller (1709-1746), es hijo de la Ilustración, un joven intelectual alemán que ha abandonado la teología para estudiar ciencias naturales. En pos de su ambición de catalogar la fauna y flora del helado norte, Steller viaja a San Petersburgo, una ciudad que se yergue como un fantasma en "el resonante vacío del futuro", donde se une a la expedición encabezada por Vitus Bering con el objeto de trazar el mapa del pasaje marítimo entre los puertos árticos de Rusia y el Pacífico.

La expedición tiene éxito. Steller incluso llega a pisar por breves horas la masa continental norteamericana. Sin embargo, durante el regreso a Rusia, los viajeros naufragan. El melancólico Bering muere; los sobrevivientes regresan a casa en una improvisada nave, todos menos Steller, quien se interna en Siberia para recoger especímenes y familiarizarse con los pueblos nativos. Allí muere, dejando una lista de plantas y un manuscrito destinado a convertirse en manual de cazadores y tramperos.

Los poemas sobre Grünewald y Steller no tienen un propósito biográfico ni histórico en el sentido ordinario. Aunque por cierto están respaldados por la erudición—Sebald había hecho publicaciones sobre arte e historia, y evidentemente leyó mucho acerca de la expedición de Bering—, la erudición ocupa un segundo plano, detrás de sus intuiciones con respecto a los protagonistas y tal vez de proyectos acerca de ellos (esto puede dar una clave de cómo Sebald construía sus personajes en sus últimas obras de ficción en prosa). Por ejemplo, su afirmación de que Grünewald, a pesar de estar casado, era secretamente homosexual, involucrado durante muchos años "en una amistad entre hombres que oscila/ entre el horror y la lealtad" con un colega pintor llamado Mathis Nithart, es al-

tamente polémica: "Mathis Nithart" muy bien podría ser el nombre de bautismo del mismo Grünewald. El Steller histórico parece haber sido un joven vanidoso y altanero, solamente interesado en hacerse un nombre, que encontró la muerte sumido en el estupor alcohólico con temperaturas bajo cero. Nada de todo eso aparece en Sebald.

Así, es mejor pensar que Grünewald y Steller son *personae*, máscaras que le permiten a Sebald proyectar en el pasado un tipo de personaje incómodo con el mundo, de hecho exiliado de él, que puede ser él mismo pero que, según le parece, tiene una cierta genealogía que sus lecturas e investigaciones pueden revelar. La *persona* Grünewald, con su visión maniquea de la creación, está más trabada que la *persona* Steller, que es apenas algo más que un conjunto de gestos, tal vez porque Sebald no pudo encontrar—ni crear—ninguna profundidad verosímil en su personaje.

El paseo de la noche oscura", el tercer poema de *Nach der Natur*, es más abiertamente autobiográfico. En él Sebald, como "yo", hace balance de sí mismo como individuo pero también como heredero de la historia alemana reciente. En imágenes y fragmentos de narración, el poema relata su historia desde su nacimiento en 1944, bajo el signo de Saturno, el planeta frío, hasta la década de 1980. Algunas imágenes—ahora ya nos hemos familiarizado con las ficciones en prosa de Sebald—proceden del tesoro cultural europeo, en este caso de dos pinturas de Albrecht Altdorfer (1480-1538): una sobre la destrucción de Sodoma, y otra de la batalla de Arbelá, en la que se enfrentaron Alejandro de Macedonia y Dario, rey de Persia.

Ver la pintura de Sodoma por primera vez precipita una experiencia de *déjà vu*, que Sebald relaciona con la negativa de sus padres a hablarle del bombardeo de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. La amnesia voluntaria de la generación de sus padres, que incluye su distracción con respecto al Holocausto, es el origen principal del resentimiento que Sebald siente hacia ellos (en este punto, habla por muchos de sus contemporáneos), y lo obliga a recordar por ellos lo que ellos no quieren recordar por sí mismos. En el poema, eso lo conduce a una crisis personal ("Casi me volví loco"), que relaciona con sus recurrentes episodios de vértigo, pero retrospectivamente vemos que también lo condujo al intento de reparación constituido por sus cuatro obras en prosa, y particularmente por sus biografías de judíos, tanto imaginarios (la gente de *Los Emigrantes*; *Austerlitz*) como reales (su amigo y ahora traductor Michael Hamburger en *Los anillos de Saturno*).

La sección más claramente narrativa de *Nach der Natur*, escrita con un guiño de complacencia hacia "Preludio", el poe-

ma de Wordsworth acerca de sus años formativos, relata la historia de la primera estancia de Sebald en el Manchester de la década de 1960, una ciudad en la que la temprana Europa industrial ha sobrevivido hasta entrado el siglo XX como una suerte de necrópolis o reino de los muertos ("Estas imágenes/ me sumían con frecuencia en un cuasi/ sublimar estado de honda/ melancolía").

El paisaje del este inglés en el que Sebald se encuentra más tarde es igualmente sombrío: las granjas han sido reemplazadas por asilos o prisiones u hogares para los ancianos o en campos de prueba de armas. Pero la Inglaterra moderna no es única en su fealdad. Volando sobre Alemania, Sebald tiene otra de sus oscuras experiencias visionarias: "Ciudades fosforescentes/ en las riberas, montones/ de industrias centelleantes esperando/ por debajo de las estelas de humo/ como oceánicos gigantes el ulular/ de la sirena, los guíos de la luz/ de rieles y autopistas, el murmullo/ de moluscos, termitas, sanguijuelas/ proliferando por millones, la fría putrefacción/ el crujido de las rocas costillas/ el brillo mercurial, las nubes que/ daban vueltas entre las torres de Frankfurt/ el tiempo estirado/ y el tiempo acelerado/ todo esto se agolpó en mi cabeza/ y estaba ya tan cerca del final/ que cada bocanada de aire que inhalaba/ me hacía temblar la cara".

Visiones como ésta lo hicieron pensarse Icaro, el muchacho que, volando sobre la tierra con sus alas caseras, ve lo que los mortales comunes no pueden ver. Cuando cae, porque estaba condenado a caer, ¿acaso alguien le prestará atención, o, como en la famosa pintura de Brueghel, el mundo seguirá tranquilamente con sus asuntos?

El vértigo lo hace retroceder a sus problemas infantiles para conservar el equilibrio, y también lo hace avanzar hacia la segunda pintura de Altdorfer, *La batalla de Arbelá*, un panorama de matanza en enorme escala, ejecutado con una minuciosidad de detalle alucinatoria, que induce al vértigo. La pintura debería precipitar otro de sus colapsos melancólicos. Pero en cambio, conduce a la poco convincente trascendencia con la que termina el poema: una apertura, fuera de la visión, más allá de horizontes de guerra interminable, Oriente contra Occidente, hacia un nuevo futuro: "... más lejos aún, a la distancia/ irguiéndose en la luz que mengua/ las cadenas de montañas/ cubiertas por la nieve, bloqueadas por el hielo/ del extraño, inexplorado/ continente africano".

*Nach der Natur* tiene sus tramos muertos y sus momentos de vacua profecía, pero es en definitiva una obra de gran potencia y seriedad, absolutamente digna de ocupar un lugar junto a las obras en prosa de la última década de Sebald. ☐

W. G. Sebald - traducción de Pablo Gianera

## Como la nieve sobre los Alpes



ESTUDIOS DE MONSTRUOS, EDUARDO STUPIA, 2004.

Or va, ch'un sol volere è d' ambedue: tu duca, tu signore e tu maestro. Così li dissi; e poi che mosso fue, Intraì per lo cammino alto e silvestro. Dante, *Inferno*, Canto II

I

Quien cierre las alas del altar de la parroquia de Lindenhardt y clausure con llave las figuras talladas en su caja sobre la tabla izquierda irá al encuentro de San Jorge. Aparece primero en el margen del cuadro una palma encima del mundo y avanza hacia el umbral del marco. Georgius Miles, hombre de torso de hierro, bronceo pecho combado, cabellera de oro rojo y femeninas facciones de plata. El rostro del desconocido Grünewald resurge siempre en su obra como un testigo del milagro de la nieve, un eremita en el desierto, un piadoso en el Escarnio de Munich. Por último, en la luz de la tarde de la biblioteca Erlanger resplandece en un autorretrato, esbozado en tiza blanca, y luego destruido con pluma y tinta por una mano extraña, de un pintor entre los cuarenta y los cincuenta años. Siempre la misma mandsambere, el mismo agobio desdichado, la misma irregularidad de los ojos, velados y hundidos al sesgo en la soledad. El rostro de Grünewald se repite también en una pintura de Holbein el Joven que muestra a una Santa con corona. Se trataba de casos extraños y disimulados de semejanza, escribió Fraenger, cuyos libros quemaron los fascistas. Sí, parece como si en las obras de arte los hombres se hubieran venerado unos a otros como hermanos, y levantado monumentos donde sus caminos se cruzaron. Por eso también en el centro del ala derecha

del altar de Lindenhartd la mirada temerosa sobre el joven, al otro lado de aquel viejo a quien yo mismo encontré hace muchos años una mañana gris de enero en la estación de trenes de Bamberg. Es san Dionisio, la cabeza cortada bajo un brazo. A él, su patrono elegido, que en el medio de la vida lleva consigo su muerte, le da Grünewald la apariencia de Riemenschneider, a quien el obispo de Würzburg condenó veinte años después a ser torturado hasta que le rompieron las manos. Mucho antes había entrado ya el dolor en la pintura. Esta es la norma, sabe el pintor, que se alinea en el altar con la escasa compañía de los catorce santos. Ellos, san Blas, Achaz y Eustaquio; Pantaleón, Aegidius, Cyriax, Cristóbal y Erasmo y el bellísimo san Vito con el gallo, miran en distintas direcciones sin que sepamos por qué. Las tres santas, Bárbara, Catalina, y Margarita, en cambio, se ocultan en el margen de la tabla izquierda, detrás de la espalda de Jorge, juntando sus uniformes cabezas orientales en una conjuración contra los hombres. La desdicha de los santos es su sexo, es la terrible separación de los sexos que Grünewald experimentaba en carne propia. El demonio exorcizado que Cyriax, no solamente por la estrechez del espacio, sostiene en el aire como un emblema es un ser del sexo femenino, y procede, como muestra drásticamente una grisalla en el Frankfurt Stadel, de la hija epiléptica de Diocleciano, la deforme princesa Artemia a quien Cyriax, cuando ella se arrodilla junto a él, sostiene firmemente como a un perro con un manípulo de sus ornamentos. Avanzan sobre ambos las ramas de una higuera con frutos, uno de los cuales aparece enteramente excavado por los insectos.

**Wie der Schnee auf den Alpen.** I. Wer die Flügel des Altners/ der Pfarrkirche von Lindenhartd/ zumacht und die geschnitzten Figuren/ in ihrem Gehäuse verschließt/ dem kommt auf der linken/ Tafel der hl. Georg entgegen./ Zuvoorderst steht er am Bildrand/ eine Handreit über der Welt/ und wird gleich über die Schwelle/ des Rahmens treten. Georgius Miles./ Mann mit eisernem Rumpf, erzen geränderte/ Brust, rotgoldnem Haupthaar und silbernen/ weiblichen Zügen. Das Antlitz des unbekanntem/ Grünewald taucht stets wieder auf/ in seinem Werk als das eines Zeugen/ des Schneewunders, eines Einsiedlers/ in der Wüste, eines Mitleidigen/ in der Münchner Verspottung./ Zuletzt im Nachmittagschimmer/ der Erlanger Bibliothek scheint es hervor/ aus einem mit weiß gehöhter Kreide angelegten/ später mit Feder und Tusche von fremder/ Hand zerstörten Selbstbildnis eines vierzig- bis fünfzigjährigen Malers. Immer dieselbe/ Sanftmut, dieselbe Bürde der Trübsal/ dieselbe Unregelmäßigkeit der Augen, verhängt/ und versunken seitwärts ins Einsame hin./ Auch kehrt Grünewalds Gesicht wieder/ in einem Basler Bild des jüngeren/ Holbein, das eine gekrönte Heilige zeigt./ Es seien dies merkwürdig verstellte/ Fälle von Ähnlichkeit, schrieb Fraenger./ dessen Bücher die Faschisten verbrannten./ Ja, es scheint, als hätten im Kunstwerk/ die Männer einander verehrt wie Brüder./ einander dort oft ein Denkmal gesetzt./ wo ihre Wege sich kreuzten. Darum wohl/ auch in der Mitte des rechten Flügel/ des Lindenharter Altars in Besorgnis/ den Blick auf den Jüngling auf der anderen/ Seite gerichtet jener altere Mann, dem ich selber/ vor Jahren einmal an einem Januarmonat/ auf dem Bamberger Bahnhof begegnet bin./ Es ist der heilige Dionysius/ das abgeschlagene Haupt unterm Arm./ Ihm, seinem erwählten Protektor./ der inmitten des Lebens seinen Tod/ mit sich führt, gibt Grünewald das Ansehen/ Riemenschneiders, dem der Würzburger Bischof/ zwanzig Jahre darauf auf der Folter/ die Hände zerbrechen ließ. Lang vor der Zeit/ geht der Schmerz bereits ein in die Bilder./ Das ist die Vorschrift, weiß der Maler./ der sich einreihet auf dem Altar/ in die viel zu geringe Genossenschaft/ der vierzehn Nothelfer. Sie alle, die heiligen/ Blasius, Achaz und Eustach; Pantaleon./ Aegidius, Cyriax, Christophorus und Erasmus/ und der wirklich wunder- schön heilige Veit mit dem Hahn./ schauen ein jeder in eine andere/ Richtung, ohne daß wir verstünden./ warum. Die drei Nothelferinnen/ Barbara, Katharina und Margarethe hingenen/ stecken am Rand der linken Tafel/ hinter dem Rücken des Georg/ ihre gleichförmigen orientalischen Köpfe/ zu einer Verschwörung gegen die Männer/ zusammen. Auch das Unglück der Heiligen/ ist ihr Geschlecht, ist die furchtbare/ Separation der Geschlechter, die Grünewald/ am eigenen Leib erfährt. Der ausgetriebene/ Teufel, den Cyriax, nicht bloß aufgrund/ der Enge des Raumes, sondern wie ein Emblem hoch in die Luft/ erhoben hält, ist ein weibliches/ Wesen und stammt, wie eine Crisaille/ Grünewalds im Frankfurter Stadel aufs drastischste/ vorführt, aus der epileptischen Tochter/

Diokletians, der verzwängten Prinzessin/ Artemia, die Cyriax, neben dem sie kniet/ an der Erde, mit dem Manipel seines Ornaments/ wie einen Hund kurz gebunden hält./ Vordrangend über den beiden das Gezweig/ eines Feigenbaums mit Früchten, von denen/ eine von Insekten ganz ausgehöhlt ist.

## II

Poco se sabe de la vida de Mattheus Grünewald de Aschaffenburg. La primera referencia al pintor en la *Academia alemana* de Joachim von Sandrart del año 1675 comienza con la noticia de que el autor no conoce a ninguna persona viva que pueda dar un testimonio oral o escrito sobre la gloriosa mano. Podemos hablar en el informe de Sandrart porque un retrato en el museo de Würzburg lo conserva, a los veintidós años, insomne, y con una mirada extrañamente clara. Con ligeros tonos grises y negros, Mattheus había pintado el ala exterior de un altar confeccionado por Durero de la ascensión de María y el convento del Predicador en Francfort, y había vivido entonces hacia 1505. Singularmente rara era la transfiguración de Cristo en el Monte Tabor que pintó a la acuarela, sobre todo una nube de insólita belleza, en la que sobre los apóstoles extasiados de terror, aparecen Moisés y Elías, ante la maravilla que los supera. Luego en la Catedral de Mainz se habían pintado tres altares del anverso y el reverso y uno mostraba a un eremita ciego que al cruzar el Rin helado con el niño que lo guía es asaltado en el hielo por dos asesinos y golpeado hasta la muerte. En el año de 1631 ó 32 mientras duraba la guerra salvaje, esta tabla fue retirada y enviada a Suecia, pero a causa de un naufragio se hundió para siempre junto a muchas obras de arte en la profundidad del mar. Sandrart no había estado en Isenheim, pero había oído hablar del altar que, escríbe, exhibía tal forma y factura que la vida real no podía ser de otro modo, y donde, según parece, se veía un San Antonio con espectros minuciosamente dibujados. Salvo por un Juan con las manos destrozadas del cuál él, Sandrart, cuando estaba en Roma como falsario del Papa, había alcanzado a ver algo, esto era con certeza todo lo que no se había perdido del trabajo del pintor de Aschaffenburg, del que sólo sabe que vivió casi siempre en Mainz, en una reclusión melancólica y con un matrimonio mal avenido.

II. Wenig ist bekannt über das Leben/ des Mattheus Grünewald von Aschaffenburg./ Der erste Bericht über den Maler/ in der deutschen *Academie* des Joachim von Sandrart/ aus dem Jahr 1675 beginnt mit dem Verweis, der Autor/ wisse nicht einen Menschen bey leben./ der über die ruhmwürdige Hand eine Schrift/ oder mündliche Nachricht geben könne./ Dem Zeugnis Sandrarts dürfen wir trauen./ denn ein Bildnis in einem Würzburger Museum/ hat ihn bewahrt, zweidundachtzigjährig/ hellwach und von seltener Klarheit des Blicks./ Mit leicht in grau und schwarz/ habe Mattheus die äußeren Flügel/ des von Dürer gefertigten Altars/ von der Himmelfahrt Mariae/ in dem Prediger Closter zu Frankfurt gemahlt/ und also ungefähr 1505 gelebet./ Absonderlich merkwürdig sei die von ihme/ mit Wasserfarben gebildete Verklärung/ Christi auf dem Berg Thabor, insonders/ eine verwunderlich schöne Wolcke./ darinnen, über die in Furcht ganz verzuckte/ Apostel, Moyses und Elias erscheinen./ seltsamkeit halber von nichts ubertroffen./ Dann seien im Domm zu Maynz/ drey Altar-Blätter/ und auswendig/ gemahlt gewesen, eines davon vorstellend/ einen blinden Einsiedler./ der mit seinem Leibuben/ über den zugeföhrten Rheinstrom gehend/ auf dem Eis von zween Mördern überfallen/ und zu todt geschlagen wird. Anno 1631 oder 32/ sei dieses Blatt in dem damaligen wilden Krieg/ weggenommen und nach Schweden versandt worden./ aber durch Schiffbruch neben vielen/ andern dergleichen Kunststücken/ in dem Meer zu Grund gegangen./ In Isenheim ist Sandrart nicht gewesen/ hat aber gehört von dem Altarweck, das/ schreibt er, so gestalt sei, daß das wahre/ Leben nicht anders thun könnte, und wo./ anscheints, ein S. Antonio mit artig/ ausgebildete Gespenster vorkomme./ Außer einem Johannes mit zusammen geschlagenen Händen./ dessen er, Sandrart, als er seiner Zeit in Rom/ des Papsts Contrafact machte, ansichtig wurde./ sei dies mit Gewißheit alles, was nicht verschollen/ von der Arbeit

des Aschaffener Malers./ von dem ihm sonst nur bewußt, daß er sich meistens/ in Maynz aufgehalten, ein eingezogen/ melancholisches Leben geführt und/ übel verheuratet gewesen.

## IV

En el Chicago Art Institute está colgado el autorretrato de un pintor joven y desconocido que llegó en 1929 al mercado de objetos de arte de Francfort procedente de Suecia. La pequeña tabla de arce muestra a un hombre de apenas veinte años ante la ventana de un cuarto exiguo. Detrás de él, en un anaquele en falsa perspectiva, escudillas de colores, una espátula, y un costoso frasco veneciano con una esencia transparente. El pintor tiene en la mano un cuchillo tallado en hueso y afila la pluma para seguir dibujando un desnudo femenino que aparece frente a él al lado de un tintero. Por la ventana que está a la izquierda se ve un paisaje con montaña y valle y la sinuosa línea de un camino. Es, infiere Zürich, el camino al mundo y nadie puede seguirlo sino el hombre desaparecido sin dejar huella, a quien dedicó su investigación y cuyo arte cree reconocer en la pintura anónima. La razón que explica la firma M. N. sobre el marco de la ventana es sin duda que el pintor Mathis Nithart descubrió en los archivos pero no irreconocible por su propio trabajo, encubre el nombre de Grünewald. De ahí las iniciales M. G. y N. en el Altar de la Nieve en Aschaffenburg, de ahí también la identidad, notable sobre todo por la diferencia de edad, del joven pintor con el Sebastián traspasado por flechas en Isenheim. Y realmente la figura de Mathis Nithart según los documentos de la época se convierte hasta tal punto en la de Grünewald que uno parece haber sido la vida y finalmente también la muerte del otro.

Una radiografía de la tabla de Sebastián revela detrás del retrato elegíaco del santo aquel mismo rostro, el medio perfil apenas ladeado en la pintura definitiva. Aquí dos pintores en un único cuerpo, cuya carne herida pertenece a ambos, estudiaron a fondo su propia naturaleza. Primero Nithart completó su autorretrato a partir de la imagen en el espejo, y Grünewald, con gran amor, precisión y paciencia y un interés en la piel y el pelo de su compañero que llega hasta la sombra azul de la barba, lo retocó. El martirio pintado es la representación, perceptible aun en los bordes de las heridas, de una amistad entre hombres que oscila entre el horror y la lealtad. No es inverosímil que Nithart, quien además de pintar frecuentaba la hidráulica, alienta en los últimos años la confusión de su persona con la del maestro de Isenheim, cada vez más insosiciable, y que acaso fuera el intermediario entre él y el mundo que su desdicha tornaba inaccesible. Hacia 1527, casi doce años después de su trabajo en Alsacia, Nithart se mudó de Francfort (donde debe haber compartido por un tiempo la vida de /Grünewald) a Halle, y planeaba construir allí, para sus famosas fuentes de aguas salinas, juegos de agua con un complejo sistema de ruedas de molino y tubos como en el Meno de Aschaffenburg, espléndida obra de la mecánica muy visitada en la época. Pero se dice que Nithart no consumió en Halle su tarea y se mudó reiteradas veces. En el verano del año veintiocho se hundió en una profunda depresión y, parece, la muerte llegó rápida. Después de conocer la noticia de su fallecimiento los magistrados de Francfort ordenaron un inventario de los objetos domésticos que había en su taller. La extensa lista comprende un amontonamiento de las cosas más diversas: cucharas y fuentes soperas, marmitas, elementos para pintar al agua, quince

(sigue en pág. 28)

(viene de pág. 27)

pieles blancas de cabra, táleros de plata  
y monedas de cobre de Schwaz en el Tirol,  
libros, proclamas, manuscritos y muchos  
impresos luteranos, todo eclipsado  
por la gloria de una única  
reserva de colores: blanco plomo y albus,  
rojo París, cinabrio, verde pizarra,  
verde montaña, verde alquimia, azules  
pastas de vidrio y minerales  
de Oriente. También trajes,  
preciosos, un par de pantalones dorados,  
chaquetas color canela, las solapas forradas  
en terciopelo púrpura con costuras negras,  
un jubón de raso gris, un sombrero rojo  
y otros muchos atavíos exquisitos.  
El patrimonio es en realidad de dos hombres,  
pero no nos atrevemos a decir  
si Grünewald, inventor de colores,  
compartía la predilección del amigo muerto  
por atuendos tan abigarrados.

