

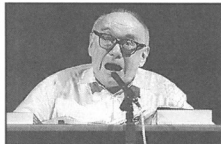
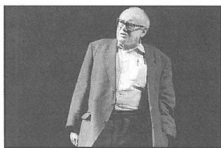
70
información
creación
ensayo

POESÍA

Septiembre
a
Diciembre
de 2005

www.diariodepoesia.com

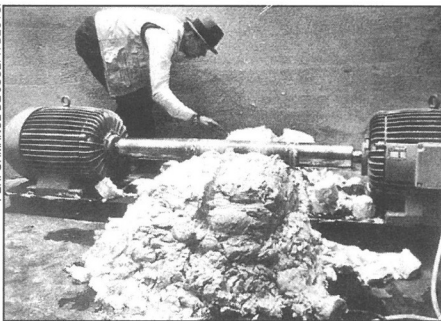
Entrevista a Juan José Saer (Serodino, 1937 - París, 2005) sobre la poesía y la figura de Aldo Oliva (Rosario, 1927-2000) ★ María Teresa Gramuglio: Homenaje a Saer ★ Lorenzo García Vega ★ Víctor Manuel Mendiola ★ Olvido García Valdés ★ ¡Defiéndase con un soneto!



ONCE POETAS de España y América

Once entrevistas a poetas de habla castellana de España y América, realizadas entre 2004 y 2005, conforman el dossier de este número. Temas de primera categoría en el debate estético contemporáneo entran en juego en ellas: objetividad y subjetividad, experiencia y lenguaje, adscripción o rechazo al lirismo, relación con la tradición y con la vanguardia, visibilidad y abstracción, estos asuntos están lejos de concitar una reflexión unánime. La apuesta es, precisamente, que entre las diversas respuestas salten algunas chispas significativas. El lector dirá si resultó.

PERFORMANCE DE JOSEPH BEUYS



La función de la palabra en el arte contemporáneo

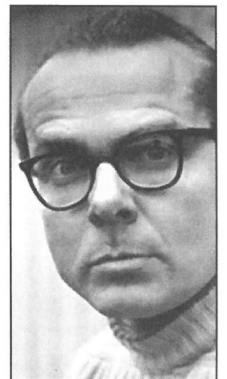
"Las obras —instalaciones, danza, lo que fuese— pueden ser antiartísticas, pero las palabras que las acompañan suelen poseer —en su grandiosidad solemne— un carácter kitsch innegable", dice Nora Catelli (Rosario, 1946, ganadora del premio Anagrama de Ensayo 2001) en una polémica ponencia que aborda el papel inédito, central, de la palabra en el conjunto de las manifestaciones artísticas contemporáneas. Página 29.



CRÍTICO A DE ARTE po Lli Nai re

el sueño de una ficha

Guillermo Piro presenta *Zettels Traum*, el enorme libro experimental del escritor Arno Schmidt, considerado el Joyce alemán. Página 23.



Arno Schmidt

La producción de Apollinaire como crítico de arte moderno es prácticamente desconocida en castellano, a excepción de sus trabajos sobre el cubismo. En página 40 se ofrece un adelanto de la selección de sus *Chroniques d'art (1902-1918)* que se publicará el año que viene en la Editorial Biblos.

ERNST JANDL POEMAS

Ernst Jandl (Viena, 1925-2000), maestro de la "poesía hablada" y la escritura, en versiones de Sandra Santana. Página 26

Sumario

Defiéndase con un soneto, por David Orr, trad. de Mirta Rosenberg	2
Juan José Saer: "La enseñanza de Aldo Oliva era fascinante", entrevista de Edgardo Dobry a Juan José Saer	3
Aldo, por Juan José Saer	4
El poeta que se queda con la última palabra, por Pablo Gianera	5
El cónsul, por María Teresa Gramuglio	6
A Renzi, por Juan José Saer	6
La destrucción, por Marcelo Rizzi	7
Falena, por Carlos Capella	8
Siempre confundimos cielo y tierra, por Timo Berger	9
Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras, por Sonia Scarabelli	10

ONCE POETAS DE
ESPAÑA Y AMÉRICA

Presentación, por Daniel Samoilovich	11
Olvido García Valdés	11
Lorenzo García Vega	12
Darío Jaramillo	14
Carlos Piera	15
María Medrano	16
José Kozler	16
Victor Manuel Mendiola	17
Pedro Provencio	18
Esther Zarraluki	19
Laura Wittner	19
Octavio Armand	21

Zettels Trauñ, o el sueño de una ficha, por Guillermo Piro	23
Dos páginas del Zettels Traum, por Arno Schmidt	24
El peinado de Jandl y otros poemas, por Ernst Jandler, traducción y presentación por Sandra Santana	27
Entonces qué, por Enrique Fierro	28
La función de la palabra en el arte contempo- ráneo, por Nora Catelli	29
Agenda	30
El libro de unos sonidos	32
Una historia natural que no, por Ana Porriá	33
Reseñas, por Osvaldo Aguirre, Miguel Casado, Lucas Bidon-Chanal y José Emilio Burucúa	33
Dante a través de varios pares de ojos, por Julian Cooper, trad. de Mirta Rosenberg	37
Los futuristas, por Guillaume Apollinaire, trad. de Fernando Bruno	40

¿Quién necesita gas lacrimógeno en aerosol? Defiéndase con un soneto

por David Orr
traducción de
Mirta Rosenberg

A juzgar por dos novelas recientes, *Saturday*, de Ian McEwan, y *And Now You Can Go*, de Vendela Vida, se puede salvar el pellejo con un buen poema. En cada uno de esos libros se evita un inminente acto de violencia, no por la llegada de un escuadrón de policía sino por el recitado de un poema... y no de un poema "coloquial" ni de una letra de canción pop disfrazada de poema, sino de un sólido poema-poema, a la antigua usanza. Uno de esos poemas es incluso... victoriano. Lo que nos lleva a plantear la pregunta obvia: ¿debemos equipar al departamento de policía con un ejemplar de buenos sonetos?

Bien, tal vez no. Pero ayuda echar un vistazo a las escenas descriptas por McEwan y Vida, porque nos dicen algo interesante sobre los posibles usos de la poesía. *Saturday*, una producción con la típica pulcritud de McEwan, convierte un día de la vida de un neurocirujano londinense en una serie de complejos enfrentamientos entre el arte, la ciencia, el filisteísmo y la irracionalidad. En la escena culminante del libro, la hija del protagonista —una poeta que acaba de publicar su primer libro— está pálido de ser violada por una patota, cuando uno de ellos le exige, burlándose, que les lea su mejor poema. Ella finge leer de su libro pero en realidad les recita el clásico "Dover Beach", de Matthew Arnold. El jefe de la banda se queda pasmado ("Ees hermosos"), se disipa la amenaza de violación y todo termina bien.

And Now You Can Go, de Vida, empieza casi exactamente del mismo modo en que culmina la novela de McEwan. Su protagonista, una estudiante de historia del arte llamada Ellis, está caminando por el parque cuando es acosada por un hombre decidido a convertirla en la otra mitad de un caso de suicidio-asesinato. Desesperada por disuadirlo, ella le enumera un par de "razones para vivir", la segunda de las cuales es... sí, la poesía. Mientras su captor la mira perplejo, Ellis recita una serie de poemas, concluyendo con "Love", de Philip Larkin. Su actuación despierta un "confuso interés" por parte de su captor, los dos van en busca de una librería y el hombre la libera minutos más tarde. ¿Quién hubiera pensado que Larkin, autor del famosamente sonoro poema "Aubade" ("Incansable muerte, ahora todo un día más cercana"), podía levantarle tanto el ánimo a alguien?

Si uno es lector de poesía, es difícil no sentirse estimulado y vagamente halagado por estas

escenas. Los personajes no sólo parecen disfrutar de la poesía (y conocerla al dedillo), sino que los poemas aparecen como elementos activos y útiles, incluso poderosos. Sin embargo, es imposible no advertir la elaborada maquinaria requerida para darle a esta forma de arte unos momentos de gloria. McEwan, por ejemplo, tiene por protagonista a una poeta. El problema, no obstante, es que una poeta contemporánea escribe poemas contemporáneos... y el enfrentamiento entre el Arte Elevado y el Salvajismo pierde mucho lustre si resulta ser un combate entre el Mediocre Verso Contemporáneo y Un Tipo Resentido con Problemas. Para sortear ese obstáculo, McEwan nos ofrece el extraño espectáculo de una poeta contemporánea que hace pasar como propio un poema canónico escrito un siglo y medio atrás, que ha memorizado alguna vez. Vida, por su parte, no pretende resolver el problema y explica el asombroso recitado de su protagonista por medio de algo que bordea el maltrato infantil: "Mi madre hizo que mi hermana Freddie y yo memorizáramos un poema por semana".