IV. Im Chicagoer Art Institute/ hängt das Selbstbildnis eines  
unbekannteren/ jungen Malers, das im Jahre 1929 aus Schweden/ in  
den Frankfurter Kunsthandel kam./ Das kleine Ahornstäbchen  
zeigt/ einen kaum Zwanzigjährigen/ in einer engen Stube am  
Fenster./ Hinter ihm, auf einem in der Perspektive/ nicht ganz  
richtigen Bord, Farbnapfe./ ein Reibstift, eine Muschel und ein  
kostbares/ Venezianer Glas mit einer durchsichtigen Essenz./ Ein  
schön geschnitztes beinernes Messer/ halt der Maler in seiner  
Hand und schneidet/ die Reißfeder, um alsbald weiterzeichnen/  
an dem Akt einer Frau, welcher vor ihm/ neben dem  
Tintenfaßchen liegt./ Durchs Fenster zu seiner Linken sichtbar/ ist  
eine Landschaft mit Berg und Tal/ und dem Band eines Wegs.  
Dieser sei./ philosophiert Züch, der Weg in die Welt/ und kein  
anderer sei ihn gegangen/ als der spurlos verschwundene Mann./  
dem seine Nachforschung gilt und dessen Kunst/ er in dem  
anonymen Bild zu erkennen vermeint./ Die Bewandnis mit der  
Signatur M. N./ über dem Rahmen des Fensters sei die/ daß sich  
der in den Archiven entdeckte./ durch eigene Arbeit sonst aber  
nicht nachweisliche Maler/ Mathis Nithart hinter dem Namen  
Grünewald verberge./ Darum die Initialen M. G. und N. auf dem  
Schnee-/ Altar in Aschaffenburg, darum die durch den  
Unterschied/ des Alters besonders merkwürdige  
Identität/ des jungen Malers mit dem  
Isenheimer/ von Pfeilen durchbohrten  
Sebastian./ Und in der Tat geht die Figur  
des Mathis Nithart/ in den  
Dokumenten der Zeit in einem  
Maß/ in die Grünewalds  
über, daß man meint./ der  
eine habe wirklich das  
Leben/ und zuletzt gar  
den Tod/ des anderen  
ausgemacht./ Eine  
Röntgenaufnahme der  
Sebastianstafel/ bringt  
hinter dem elegischen  
Porträt/ des Heiligen  
nochmals dasselbe Gesicht/  
zum Vorschein, das  
Halbprofil/ in der endgültigen  
Übermalung nur/ um ein wenig  
weiter gewendet./ Hier haben zwei  
Maler in einem Körper./ dessen  
verletztes Fleisch ihnen beiden gehörte./  
ihre Natur ausstudiert. Zuerst hat  
Nithart/ aus dem Spiegel sein eigenes  
Bildnis/ gefertigt, und Grünewald hat es  
dann/ mit großer Liebe, Genauigkeit  
und Geduld/ und einem bis in die  
blauen Bartschatten/ hineingehenden  
Interesse an der Haut/ und am Haar  
seines Genossen übermalt./ Das  
dargestellte Martyrium ist die/ noch an  
den Wundrändern spürbare/  
Repräsentation einer Männer-  
freundschaft./ schwankend zwischen  
Entsetzen und Treue./ Nicht  
ausschließen, daß Nithart./ der auch  
Wasserkunstmacher gewesen ist./ in späteren  
Jahren der Verwechslung seiner Person/ mit  
dem zunehmend leutscheuen Isenheimer/  
Meister Vorschub geleistet hat, daß er/  
vielleicht das Zwischenglied war/ zwischen  
ihm und der ihm durch sein Unglück/  
unzugänglich gewordenen Welt. Um 1527./ etwa  
zwölf Jahre nach der Arbeit im Elsaß./ ist Nithart  
von Frankfurt, wo er das Leben/ Grünewalds noch  
eine Zeitlang geteilt/ haben muß, nach Halle  
gegangen./ um für die berühmten Salzquellen/ der Stadt  
eine Wasserkunst anzulegen./ ein hochkompliziertes  
Mühlen- und/ Röhrensystem so wie das am Main/ zu  
Aschaffenburg, das ein herrliches/ Räderwerk war und  
Schaustück./ Es heißt aber, daß Nithart in Halle/ nimmer viel

ausgerichtet und oft/ die Wohnung gewechselt habe. Im Sommer/  
des achtundzwanziger Jahrs ist er in eine tiefe/ Depression  
versunken, und dann scheint der Tod/ schnell an ihn  
herangetreten zu sein./ Der Frankfurter Magistrat verordnete/ nach  
Eintreffen der Nachricht vom Ableben/ Nitharts die Registrierung  
des Hausrats/ in seinem Atelier. Die lange Liste umfaßt/ eine  
Ansammlung verschiedenster Dinge./ Löffel und Muschüsseln,  
Seifenkessel./ Treibriemen fürs Wasser, fünfzehn/ wiß geleidet  
Gaißföhl, Silbertaler/ und Kupfermünzen aus Schwaz im Tirol./  
Bücher, Aufrufe, Schriften und viele/ lutherische Drucke, alles das  
überstrahl/ von der Pracht eines einzigartigen/ Farbenlagers:  
blywüß und albus./ parifrot, cinober, schyfergrün./ berkgrün,  
alchemy grün, blauen/ Glasflüssen und Mineralien/ aus dem  
Morgenland. Kleider auch/ schöne, item ein goldt gal par hossen./  
röcke negelsfarb, der uffschfag mit sammet/ belegt und  
purpurianisch mit swartz maschen./ ein gra atlas wams, ein rot  
schlap hut/ und vielerlei preziose Ausrüstung mehr./ Der Nachlaß  
ist in Wahrheit der zweier Männer./ ob aber Grünewald, der  
Erfinder der Farben./ die Vorliebe des abgewichenen Freundes/ für  
einen bunten Aufzug geteilt hat./ wissen wir nicht zu sagen.

### VIII

Con el pintor de a caballo,  
se sienta a veces arriba  
en el carro un niño de nueve años,  
el suyo, como piensa con incredulidad,  
fruto del matrimonio con Anna.  
Es un hermoso paseo, este último,  
de septiembre de 1527, en la ribera  
en medio los valles. El aire agita la luz  
entre las hojas de los árboles, y desde las colinas  
contemplan la tierra que se abre ante ellos.  
Mientras descansa recostado en una roca,  
Grünewald siente su desdicha  
y la del artista del agua en Halle.  
El viento nos lanza al vuelo



como los estorninos a la hora en que caen  
las sombras. Lo que queda, hasta el final,  
es el trabajo encargado. Al servicio de la familia  
Erbach en Erbach, en el Odenwald, el pintor  
dedica sus últimos años a un altar,  
otra vez una crucifixión, y el lamento,  
la deformación de la vida avanza  
lentamente, y entre la mirada  
del ojo y el movimiento del pincel  
Grünewald hace un largo viaje, interrumpe también,  
más de lo acostumbrado, la ejecución de su arte  
para educar a su hijo  
en el taller y al aire libre.  
No hay noticias sobre qué aprendió el niño,  
sólo se sabe que a la edad de quince años  
murió repentinamente por causas desconocidas  
y que el pintor no lo sobrevivió demasiado. Si uno fuerza  
la vista,  
verá en el gris del crepúsculo, a lo lejos,  
los molinos de viento que giran.  
El bosque retrocede tanto, realmente,  
que es imposible decidir  
dónde estuvo antes, y la casa de hielo  
se abre, y la escarcha dibuja en el campo  
una imagen incolora de la tierra.  
Entonces, cuando el nervio óptico  
se rasga, en el sereno espacio aéreo  
todo se vuelve blanco como la nieve  
sobre los Alpes.



VIII. Mit dem Maler zu Pferd./ manchmal auch auf dem Karren/  
zuoberst sitzt ein neunjähriges Kind./ das eigene, wie er mit  
Verwundung/ bedenkt, in der Ehe mit Anna gezeugte./ Es ist ein  
sehr schöner Weg, dieser letzte./ im September des Jahrs 1527./  
dem Wasser entlang/ durch die Täler. Die Luft bewegt das Licht/  
zwischen den Blättern der Bäume, und von den Anhöhen/ sehen  
sie auf das ringsum ausgebreitete Land./ Bei der Rast an den  
Steinen lehnd./ spürt Grünewald in sich sein Unglück./ und das  
des Wasserkünstlers in Halle./ Wie die Stare treibt der Wind uns/  
zum Flug zur Zeit der Einkehr/ der Schatten. Was bleibt, bis  
zuletzt./ ist die aufgetragene Arbeit. Im Dienst der Familie/ Erbach  
in Erbach im Odenwald wendet der Maler/ die noch übrigen Jahre  
an ein Altarwerk./ Kreuzigung abmalend und Beweinung./ legt  
Entstellung des Lebens geht langsam/ vorstatten, und stets  
zwischen dem Blick/ des Auges und dem Anhub des Pinsels/ legt  
Grünewald jetzt eine weite/ Reise zurück, unterbricht auch viel  
öfter./ als er sonst gewohnt, den Fortgang der Kunst./ um sein Kind  
in die Lehre zu nehmen/ in der Werkstatt und draußen im grünen  
Gelände./ Was er selbst dabei lernte, ist nirgends berichtet./ nur  
daß das Kind im Alter von vierzehn Jahren/ aus unbekannter  
Ursach auf einmal/ gestorben ist und daß der Maler es/ nicht um  
viel überlebte. Spah scharf voran./ dort siehst du im Grauen des  
Abends/ die fernen Windmühlen sich drehn./ Der Wald weicht  
zurück, wahrlich/ in solcher Weite, daß man nicht kennt./ wo er  
einmal gelegen, und das Eishaus/ geht auf, und der Reif zeichnet  
ins Feld/ ein farbloses Bild der Erde./ So wird, wenn der Sehner/  
zerreißt, im stillen Luftraum/ es weiß wie der Schnee/ auf den  
Alpen.

**AL PIE DE LA LETRA**

Omar Chauvié. *El ABC de Pastrana*, Ediciones Vox, Bahía Blanca, 2003; 54 páginas.

La poesía, en su sentido tradicional, es un problema que se despliega en la escritura de Omar Chauvié. En *Hinchada de metegol*, su primer libro, el autor se presentaba como "preceptor y poeta/igualito que boileau". Era como saludar al público (la "escena" es aquí un concepto de trabajo poético), o mejor, como poner la firma: los versos corresponden al último poema, al margen de una "posdata" que, como tal, pertenece a otro orden. Pero a la vez quedaba clara cierta ironía, porque el texto se llamaba "Contra toda normativa" y aludía de manera burlesca, en términos criminales, a Linneo, es decir al orden convencional, al espíritu de clasicismo, de reducir el monstruo de la extrañeza y echarse a dormir. Pero el autor no renegaba de ser, aunque de un modo revulsivo, alguien que se propone enseñar. En *El ABC de Pastrana*, su segundo libro, el autor desaparece para dar lugar y delegar esa función en un personaje. El título supone un guiño: se trata, cabe presumir, de la exposición de principios básicos, de una cartilla que, como se decía de los abecedarios, sirve para aprender a leer y escribir.

Chauvié (a diferencia de Pastrana) se toma tan en serio esas ideas que las lleva al absurdo. En el primer poema se plantea que "la poesía es todo lo que se puede ver". Y luego, como cierre: "poesía es todo/lo que se puede hacer". Los versos no se adicionan, no son complementarios. Lo desconcertante es que quien habla, antes que poeta, parece un mecánico (o un gomero, alguien cuyo oficio no supone un arte). De paso, cabe anotar que Chauvié permanece en el terreno deportivo, aunque ha dejado el fútbol por el automovilismo: "él siempre definía/ «a la literatura para que ande/ hay que llevarla al mango/ con alguna tuercita floja»". Es decir, la literatura de Pastrana es un vehículo, y esto tomado al pie de la letra. En "1300 cm3" se dice: "el motor falla/ el motor fala de mí/ ratea/ pastrana quiere que las palabras/ coincidan con ese ruido". La puesta a punto verbal, la conversión del lenguaje en escritura, tiene efectos (o más bien defectos) insalvables, discordancias, disonancias ("se equivoca/ no pastrana, el dedo/ y escribe «con alguna tuercita floja»"). La máquina de la escritura poética comienza a funcionar a partir del desperfecto, de la descomposición tanto material (son frecuentes las escansiones y raras torsiones de términos y expresiones) como simbólica de las palabras ("y hacía los 35 kilómetros que le hervía el culo/

piensa: hervor de culo/ qué difícil/ culo haciendo burbujitas").

La primera tesis de Pastrana queda descartada por irritación. Poesía es lo que se puede ver, pero resulta que en la escena no hay nada para mirar, lo único que aparece es el desierto. El punto de observación pasa de las afueras de la ciudad, límite entre el mar y la quema, al camino. "Poesía es un travelling bahía-puntalita", propone el poeta-mecánico-gomero, pero allí "el viaje no dice nada". Esos versos se reformulan en "Algunas imágenes del costado del sol": "recoeremos los desarmaderos/ desalmaderos/ del Saladero al WalMart/ sales/ donde las chapas se pudren/ donde los colores se decoran". Pero aquí no se persigue una transcripción de cosas del mundo exterior, sino más bien su reverberación en el lenguaje, "esos recuerdos de las propias palabras": poesía es la confusión transformada en condensación (el poema "Como los osos" gira en torno al mantra "infernar es infinitivo"), lo que se hace con las palabras más allá de los datos de la percepción.

El misterio del personaje se resuelve de manera curiosa: "quién es pastrana/ me preguntas/ (...) pastrana c'est moi/ te diría si me llamara flaubert/ pero me llamo chauvié/ pastrana es usted". Los versos aparecen en un poema que forma parte y a la vez está excluido del libro: es una hoja suelta, que como tal podría perderse y privar al lector de lo que sería una clave. Pastrana, en efecto, parece ser el otro contra el cual se define el propio hacer: un trabajo poético inusual, que saca partido de materiales desconocidos por la literatura y de gran potencia, cuando se sabe, como es el caso, qué hacer con ellos. "Rino de la plata's bolero" y "oda a pinos mas" incorporan el lenguaje de los relatos sobre fútbol, pero en particular los lugares comunes y los estereotipos que se repiten como si nadie escuchara ni existiera registro. También resuenan, en un espacio descentrado, frases hechas de la cultura popular y estribillos de letras de rock. Y lo que es más raro: la formación, esa figura del lenguaje deportivo donde el nombre propio, a consecuencia de la reiteración, se extraña de su función y deviene "un medio/ «gonzález morete mas»/ o mejor, al gusto de Dario, un desprolajo alejandrino/ «muñoz moreno pedernera labruna lousteanu»". En un movimiento similar, cierto recorte de la guía telefónica puede presentarse como poesía ("eureka"): es el procedimiento de William Carlos Williams, el mensaje olvidado sobre la heladera que retorna como poesía. A la vez hay una textualización del canto, o más bien del ulular, la forma en que la voz retorna al lenguaje, lo descompone ("bau/ de/ laire/ bau/ de/ laire/ bau/ de/ laire/ te vinimos a ver..."), decía en *Hinchada de metegol*. Esa rara aleación de escritura y

oralidad es la apuesta singular de Omar Chauvié, nacido en 1964 en Jacinto Aráuz, provincia de La Pampa, residente en Bahía Blanca y profesor en Letras de la Universidad Nacional del Sur.

Oswaldo Aguirre

**¿Y POR QUÉ NO?**

Rodolfo Alonso. *El arte de callar*, Alción Editora, Córdoba, 2003; 106 páginas.

Que Juan José Saer tenga un libro de poemas llamado *El arte de narrar* y que la contrapata de *El arte de callar* esté firmada por Saer es apenas una coincidencia, pero sirve para notar que, en vez de sostenerse en un efecto de extrañeza —como el anuncio de "narrar" para presentar poemas—, el título elegido por Rodolfo Alonso suena familiar, al menos para muchos lectores de poesía. "Palabra que dice lo que calla y calla lo que dice", formularon Valente y Gelman, dentro de una larga tradición que va de San Juan de la Cruz, Molinos y Hölderlin a Steiner, Blanchot y Octavio Paz. Sin embargo, Alonso apunta a algo más: ni una vez aparece nombrada la poesía en el poema "El arte de callar", cuyo título adopta el libro. Es el último de los 42 que lo componen y está dedicado a Ludwig Wittgenstein, en referencia a la proposición séptima del *Tractatus* ("aquello de lo que no se puede hablar hay que callarlo"): "no/ lo que se puede no decir/ de sí/ de sí ir/ irse de sí/ des ir/ lo que no se puede/ lo que no se debe/ se dé/ se ve/ (...) no debe ser dicho/ no dé ver/ no dé beber/ no debe verse/ dicha dicha/ no lo digas si no es/ que el silencio mejor/ sí lee en sí oh/ lo que no se puede/ de sí ir/ no dé/ ve ser".

¿Un Alonso cercano a Leónidas Lamborghini o Beckett? Si (aunque sin la carcajada sombría ni el desencanto feroz): escritura como puesta en marcha de mecanismos de movimiento perpetuo; el texto como espectáculo en sí. Pero además, siendo un poema que se supone que "habla" de no decir, es interesante cómo lo concreta y juega con el rechazo a decir. A la vista de la reducción de sentidos que supone la función comunicativa del lenguaje, se trata de hacer que la palabra exponga sus imposibilidades de origen (exponiendo, por eso, sus otras posibilidades), darla a fracasar de modo que el fracaso hable por su cuenta, y que nada importe más que experimentar el trabajo de lectura, ese placer de las superposiciones, los encuentros, los equívocos, las interrupciones, las coincidencias.

Aunque no tan a fondo, ese tipo de operación aparece en otros textos: "espera tu esperanza/ (des)!! exprime tu esperanza/ (des) espera/ des dolor

a los tuyos/ (des) esperanza", propone o ruega un poema dedicado a la "patría cegada/ sesgada/ encenagada". Al menos en los libros suyos que conozco, nunca Alonso se había arrojado tanto a la exploración del lenguaje, sea mediante un desquiciado balbuceo lamborghineo o a la manera de quien acepta las reglas de un ejercicio. En "Ruido de fondo", colocando al principio de cada verso la palabra con la que terminaba el anterior —o una parecida o emparentada—, o incluyendo la "e" en cada sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio de "Bajo la paz del tilo".

Pero basta leer "A la sombra de Malthus" o "Rehusa prosternarse ante Baal" para encontrarse con un Alonso que no sólo no busca que la atención del lector recaiga en los procedimientos ni desestima la posibilidad de comunicar, sino hasta acepta concebir al poema como instrumento para transmitir "un mensaje" (lo que tal vez sea una jugada aun más audaz, dados los pactos de lectura en uso): en el primero, un alerta sobre la devastación del planeta, en el otro una irónica crítica al poder financiero. No es que muestre desdúo en la elección de las palabras, incluso en su aspecto estético, ni que se haya olvidado de administrar el "decir" de acuerdo con demandas métricas, tímbricas o de entonación; más bien retoma lo que su maestro en el grupo *Poesía Buenos Aires*, Raúl Gustavo Aguirre, llamaba "prosa verificada" e identificaba con la poesía premoderna: un tema tratado según esquemas formales propios del género. El hecho es que, en estos y en unos cuantos poemas más, hay una confianza en el decir, un algo que decir y un sujeto que quiere decir algo: expresar su nostalgia de los cines de barrio en un poema, en otro homenajear a Aldo Pellegrini y, en "J'accuse!", emprender un indismulable panfleto, para como en prosa, contra las multinacionales.

¿Y por qué no? Es lo que parece haberse planteado el autor, en una permisiva postura quizá posmoderna. Paradójicamente, se estaría echando mano a una conquista de la posmodernidad para sostener valores típicamente modernos, en buena medida los mismos que defendía la revista *Poesía Buenos Aires* cuando la poesía era pensada como campo de elaboración de "grandes cuestiones" y aspiraba a intervenir en la pugna por instalar visiones del mundo y modos de vida. Fueran surrealistas, inventivistas, existencialistas, marxistas, iracundos, tercermundistas, francfurtianos o nacionalpopulares, una ideología subyacente en muchas posiciones de los 50 y 60, incluidas las de *Poesía Buenos Aires*, se asentaba en el desprecio a los valores establecidos, el rescate de las fuerzas vitales y espirituales que la enajenación sofoca u oculta y el afán de disolver la costra de engaño impuesta por la costumbre; y en

eso Alonso es básicamente el mismo que el que hace medio siglo publicaba *Salud o nada*, su primer libro.

Acaso oponer el "callar" a la idea de "ruido" explique el título del libro. Habría, por debajo o por encima de la variedad de temas y actitudes, una resistencia al ruido, si por tal se entiende palabra viciada, embotamiento de los sentidos, banalización de las significaciones: "brillo de superficie en una caja/ donde la nada brilla nada brilla", dice el poema "Anti Warhol", "brillo del triunfo que triunfa con brillar/ sobre la superficie del instante/ (...) la superficie opaca ya no oculta/ la superficie esquiva de la época/ la apariencia culmina su espectáculo/ la superficie de la nada brilla". Por supuesto, esa "nada" no es el vacío budista ni la noche oscura del alma; es el avance de la insignificancia del que habla Castoriadis, un imperio del ruido contra el que Alonso no sólo despotrica: también atesora objetos de aprecio, sentimientos o sensaciones que se busca proteger, a la vez que se los expone —en los dos sentidos—: el sonido de gotas de lluvia en un techo, la voz de un muerto querido en el contestador, el canto del benteveo que se deja oír "Sin retenciones. Sin cuidado. Sin razones de peso."

Vale decir, a Alonso —y esto también lo convierte en una especie de freak— no le parece desdoroso que se note que lo asiste una fe, si bien nada cándida, templada por experiencias personales y colectivas, como lo muestra el dístico citado por Saer: "*Batallas perdidas ya hace tiempo/ se siguen combatiendo en mi cabeza*". Una fe temblorosa, insegura —tanto como por afirmaciones u observaciones, los poemas están compuestos por preguntas—, pero así y todo una fe. Por lo demás, no resultaría tan llamativa para un actualizado lector de poesía argentino si no viniera envuelta en algo que parece ingenuidad o corrección política: una ausencia de recelo y de gestos para imponerse, y ninguna suficiencia, muy poca astucia, no mucha capacidad de distancia. ¿Y por qué no?

Puede que esa frase, "y por qué no", ayude a encontrarle alguna unidad, una propuesta de lectura, a una reunión de textos tan heterogénea, esa "compleja atmósfera poética, hecha de confesiones, de argumentos, de juegos verbales, pero también de devociones, de requisitorias, de diatribas y de homenajes" de que habla la contrapata de Saer. Así, el primer poema desarrolla en pares heptasílabos —un metro frecuente en el libro— una meditación sobre la perdurabilidad de las pasiones a partir de la impresión que producen unos viejos tangueros de boliche, el segundo da la palabra a Paul Gauguin para que desde Murrota interrogue en endecasílabos a Francia, el tercero im-

(sigue en pág. 30)



## Alción Editora

Av. Colón 359.  
Galería Cinerama, local 15.  
Córdoba.  
0351-423-3991  
alcion@infovia.com.ar

### NOVEDADES

#### Poesía

*El guerrero,*  
de María Rosa Mó

*Mía,*  
de Ana Arzoumanian

*El Meridiano,*  
de Susana Romano

*Viaje a Armenia,*  
de O. Mandelstam

*Contra-muerte y otros  
poemas,*  
de Bernard Noël

*Luz llévame,*  
de André Welter

#### Novela

*Nosotros dos,*  
de Néstor Sánchez

*Vivir ardiendo y no sentir  
el mal,*  
de Carina Maguregui

*La estirpe de Kedoc,*  
de Adolfo Colombres

#### Diálogos

*El secreto claro*  
Héctor Murena.

**Nuestros libros en Buenos Aires:** Boutique del libro. Olazábal 4884 / Del Mármol. Uriarte 1795 / Juan Blatón. Florida 681, local 10. / Histórica. Azucénaga 1846 / Norte. Las Heras 2225 / Guadaquivir. Callao 1012 / De la Mancha. Av. Corrientes 1888 / Paidós. Av. Santa Fe 1685 / Prometeo. Av. Corrientes 1916. Honduras 4912 / Gandhi. Av. Corrientes 1650 / Losada. Av. Corrientes 1551 / Hernández. Av. Corrientes 1436 / Clásica y Moderna. Callao 892 / Gambito de Alf. José Bonifacio 1462 / Biflos. Puán 378 / Tiempos Modernos. Cuba 1921.

(viene de pág. 29)

plica un salto repentino hacia la extrema síntesis y el juego verbal y conceptual ("Apenas la palabra./ A penas/ la palabra apenas.") y el cuarto, "Cuerpo presente", parece provenir de los tiempos de *Poesía Buenos Aires*, por su celebración idólatra de la figura de la mujer, su apuesta a la lectura como experiencia intensa, su concepción del poema como sucesión incantatoria de imágenes y el aura de trascendencia que portan esas imágenes ("Muslos de tempestad/ senos de viento/ sagrado olor a mar"), en flagrante contraste con el texto que viene después, "Vizcachá", una razonada y en cierto modo borgiana reflexión en torno de cómo simbolizar la Argentina.

**V**alga como muestra de una variedad mucho mayor (incluyendo sendos poemas en portugués y en gallego), que "por qué no", Alonso habría decidido aceptar, a ver qué puede hacerse con eso. El orden estrictamente cronológico y el fechado de los poemas (del 28-12-1993 al 6-8-2002) parecen formar parte de la operación: escribir pasa a ser un ejercicio para mantener en pie la inteligencia, la lucidez, la sensibilidad y el oficio. Más que "una cosa hecha de palabras", la poesía sería una actividad y el libro su registro, quizá para "dar testimonio", como postuló Cintio Vitier: el poeta vive para ofrecer aquello que vive (si "vivir" es "pensar, sentir, leer"), lo que implica tanto un reconocimiento de lo que se vive como un extrañamiento.

Como sea, aunque creo que nunca de manera tan evidente, Alonso utilizó este esquema otras veces, quizá tanteando qué puede hacerse tras el agotamiento de un modelo tan completo y fascinante como el de *Poesía Buenos Aires* (ya en 1981, Daniel Samoilovich le agradecía una "lección": "La oposición al poeta iluminado se ahonda, la utopía termina y el poeta tiene aún razones para persistir en la poesía"), pero también como si, al no tener con qué reemplazar semejante pérdida, se viera condenado a probar posibilidades y asumiera entonces esa condena como material a trabajar. Pero manejarse con varias poéticas, cuando no se lo hace desde un espíritu paródico, produce un efecto de indecisión. El riesgo de pasar demasiado pronto de una a otra es que la falta de un cierto grado de detenimiento —y hasta de obsesión— debilita los resultados.

Bastante más de lo que ocurre con cualquier libro, no hay cómo leer *El arte de callar* sin poner en práctica un derecho que los lectores siempre ejercieron pero que sólo el pensamiento posmoderno les reconció: seguir cualquier orden, empezar por cualquier parte, saltar, probar distintos ángulos de lectura, no ser un lector sino varios, elegir, descartar. Particularmente, me llama la atención cómo Alonso está tra-

bajando una línea que antes aparecía poco en su obra, una cierta "poesía del pensamiento" que en "Vizcachá" tiene algo de barroco y que me conmueve sobre todo en "Como Rimbaud en Harar", por la lucidez que implica que un poeta con cincuenta años de trayectoria escriba algo así y porque no recuerdo que nadie se haya animado siquiera a rozar el tema: "¿Sin que la poesía me abandone/ también yo he frecuentado reyezuelos/ en las ácidas comunas suburbanas/ por óbolos pequeños, subsistencias/ en los alrededores del poder!!! ¿Salvando las distancias, ¡guaraz! de caciques menores, jefes siervos/ sustentando retoños vigorosos/ con migajas de estruendo, alegorías/ para que la poesía me abandone?"

Daniel Freidemberg

## LA QUEMA Y EL RESPLANDOR

Roxana Páez. *Fogata de ramitas y huesos*, Alción, Córdoba, 2002; 91 páginas.

**L**os poemas de Roxana Páez levoan rápidamente una estela en el orden de las imágenes: Juanele Ortiz, Arturo Carrera y Arnaldo Calveyra no son sólo dadores de epígrafes de *La indecisión* (1999); ya estaban presentes en los libros anteriores, *Gran distracción animada* (1994) y *Las vegas del porvenir* (1995) y siguen en pie, aunque de manera muy distinta, en *Fogata de ramitas y huesos*. Se trataba, se trata, del mundo de la infancia, asociado fuertemente a la naturaleza, al campo o a un paisaje rural. El proceso de recuperación de la memoria es análogo, en la poesía de Páez, a los modos de la conserva casera —aquellas hojas de menta que el abuelo macera en "Die Enkelin"—, o a los procesos de cocción de una "deliciosa lengua frutada", presentes en otro de los poemas de *La indecisión*. Se recupera aquello que se ha elaborado artesanalmente pero no como un todo sino como indicios luminosos, como detalles de color. Verdes, azules, amarillos; colores fosforados y transparencias son los tonos de esta reconstrucción. Los resplandores, los brillos son las formas del recuerdo depositadas en ciertos objetos mágicos: una caja de laca, piedras de colores, una naranja.

Sin embargo, en *Fogata de ramitas...*, la paleta de colores se achica notablemente. El resplandor se ha transformado en fogata. En ese tópico que recorre las distintas tramas del texto, el rojo contrasta con el negro, los grises, los blancos. Aquí es interesante ver cómo funciona el gesto regresivo, permanente en la poesía de Páez, aquel que insiste en la inclusión de antiguas palabras, títulos, imágenes y hasta

versos en los nuevos poemas, como si se tratase de un hilo suelto que se vuelve a atrapar y sale repetidamente a la superficie. Siempre, podríamos decir, está el eco del texto anterior en el actual. Pero la regresión, que siempre se había movido sobre una superficie similar (era una certeza de lo homogéneo), ahora, en *Fogata de ramitas y huesos*, adquiere otro aspecto. Se retoman, ciertamente, imágenes de *La indecisión*; es más, podría establecerse una continuidad entre los dos últimos versos de este libro: "Todavía siguen las voces de la siesta/ en el negro de humo" y algunos de los del poema que abre *Fogata de ramitas...*: "Nubes que hacen toser, llorar y morir: más humo negro/ que nube". Lo que sucede es que el gesto regresivo supone ahora la expansión y la centralidad de aquello que estaba disperso y tal vez aislado en la poesía anterior de Páez. Supone la pérdida casi total de las imágenes que se tejen alrededor de la luminosidad del recuerdo. Cuando reaparecen —ya siempre bajo la estrategia del contraste o el contraluz— están bajo la presión del nuevo motivo, el del fuego: "Como Tobías cuando salió de la sombra/ de la siesta/ e/ incendió los árboles con el pelo rojo/, una corona que llevaba sin darse cuenta".

**P**ero aquel mundo de la infancia resplandeciente, en *Fogata de ramitas...* está filtrado por humos, llamas, cenizas. Como si se tratase de una pérdida de visión o de una nueva perspectiva. De hecho, el poema que abre el libro, "Lo iluminado débilmente", instala ya desde el título esta idea y lo más interesante (en relación con la poesía anterior de Páez) es que aquí lo que se mira (y no se puede ver claramente) es lo externo: "Una fogata en la calle acompaña el ruido de los metales// Una riqueza que aparece y se va/ al cabo de la mañana/ en el cielo de La Plata// Ya estamos pisando la tierra perfumada// La gente marcha por la calle 7 y su desesperanza puede/ hacerla / avanzar en la forma indecisa de un incendio".

Para llegar a esta movilización, que sólo aparece al final del poema, el lector pasó por una serie de imágenes asociadas al humo y a la quema sin que el referente externo sea claro. Se llega además desde la interioridad —antes de llegar a la boca/ como esta palabra/ Esta que voy/ a escribir sobre la orilla de la intimidad/ que sahuma/ como una rosa— a la exterioridad sin que la mirada deje de ser levemente objetiva. Y así como la imagen resplandeciente, el objeto mágico (visto o recuperado por la memoria) permitía en los libros anteriores recuperar la luminosidad, estos humos "externos" contaminan la secuencia central de imágenes de todo el libro. El presente posee la textura que otorga el filtro y el pasado, en

la mayoría de los casos, vuelve bajo esta nueva modalidad. Por eso también es importante el poema "El suelo sigue bajando y el cielo sigue subiendo", en el que se evoca, con un tempo más narrativo, el momento de la suelta de las cenizas paternas: "Ceniza es cuero, no queríamos volcarlo ahí/ entre papeles de helado y cáscaras de fruta./ Entonces subimos a la barraca// (...) Y mi padre se nos metía/ en el pelo, por las aberturas del cuello./ Lo respirábamos/ confundidos porque nadie/ nos había contado que se vuelven."

El cambio de perspectiva es claro. La que escribe (y la escritora será recubierta también por imágenes asociadas a la quema) es la que se va. Desde esta nueva posición que, repito, es la del poema que abre el libro, la evocación del pasado también cambia. No se abandona, pero se recuperan otros momentos que rompen el encantamiento y la atemporalidad que antes tenía el mundo de la infancia. En este sentido, *Fogata de ramitas y huesos* también puede leerse como reescritura de los textos anteriores (por momentos como su reverso, su otra cara) y como desplazamiento de la poesía de Páez hacia otra zona, que tal vez suponga una distancia con la primera constelación de poetas anunciada.

Ana Porrúa

## HERMENEUTICA DE LOS CUERPOS

Liliana Lukin. *Retórica erótica, Asunto impreso*, Buenos Aires, 2002; 96 páginas

**L**a imagen y la palabra, en este libro de Liliana Lukin, constituyen literalmente dos lenguajes de igual peso. En un planteo editorial que excede al texto poético, se presentan además el rasgo caligráfico y la fotografía como soportes de sentido. Auxiliados por un cuidado trabajo de diseño gráfico, la tipografía, la caligrafía y la fotografía se articulan en un elusivo juego de seducción donde nada parece estar dicho en un solo lugar. Las miradas y las poses de las fotos (siempre de mujeres semidesnudas, siempre en blanco y negro, siempre —al parecer— provenientes de otra época), así como las intensidades de los rasgos de la letra escrita a mano por la propia autora (escritura "femenina" en el más literal de los sentidos), ofrecen enigmas que la letra propiamente dicha no termina de decodificar. Lejos de constituir una mera ilustración, y haciendo honor al título ya desde la tapa (que funciona metafóricamente como un provocativo vestido rojo) estos auxiliares gráficos rodean a los poemas de *Retórica erótica* de un perfume, una evasiva materialidad seductora que vela por que no se crea

sabido todo, por que no todo se entregue.

Similar función a la del rasgo escritural caligráfico cumple la voz de Liliana Lukin en sus lecturas de sus poemas en prosa: a diferencia del tono de electrocardiograma plano de los tímidos minimalistas, la suya es una voz que no permite olvidar que allí hay un cuerpo. Dicho sea de paso, el concepto del cuerpo femenino como letra es expresado ingeniosamente por los diseñadores en la iteración de danzarinas diminutas que cubre la portada del libro. Al mirirlas y al intentar describirlas, se comprende que, aun desnudas, están vestidas: vestidas de sus gestos, miradas, poses, sombreros, medias, joyas... ¿acaso la tesis es que en lo erótico la desnudez total no existe, porque hay erotismo siempre que quede todavía un velo por descubrir, incitando a la curiosidad y al deseo?

La exquisita complicidad entre lo real del trazo, lo simbólico de la palabra y lo imaginario aludido en las fotos que se nos propone desde el diseño, no sólo ornamenta sino que dota de una dimensión narrativa de "verdad" a los poemas: donde se dice que ella lleva un antifaz, al lado hay una foto de una mujer desnuda excepto por un antifaz, etcétera. Hasta ahí la alegoría, por así decirlo, hermenéutico-visual. Pero la de Liliana Lukin es una prosa poética que, haciendo abstracción de esas plumas, esos brillos y esos juegos, lleva a cabo sus propios juegos entre lo simbólico, lo imaginario y lo real con la austera intensidad del teatro de cámara.

El amor, para la poesía, no tiene porqué ser siempre desdichado. Aquí, es tan catártica y elegantemente dichoso como puede serlo un choque entre galaxias. Sólo hay dos personajes: "ella" y "él". A veces, ambos se funden en un "nosotros": "Si hubiera una noche, una noche entera para el amaestramiento: mirarse en la luz de la calle a través de las persianas, leer en el movimiento de los labios, una noche entera para la diferencia entre el mundo y nosotros". Lo que se cuenta, se cuenta siempre en presente, y no ocurre en un cuerpo ni en otro sino entre ambos: algo preciso sucede, y sucede en un espacio de pura relación; o de no relación, o de ficción de relación, porque este espacio es a la vez extraordinario solitario. La voz que narra, entonces, es la de un tercero ausente. Se supone que es "ella" misma la que "dice"; pero también se supone que lo dice después, afuera, hablando desde lo propio de sí en tanto le es devuelto a sí: "Descubre que en él, lo que ella se atreve a decir produce un vuelco: se estaba en sí sale de sí, si permanecía sereno, un rayo secreto lo sacude y toda respuesta es de las manos, que curvan la palabra le resiste, brama. Cuando esto ocurre, ella lo de-

ja hacer, transida, porque él, igneo, imprudente, revelado, le devuelve la conciencia de su forma: la vuelve más real."

El encuentro amoroso, en esta ficción de diario en tercera persona, es narrado siempre como desencuentro y como alquimia, como misterio en el sentido iniciático. Y algo queda claro: a pesar de que sus cuerpos entablan un diálogo regido por el malentendido, "él" y "ella" no vuelven a ser los mismos después de cada acontecimiento pasional. Como San Juan de la Cruz, la poeta podría decir: "Entréme donde no supe/ y quedéme no sabiendo". Toda una tradición (cuyas fuentes escritas conocidas se remontan a Provenza, siglo XII, aunque sus raíces son milenarias) es una cierta ambigüedad: nunca se termina de saber si el lector es metáfora del amante y viceversa, si la amada es metáfora del texto o viceversa. Pero, en Lukin, "ella" es además una amante, "él" es además un amado, y no sólo eso: él y ella a veces se son indiferentes, a veces están solos aun estando juntos, o se metamorfosean, o se protegen uno del otro, o se miran, o saben por qué no se miran, en suma: *saben*. Y el objeto íntimo de todo ese hacer y deshacer queda siempre en otro lugar, fuera del alcance del lector. "Saben que están poseídos, y ella lo verá acercarse lento, porque la curiosidad tiene que ver con la pena, dice". La respuesta a la pregunta "¿quién dice?" será siempre un misterio, y lo será en función de las mismas premisas que rigen el decir del erotismo según esta obra: el sujeto del discurso erótico es solitario pero no es individual. Es en tanto *le sucede otro*, es en tanto le sucede a otro, y lo cuenta en tanto logra registrar ese suceso secreto.

Toda una teoría crítica y literaria del acontecimiento como intersubjetividad, que hunde sus raíces en el periodo de la década de 1920 de Bajtín y halla su fruto maduro en los famosos *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, encuentra en este nuevo libro una formulación certera y precisa. Desafío que suma un logro más a un género (el erótico) difícil: ¿cómo decir allí donde ya no hay quien diga, y —sobre todo— cómo sustraerse a la banalidad en un tema que no parece dejar resto para rasgo singular alguno? Asumiendo ese estallido del yo lírico, asumiendo esa posibilidad de que hablen las esquirlas de un yo transitoriamente abierto al vacío y desgarrado por otro en misteriosa colisión, es que Lukin logra emitir luz desde cierto terrible agujero negro: estar el placer, el delicioso infierno del deseo realizado.

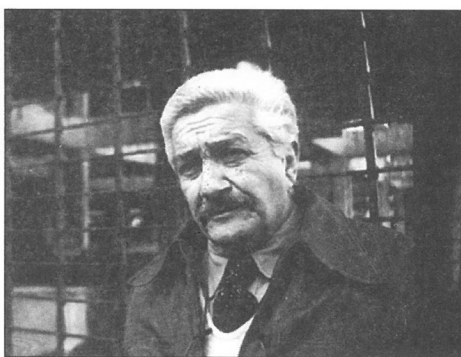
Beatriz Vignoli

## SEÑALES DE UNA CAUSA PERSONAL

Leónidas Lamborghini. *La experiencia de la vida*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2003; 150 páginas.

En el norte argentino habita un pájaro del demonio: el caburé. Existe también un tango instrumental que lo celebra. Este animal suele mezclarse entre otros pájaros y ponerse a cantar. Dicen que su canto fascina y que cuando los demás pájaros lo escuchan hipnotizados, el caburé aprovecha y les salta encima, les parte la cabeza con el pico y se los come. Algunas habladurías cuentan que sólo se come el cerebro de sus víctimas. El caburé parece el

FOTO: JOSEFINA DARRIBA



Leónidas Lamborghini

símbolo de lo antilírico, pero canta. Es decir que canta de una manera feroz, de una forma que no se supone que se cante. Leónidas Lamborghini también. Desde que empezó su producción poética bajo el cielo de la generación del cuarenta, se ha escrito mucho sobre la manera en que el más grande de los Lamborghini vino a traer malas noticias para los que, se suponía, escribían la poesía que se tenía que hacer. El mismo poeta siempre se preocupó por demarcarse. No quería, dijo, la poesía llorosa y social. Tampoco la lírica "poética" de la que cualquier chico de la primaria reconocería como "poesía". Nada que ver con la belleza, dijo. Sin embargo, y quizá porque todo gran poeta apenado puede vislumbrar lo que está produciendo, en los poemas de Lamborghini aparecen los albañiles, los desempleados, el infierno celinesco de vivir y extraordinarios momentos de poesía lírica, de belleza. No era un problema de temas, sino de cómo se bajaban esos temas. Es verdad que Lamborghini eligió un tono, una manera de escribir, que resultó repulsiva para su época —y que para muchos todavía hoy sigue siéndolo—. Como todas las voces que tienen que imponerse en la dirección opuesta, que no la tienen fácil y que necesitan sobrevivir, su poesía es imperialista. Más allá de ella, parece no existir otra cosa. Tal es la ilusión que habita en el trabajo de Lamborghini, una de

las obras más poderosas de la literatura mundial. Con Gombrowicz, a quien Leónidas no conoció y quien tanto influenció a su hermano Osvaldo, Lamborghini apuesta por la belleza de lo "bajo", de lo inaduro. Ya en sus comienzos, como el héroe gombrowicziano del drama *El Casamiento*, Leónidas —en ese entonces no tan consciente de su poética— era "un sacerdote de algo que desconoce".

Desde que en el 55 Lamborghini publicó *El saboteador arrepenido* en las ediciones El peligro amarillo, han pasado muchos años y sus versos ahora son reconocidos. Inclusive muchos poetas jóvenes que no lo han leído, tienen una libertad de tema y forma en sus poemas que serían impensables sin él. Por eso, forma parte de la estr-

chos el uno para el otro, no hay ni una pizca de estúpida culpa progresista. Por otro lado, la morfología de los poemas de Lamborghini parece ir contra la idea de una poesía popular. Nunca escribe "una para que cantemos todos". En esto, la cosa es clara: lo único revolucionario que tiene el peronismo es Leónidas Lamborghini. Durante la dictadura del Duce en Italia, la poesía hermética de Montale socavó el lenguaje estereotipado y "oficial". Lamborghini también trabajó una resistencia contra el lenguaje que se tenía que hablar. Es la otra cara del tono de ese locutor optimista que en los noticieros de época repasaba los triunfos de la Argentina de Perón. Sí, tal vez una parte de la Argentina alguna vez fue feliz, pero la condición de la vida es otra cosa. Y en esto el autor de *Circus* se cruza con Céline, Beckett, Giannuzzi y otros "malos muchachos". Pasa lo que pase, esté el gobierno que esté, la condición humana es un infierno trágico. Una mala broma. Claro que en Céline, en Arlt o en Giannuzzi casi no hay lugar para el humor. En Lamborghini, en cambio, el horror, a determinado nivel de ebullición se convierte en risa. En carcajada dantesca. El mundo es un putro circus. Nos reímos o nos volvemos locos.

La experiencia de la vida es una novela, para llamarla de alguna manera, que se acaba de reeditar. Lamborghini la escribió en largas noches de insomnio marplatense. Y, como un objeto fractal que podría servirnos para leer toda su obra, el poeta pone en órbita sus obsesiones. Dividida en tres partes, los personajes, que son máscaras dramáticas de un yo que va oscilando en distintas identidades a medida que avanza la narración, repiten lo que ya sabe un lector de Lamborghini. Por un lado, los personajes parecen existir sólo porque no pueden dejar de hablar. Como Molloy, o Malone. Por otra parte, y acá podríamos citar "otro movimiento de la obra lamborghiniiana", el poeta es plenamente consciente de su teoría programática. Estamos en su edad de la razón. Y se encarga de bajarla al papel: "Y el día que la fotocopadora se descompone, se acabará el mundo de la parodia y aun el de la caricatura, y pasaremos a estar en el grotesco, lisa y llanamente en el grotesco; es decir, un mundo de monstruos; el mundo de lo monstruoso". Claro, ¿no? Hay un padre, un ingeniero, un hijo y una mujer y un esposo que hablan y discuten y se aman mientras las páginas avanzan. No hay gran trama más que el lenguaje que una y otra vez vuelve a recomenzar. Como si las palabras tomaran el timón y condujeran la narración. El efecto es hipnótico. Hay, sí, esquirlas que uno podría identificar con lo que se sabe de la vida privada del poeta. Villa del Garque podría ser Villa del Parque, donde se crió Lamborghini. Y el hermano que aparece para robarle la hermo-

(sigue en pág. 32)

(viene de pág. 31)

sa linterna cromada, podría ser Osvaldo: "¿Qué querés ahora? Tu linterna quiero. Eso quería, mi linterna linterna. (...) ¡Llorá nomás, llorá, hacé fuerza nomás, reventá nomás, que no me sacarás la linterna! ¡Copión de mierda! ¡Colado! Y él: ¡más copión serás vos!, turro asqueroso! Te par' odio". Cain y Abel o Cain y Cain. La tragedia de los Lamborghini. Un hermano -Osvaldo- que tiene que orbitar el modelo -Leónidas- como los bichos de campo revolotean en torno del gran farol.

Hoy en día es probable que Osvaldo Lamborghini sea más "popular" que Leónidas. Autor de una obra muy irregular -*El fiord*, *La causa justa* y poco más- parece más bien un puro estilo que un pathos poderoso. Una obra astillada, atomizada, hecha más para ser resumida en breves slogans, que para ser leída con admiración y en silencio. Y digo más: hasta *El fiord* y *La causa justa* parecen links de la gran obra principal del Hermano Mayor. Osvaldo Lamborghini encontró su estética y su ética en la derecha peronista más reaccionaria y monstruosa. Buscaba un peronismo sin Perón. O, mejor dicho, un lamborghiniismo sin Leónidas.

Pero, es verdad, la obra de Leónidas no tiene el "glamour" de los textos de su hermano. No genera empatía inmediata. En el caso de Joyce, el hermano Stanislaus fue un aliado ideal. Osvaldo, en cambio, parece el significante de Leónidas. Y una cosa más: a lo largo de *La experiencia de la vida*, se ridiculiza la adjectivación borgesa. La "unánime" noche con la que Borges comienza "Las ruinas circulares". Escuchen: "Tiene taponados con la chaqueta fibra el orificio delantero y el trasero, incluyendo, claro está, el de su atractiva y unánime boca". O: "Se nos irá dentro de poco tiempo, su depresión es unánime, terminal". Y otra: "Vivir en familia es una tortura sin jardín. Una unánime noche". ¿Cómo alguien, parece decirnos el poeta, cuando va a escribir la tragedia de la vida, puede "suspender" el verso con un adjetivo cosmético e hiperpensado. En esta parodia, en este "gaste" a Borges, está encerrada toda la ética de Leónidas Lamborghini. Ahora, mirad hacia Domsaar.

Fabián Casas

## EL POSIBILITADOR

**Felipe Aldana. *Obra poética y otros textos*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2001; 262 páginas + un pliego de fotografías.**

Aunque la fecha de impresión dice 2001, este segundo volumen de una colección de obras completas que quiere ir reuniendo a los poetas básicos de Rosario, fue distribuido en 2003. El primer poeta de la serie fue Arturo Fruttero; en es-

tos meses se distribuirán volúmenes de Irma Peirano y Aldo Oliva.

Los dos ya editados son autores de libros cruciales de la poesía rosarina y de la poesía argentina de la década del 40. Ante la obra reunida de Aldana vale la pena trazar una rápida "vida paralela" de ambos, teniendo en cuenta que menos de un lustro separa aquellos dos li-



Felipe Aldana

bros iniciales y estas dos "obras poéticas" entre sí, y que la cercanía cronológica de los dos poetas hace que a pesar de diferencias estéticas y personales sus trayectorias se iluminen entre sí. Tanto *Hallazgo de la roca* (1944) de Arturo Fruttero, como *Un poco de poesía* (1949) de Felipe Aldana, se editaron en una misma imprenta, Tipográfica Llordén de Rosario. La obra poética de Fruttero y la de Aldana se imprimieron con un año de diferencia (en 2000 y 2001) en Borsellino Impresos, para la Editorial Municipal de Rosario.

Aunque Fruttero es mayor que Aldana en trece años, las coincidencias entre los datos literarios y culturales de ambos son tantas como las diferencias. En los dos ese primer libro de poemas será también el único publicado en vida. En los dos, el material publicado póstumamente abarcó las zonas que más apuntaban a desarrollos futuros de la poesía en Argentina, y explica la repercusión que siguen teniendo cuando se los lee en el salto de siglo y de milenio.

Por otra parte esa escasez de producción editada apunta al difícil desarrollo de un sistema editorial y crítico en una ciudad como Rosario. En parte por la propia personalidad y el "perfil bajo" de Fruttero, su libro recibió apenas una reseña en el diario *La Capital*, aunque su autor era una figura central de un momento de ebullición del clima cultural en la ciudad. A cargo de Osvaldo Aguirre los dos tomos, pueden rastrearse los detalles cruzados de ese momento excepcional en la minuciosa investigación de sus dos extensos prólogos.

En el caso de Aldana, en cambio, *Un poco de poesía* fue comentado en distintos diarios de las principales ciudades argentinas. Es fácil atribuirlo a la mezcla de elección y descubrimiento en Aldana de áreas culturales y sociales difusoras y or-

ganizadas en forma de redes geográficas, traducida en la abundante actividad que desarrolló en actos públicos, en un teatro de títeres y en organizaciones anarquistas de la época. La relativa endeblez editorial de la ciudad se reflejaba en otras zonas también aún en desarrollo: en Rosario había Colegio Libre de Humanidades a falta de facultad, por ejemplo, y Aldana se vio obligado a viajar a Santa Fe en su intento de hacer una carrera en Leyes.

Los dos libros publicados en vida representan una especie de muestra de las capacidades y raíces de cada autor. En el caso de Fruttero, claramente ubicado en la cultura "alta", había una zona estética de símbolos nítidos y preocupaciones metafísicas y hasta místicas ("Tratado de la rosa", "Ceremonia del nardo"), aunque el libro se abría con un extenso "Canto al dedo gordo del pie", donde se remarcaba explícitamente la necesidad de enfocar ese objeto desechado por la alta poesía ("¡Nadie sabe nada de ti!").

En Aldana el muestrario que da a conocer es aún más heteróclito, y también explícitamente inconcluso: figuran los poemas rimados y rítmicos de "Cancionero de flor y letra" (aclarando que son fragmentos) y de "Versos de juntadores". Pero ya los "fragmentos" (nuevamente de *Felipe adentro* se abren tanto en el lenguaje como en la forma libre de los versos hacia un área existencial, subrayando el concepto de "balance" de esa existencia que es superficie de fricción y de choque entre lo material y lo espiritual. De inmediato aparece la "Galería Contemporánea" (deklaradamente "incompleta"), y por fin una breve nota de "Advertencia", donde se subraya el carácter mínimo y en transformación de ese "poco de poesía" mientras se piden disculpas por las relativas oscuridades que puedan haber surgido.

También en los dos poetas dos de sus obras cruciales y más tarde famosas, "Fruttero se va al campo" y el "Poema materialista" de Aldana, llegaron a ser conocidas públicamente en la época, pero no editadas. Aparecía en ellas un área nueva dentro de las distintas líneas ya instaladas de cada poeta. El poema de Fruttero tiene un impulso vital, alegre, casi eufórico; un uso original, lúdico y explosivo del nombre y apellido propios, permite acceder al universo de los intereses científicos y estéticos del personaje del título. En Aldana se busca un límite o una forma de expresar que está más allá de las palabras, en la música (dos fragmentos de Beethoven, que debían ser cantados o silbados en el recitado) y en la actuación ante un público, que establecieron un cimiento para núcleos poético-culturales posteriores de Rosario, como lo fueron en su momento el grupo Cucaño o la "poesía espectacular" que ejercieron Martín Prieto y Daniel García Helder.

Cuando se leen las distintas etapas de la producción editada e inédita de Aldana en esta *Obra poética* tal vez lo que más sorprende sea la condición de posibilidad, de apertura permanente a campos formales y temáticos. En su forcejeo con las limitaciones y en el goce de los momentos de repercusión (la visita y el olfato de León Felipe lo propulsaron a contar por lo menos con un libro impreso, sus recitales seguían siendo materia de comedillas y entusiasmos mucho después de realizados) Felipe Aldana fue y sigue siendo un posibilitador nato y múltiple. Los "Versos de juntadores" posibilitaron versiones musicales folklóricas más de una vez, y plantaron un modo de enfocar el tema del campo continuado, entre otros, por Jorge Isaías. Su "Felipe adentro" profundizó en la relación entre un yo poético problematizado y el mundo exterior, en continua dialéctica. El "Poema materialista" logró una temperatura que recuerda a Maiaosky en su visión de ese mundo como espectáculo y como crul libro de contabilidad. Los "Poemas del gran río", por último, son breves, casi orientales intentos de "síntesis en el terreno de la metáfora", que recorren el pai-

saje y la temática de Juan L. Ortiz de otra manera.

Debido a la peculiar difusión de algunas de sus zonas centrales, la carga explosiva más fuerte de Fruttero y Aldana quedó fuera de los libros, en un momento de la poesía argentina donde a nivel de la mirada porteña (demasiadas veces confundida con la mirada "argentina" a secas) predominaba la quietud y la falta de riesgos estéticos de la así llamada "poesía del 40". Aunque esa carga esperaba su momento, que iría llegando recién a fines de los años 60 y la primera mitad de los 70, cuando empezó a ser recogida y digerida. Enmarcada por un contexto de difusión múltiple de la poesía latinoamericana, de la colaboración generosa por parte de un "joven" de la época de Fruttero y Aldana como Víctor Sabato, y de la difusión de los dos poemas en la revista *el lagrimal triunfa*, ese marco volvía mucho más comprensibles, más "proféticos", los poemas en el plano expresivo, acentuando en vez de disminuir su carácter contemporáneo, cuando ya ambos poetas habían fallecido. Resultado final de ese período fue una primera *Obra poética* de Felipe Aldana, difundida en 1977.

En la edición actual de textos y cartas en ambos volúmenes de la Editorial Municipal de Rosario, aparece con nitidez la dificultad de la lucha de Fruttero y Aldana, en ese filo casi bélico de quien se esfuerza no sólo contra las limitaciones o deformaciones de un medio (característica de toda y cualquier ciudad) sino también (y acaso sobre todo, en estos dos casos) contra las limitaciones personales. En el caso de Fruttero, en una carta a Francisco Romero trató de explicarle difícilmente, con su pudor de siempre, períodos de depresión, de silencio o parálisis creativa.

En cuanto a Aldana, sus dolencias fueron más específicamente físicas, y afectaron órganos cruciales: los ojos y el cerebro. En el primer caso tenía la vista en *queratocoma* la afección estuvo presente desde la infancia, dificultó sus estudios, y provocó un viaje a Europa, en busca de los primeros lentes de contacto, que aliviaron en buena medida. En el segundo, se trató de un corte literal, quirúrgico (la lobotomía, en ese entonces bastante aceptada), en 1951. Como solía ocurrir, se agravó otro rasgo (la bebida), lo mató de cirrosis en 1970.

Porque el lapso vital relativamente breve fue otra de las semejanzas entre estos poetas llegados de distintos pueblos (Máximo Paz y Tortugas) a la ciudad de Rosario. Allí desarrollaron su rica y dinámica trayectoria creativa, hoy rescatada con tanto cuidado. Y allí murieron, Fruttero a los 53 años, Aldana a los 44.

Elvio E. Gandolfo

Número 78  
Abril de 2004

### La modernidad en cuestión:

Debate Dotti-Altamirano/ Arte y duración: Sarlo sobre Morton Feldman, García Wehbi y Cano y Pauls/ Schwarzböck sobre la televisión/ Los rubios y su memoria: Kohan/ Monjeau y Gorelik sobre Kuitca.

### Y además:

Chefrec: fragmento de "Los incompletos" / Hahn y Alves Aguiar sobre el diario filosófico de Hannah Arendt.

### No olvide visitar:

[www.BazarAmericano.com](http://www.BazarAmericano.com) el sitio web de *Punto de Vista*, ahora completamente rediseñado, con más sobre política e ideas, literatura, música, arquitectura, pintura. Y en las cajas de poemas e imágenes: William Carlos Williams.

**PUNTO  
DE VISTA**



CRONICA DEL MUNDO LIQUIDO

**Fernanda Castell. Peces de agua-Peixes de água, Edições Temas, Lisboa, 2003; 47 páginas. Traducción del español al portugués de Alberto Augusto Miranda.**

En "Artaud le Mómo", el gran poeta marsellés define su escenario de prueba al decir que siempre "hubo correlación entre la inmundicia y el ángel". A partir de ese punto, y para entender el texto de Fernanda Castell (Coronel Dorrego, 1965), esta presunta "correlación" no debe someterse sólo al examen de tensiones entre lo corporal y lo incorpóreo, porque *Peces de agua* opera más allá de las dicotomías y lejos de los escenarios donde funcionan sin escándalo las palabras. Estamos frente a un texto de sesgo esquivo, si hacemos caso a la marcación antiépica de Deleuze-Guattari, donde la palabra de la poeta es divergida por un yo que se escapa; o como bien diría Derri-da, el libro se encuentra sustraído, soplado. Castell narra en clave de diálogo la circulación existente (preexistente, también) entre una madre y su hija, resolviendo tomar el papel de ambas en determinados momentos del texto. No se trata de la posible impronta de una "escritura femenina", con temas atinentes al género; se trata sólo de abordar bajo un panóptico los distintos niveles de identidad con que el estilo resuelve la dificultad expresiva. En ese aspecto, *Peces de agua* reelabora los códigos de comunicación con los afectos para luego mutarlos, y a la vez despelleja sus inscripciones hasta mostrarlas en un bajo relieve, que no es otro que el de la "carne viva".

Pero el punto de unión o de disputa en este texto es la valoración de la memoria; por un lado, aquella es encapsulada en una suerte de breves textos que se intercalan con la velocidad de una pasada de diapositivas; por otro, existe una noción de memoria que parece trabajar con el pretexto de acercar una evocación nada complaciente de sucesos al margen de explicación y que corresponden a la vinculación umbilical -siempre doble- que trasiega todo el texto. En esa zona es donde el lenguaje de Castell desborda las esclusas con las que intenta contener el rebosamiento de una escritura que ocurre en la obstrucción permanente. Eflu-sión y drenaje, para luego volverse árida y contemporánea, lo mismo que la periodicidad orgánica de la arquitectura femenina que se reproduce a total celeridad. Más allá de lo orgánico-corporal, Castell pone en funcionamiento además una estética que también supone un todo inorgánico. En ese aspecto, el texto nos recuerda los chispazos rizomáticos de la mexicana Coral Bracho o las construcciones sin confin visible del

también azteca David Huerta. "No hay línea de horizonte. Los navegantes estarán perdidos entre las rías", dice un segmento del texto. Filiación del estuario que se embarra en la tradición de la contemporánea poesía argentina. Se trata de un tiempo en donde la zozobra está a la orden del día, la tierra se ha vuelto plana, deformada, y quienes trazan un viaje sin indicios se vuelven peces de otras aguas, donde el límite está diluido y con el riesgo implícito de caer en una especie de purgatorio civil.

En *Peces de agua*, por otra parte, el gusto poético se exhibe adulterado: no hay posibilidad de escapar a la corrosión a la que es sometida una sintaxis sin calibre. En ese sentido, si es cierto que el sabor se reduce a sabor, como

otras de ese tipo que abundan en el texto. De ese modo, el diálogo en espejo e intercambiable entre madre e hija es superado por la intervención, desde la presencia de los microorganismos hasta la mordida de la loba a su vástagos. Escritura que tantea, se mata a sí misma, se consume y muere en el mismo polvo. A pesar de ello, *Peces de agua* no ingresa en ninguna de las trampas autofágicas que deslumbra la escritura de algunos bardos, y por eso disuelve sus propios códigos y recupera la imagen cuando ésta parecía insalvable, a punto de desguazarse.

Al final del texto, la dupla (y en verdad se trata de una dupla al cuadrado) se recompone falange por falange tras la mutilación tribal a la que fue sometida la palabra y la postal de la vida doméstica.

avienen con la monotonía del registro escrito y cambian de grafiá rotando, agregando o suprimiendo forrantes, según los imperativos del contexto. Así hay gente que dice y razonablemente escribe "municipalidad" por "municipalidad" o "conglomerado" por "conglomerado"; también es muy común escuchar y ver transcripción en el papel "alredor" por "alrededor", "abue" por "abuela", "espontáneo" por "espontáneo", etcétera. En estos casos, lo que el modesto hablante quizás no advierte es que, al permutar esos radicales libres, esas partículas que pueden de pronto desplazarse o evaporarse de la alineación habitual de la palabra, está operando con un recurso que no sólo afecta la gráfica y la elocución, sino la totalidad del signo y el mensaje.

Apócope, aféresis, sincopas, epéntesis y demás variaciones fonéticas que se dan espontáneamente en el habla, en la poesía de Jorge Leonidas Escudero (San Juan, 1920) re- vierten su carácter aleatorio para fusionarse con un inconfundible modo de escritura. Pero no se trata en esta poesía de camuflarse con un hipotético color local; de recurrir gratuitamente a locuciones chulas, acriollar la voz o adulterar con solemismos la dicción lírica, sino más bien todo lo contrario: aquí la oralidad se complementa a la perfección con la letra, "suena" más allá de todo rebuscamiento mimético y es la materia que estructura y pone en marcha la sintaxis misma del poema.

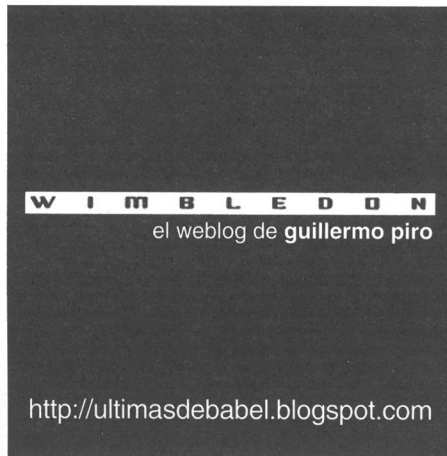
Antes de darle un vistazo a los poemas de Escudero, correspondería aclarar que dicha materia (la "oralidad") es algo bastante difícil de precisar en los hechos o es directamente una entelequia, porque ¿a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de oralidad? ¿Existe un lenguaje hablado *in abstracto*? Y en todo caso ¿cuáles serían los criterios adecuados para redefinirlo desde la literatura? Dejando de lado las variedades territoriales, hay muchas maneras de hacer uso de la lengua dentro de una misma comunidad; es sabido que estos usos casi nunca coexisten bajo una ley orgánica y que la escritura interviene, corporativamente, para fijarlos y nivelarlos. Ferdinand de Saussure ya había advertido sobre el hecho de que "la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido, sino un disfraz". Y ponía el paradigma del vocablo francés *oiseau*, donde la grafiá no guarda ninguna relación con la cadena significante *waó*. Alfonso Reyes añade el caso de nuestra y rehilada, cuya duplicación ortográfica en *hierba* y *yerba*, sin guardar tampoco ninguna relación con el habla de todos los días, ha pasado a instaurar una norma en el uso y ha fraccionado un mismo significante en dos cosas distintas. Algunas lenguas (el árabe y el griego por ejemplo) conocieron por mucho tiempo lo que en lingüística se llama di-

glosia: un uso de la escritura desligado por completo de la palabra hablada, a tal punto desligado que ambos registros llegan a ser dos compartimentos estancos, dos idiomas paralelos que raras veces alcanzan a juntarse o a influenciarse.

No obstante, si excaváramos un poco, descubriríamos que todo poema conlleva en rigor un inevitable potencial diglósico, en el sentido de que es un modo de notación que tiene sus propios y excluyentes códigos, y sólo puede dar cuenta de ese mudable continente que es el habla a un nivel de inscripción microscópica. La cuestión sería entonces, en la escritura poética: ¿por dónde y cómo pasa actualmente el registro del habla? En otras palabras: ¿qué fue de ese "lenguaje anónimo de la calle" que ha quitado el sueño a tantos poetas? La pregunta resulta conveniente, sobre todo en esta época en que la palabra hablada excede el dominio de la escritura y participa -mayoritaria y anómicamente- de la cosificación del hipertexto, los avatares de las distintas tecnologías y la frivolidad de los medios masivos de comunicación.

Desde la década del 60, poco más o menos, la poesía argentina viene ensayando un modo de incorporar ese fluctuante objeto idiomático que es el habla casera, apoyándose principalmente en la economía de la expresión prosaica que en algún momento se llamó, en una versión más sentimental y *engagé*, "coloquialismo", y que luego se emparentó, bajo el aura de cierta poesía norteamericana, con el llamado "minimalismo". El problema de base, sin embargo, fue -y sigue siendo- no tanto la reificación del material prosaico en sí como que suele confundirse la riqueza con indigencia (o la "burrada" con la glosolalia poética, el *ready made* con el pastiche de jergas), confiriéndole por ende una imagen erróneamente masificada y a priori empobrecida a la lengua coloquial. En tanto reduce el código oral a una chatarra discursiva y opera por antítesis, demorizando la lengua culta y poniendo la tradición, el prosaísmo surge de una "mala conciencia" de la lírica y está siempre a punto de asimilarse a lo que más odia: la emoción subjetiva; podría explicarse linealmente como un artefacto poético deceptivo, un preciosismo *au rebours* de valencias intercambiables con la Musa. Pero hay también, por debajo de esta tendencia literaria, un postulado de "verosimilitud" universal que no se acuerda en absoluto con la ambigüedad y el solipsismo propios de la actividad poética; para no hablar de su escasa o nula proyección sobre el carácter histórico, las reticencias y asperezas que mantienen viva una lengua. La pregunta que cabe hacerse es ¿por qué un lenguaje "bajo" daría un rendimiento más ve-

(sigue en pág. 34)



afirma Octavio Armand, entonces el conocimiento en Castell se presenta como antropofágico, ya que promueve a sus palabras "una conciencia participante y una rítmica religiosa", a pedir de Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropofágico* de 1928. Podríamos asegurar también que en este texto, las palabras desorganizan una gramática ya dispuesta a corroerse, y presumen de una fidelidad a la lengua materna que conlleva a la traición. Esta infidelidad programada se da a lo largo del texto en una suerte de particular árbol genealógico, y en donde Castell coloca sus señas de identidad a la deriva. Libro que difumina, altera el documento, arrastra lo canónico hacia un pantano de incertidumbres, que lo devora todo, como en aquel pasaje de la loba con su cría: "la loba muere al lobito y todos nos quedamos en silencio"; se trata del espectáculo de la brutalidad contenida que es observada por un plural genérico, como si una manada de madrazas irrumpiera desde un sitio privilegiado y describiera sin énfasis un código amoroso entre hembra y cachorro. Y después del acto del silencio, pareciera decirnos Castell en esa escena y en

Así todo un mundo se reconstituye y las relaciones de fuerza se integran a un sitio más oxigenado. Lo mismo que los pescadores amateurs cuando atrapan un pez en el mar, las imágenes de *Peces de agua* son quitadas de su doloroso anzuelo y vuelven a ser arrojadas al agua, a punto para intervenir y asociarse otra vez en el poema, esta vez en portugués.

Un tramo del poema "Arquitectura orgánica": "Le otorgan el fluido con el cual obtendrá la/ ligadura de la cosas. Ve la sombra/ acampanada de su madre entre los peces./ No le creen alas, ni adquiere el saber total".

Mario Arteca

LA QUIMERA DEL ORO

Jorge Leonidas Escudero. *A otro hablar y Verlas Venir*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2001 y 2002; 125 y 71 páginas.

Con frecuencia, en la lengua coloquial, suele ocurrir que las palabras no se

(viene de pág. 33)

rosímil –en términos estéticos– que un lenguaje áureo o inclusive académico? Quizás ¿no olvidan los heraldos de estas preferencias que el lucrativo populismo, por ejemplo, sólo es verosímil en manos de una determinada elite que lo convalida y prestigia? Y que el registro coloquial es en verdad el producto convenido y arbitrario de un idiolecto que se impone sobre los otros, con sus propias categorías nominales y estéticas, vale decir con sus propias maneras de sentir y pensar la realidad.

Pero estas fórmulas que consideramos “universales” difícilmente puedan tener alguna validez más allá del cambiante contexto ríoplátense, es decir de la escena civil y metropolitana que las pregona. Con respecto al interior del país, las diferencias fueron –y quizás lo son todavía– no sólo de matiz sino de fundamento. Histórica y políticamente, hay una brecha abierta entre la lengua “natural” –representada, en cierto modo, por el hablante de tierra adentro– y la lengua oficial que se impone en las capitales, a medida que éstas consolidan su poderío económico. El rústico sociolecto de la gauchesca, recordemos, florece como una expresión de la diáspora y la resistencia étnicas, al mismo tiempo que Sarmiento y Bello trataban de fijar una gramática nacional que modelara y autorizara el español que se musitaba en estas latitudes. No se trata, por consiguiente, tan sólo del viejo y nunca disipado fantasma de “civilización o barbarie”, sino de un registro versus el otro: de la palabra escrita contra la tradición oral, o los cantores versus “loj escribidos” como atesora la original notación de Escudero.

**P**asemos a dar algunos ejemplos. Cuando el poeta escribe “nestos”, “xactamente”, “sos” por “esos” (“sos perros a la luna hablan excesos”), o “po” en vez de “por” (“recuerdo cuando irme po allá”), a lo que apunta no es simplemente a descorchar una *boutade* coloquial o a embrutecer la forma, sino a poner en jaque la diplomática neutralidad del texto poético, apelando a las anomalías de la palabra hablada, a sus patinazos y dislocaduras, sus deslaxos y atragantamientos, para hacer resonar el verso con toda su energía preliteraria y agramatical. Así en la poesía de Escudero, el habla no es el pescado azul, blanco o rabioso, puesto a cocinarse en el hornillo moderado del poema; tampoco es lo que se compone según las leyes del *bricoleur* (a un giro bajo le pegamos uno alto o viceversa) donde todos los idiolectos cohabitan en el mejor de los mundos posibles. Aquí el habla –ese “a otro hablar” que señala a un tiempo la otredad y la “impropiedad” de Escudero con respecto a los protocolos civiles de la escritura– funciona como un principio aglutinante y trans-

figurador del poema. En tiradas como “de zumba guasca y mula pechadora/ peones al filo de la cuesta en viento/ sus barriletes overos...” no sólo la entonación de la voz sino las palabras mismas –y su coloración sintáctica– parecen avanzar reacia y torpemente, como transportadas al arreo, saltando y tartajando sobre unos enlaces chúcaros, para luego barajarse en el verso con sus extrañas categorías gramaticales. “A mano cascaruda manda rienda/ el ojo chico arriba/ empujan en las barbas penitentes/ la hacienda y colorea/ –¡Vaca flacura ve, moniale al güitre/ sos de la muerte porquería!” En este fragmento, cada vocablo –se diría– carga en sí mismo una compacta enjundia telúrica y a la vez se proyecta plausiblemente sobre el entorno sin perder su condición de “hallazgo”; es como si pudiéramos ver, a contraluz del signo escrito, al poeta en el acto de catar o escudriñar una palabra; de espolearla o cotejarla con el carillón del habla en búsqueda de su exacto lugar dentro del verso.

Hablamos de “hallazgos”, pero lo que más cuenta en la poesía de Escudero es ciertamente la incommensurable y ardiente búsqueda, el sondeo en los pedregales de la palabra hablada, entre sus grietas y sus callosos silencios tectónicos. No se trata pues de una operación de alquimia o engaste de materiales bellos, sino de aventurarse en la pesquisa de un tesoro (o quizás de un Bien) que siempre será aleatorio. Como el buscador de oro que persigue su quimera hasta encontrarse de pronto a la intemperie, en la perfecta y sagrada soledad de una montaña. “Anduve en las búsquedas por la búsqueda misma,” –dice el poeta en uno de sus libros– “por indagarme, y dije lo que no alcancé a redondear bien porque ¿cómo decirlo? ¿Cómo? En la espera serena vi venir imágenes desde adentro y desde afuera, inválidas y válidas, y puse lo que puse en el papel, lo aventé hacia”.

Del mismo modo que el buscador de oro o el timbero –dos prototipos muy presentes en la obra de este poeta cuyano– prolongan, en alguna medida, la identidad que el hombre primitivo vislumbraba en la naturaleza y el destino, lo que fascina en la poesía de Escudero es ese feliz y no calculado acuerdo del habla con la escritura. *Verlas venir* (2002) es el décimocuarto título de su obra poética, iniciada en 1970 con *La ratz en la roca*, en tanto *Otro hablar* (2001), que inaugura la colección de antologías que dedican a “poetas fundamentales de la literatura argentina” las Ediciones en Danza, incluye poemas de los trece libros anteriores repartidos en dos bloques, “Antología personal” y “Poemas escogidos”, seleccionado uno por el propio poeta y el otro por Javier Córceles.

Walter Cassara

## Seis poemas póstumos de Paul Celan

La publicación, en 1997, de *Die Gedichte aus dem Nachlass* exhumó más de doscientos poemas inéditos de Paul Celan que se conservaban en los Archivos de Literatura Alemana de Marbach. Además de los textos que el poeta había excluido deliberada y explícitamente de sus libros, el volumen contiene diversos borradores, manuscritos y versos en hojas sueltas. En las páginas que siguen, Ricardo Ibarlucía presenta y traduce seis poemas extraídos de ese vasto corpus.

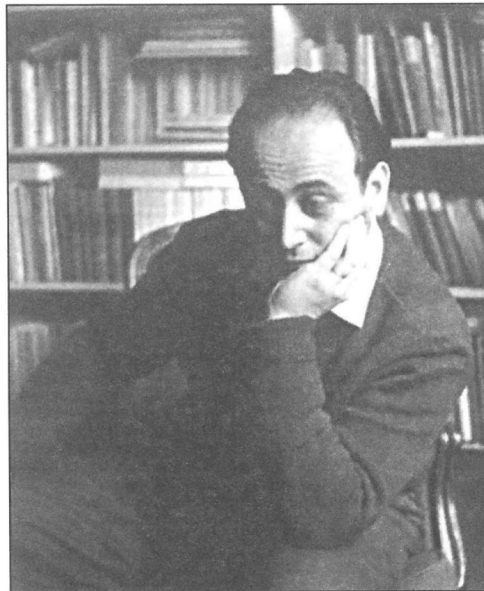
por Ricardo Ibarlucía

**L**a edición de *Die Gedichte aus dem Nachlass* (Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997), al cuidado de Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedeman, puso al alcance de los lectores 218 poemas inéditos de Paul Celan que se hallaban depositados en los Archivos de Literatura Alemana de Marbach. Además de poemas excluidos por Celan de sus libros, la edición rescató otros inconclusos, borradores en libretas de apuntes, manuscritos en hojas sueltas, versos intercalados en su correspondencia y una especie de “diario poético” de su internación en la clínica psiquiátrica de Epinay-sur-Orge en 1968. En los márgenes de que algunos de estos textos, Celan había escrito: “¡No publicar!”, “¡Nunca publicar!”, “Impublicable”. Al justificar la decisión de contradecir la voluntad expresa de Celan, los editores invocaron su aparente “ambivalencia” respecto de estos documentos, ya que en vez de destruirlos, como hizo con muchos otros, habría preferido guardarlos en carpetas, debidamente clasificados, atendiendo quizás a una máxima de André Gide que él mismo subrayó poco antes de su muerte: “Los elementos turbios del espíritu serán (mañana) los mejores”.

**U**no de los poemas más significativos de *Die Gedichte aus dem Nachlass* es “Wolfsbohne”, cuya primera versión, fechada el 21 de octubre de 1959 y originalmente parte de *La Rosa de Nadie* (1963), fue publicada por primera vez en castellano con el título de “Simiente de lobo” en *Diario de Poesía* (n° 44, verano de 1997-98). Los seis poemas que aquí ofrecemos pertenecen a distintos ciclos de la actividad poética de Celan. El primero data de 1950 e integró hasta último momento *Amapola y memoria* (1952), del que fue excluido probablemente a causa de las infundadas acusaciones de plagio dirigidas contra Celan por la viuda de Yvan Goll, poeta y alcaicista de origen judío y compañero de ruta de los expresionistas.

n°51-52, Madrid, diciembre 1999- febrero 2000).

El cuarto poema que aquí presentamos está fechado el 7 de febrero de 1968 y tiene la particularidad de ser el único que Celan dedicó expresamente a su padre Leo Antschel-Teitler, muerto de tifus en 1942, en el campo de concentración de “Mijailovka”, en la región de Transnistria, al sudeste de la Bucovina, entre los ríos Dniestr y Bug. El nombre de esta pequeña aldea ucraniana, donde también su madre, Friederike Schragner, fue asesinada de un tiro en la nuca por no ser considerada apta para realizar trabajos forzados, únicamente reaparece en la segunda estrofa de “Simiente de lobo”: “Lejos, en Mijailovka, en/ Ucrania, donde/ ellos



Paul Celan en su biblioteca, París, 1958.

campana en su contra, coincidente con una importante ola de atentados contra sinagogas y cementerios judíos en Alemania durante los primeros años de la década del sesenta. El sustantivo *Werwolf* (hombre lobo), alude al nombre adoptado por la guerrilla nacional-socialista suarda, bajo la égida de Bormann y Goebbels, cerca del final de la Segunda Guerra Mundial y, por extensión, apodo dado en forma genérica a los neonazis, de los cuales se habla también en las dos versiones de “Simiente de lobo”, la de 1959 y la de 1964, como hemos explicado más extensamente en nuestro “Simiente de lobo: Paul Celan y la Poesía después de Auschwitz” (*La Balsa de la Medusa*,

me quitaron a mi padre y a mi madre: ¿qué/ florece allí, qué/ florece allí? ¿Qué/ flor, madre/ te hirió allí/ con su nombre?”

En los primeros años 60, Theodor Adorno le sugirió enfáticamente a Celan apartarse de la influencia de Martin Buber y establecer contacto con Gershom Scholem, en quien encontraría seguramente al “verdadero judío Grande” vislumbrado en su texto *Conversación en la montaña*. Siguiendo el consejo del filósofo, Celan leyó *Los orígenes de la cábala* (1962) y *La cábala y su simbolismo* (1967), subrayando especialmente el apartado sobre el Golem. Paralelamente empezó a escribirse con Scholem y llegó a encontrarse con él en dos oportunidades, una en Zu-

rich y otra durante su visita a Jerusalén en octubre de 1969, meses antes de su suicidio. El 26 de julio de 1968, Celan le dedicó el poema que aquí presentamos en quinto lugar, donde se hace referencia a la gran fama de conversador y narrador de historias que Scholem había sabido ganarse entre sus amigos y discípulos.

La proximidad de Adorno, y en no menor medida la de Peter Szondi, acercaron a Celan a la obra de Walter Benjamin desde comienzos de los años sesenta. El sexto poema de esta selección hace referencia al pueblo de Port-Bou, en la frontera franco-española, donde Benjamin se quitó la vida en 1940, mientras intentaba escapar de la persecución nazi. Celan comenta la reseña que escribió Benjamin sobre el libro de Max Kommerell *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* (El poeta como conductor en el clasicismo alemán, 1930), donde critica el mito literario y filosófico según el cual "los alemanes son los herederos de la misión de Grecia" y "la misión de Grecia es el nacimiento del héroe". La lectura del ensayo de Benjamin *Wider ein Meisterwerk* (Contra una obra maestra) está en el origen de este poema fechado el 19 de julio de 1968. Según Benjamin, la reapropiación ahistórica de Grecia, promovida por el círculo de Stefan George y llevada a su extremo por Kommerell, permite darse "una idea de la cultura que ha puesto en movimiento las fuerzas míticas que operan bajo la luz crepuscular de los dioses teutónicos", haciendo que términos como "runas, cifra, eones, sangre, destino" aparecieran como "nubes de tormenta en el cielo". De ahí que en el capítulo final de su libro, exclusivamente dedicado a Hölderlin, Kommerell haya sentido la necesidad de levantar una advertencia sobre el futuro de Alemania y escribir: "En la noche manos fantasmales pitarán un gran ¡Demasiado tarde!". Pero Hölderlin, acota Benjamin, "no era de la raza de los que resucitan, y el país en el que los videntes proclaman sus visiones sobre cadáveres no es el suyo". Luego agrega: "Esta tierra podrá volver a ser Alemania sólo cuando sea purificada, y no podrá ser purificada en el nombre de Alemania, mucho menos en el de la 'Alemania secreta' que, en última instancia, no es más que un arsenal de la Alemania oficial, en la cual el garfío mágico de la invisibilidad cuelga junto al yelmo de acero." Haciéndose eco de estas palabras, Celan pregunta en qué sentido cabe decir que Benjamin fue alemán y, jugando con el nombre del Rin, propone volver al arsenal, el yelmo de acero, los nibelungos y los eones de la mitología teutónica de la "Alemania secreta" en nombre de la otra Alemania, la Alemania de las víctimas del nazismo, la Alemania de Benjamin, Bauhaus y Brecht. ■

Paul Celan - traducción de Ricardo Ibarlucea

La muerte y otros poemas

La muerte

Para Yvan Goll /Ö/

La muerte es una flor que florece una vez sola. Pero así como florece, nada más florece ella. Florece cuando quiere, no florece en el tiempo.

Una gran mariposa viene a adornar tallos /temblorosos. Déjame ser un tallo tan fuerte que la alegre

*Der Tod Für Yvan Goll /Ö/ Der Tod ist eine Blume, die blüht ein einzig Mal./ Doch so er blüht, blüht nichts als er./ Er blüht, sobald er will, er blüht nicht in der Zeit./ Er kommt, ein großer Falter, der schwanke Stengel schmückt./ Du laß mich sein ein Stengel, so stark, daß er ihn freut.*

El arte paga ese precio, el hombre

El arte paga ese precio, el hombre no paga ninguno. Ustedes están a favor de la libertad del arte, del hombre hablan ustedes primero bajo este signo. Y sin embargo está el mismo Dios en todos nosotros, el feo-bello, el verdadero.

*Die Kunst zahlt den Preis, der Mensch Die Kunst zahlt den Preis, der Mensch/ zahlt keinen./ Ihr seid für die Freiheit der Kunst./ vom Menschen/ sprecht ihr erst unter diesem/ Zeichen./ Und doch/ ist derselbe/ Gott in uns allen, der Häßlich./ Schöne./ der Wahre.*

Éste es el instante en que

Éste es el instante en que los hombres lobos se quedan en el camino. Ningún esbirro ya vive.

El ser humano, verdadero y solo, anda erigido en medio de los seres humanos.

*Dies is der Augenblick, da Dies is der Augenblick, da/ die Werwölfe auf/ der Strecke bleiben./ Kein/Scherge mehr/ lebt./ Der Mensch, wahr und allein./ geht aufrecht inmitten/ der Menschen.*

En mis rodillas mutiladas

En mis rodillas mutiladas se erguía mi padre,

sobre-poniéndose a la muerte se erguía allí,

Mijailovka y el jardín de cerezos se erguían a su alrededor,

yo sabía, dijo, que volvería así.

*In meinem zerschossenen Knie In meinem zerschossenen Knie/ stand mein Vater./ über-/ sterbensgroß stand er/ da./ Michailowka und/ der Kirschgarten standen um ihn./ ich wußte, er würde/ so kommenn, sprach er.*

Gershom, tú hablas

Gershom, tú hablas como se dice: por eso yo, un hablador, te digo gracias.

El avaro, el benefactor se fatiga en mí, todavía,

la historia de, que te sostiene, testimonia por mí, entre iguales, bajo los que tú cuentas, como ninguno de nosotros cuenta.

*Gershom, du sprichst Gershom, du sprichst/ wie man redet/ dafür/ sag ich, ein Sprechender, dir/ Dank./ Der Kurzmütige, der/ Spender./ ermannt sich in mir, noch immer./ die Geschichte von./ die dich halt./ fürstet durch mich, unter Gleichen./ dazu/ zählt dich, der zählt/ wie keiner/ von uns.*

Port Bou – ¿alemán?

Vuela el arsenal, el yelmo de acero.

Nibelungos de izquierda, nibelungos de derecha: rinificados, purificados escombros.

Benjamin los negó a ustedes, para siempre, al decir sí.

Eones de esa clase, al igual que B-Bauhaus: no.

Ningún Demasiado tarde, una secreta abertura.

*Port Bou – Deutsch? Pfeil die Tarnappe weg, den/ Stahlhelm./ Links-/nibelungen, Rechts-/nibelungen./ gerheinigt, gereinigt./ Abraum./ Benjamin/neint euch, für immer./ er jagst./ Solcherlei Ewe, auch/ als B-Bauhaus./ nein./ Kein Zu-spät./ ein geheimes/ Offen.*



HENRI MICHAUX, "MOVIMIENTO", 1950.

(viene de pág. 24)  
la hoja Din A4 y con un seudónimo después del último verso; rige el sistema de plica. Se admitirá un solo trabajo por persona. Las obras deben arribar antes del 18 de junio de 2004, a: Certamen Internacional de Décimas de Tuineje, Casa de la Cultura de Gran Tarajal, C/ Avenida Paco Hierro s/n, 35620 - Gran Tarajal. Municipio de Tuineja, Fuerteventura, Islas Canarias.

★ XVII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe. Dotado con 16.500 euros y la edición en la Colección Visor de Poesía, este premio será adjudicado a un libro de poemas inédito con extensión mínima de 300 versos en lengua castellana. Los trabajos deben presentarse por triplicado, mecanografiados en papel tamaño folio, debidamente clasificados. El concurso utiliza el sistema de plica, incluyéndose en el interior de la misma, además de los datos personales, una fotocopia de algún documento de identidad; el envío deberá remitirse a la Fundación Loewe (XVII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe), Carrera de San Jerónimo 15, Código Postal 28014, Madrid, España. El plazo de admisión quedará cerrado el 24 de junio de 2004, y el fallo tendrá lugar en noviembre. Con el fin de potenciar la creación joven, la Fundación prevé un acésit de 4.000 euros y publicación en la misma colección para un poeta menor de treinta años, sólo en el caso de que el premio fuera otorgado a una persona de mayor edad; por eso, si el participante es menor de treinta, indicará su edad en el exterior de la plica.

★ Hasta el 30 de junio de 2004 está abierta la convocatoria al I Premio De Poesía "San Juan De La Cruz", dotado con 5.000 euros. Podrán participar poetas inéditos con una extensión de entre 500 y 1000 versos, con tema y forma libres; rige el sistema de plica. Los envíos deben hacerse por quintuplicado ejemplar, mecanografiados en hojas Din-A4, a doble espacio y por una sola cara a: Patronato Municipal de Cultura de Ubeda, I Premio "San Juan de la Cruz", Plaza Vázquez de Molina, s/n, 23400 - Ubeda (Jaén) España.

★ El Ayuntamiento de Albolote (Granada) convoca el VII Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal. Habrá un único premio consistente en 1.202 euros y la publicación de la obra en la Editorial Hiperión de Madrid; podrán aspirar a él poetas españoles e hispanoamericanos menores de 25 años, nacidos a partir del 1 de enero de 1979. La extensión de las obras no será mayor de 700 ni menor de 450 versos o líneas, y deberá ocupar entre 60 y 80 páginas Se presentarán cinco copias mecanografiadas en hojas Din-A4, a doble espacio y por una sola cara. No se admitirán libros presentados bajo seudónimo; los autores harán figurar como primera página del libro una hoja con la fotocopia del documento de identidad o pasaporte, a la que añadirán los siguientes datos: domicilio, teléfono y una breve nota bibliográfica. Los trabajos deberán arribar antes del 30 de junio de 2004 por correo certificado al Ayuntamiento de Albolote, Plaza de España, Código Postal 18220, Albolote (Granada), España.

(sigue en pág. 36)

# Almas en pena, chapolas negras

En 1995, Afaguara de Colombia publicó *Almas en pena, chapolas negras*, una polémica biografía del poeta colombiano José Asunción Silva (1866-1896) escrita por su connacional, residente en México, Fernando Vallejo. Desde entonces han pasado 9 años, Vallejo ha publicado varias novelas de éxito (una de ellas, *La Virgen de los Sicarios*, llevada al cine), pero la biografía de Silva no ha salido de Colombia. Valgan estas páginas iniciales del libro como una invitación a distribuir de una vez en estas costas —más vale tarde que nunca— ese libro, fruto de una tenaz y amorosa investigación.

por Fernando Vallejo

Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio. El 24 de mayo de 1896, a las cuatro o cinco o seis de la madrugada (pero la hora exacta sí no la sabe ni mi Dios), José Asunción Silva el poeta, nuestro poeta, el más grande, se quitó la vida de un tiro en el corazón. Se lo pegó con un revólver Smith & Wesson, dicen que viejo. Dicen, dicen, dicen, ¡tantas cosas dicen! Y que los primeros amigos en llegar a la casa, enterados de la noticia, se encontraron a doña Vicenta, la mamá, desayunando tranquilamente en el comedor, y que les dijo: "Vean ustedes la situación en que nos ha dejado ese zoquete". ¡Zoquete! En la palabra está la verdad de la frase. Ya nadie la usa. Hace años y años que la discontinuaron, que también se murió, como nos iremos discontinuando y muriendo todos: hombres, perros, gatos, hoteles, barrios y ciudades. Y lo que más gusto me da: papas y presidentes, rateros, mentiras hipócritas, granujas todos.

¡Claro que doña Vicenta tuvo parte en la muerte de su hijo, y no sólo porque lo trajo a este mundo a sufrir! Por algo más. Porque no comprendió que hay una cosa vaga, indefinible, inasible, que se llama el espíritu, y que era inmenso el de su hijo, vastísimo, tan incommensurable y lúcido como no había otro así en esa Colombia suya de tres millones, y como no lo hay tampoco en esta nuestra de treinta y tres. Treinta y tres millones que juntándolos a todos no hacen un solo individuo que valga.

Conocí a José Asunción Silva siendo yo un niño: en un cuadernito de versos, manuscrito, que me encontré entre los papeles de mi padre y que no sé quién copió. Tal vez él. Estaba escrito con una letra muy hermosa, con una caligrafía de esas que se logran con las plumas de antes, de antes de las plumas fuentes, que había que estar metiendo y sacando, metiendo y sacando a un tintero y de él, pero que daban trazos gruesos o finos, amplios, fluidos, elegantes, esbeltos, y

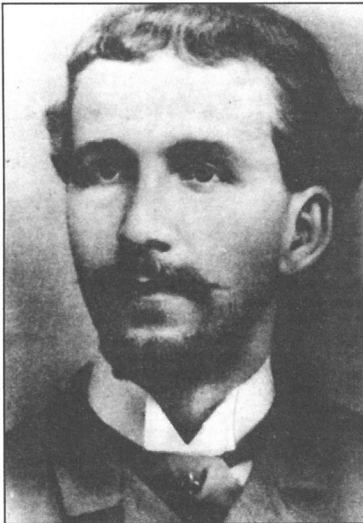
con las que yo aprendí a escribir, allá en Medellín y en mi remotísimo pasado. ¿Cuántos años tendría yo entonces, cuando leí por primera vez a Silva? ¿Nueve? ¿Diez? ¿Once? Ya no me acuerdo. Me acuerdo que eran las seis de la tarde, cuando en Medellín oscurece, y que estaba en el vestíbulo de mi casa llorando por él, por sus versos, la milagrosa belleza de esos versos suyos que me inundaban el alma, y porque se mató, lo matamos, nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón.

¿Pero si sabía yo que Silva se había matado, quién me lo dijo? Sin duda mi padre, aunque no de su propia iniciativa pues habiéndose matado, también de un tiro, a los veintidós años, su hermano, ¡qué iba a hablar de esas cosas! Me lo dijo porque se lo pregunté. Y si le pregunté por Silva es porque ya lo había encontrado, ya lo había leído. ¿Entonces? ¿En qué quedamos? En nada, no quedamos en nada. O sí, en que si no logro precisar ni lo que me pasó a mí mismo y cuándo leí por primera vez a Silva, ¡qué voy a poder precisar lo que le pasó a otro, a él, que murió hace cien años, esa pobre vida ajena perdida en el desbarbancadero del tiempo, en el pasado común sin fondo, más remoto, más brumoso, más insondable que el mío! ¡Claro que no!

El tiro eterno, ineluctable, del revólver viejo, debió de sonar enohecho, apagado, porque en la casa nadie lo oyó: ni la madre, ni la hermana, ni la criada. Cuando la criada vino por la mañana a despertarlo, a traerle el té, lo encontró muerto. ¡Ay poeta, y cómo vamos a seguir los que aquí seguimos, sin rumbo fijo, ni cierto ni mentiroso, a la deriva en este mar de ruido! ¡Si todas las mentiras ya las gastamos, las devaluamos, y ya ni nos podemos engañar! Dios, el pueblo... ¡Cuál Dios, cuál pueblo! Dios no existe y el pueblo es la chusma partidora.

Voy a empezar por contar aquí algo que nadie sabe entre los vivos aunque sí lo debieron de saber muchos entre los muertos: los que leyeron El Diario Nacional el sábado 24 de mayo de 1919, vigésimo tercer aniversario de la muerte de Silva. En primera plana, ocupándola casi toda, apareció un reportaje de G. Pérez Sarmiento con la madre y la hermana del poeta, un reportaje que pretendía no serlo. Dice el repórter o cronista o como se quisiera él llamar, que en la casa de ellas, situada a poca distancia de aquella otra donde hacía veintitrés años se había matado Silva, lo reciben doña Vicenta y Julia "como a un amigo" sin saber que en seguida él iba a escribir para el periódico sus "impresiones" y a repetir sus palabras. "Esto pues no es una interview" dice el sofista. Y acto seguido repite lo que le dijo do-

porque no tengo intenciones de sostener aquí ninguna tesis ni nada de nada, voy a consignar la continuación de sus palabras: "Me parece que lo estoy viendo! La barba negra sobre el pecho; los ojos... Hoy no hay en Bogotá un joven que tenga la belleza varonil de José... Como le he dicho, constantemente vienen aquí a visitarme admiradores de José: aquí vino Zamacois, Tablada, muchos extranjeros..." ¡Pobre señora! ¡Pobre José! José Asunción Silva que se había convertido ya para entonces en etéreo monumento nacional sin estatua porque la mezquindad nuestra no daba para tanto y su tumba, en el cementerio de los suicidas, en curiosidad turística. Uno iba a verla como antes, viviendo él, iba uno a ver el "Palacio de Cristal" de José Bonnet, un edificio de tres pisos con ventanas de vidrio. A Zamacois, el que menciona doña Vicenta, le dijo el chero que lo llevaba al cementerio, a la visita de rigor: "Como el pobre se mató y la Iglesia no lo perdona y Bogotá no se ocupa en obtener su perdón..." Después de 34 años de hablar y hablar y de proponer proyectos (que una escultura en mármol blanco de cuerpo entero, que un grupo escultórico mejor), le hicieron por fin su monumento: un busto sobre un pedestal que instalaron en el Parque Santander, ex plaza de San Francisco, donde había nacido el poeta, y de donde lo mudaron a un lado, a otro, a otro, hasta que hoy día ya nadie sabe ni dónde está. ¿Dónde está Silva, la estatua? Ni en la misma Casa Silva saben dar razón.



Silva en París, foto de Nadar, 1885.

Pero no nos desviemos en inciertas glorias de mármol que vienen y se van y volvamos a lo concreto, a la entrevista, a la hora en que Silva se mató, la que digo que no sabe ni mi Dios. He aquí las palabras de G. Pérez Sarmiento resumiendo las de Julia la hermana, Julia Silva de Brigard: "Ella habla al cronista de la noche trágica de hace veintitrés años. Su alcoba quedaba cerca a la de su hermano: no oyó el ruido de la detonación. Ni ella ni su madre vieron el cadáver del suicida. La vieja criada, reliquia de la familia, que lo encontró muerto, ya murió... Ellas habían ido a misa; cuando llegaron conocieron la desgracia. Habían permanecido juntos, con algunos amigos y amigas, hasta cerca de las doce de la noche. José Asunción había estado como siempre: alegre, hablador..."

Había recitado algunos de sus versos".

Estas citas en indirecto a mí me gustan mas que abriendo y cerrando comillas, sobre todo tratándose de entrevistadores de hace setenta y pico de años que no tenían más grabadora que la infiel de sus memorias. Mientras va uno a escribir lo que le dijeron y llega a su casa tergiversa las palabras. "José Asunción había estado como siempre" escribe el cronista. Pero lo que le dijo Julia exactamente y lo que uno tiene que leer es "José". José a secas como lo llamaban su familia y sus amigos, y como se firmaba, sin el "Asunción" ridículo. "José A. Silva, siempre su amigo y affmo. y S.S." ¿Su "afectísimo y seguro servidor"? ¿Como se firmaba mi abuelo!

En abril de 1908, en Barcelona, Hernando Martínez publicó la primera recopilación en libro de los poemas de Silva, con prólogo de Miguel de Unamuno. No bien la conocieron en Colombia y pusieron el grito en el cielo. Que era un atentado, un adofesio, una profanación. Guillermo Valencia, un poeta petulante y aburrido, corrió a escribir un artículo miserable contra Unamuno dizque en desagravio de Silva. Nada les parecía bien. Ni el forro, ni el papel, ni las ilustraciones, ni el prólogo. Que nada estaba a la altura de Silva, que él se merecía otra cosa. ¡Por qué entonces si se merecía otra cosa no se la habían hecho ya en Colombia en los doce largos años transcurridos desde que se mató, y tenían que esperar a que el libro viniera de España? Es que Colombia es así: buena para hablar y criticar, nula para obrar. Todo se les va en palabrería y proyectos de borracho, y no llegan en su conjunto ni a ser un mísero proyecto de país. Ese es un pobre conglomerado de almas en pena, asesino, borracho, mezuquino, loco. En fin, quiero hablar de otra cosa, del prólogo de Unamuno que es un escrito muy bello, lleno de admiración y comprensión por Silva y en el que se refiere a Colombia —¡mire usted!— como a "un país de encanto". (Claro, nunca lo conoció! Por eso, porque no conoció a Colombia ni por supuesto a Silva, mi asombro ante lo que dice en ese prólogo: "Días antes, pretextando consultarse sobre una enfermedad, hizo que el médico le dibujara en la ropa interior el corazón, por el que vivía y por el que iba a morir. Metió en él una bala. La noche antes leyó, como de costumbre, en la cama. Dejó el libro abierto, como para continuar la lectura. Era una mañana de domingo; su familia en tanto asistía a los oficios religiosos del culto católico, a rogar por los vivos y los muertos". ¿Cómo supo todo esto Unamuno? Lo del dibujo del corazón lo cuenta Juan Evangelista Man-

rique, el médico que justamente se lo marcó a Silva sobre el pecho, pero lo contó en París, en un artículo de la Revista de América de 1914, ¡seis años después! En cuanto a que la familia estaba en la iglesia cuando Silva se mató, ni antes se había escrito sobre ello en Colombia ni nunca después se escribió. Es algo que sólo se menciona en ese reportaje del Diario Nacional que he transcrito, que es de 1919 y que ya nadie conoce. ¿Cómo supo Unamuno en España y en 1909 estas cosas? ¿Se las contaría Hernando Martínez, el recopilador? ¿O acaso el mismo Juan Evangelista Manrique que andaba entonces de Ministro de Colombia en Francia y España? Para mí es un misterio.

Contra lo que se ha pensado pues, durante tantísimos años, y lo que siempre escriben los que escriben sobre Silva copiándose como loros, cuando el poeta se mató ni su madre ni su hermana ni la criada estaban en la casa. Estaban las tres en misa, pidiéndole quién sabe qué necesidades a Dios, que no oye. Por eso no oyeron la detonación. Cuando de regreso a casa la criada fue a despertarlo lo encontró muerto. Iría como otros días a llevarle el té, que era lo que él tomaba. Silva se mató pues con su luz de día, en la mañana, y por más señas un domingo, día del Señor. Un día lluvioso de difuntos, como el de su poema... Y su cuarto no era el cuarto independiente que está a la derecha del comedor como escribió Daniel Arias Argáez, de soberbia desmemoria, y como cree hoy a pie juntillas la señora que dirige la llamada "Casa de Poesía Silva" quien tiene allí, en ese cuarto, su oficina, convencida de que despacha donde Silva se mató. No señora, está usted en la casa correcta -la de la Calle 14 número 13 en los tiempos de Silva y número 3-41 en los nuestros-, pero en un cuarto equivocado: no fue en ese: fue en alguno de los del otro lado, de los que están en serie a la izquierda del comedor. Vaya pues pasando usted su escritorio y anexas ganas de mandar a otro cuarto para que así pueda decirles a sus visitantes con fundamento si es que le atina: "Aquí justo donde me ven, donde estoy sentada, fue donde Silva se pegó el tiro". ¿Y "casa de poesía" dice usted? ¿Como si fuera "un turrón de almendras" "mesa de palo" "sopa de fideos"? Le falta el "la", señora, está mal. Debe ser "casa de la poesía" con artículo. Por lo menos en esa Atenas sudamericana o país de Caro y de Cuervo donde hablan tan bien. Póngase. Sáquele de donde sea, de ese basurero de versos contemporáneos que allí se leen, en ese santuario-recitadero. ■

Nota: ver en *Diario de Poesía* Nº 62 la transcripción de una conferencia de Vallejo sobre el poeta Porfirio Barba-Jacob, de quien también he escrito la biografía (*Barba Jacob, el Mensajero*, México, 1984)

(viene de pág. 35)

★ 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". Los trabajos deberán ser enviados antes del 1 de julio de 2004; el premio consistirá en la publicación de las obras premiadas y las seleccionadas. Los escritos serán enviados por correo, sin remitente, a: Casa-Museo León y Castillo. C/ León y Castillo, nº 43-45 35200 Telde, Las Palmas (España).

★ La Diputación Provincial de Soria convoca al XXIII Premio Leonor de Poesía, dotado con 10.000 euros, al que podrán presentar poetas de cualquier nacionalidad con obras escritas en castellano. La extensión no será menor de 500 versos ni excederá de 1000. Los trabajos deben presentarse mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, por quintuplicado, en hojas tamaño Din A-4, cosidas, grapadas o encuadernadas. Rige el sistema de plica; tanto en la portada de los trabajos como en el exterior de la plica cerrada figurará de forma destacada: "XXIII Premio Leonor de Poesía", el título de la obra y el seudónimo elegido. El envío debe hacerse por correo certificado a: Premio Leonor de Poesía, Excm. Diputación Provincial de Soria, Depto. de Cultura, calle Caballeros 17, 42003 Soria, España, debiendo arribar los trabajos antes de las dos de la tarde del 16 de julio de 2004.

★ También la Diputación Provincial de Soria convoca al XX Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles, al cual podrán presentar poetas de cualquier nacionalidad que no tengan obra poética publicada en forma de libro. Se acreditará esta circunstancia mediante declaración jurada, que irá incluida en el interior de la plica, junto a los datos personales. El premio, que está dotado de 3.500 euros, tiene exactamente las mismas condiciones, límites de extensión, plazo y dirección de envío que el Premio Leonor consignado aquí arriba, sólo que en el sobre deberá decir "XX Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles".

★ Está abierta la convocatoria al XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla, dotado con 18.000 euros y la edición del libro ganador en la Colección Rusadir. El premio será adjudicado a un libro de poemas con extensión mínima de 750 versos. Los trabajos serán presentados a doble espacio, en quintuplicado ejemplar, tamaño Din-A4, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. El original, sus copias y el sobre cerrado serán remitidos, antes del 15 de agosto de 2004, por correo certificado al XXVI Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla". Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España, s/n - 52001 Melilla (España). Se podrá participar también a través de correo electrónico: internacionaldepoesia@melilla.uned.es. La forma de hacerlo se en-

cuentra en la página web: <http://www.uned.es/ca-melilla>.

★ Hasta el 31 de agosto de 2004 está abierta la convocatoria al III Premio Hispanoamericano de Poesía y Ensayo "Dulce María Loynaz". En la modalidad poesía el premio está dotado de 5.000 euros y podrán participar obras inéditas escritas originalmente en español; los interesados deberán presentar un libro de poemas de tema y forma libres con un mínimo de 500 versos. La presentación exigida es en tres copias foliadas, en papel tamaño Din A-4, impresas con letra de 12 puntos a doble espacio y escritas por una sola cara, a las que deberá agregarse una copia en soporte digital en diskette 3 1/2. Rige el sistema de plica; además de las tres copias y la plica, deberá adjuntarse una hoja con el siguiente texto debidamente completado: "... (insertar aquí el seudónimo elegido) solicita participar en la convocatoria de la Tercera Edición del Premio Iberoamericano de Poesía Y Ensayo Dulce María Loynaz, en la categoría de Poesía (aquí, insertar fecha)." El envío ha de hacerse a Viceconsejería de Cultura y Deportes, Plaza de los Derechos Humanos, s/n, Edificio de Servicios Múltiples 1, 5ª Planta - 35003 Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas - Islas Canarias.

★ Se convoca al XI Premio Internacional de Poesía Ateneo Jovellanos de Gijón, del que podrán participar libros de poemas inéditos en lengua castellana, de un mínimo de 350 versos y un máximo de 500. Los trabajos deben presentarse a dos espacios, por quintuplicado; rige el sistema de plica. El premio consta de 6.000 euros, más la publicación de la obra ganadora. Los trabajos deberán arribar a: Ateneo Jovellanos, C/ Begoña 25, 33206 - Gijón, Principado de Asturias, España, antes del 27 de septiembre de 2004. El fallo será dado a conocer el 5 de noviembre.

★ Las revistas *Matadero* de Chile, *Amigos de lo ajeno* de Costa Rica y *VOX* de Argentina, al grito de ¡viva la integración Latinoamericana!, ¡la amistad entre los poetas! y ¡el ron con fruta mojada, cachai!, lanzan el Concurso Hispanoamericano de Poesía 2004/2005. Podrán participar de este concurso originales inéditos, escritos en español, de una extensión mínima de 100 versos y máxima de 300. Quienes opten por firmar con seudónimo deberán enviar los originales por correo incluyendo un sobre cerrado con los datos del autor; quienes firmen con su nombre real pueden realizar el envío por correo electrónico. Se otorgará un solo primer premio y la edición del libro durante el año 2005; de esta edición se le entregarán 50 ejemplares al ganador. El jurado puede otorgar además menciones especiales, tantas como considere. Las obras premiadas se difundirán en las páginas de las revistas organizadoras. Todos los textos que concurren pueden ser seleccionados para su publicación o edición en formato libro, con posterioridad a la finalización del concurso. Los originales se reciben hasta el 31 de diciembre de 2004 y los resultados se darán a conocer en el mes de marzo del 2005. Las obras en papel pueden enviarse a Zeballos 295 (8000) Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina. También se reciben los textos por correo electrónico a concurso@revistavox.org.ar

# E

## Ensayo

★ Bonnefoy, Yves. *Sobre el origen y el sentido* (traducción de Arturo Carrera y Silvio Mattoni), Aleción Editora, Córdoba, 2002.

Publicado originalmente en Francia en 1990, *Sobre el origen y el sentido* reúne nueve textos de Yves Bonnefoy sobre el lenguaje poético: su naturaleza, su traducción, su crítica. Se trata de una serie de conferencias y prólogos más la respuesta a un cuestionario periodístico que le permiten exponer, con precisión y belleza, su concepción de la poesía.

Si el mundo atravesado por el lenguaje no es más que un conjunto de imágenes abstractas y discontinuas, Bonnefoy sostiene que la poesía quiere alcanzar la plenitud de las cosas, una relación de inmediatez, la evidencia de una "realidad preverbal que el pensamiento ha velado". Lo que allí tiene lugar es el misterio y el mundo se revela como unidad y presencia. Es un trabajo estético contra la lógica de la lengua que difiere de las especulaciones metafísicas y las revelaciones religiosas. Los objetos de la percepción poética son simples, cotidianos, pero es la intensidad de esa percepción la que encuentra su misterio inefable.

Nacido en Tours en 1923 y formado en el rigor de las matemáticas y la filosofía, Yves Bonnefoy elige el camino de la poesía en busca de una verdad que el pensamiento conceptual no abarca. Leyendo estos ensayos nos damos cuenta de que en su idea de unidad hay implícita una relación con el otro, un amor por la diversidad. Por eso puede decir que "es dentro de una relación de destino a destino, en suma, y no de una frase inglesa a una francesa, donde se elaboran las traducciones", y que traducir no es una técnica sino una experiencia. Del mismo modo puede cuestionar los excesos analíticos de la crítica contemporánea cuando estos métodos borran aquello que en toda obra interpela al lector, lo implican más allá del entendimiento. "El signo es reunión tanto como sentido -afirma-. O más bien es sentido porque en primer lugar reúne".

No hay en este libro mejor ejemplo del pensamiento poético de Bonnefoy que su excelente ensayo sobre el haiku. Escrito con delicadeza, sin pretender conclusiones definitivas, su admiración por esta forma breve del arte oriental nos sorprende por la inteligencia de sus observaciones. "El haiku -dice- procura recuperar lo inmediato en el seno mismo del habla que por naturaleza ha abolido, desde su aparición, lo inmediato. Y lo logra sin por eso desgarar la red de las mediaciones, el lenguaje, como en Occidente creyera Rimbaud que debía hacerlo, con tanta violencia y sin embargo en vano". Con la misma agudeza señala cómo la analogía en la poesía occidental es una verdad de segundo grado, una percepción especulativa, mientras que, por el contrario, "si dos aspectos del mundo

o dos seres son acercados en el haiku, es menos porque son comparables que porque uno ha participado, en ese instante y por simpatía, de la existencia del otro". El pequeño prólogo que escribe Silvio Mattoni nos permite intuir que en la traducción que ha llevado a cabo junto a Arturo Carrera está presente ese espíritu. (S. Z.)

# P

## Poesía

★ Alberti, Rafael and María Teresa León. *Poesía China*, Visor, Madrid, 2003.

Si, es una reedición de la deslumbrante, bellísima, y sumamente todos los superlativos que tengan a mano, antología de poesía china que María Teresa León y Rafael Alberti (las damas primero) publicaron en 1960 en Buenos Aires en la colección Los Poetas, de Fabril Editora, que dirige Aldo Pellegrini. El libro tuvo una sola reedición, en 1972, y hace ya mucho tiempo que es casi imposible encontrar en librerías de viejo. Mi ejemplar de treinta años atrás está hecho polvo con el mejor de los motivos posibles, la perpetua relectura, y también por el paso por las fotocopiadoras, que me dieron la chance de regalar el libro a mis amigos. Nunca pude averiguar, tampoco, si María Teresa León o Alberti, que estuvieron juntos en China un tiempo, aprendieron algo de chino, o de dónde arrancaron para hacer esta antología; supongo que del francés; pero he tenido ocasión de confrontar estas versiones con muchas directas al inglés, al francés y al castellano y nunca encontré, de un solo poema, alguna versión me pareciera más hermosa que las de este libro. El período abarcado es amplísimo, del siglo IX antes de Cristo al siglo XX; no faltan, por supuesto, generosas muestras de los clásicos de la dinastía Tang (618-907): Li Po, Tu Fu, Wang Wei, Po Chu Yi; pero el libro depende al lector muchas otras sorpresas de todas las épocas: vaya como ejemplo este poema de Wen Yi To (1898-1946): *Yo no os miento, no soy poeta; / aunque ama las firmes piedras blancas, / los pinos verdes, el inmenso mar, el sol ponándose / sobre el lomo de los cuervos / y el crepúsculo tejido con las alas del murciélago. / Ya lo sabéis, yo amo a los héroes y las altas / montañas, / la bandera de mi país natal que agita el viento / y los crisantemos del guadal al bronce profundo. / Recordado que vivo de té amargo. / Pero está mi otro yo, / Es mi pensamiento semejante a las moscas / que se arrastran por los basureros. / ¿Le tenéis miedo?. (D. S.)*

★ Berstein, Gustavo. *Ejercicios de fe*, Aleción, Córdoba, 2003.

El prólogo se esmera en explicar el título del libro tomando las dos palabras clave, ejercicios y fe, como punto de partida para expandir sus acepciones y con eso el sentido de los poemas que siguen. La fe, en la literatura, en el arte, es visible sobre todo en la primera (sigue en pág. 38)

(viene de pág. 37)

y segunda parte cuyos poemas breves son respuestas o evocaciones, versiones sobre un tema y a su modo, plegarias, todo en un tono apaciguado, calmo y reflexivo. Un viaje a un lenguaje coloquial se produce en la tercera parte, con escenas de la vida cotidiana, proasmos, narraciones y acotaciones costumbristas. Los virajes anticipados por la denominación de "ejercicios" quedan entonces manifiestos. El epílogo simula el gesto de minimizar la importancia de los poemas y transfiere a algunos lectores —también referencias vagas para el autor, como los poetas nombrados en el prólogo y los presentes en los poemas— la responsabilidad de haberlos valorado. (Susana Cella)

"Parábola del grano de arena": La patria es un espejismo en el desierto. / Estamos condenados a poblar esa ficción / o morar para siempre en el desierto.

★ Carrera, Arturo y Lamborghini, Osvaldo. *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

Presentada, todo en mayúsculas, como "UNATAPAECON-TRA", la infirmada contrapata dice que "este broli —porque es un bro-'li'— lo escribieron, y bien de sobremesa, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, en la farmcity, Infierno Grande, Coronel Pringles". Presentado como un "drama púico pero muy alacado en un acto para 60 minutos, 30 segundos, exactamente", bien puede leerse este texto como un poema a cuatro manos, quizá dramatizable pero más seguramente un poemático, y además muy demostrativo de aquello a lo que apostaba la revulsión vanguardista que, entre neobarroca y neoconcretista, intentaba dar de qué hablar en la todavía bastante emudecida Argentina de principios de los 80. Sigue una "Proclama", fechada el 25 de abril de 1981, en la que ambos autores anuncian: "no queremos asistir en la prensa al espectáculo de sangre/ que va a darse en la República..." para concluir, algunas líneas más abajo, ironizando una decisión de servir "a las legítimas conveniencias de la Patria". Después viene un facsimil del manuscrito de esa proclama, después un "Dramatis personae" anuncia que "la decadencia contribuye al arte, el arte de caer en el suelo del sentido. Es necesario leer este drama sinéctico en un locus determinado, predeterminado: el silencio", etcétera. Y después viene, a lo largo de 48 páginas, la obra misma, que en realidad se representa en la imaginación del lector del poema y que, si seguramente pudo haber cumplido bien con su función de impactar y desatar movimiento mental, tanto como esa función o más hoy cumple la de testimonio de un momento de la literatura argentina, documento histórico. Como postfacio o apéndices, siguen el texto de una gaceta —a la manera de "nota social" que Osvaldo Lamborghini envió al diario *El Orden* de Pringles, un facsimil del manuscrito de esa gaceta y tres páginas firmadas por Fogwill, quien, bajo el título "La instalación de Arturo Carrera", apunta entre otras observaciones: "Eran los últimos estertores de lo que la plata concebía como una *dictadura militar*. Había un —así llamado— "despertar" para Lamborghini [Osvaldo] era *el despertar en el fascismo*, advirtiendo que los uniformados, al cabo de su tarea sucia, cedían al público civil, civilizado, el rol de ejecutores de

la misma tarea, tan sucia como pudo verse veinte años después. (...) Sonaba la hora de la pluma, puesta al servicio del orden consolidado por espadas y picanas." Luego Fogwill informa sobre los "retiros" en Pringles, provincia de Buenos Aires, que promovía Carrera y de los que también él participó, como Néstor Perlongher, Emeterio Cerro o Alfredo Prior. Pura historia, transida de la emoción del que recuerda y no puede evitar que esa emoción impregne su severidad discursiva, al recordar cómo en Carrera "bullía todo el saber de la retórica y la tecnología obstruente que estaba configurando para la composición de *La Partera canta*", la mientra O.L. fumaba estupefacto, "juramentado a no publicar nunca antes de escribir y seguro de una misión que concebía como *filmar directamente contra la pantalla*." Ya sobre este librito en particular, el postfacio define al final: "crear escenas de pura celebración", un "texto para representar, desde el capricho de su escritura, la necesidad de *triturar al humanoide*: terminar con el personaje y su representación." (D.F.)

★ Char, René. *Furor y misterio*, Visor, Madrid, 2002; traducción y notas de Jorge Riechmann.

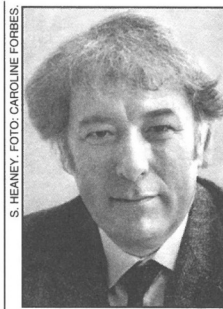
En 1953, *Poesía Buenos Aires* dio a conocer una selección de poemas del poeta francés René Char (1907-1988) traducidos por Raúl Gustavo Aguirre; traducciones que serían reeditadas en una antología más amplia publicada en libro por Ediciones del Mediodía en 1968. Fue la de Char una presen-

Nacido en Buenos Aires en 1953, Roberto Gojman vive desde el 84 en la provincia de Chubut, donde edita y dirige la revista *Patagonia Poesía* y las Ediciones Patagonia. Publicó *La vereda rota* (1996) y *Humo petrificado* (2000). Estos poemas conforman una suerte de diario, en el que se va entrecavando lo que ve, piensa, recuerda o imagina un hombre internado en un hospital, mientras en las calles se suceden los acontecimientos que sacudieron a la Argentina a fines de 2001.

"XIII": *La número 13 es mala o malo es el número que dice que... / Quién inventó el invento del invento que quedó del 13. No sabemos hrombspapiens que por tubo o por arroyo o por doquier alguna vez / alguien tomó los números y los convirtió en lo que son. / Entonces no eran números simplemente un necesario a la hora del decir y del hacer. / Por entonces doce eran los fugitivos animales que corrían por los campos antes de que tropezase el instante. / Ella cantaba en su paso por el cañón.*

★ Heaney, Seamus. *Luz eléctrica - Electric light*, Visor, Madrid, 2003; traducción y notas de Dámaso López García.

Más libre que nunca en la elección de sus temas, de sus formas, de su rango lingüístico, Seamus Heaney despliega en éste, su undécimo libro de poemas, la gracia, la precisión y el arrollador lirismo que son su sello distintivo. Es curioso que sea un poeta irlandés, que escribe desde los márgenes de la lengua hegemónica del siglo XXI, el que más poderosamente llega a renovar esa lengua;



S. HEANEY. FOTO: CAROLINE FORBES

Otro poema notable, "Mundo conocido" (del que se dio una versión en *Diario de Poesía* N°60, en diciembre de 2001), combina el relato de un encuentro literario en Struga, Macedonia, con la visión de las viejas cubiertas de negro que remontan al poeta a su patria chica irlandesa, visiones de las cuales es arrancado por otras visiones, las del fex turco en los cafés del pueblo; todo se armoniza aquí y a la vez cruje, lo que cambia y lo que no cambia en una Europa mucho menos coherente de lo que los defensores de la fortaleza-Europa quisieran; y todo canta una canción de desarraigo y estupor ante el torbellino histórico; por otra parte, como los poetas son algo así como exilados perpetuos, es indecible si es absurdo o es lógico el encuentro poético en el país surcado de columnas de refugios, y en esa indecisión se mueve, valientemente, Heaney, sin caer ni por un segundo en la complacencia ni en un patetismo hueco.

La primera edición inglesa de *Electric Light* es de Faber & Faber, Londres, 2001. De los once libros de poemas de Seamus Heaney (Counterry, Irlanda, 1939) este es el cuarto que se publica en castellano; los anteriores son *La linterna del espino*, Ediciones 62, Barcelona, 1995; *Norte*, Hiperión, Madrid, 1995 y *Muerte de un naturalista*, ídem, 1996. Además, Anagrama ha publicado una selección de varios de sus libros de ensayo (*De la emoción a las palabras*, 1996). (D.S.)

★ Herrera, Horacio Félix. *Oficio de Horas*, Alción, Córdoba, 2003.

Tanto desde el título como por la división en dos partes, día y noche, con doce capítulos o doce horas en cada uno a lo largo de más de doscientas páginas, este libro indaga simultáneamente el oficio y destino del artista, y el ineludible estar en el tiempo. Como un Libro de Horas, presenta en variadas formas expresivas —y al hacerlo desafia al lector a penetrar una complejidad—, una continuada reflexión: en el doble sentido, se pliega sobre sí espejeando e incita al lector a seguir sus cavilaciones, movimientos intermitentes contenidos en cada medición del reloj. Por eso la estructura regular cambia en el interior de cada "hora", con citas (expresas o implícitas), textos narrativos, versos, voces intercaladas, glosas. Las formas del tiempo —el transcurrir, el instante, la irreversibilidad, la eternidad, la intermitencia— son tema recurrente, pero también pautas para la escritura: un verso breve captando un fugaz momento, una secuencia que habla de la creación a través de un pintor de íconos, el momento de finalización y desconcierto ante la muerte, los cortes y blancos marcando discontinuidades. Y el tiempo en tanto Historia, mixturado, en una inaudita combinación de épocas y luga-

res: la escena se modifica a veces sin solución de continuidad, y el paso de un ámbito a otro —desde la evocación de un mito griego a la ciudad actual— se registra de manera casi imperceptible acentuando la persistencia de ciertas preguntas esenciales. (S. C.)

*El ojo del pintor no es el avizor / del carroñero que domina desde lo alto / los movimientos de la presa. / No es el ojo que mira y comprende, que / conoce la realidad. / No es el ojo del sol ni los mil ojos de la noche. No es el ojo de Osiris, ni el del ciclope, ni el tercer / ojo de Shiva, ni los ojos frontales de algún vidente. / No son los múltiples ojos de Argos o de Satán. / Ni los heterotópicos de monstruos fantásticos / o deidades. / Tampoco los ojos de Milton o de Borges. / ¿No cifra la mirada del pintor la suma de estos ojos?*

★ Mairal, Pedro. *Consumidor final*, Bajo la luna, Buenos Aires, 2003.

El joven y multipremiado Pedro Mairal nos acerca un libro de rara calidad, en el que la absoluta contemporaneidad de sus ingredientes no es óbice para el cuidado formal de su receta. El libro consta de dos poemarios —"Todos los días" (1997-1999) y "Consumidor final" (2000-2002), que da título al volumen— integrados por una casi cuarentena de poemas de extensión variada. Ya desde su título, *Consumidor final* se propone como una reflexión sobre ese desafortunado estatuto del hombre: el de ser último eslabón de la cadena alimenticia, mangosta del orbe. El índice da cuenta de ese esago contemporáneo que sin embargo logra escapar con gran habilidad del facilismo coloquialista, mientras que la domesticidad no es ni agobiante ni está viciada. El paisaje es urbano, pululante; la realidad, hostil, pero enigmática. Y es justamente en el enigma del azar que podemos interrogarnos con holgura, abriéndonos paso entre una miriada de packaging y marcas registradas. "De mi vida celeste está tan lejos/ el hombre atropellado. / Cruzaba una avenida en medio de su historia/ y un auto lo sacó de un sábado en el mundo. / ¿Por qué fue tan difícil para él la otra verdad?" Y en esa realidad hostil, el último eslabón de la cadena paga, eventualmente. Y en Mairal hay cierta dignidad en el gesto de pagar, un asentimiento de que si bien el hombre es el causante de los males del mundo, en definitiva también es quien los paga. Y quizás esto sea algo que agradecerle a Mairal: el alinearse con el resurgimiento de una poesía de la causalidad, en la que los actos —los versos—, tienen consecuencias: *Argentino, naciste haciendo cola / naciste tributario y deducido / por próceles fantasmas de billetes. / naciste intransferible, mortal y semejante. / un fiel contribuyente del Estado. / el banco reguló tu corazón / y administró tu sangre y tus latidos (...)* (Jaime Arrabado).

★ Mileo, Eduardo. *Poemas sin libro*, Ediciones En Danza, Buenos Aires, 2002.

Octavo libro de Mileo (Buenos Aires, 1953), por el que ganó el Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes. "Atanor. IX": *Fragmentos no. / No libros, cuadros. / No piezas musicales admirablemente escritas. / Pedazos de un mismo. / La vida poco conocida. / Mostrarse como un / escarpate mool. / Que las palabras se ocupen de nosotros.*



RENE CHAR. FOTO: CARTIER-BRESSON

cia muy fuerte en la poesía argentina de los 50 y los 60, con la que cabe reentrecavarse en esta excelente edición bilingüe de *Furor et Mystère*, un volumen que reúne toda la producción poética de Char de 1938 a 1947. Además de brindar sus notables traducciones, Jorge Riechmann ha hecho un trabajo cuidadoso de anotación de los poemas y ha confeccionado una bibliografía que recoge las traducciones de Char realizadas no sólo en España sino también en América Latina. El libro ofrece también una cronología de la vida y escritura de Char en el período en que escribió este libro; unos años ciertamente excepcionales: en 1940, prisionero de guerra de los alemanes, se fuga y se integra a la Resistencia donde combate hasta la liberación y el fin de la guerra. Una nota, la 156, de las *Hojas de Hipnos*: "Acumula, y luego distribuye. Sé la parte del espejo del universo más densa, más útil y menos aparente".

★ Gojman, Roberto. *Hospital Fernández y otros acontecimientos*, Ediciones Patagonia, Buenos Aires, 2002.

y, a la vez, que sea de la "atrásada" Irlanda de donde surja, una vez más, la síntesis más variada y exquisita de las tradiciones grecorromana, oriental y bárbara que hicieron la riqueza cultural de Europa. Aquí, en un bellísimo poema llamado "Elegía del Valle del Bann", Virgilio mismo le da al poeta las palabras "a las que tendrás que hacer sitio": *carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens* (poema, orden, nacer, el signo pensado como la época en que se vive, la patria.) Y son efectivamente esas las palabras de Heaney, las de una poesía que puede evocar el paisaje y el acento propio de Irlanda pero en el marco de un orden universal, una poesía que mira a la cara los males del siglo pero aún espera ver nacer en algún lado alguna cosa nueva. En ese mismo poema del Valle del Bann, montado de algún modo en diálogo con la *Eglagla IV* de Virgilio, en la cual la Edad Media creyó ver una profecía del nacimiento de Cristo, Heaney canta y hace cantar a su virgilio la esperanza del nacimiento de... una niña: ni el propio Joyce, en su célebre escena 14 del *Ulysses*, se atrevió a tanto.

★ Pasolini, Pier Paolo. *Del diario (1945-47)*, (traducción de Esteban Nicotra), Editorial Brujas, Córdoba, 2002.

Mucho más largo que los 16 que lo preceden—ninguno de ellos alcanza las 20 líneas, pocos pasan las 15—, el último poema, "Europa (1945-46)", deja ya ver algo de la actitud realista, testimonial y en cierto modo ensayística que irrumpirá en *Las cenizas de Gramsci*, al que suele considerarse el primer libro "importante" del autor. Pero si el propio Pasolini lo colocó explícitamente separado del resto, a la manera de un apéndice, es porque a una inteligencia y a una conciencia literaria como la suya no podía escaparle que sólo como coda, o suplemento o "pasaje a otra cosa", tenía cabida en el libro. Y en ese sentido, funciona inmejorablemente: cierra y completa el conjunto, ya de por sí estimable, y no sólo para los muchos que, admirando a Pasolini, querían acceder a las zonas todavía no bien conocidas de su obra. Esta es la primera traducción al castellano, al menos en la Argentina, de su segundo libro de poemas, aparecido en 1954 y el primero que publicó en italiano (*Poesie a Casarsa*, del 42, fue escrito en friulano) y tiene un valor propio: la traducción de Esteban Nicotra consigue mantener, como si los textos hubieran nacido en nuestra lengua, la delicada, precisa y sutil belleza que el entonces joven poeta produce a través de una subjetividad hipersensible que se abre al escenario aldeano para, en la confrontación con el amado orden natural, preguntarse por sí misma, a la manera de anotaciones en un diario íntimo—de ahí el título y el tono confidencial—pero sometidas a una estricta construcción formal, incluso métrica y rítmica. Todavía cultor de una "sugerencia simbolista, de trasfondo intemporal"—al decir del trabajo introductorio—, éste es aún el primer Pasolini ("autobiografismo, narcisismo, tono elegíaco por la imposibilidad de fusión con la realidad", apunta Nicotra), pero los lectores de su obra no tardarán en advertir que de algún modo ese mundo elemental y tan amado como esquivo es el mismo que sostiene, semiculto, la desgarrada e hiperlúcida producción del Pasolini maduro, contrapensándola, dándole sentido. En ese aspecto es particularmente aguda la observación que inicia el largo ensayo introductorio, al hallar en la oposición y coexistencia de la pasión y la ideología la clave del mundo pasoliniano, entrecruzadas "como los dos maderos de una cruz": una, vertical, hundiéndose en el caos informe de la experiencia para extraer revelaciones; la otra, histórica y social, permitiendo que se vuelva inteligible y transmisible esa fuerza profunda. El evidentemente amplio conocimiento que Nicotra tiene de Pasolini hace del ensayo inicial mucho más que una muy buena introducción al libro y a la obra entera del poeta, llena de información útil: conmueve y hasta apabulla la lucidez con la que, hace unas tres décadas, Pasolini fue capaz de advertir el desolado advenimiento de una mutación cultural que hoy, con nombres como "globalización" o "neoliberalismo", se planta como desafío central a las conciencias y las sensibilidades. En edición bilingüe, el volumen incluye una muy completa bibliografía-filmografía pasoliniana. (D. F.)

(sigue en pág. 40)

## Reverso

Invitado por la redacción, Jorge Aulicino explica la génesis de dos poemas suyos; los textos, seleccionados por el poeta, pertenecen a un nuevo libro llamado provisoriamente *La nada*.

por Jorge Aulicino

El punto de partida era una imagen absoluta. Me refiero a una imagen visual, un momento de revelación, una situación que, tautológicamente, yo llamaba poética. De donde la poesía venía a ser una ampliación y un intento de comunicación de ese núcleo inefable.

Hace tiempo, pensaba que ese núcleo o disparador generaba las palabras que naturalmente le correspondían. Palabras—pocas o muchas—inejorables. Con el tiempo, un tiempo de ruptura con el hecho mágico, la imaginación—la digresión—comenzó a hacer de muleta cuando la inexorabilidad fallaba. La imaginación debía tener en cuenta, sin embargo, cierta secreta, y siempre muy subjetiva, relación de cada frase con la que le antecede. Un consciente y consistente aire de familia.

Esto es, no he dejado de creer en el hecho mágico, porque está allí, sin duda, pero a la vez que se presenta menos relacionado con elementos tradicionalmente considerados mágicos (ciertos cafés, ciertos marginales, por ejemplo), resuelve su formulación de otro modo. A través de la digresión. Es evidente que todo esto tiene un fondo religioso. Pero la religiosidad inicial ha sido tamizada, tal vez por los llamados golpes de la vida, que son golpes de realidad, y la iluminación absoluta se ha convertido en un mar de fragmentos, de satoris, que responden o no responden al afán organizativo de Dios, de la Musa o del poeta que en ellos cree. Un mínimo de organización, un mito, hacen falta.

El proceso de elaboración de un poema es entonces muy simple. Parte de cualquier punto. Pero la frase disparada responde, eso sí, a una íntima y todavía inescrutable necesidad.

Publiqué, en 1999, *La línea del coyote*, un libro que contiene tres secuencias de poemas. Las secuencias se produjeron con un trabajo a mayor escala del método de la digresión.

Trabajé, trabajo, en otro libro secucional, que por ahora se llama "La nada". En este caso, el tema, al menos, estaba claro para mí desde antes de escribir la primera línea.

Este fue el proceso: Hace tres años, descubrí un juego de computadora, el *Age of Empires* (Edad de los imperios) producido por Microsoft. Compré la segunda versión, y luego la tercera, que es la "expansión" del juego. Me atrajo el doble sentido de la palabra. Expansión del Age y expansión (histórica) de las civilizaciones. Hasta aquí, no sabía yo de qué modo este juego de PC iba a influir en la construcción de un poema.

Jorge Aulicino

### La nada

#### Roman speaker

Lo encontrarías en el huerto y le preguntarías por tus denarios. Con voz contrita lo interrogarías por el devenir del hogar, la suerte de los crios, el pretor y el edil, la leche de cabra y el sofisma. ¡Ah, miserable que agudiza el aura de la nada! Lo coligamos a tu vista porque no lo mereces. El vértigo, no la futilidad, es lo que no resistes. Retrocedes ante el arroyo y el cañón, temes el papel que se alza en el viento porque allí puede estar escrita tu sentencia. Has levantado templos, minaretes, oráculos y criptas para olvidar la creación, no para atravesarla con santo estoicismo. ¿Para qué las Galias? ¿Para mejorar los abastecimientos? ¿Para qué Bizancio o la corona del germano? Te espanta el oscuro fuego, el silencio de la vajilla, el manto del héroe si no está sembrado de migajas; temes la escasez de aceite como a un abismo.

#### Reyes 22.15

De modo que jamás la redención; ni siquiera en las rosadas columnas que no hacen al asunto; ni en el vital que amenaza estallar en lluvia verde o bermellón y que, considerado al paso, no jugaba papel alguno en la historia. Llevado de un punto al otro el hilo y sin error; trabajado el descanso, aborta la mirada en la nuca del líder; fregándonos las piernas en la noche y calentando armas en la mañana; hirviendo pez con el ojo en el clima; calculado el gasto y tendida la estrategia, la suma es nada. Hemos oído en el pescante la voz de Krishna; jaún así, decís, debemos consolarnos con el viento que sople sobre la camarérica, con un mugido lejano o un imprevisto tulipán o con cualquier otro componente de la escena que tomemos como indicio de que habrá otro escalón, falso probablemente, que alimentará la ansiedad y aventará nuestro carbón en las cocinas?

"La nada" empezó, como las secuencias de *La línea del coyote*, con la idea previa de que sería una secuencia, un juego infinito de digresiones organizado en partes. Estaba en mi ánimo que así fuera, que se construyera un poema largo, fluido. La idea de que el tema fuera la guerra no empezó con el Age; lo que inició el proceso fue la imagen jamás vista en la vida real, producto absoluto de la imaginación, de un veterano de guerra leyendo la *National Geographic* en un pequeño café. Ese soldado, si se quiere, era yo. Vivía en una casa vieja, como la que menciona el poema, tenía perros, frecuentaba pequeños cafés de cierta zona del barrio de Flores y leía la *National Geographic*. No había cantilanos, como los que se mencionan, porque—que yo sepa—no existen en Flores. Y esto era ficción, debía ser ficción.

Escribí varias secuencias del poema y el Age comenzó a intervenir. Primero, con esa sensación permanente de civilización en miniatura organizada para la guerra. La recolección de alimentos, la

construcción de templos, castillos aserraderos y maravillas tiene en el juego esa sola finalidad. El combate. La conquista.

Para mí, esto era una verdad parcial. La religión excede ese objetivo. El arte también. Pero esto parecía ser—en las civilizaciones reales—un latido que se confundía con la ansiedad generalizada de un pueblo en expansión. Una necesidad religiosa, trascendente, quiero decir, que se trasladaba a los campos de batalla. Un punto hay en que heroicidad, epopeya, santidad, forman apretada mezcla. Luego está la caída, o, peor, la desazón.

Finalmente el Age impuso otra cosa, no su ideología mínima. Impuso sus paisajes. Atila o Saladino sobre el horizonte "con sus turbulentas tropas". Los escenarios, esas miniaturas en las que puede verse nieve sobre los aleros, el vuelo de algunas aves, la hiedra sobre las paredes de una iglesia, los bosques. Detalles todos que para los hombres de acción podrían parecer secundarios. El minimalismo de los diseñadores que trabajaron para Gates es atrapante.

Cuando el Age me cansaba, jugaba yo a otro juego que consiste en crear ciudades romanas.

De allí surgió una pregunta que un personaje, el *speaker* romano, formula en el poema ("Roman speaker"): "¿Para qué las Galias? ¿Para mejorar los abastecimientos? ¿Para qué Bizancio y la corona del germano?". Creo que esa pregunta sostiene el poema, si es que este poema se sostiene. ¿Cuál es la captura, cuál es la presa? ¿Quién ha arrojado los destinos? ¿Qué hay al final de la parábola?

Esperé la cuarta versión del Age, su siguiente expansión, pero Microsoft decidió volver atrás. Sacó el Age of Mythology, en el que las criaturas mitológicas de tres civilizaciones se mezclan con los guerreros y combaten. Estamos en el punto de partida. Un poema es una pregunta, Microsoft me dio una modesta respuesta. El poema jamás cierra. Así debe ser. ■

(vine de pag. 39)

★ **Pazos, María Isabel.** *¿Hay alguien en casa?*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2002.

En 1999 María Isabel Pazos (Buenos Aires, 1951) publicó, también en del Dock, *Hay un errante detrás de la cerca*. De éste, su segundo libro, el poema "Partida": a la vera del día / la garza hace su cálculo / y desgarra la tierra / cuando abre alas y despega.

★ **Ponce, Liliana.** *Teoría de la voz y el sueño, tsé-tsé*, Buenos Aires, 2002.

Extraña, personal alquimia la de estos poemas de Liliana Ponce, entre lo abstracto y lo concreto, entre la imagen perfectamente en foco y su devenir sombras, sueños. Una disciplina oriental se advierte, se muestra a veces, en ese tráfico, una visión que opone con ventaja lo fugitivo –lo por fugitivo eterno, la madera, las hojas, los túneles de las hormigas, lo que sucede ahora y siempre–, a las piedras con que construye Roma, vale decir lo que aspirando a la duración sólo obtiene la ruina. Un verso largo, sin rima, sin tornos, se desgrana con una pausada "naturalidad": pero allí tienen lugar inquietantes transformaciones, o bien lo sólido se volatiliza, se torna mancha o figura geométrica, o bien pensamientos que suceden en ningún lugar –en el verano, el cielo, el mar– condensan de pronto en apelación concreta, conmovedora: "Abrazame, estrélla-/ No hay, en realidad, cadáver/ el vacío fue llenado/ por error en huesos blancos."

Liliana Ponce nació en Buenos Aires en 1950. Este es su tercer libro de poemas. (D. S.)

★ **Silva, Alberto.** *El viaje, Paradiso*, Buenos Aires, 2002.

Marcelo Cohen, en el postfacio, observa que "el motivo de este libro anda entre líneas con delicadeza, como para suscitir sin sobresaltos una cuestión que hoy se ha vuelto casi tabú, como era tabú en otra época la sexualidad: el sentido de la vida. (...) Por supuesto, Silva no habría podido escribir estos poemas ignorando que el sentido, o viene impuesto desde arriba y nos guía hacia lo alto, o queda diferido eternamente en la sucesión del lenguaje, o se renueva y transforma a ras de suelo con ciertos acontecimientos. Entre un verso y otro, es más, Silva sugiere que esas son las únicas variedades de sentido de que el protagonista de su libro parece disponer actualmente. Pero el motivo de *El viaje* es la intuición de que esas tres formas de entender el sentido piden, para que la vida sea posible, un parecido abandonado". Autor de dos libros de poemas anteriores, *Mi patria no es de este mundo* y *Adonay y el resto*, Alberto Silva nació en 1943 en Buenos Aires y actualmente es profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto. Otros poemas suyos pueden verse en *Diario de Poesía* número 65.

★ **Szpunberg, Alberto.** *La encendida calma, Random House / Mondadori*, Barcelona, 2002.

Hay algo así como un murmullo a la vez entrecortado y continuo a lo largo de los tres poemas, por su parte compuestos de sucesiones de poemas breves (60 el primero y 23 el segundo, al igual que el tercero), cuyos títulos tienen mucho que ver con lo que ofrece "Como labios al decir", "La encendida calma" y "Como labios al callar". No menos significativas

son las citas que abren cada tramo: "Gustad y ved..." (Salmos), "Il vero amore è una quiete accesa" (Giuseppe Ungaretti), "Y nuestros hijos se reirán de la leyenda negra/ donde lloraba un hombre solitario." (Paul Eluard). Protagonista de lo que se llamó en la poesía argentina "la Generación del 60", Alberto Szpunberg (1940) partió del tono de franqueza y sencillez coloquial que predominó en aquella etapa, y de cierta búsqueda de soltura y fluidez que permitiera una comunicatividad nada retórica ni impostada, para derivar hacia una búsqueda espiritual que lo acerca a los poetas místicos. Ex profesor de literatura en la UBA, ex director del suplemento cultural del diario *La Opinión*, ex titular del curso de poesía de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Szpunberg tenía publicados, antes de este, cinco libros, empezando por *Poemas de la mano mayor* (1962), pero desde *Apuntes* (1986) no había vuelto a publicar poemas suyos, a pesar de contar con cinco libros inéditos, entre ellos *Luces que a lo lejos*, por el que obtuvo en 1993 el Premio Internacional de Poesía Antonio Machado. Escrito entre 1996 y 1999, en El Masnou –cerca de Barcelona– y Buenos Aires, este libro se lee como una suerte de hilo verbal que, en suspensión en el aire, balbucea observaciones y preguntas, o como un soliloquio orientado a contraponer al peso de la incertidumbre la consistencia de la palabra que nace del encuentro entre la vigilia intelectual y las necesidades profundas.

"XXIII: / No río más ancho del mundo / no deja de ser un hilo de agua / que vive de perderse / en la inmensidad. / A sus orillas arden / las primeras hojas secas de este otoño inminente; / nosotros, entretanto, / seguimos el curso del humo / hacia la tarde / que oscurece cicatricia; / en realidad, / abril ya huele a lluvia, / como si hundiese mi cabeza en tu regazo, / al amparo de tus manos.

★ **Yourcenar, Marguerite.** *Los treinta y tres nombres de Dios*, Alción Editora, Córdoba, 2003. Traducción de Silvia Baron Superville.

El brillo de perla negra que tienen para todo lector ávido los opúsculos de los grandes escritores es genuino, honesto y hasta entrañable. En el caso de estos treinta y tres nombres de Dios, Yourcenar nos ofrece la rareza de su poesía, encerrada en diminutos poemas. Manchas apenas desplegadas, como ingeniosos tetragramas que tantean al desduido para dar con el nombre prohibido, el que da vida. Esta edición bilingüe se habría beneficiado de una traducción que esmerase los aspectos fónicos, ya que Baron se apega por momentos demasiado a la literalidad, cuando en realidad estas hilas de poesía invitan a la transliterabilidad, al juego. Incluso el decavo nombre de Dios es un poema en blanco, como llamando a su complación de la mano de quien quiera también, como Cenicienta, probarse ese zapato, intentar dar en el blanco. Sin embargo, el volumen conserva cierta cualidad luminosa ("El relámpago silencioso el rayo ruidoso"), que se beneficia de la oxigenada disposición en página y de la diagramación.

Para concluir, otra perla de Yourcenar: "La garza que esperó toda la noche, así helada, y que la fin/apacigua su hambre al alba". (J. A.)

# R

## Revistas

★ **Cuadernos Hispanoamericanos**, N° 632, Salamanca, febrero de 2003.

Este número de la revista que dirige Blas Matamoros está dedicado centralmente al dossier "Aspectos de la cultura uruguaya". Pese a la evidente vastedad de sus pretensiones, el título no resulta del todo inexacto si se considera que los textos reunidos consiguen un panorama, aunque necesariamente incompleto, bastante satisfactorio del fenómeno en cuestión. Entre los artículos dedicados al ensayo (histórico y literario), la narrativa, las artes visuales, la dramaturgia y el cine, se destaca la colaboración de Hugo García Robles, "Constancia de la razón poética", donde se revisa la producción poética uruguaya desde la generación de 1945 hasta la actualidad. La edición se completa con un ensayo de Ricardo Rodríguez Pereyra sobre el cine y homosexualidad en Argentina, una entrevista al novelista Graham Swift, y, sobre todo, un texto de Nora Cattelli en torno al pensamiento crítico de Raymond Williams y Slavoj Žižek. Con la excusa de reseñar los libros *El campo y la ciudad* y *El espíritu sujeto-El centro ausente de la ontología política*, Catelli tienta, en escasas pero luminosas siete páginas, una lectura contrastada de Williams y Žižek. El punto de partida consiste en concebir el libro del primero como un estudio de las relaciones históricas entre experiencia social y expresión literaria; y el del segundo como una revisión especulativa de los vínculos entre el proyecto moderno de construcción de la subjetividad y los discursos particularistas de la posmodernidad. Luego de señalar que la vigencia de Williams se funda en que, a través de la "estructura de sentimiento", los textos no refrendan el movimiento de la Historia ni la Historia se agota en la mera conexión con cambios de estilos o innovaciones formales, Catelli observa que Žižek, en cambio, "se comporta como un lector (sólo) posmoderno, (sólo) atento a la bisagra del rasgo en el que identifica el pensado, vivido, experimentado como propio". Y concluye: *Williams estudia las relaciones históricas entre experiencia social y formas literarias, y Žižek efectúa una revisión de las relaciones entre el proyecto moderno de construcción del sujeto –en lo que éste puede tener todavía de resto universalista– y los discursos particularistas de la posmodernidad. En ambos este escrutinio se hace sobre documentos de la cultura en sentido muy amplio. La diferencia es que para Williams esos documentos son formas complejas, fuente de conocimientos proisorios, paradójicos, inconclusos; para Žižek son refrendos de la teoría. Entre una y otra posición media la distancia que separa la crítica de la ilustración, la argumentación de la aplicación. En esa distancia se juega, hoy, el debate sobre la literatura y el arte: el debate sobre sus fronteras estéticas, sobre su horizonte hermenéutico, sobre su proitoria, histórica, pero necesaria especificidad.*

(Correspondencia a: Blas Mata-

moro, Av. Reyes Católicos, 4, 28040, Madrid. Correo electrónico: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es)

★ **El Ojo Mochó**, N° 17, Buenos Aires, verano 2003.

Algo de lo mucho que contiene este número de *El Ojo Mochó*, todavía grueso –160 páginas– aunque un poco menos que lo habitual, y siempre sustancioso: largo ensayo en el que Horacio González se pregunta sobre formas de escritura y géneros de combate intelectual en relación a cómo se expone la historia y a las artes de la refutación (concretamente, refiriéndose primero a lo que escribieron sobre la Argentina Nicolás Shumway, Tullio Halperin Donghi y Jorge Lanata, y luego a consideraciones de Beatriz Sarlo, Atilio Borón y Eduardo Grüner sobre el Imperio de Negri y Hardt, además de las que sobre ese famoso libro hace el propio González); "Crisis y literatura" por Jorge Quiroga, quien también escribe el texto de presentación de una serie de poemas de Laura Estrín; un "Acercamiento a Arturo Jauretche" de Víctor Pesce (que no deja de tocar sus vinculaciones con la gauche, con Borges, con Sarmiento y con Scalabrini Ortiz); una jugosísima charla de David Viñas sobre diversas cuestiones y quizá centralmente sobre Lugones; mucho material de reflexión político-social (predominantemente en torno de visiones de la Argentina a partir de la crisis de fines de 2001) y "Mix de ideas-fuerza para una semiótica soft del tango", una in clasificable, divertida y muy interesante divagación en que Emilio de Ipolo toma una serie de letras de tango para, sin abandonar del todo la disciplina por la que es conocido –la sociología–, hablar también de metonimia, sinécdoque, metáfora y catacresis, del peronismo, de Góngora, de la gramaticalidad de los enunciados, de las cuestiones de género y varios asuntos más. Distribución y números atrasados Siglo XXI Editores Argentina: sigloxixi-arg@sinectis.com.ar. (D. F.)

★ **El Perseguidor**, año IX, N° 11, Buenos Aires, primavera-verano 2003/2004.

"El recuento romántico" es el título de la separata dedicada a unas jornadas que esta revista y la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino llevaron a cabo en 2003. Luego de una introducción del director de *El Perseguidor*, Diego Vinarsky, se incluyen textos de Blas Matamoros ("¿Quién no es Romántico?"), Juan Ritvo ("El romanticismo es un enigmático intervalo entre extremos"), Marcelo Colimbi (sobre Novalis), Lucas Margarit ("Blake enseña a mirar el mundo a Ginsberg"), Esteban Ilerado (sobre Werner Herzog), Roberto Raschella (Manzoni y Verdi), Jorge Madrazo (Delmira Agustini) y Susana Romano-Sued ("Romanticismo y traducción"). Pero el tema de la separata excede sus 32 páginas, empezando por el editorial de Vinarsky y siguiendo con unos apuntes suyos sobre el periódico y sendas entrevistas, a Jorge Perotín sobre el neorromanticismo de los 70 y a Oscar Steinberg sobre "tradiciones románticas en los medios". Además, este sustancioso número trae sendos textos de Baudelaire y Catulle Mendès presentados y traducidos por Rodolfo Alonso, un reportaje a Alberto Laiseca, un ensayo de Oscar del Barco ("Kant y el arte contemporáneo"), un "arte poética" de Gianni Siccardi y las respuestas de Jorge Panesi a un cuestionario sobre teoría y análisis literario, de las que aquí va una muestra: *Lo que trato de enseñar va en contra de los hipertéoricos (en la Argentina*

*hay siempre una tendencia muy marcada a jugar en la virtualidad platónica de las ideas generalizadoras), pero también en contra de los chapuceros, que por amor a la independencia soberana de la literatura ven en cualquier reflexión teórica un efecto esterilizador que leargaría a apartarlos del sagrado goce de la empiria practicante. Si la teoría literaria no es útil de poco sirve, y la teoría literaria sirve para pensar, así de sencillo. Para pensar la literatura.*

(Correspondencia a: Vidt 1660, PB "B" (1425), Buenos Aires. Telefax 4826-3525.)

★ **Tierra prometida**, N° 3, México D. F., octubre de 2003.

El centenario del nacimiento de Jorge Cuesta (1903-1942), uno de los animadores del grupo conocido como "los contemporáneos", da pie a un completo dossier que le dedica esta interesante revista dirigida por el poeta Víctor Baca. El grupo, es sabido, tomó su nombre de la revista *Contemporáneos* que publicaron, entre 1928 y 1931, Xavier de Villaurrutia, Carlos Pellicier, Carlos Gorostiza, Gilberto Owen, Salvador Novo, Usigli, Montellanos, Torres Bodet y el propio Cuesta, todos ellos excelentes poetas, cualidad a la que Cuesta añadió una agudeza crítica fuera de lo común. "Es el mejor armado intelectualmente de nuestros contemporáneos", dijo de él Villaurrutia; también fue el de vida más desgraciada. Los últimos cuatro de los 39 años que vivió los pasó peregrinando por hospitales psiquiátricos; químico de profesión, se había inyectado al parecer algunas enzimas biológicas buscando una eterna juventud; terminó creyendo que estaba volviéndose muelle, atentando contra sus genitales y suicidándose con las cintas de su camisa de fuerza. Al morir, había publicado sólo artículos y poemas en revistas; el grueso de su poesía y sus trabajos de ensayo estaban inéditos, y fueron recopilados recién en 1964. Así, resulta singularmente interesante este dossier que con el subtítulo de "Crítica y locura", le dedica *Tierra Prometida*, con la voluntad de volver a leer, atentamente, a quien fue llamado "la conciencia del grupo" que, junto al modernismo que lo precedió, encarna la mejor poesía de México; un intento de recuperar el propio hilo, la propia versión de la modernidad, perdida tal vez, o ahogada, en la excesiva institucionalización de la poesía que siguió a la de los Contemporáneos; la entrega incluye ensayos de Verónica Volkow, Aldo Bés, Israel Ramírez, Gerardo Maldonado y una selectiva colección de aforismos sobre Cuesta ("Cuestiones cuestinas") de Alexandro Reyes.

(Correspondencia a: Víctor Baca, calle Manuel González 98, edif. Tamalulipes 608-B, colonia unidad Nonalcoatl Telatlolco, Delegación Cuauhtémoc, CP 06900, México D.F. Correo electrónico: tprom@terra.com.mx)

# W

## Poesía en la Red

Consulte los índices de los últimos números de *Diario de Poesía* en [www.diariodepoesia.com](http://www.diariodepoesia.com)