¿Por qué estos dos talentosos escritores se toman tantas molestias para demostrar que la poesía aplaca el espíritu salvaje? ¿Y por qué estas dos escenas poco plausibles tienen resonancia para tantos críticos y lectores? La respuesta tiene menos que ver con la poesía que con lo que creemos que debería hacer la poesía... es decir, algo útil. Auden puede haber afirmado que "la poesía no hace ocurrir nada", pero en tanto dedicados consumidores no compramos algo tan inservible. En cambio, preferimos creer que los poemas son como máquinas: uno paga su dinero, oprime los botones adecuados, y ellos ponen en marcha su magia. Si se los apunta contra un tipo malo, son casi tan efectivos como un aerosol de gas lacrimógeno.

No es una idea realista, por supuesto, pero es difícil de evitar en una cultura que iguala valor y utilidad. Y hace que incluso los más antiguos lectores de poesía lleguen a justificar ese arte en términos de otras disciplinas más prácticas... como la política, por ejemplo. Con frecuencia se lee en alguna reseña que un poema publicado en una oscura revista ha "subvertido el discurso dominante" o "ha socavado un constructo social" (presumiblemente para beneficio de la novia del autor, su mamá y cuatro lectores que probablemente ya estaban de acuerdo con él). En "The Government of the Tongue", por ejemplo, Seamus Heaney cuenta que decidió no grabar una cinta con sus poemas el día en que varias bombas explotaron en Belfast; según lo expresa,

experimentó "el sentimiento de que grabar poesía constituía una traición al sufrimiento". La consternación de Heaney está expresada tan elocuentemente que resulta fácil olvidar que su reacción está basada en una falacia; después de todo, si Heaney hubiera planeado hacer ese día algo igualmente desconectado de la explosión de las bombas (como, digamos, cortar el césped), ¿también habría escrito un largo y angustiado ensayo al respecto? ¿Por qué habría que considerar la poesía como algo opuesto a la vida política, en vez de algo paralelo a ella? Al menos en parte, esa preocupación por la política parece causada por el temor, escasamente controlado, de que la poesía no sea suficientemente sólida por sí misma, y que por lo tanto le vendría bien un empujón.

En este punto, McEwan y Vida vuelven a ser útiles. Las escenas que crearon pueden ser improbables, y tal vez ambos insistan demasiado en la capacidad de la poesía de "hacer algo", pero hay algo esencial que los dos hacen bien: muestran a la poesía escuchada como poesía, por sus propios méritos, con toda la perplejidad y suspensión que provoca. McEwan, por ejemplo, tiene el cuidado de mostrar que uno de sus personajes malentendiendo algunos detalles cruciales de "Dover Beach", y Vida subraya con destreza la perplejidad del potencial suicida ante el recitado de Ellis ("¿Qué es un Philip Larkin?"). Las escenas son íntimas, las consecuencias clásicas, y los personajes andan a los tropezones en ellas como lo harían en un soneto shakespeareano particularmente complejo. Así es como debería ser. Si hay algo que reúne a los buenos libros de poesía —ya sean directos y fáciles de leer o ramificados y deliberadamente tortuosos— es que nos permiten entrar en un espacio privado en el que el tiempo se hace más lento y las posibilidades se expanden. En ese espacio, se nos permite tentar el camino en vez de exigírnoslo firmar sobre el renglón, contestar el teléfono o blandir un arma.

Así que cuando Auden nos dice que "la poesía no hace ocurrir nada", en realidad, bajo el disfraz de la descalificación, está fanfarroneando. Después de todo, el principio emerge de la nada —de la oscuridad ante el abismo—. Si la poesía no puede cambiar el mundo (o salvarnos la vida), al menos puede marcar una pausa en la que es la propia utilidad la que no sirve para nada, y cualquier cosa puede cobrar forma. Si queremos salvar nuestra vida gracias a esos momentos, es posible que nos resulten más dignos de ser atesorados. (*The New York Times Book Review*)

*El N° 71 aparece
en diciembre.
Dossier: Poesía y
periodismo.*

DIARIO DE
POESÍA
Año 19 N° 70
Septiembre a Diciembre
de 2005

Consejo de Dirección
Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucea, 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

Diagramación y armado
Liliana Rocca

Escaneado de imágenes
Pablo Tomaselo

Colaboradores especiales
Osvaldo Aguirre, Valeria Castelló-Joubert, Sergio Chejfec, Edgardo Dobry (Barcelona), Circe Maia (Tacuarembó) y Samuel Zaidman

Diseño original
Juan Pablo Renzi

DIARIO DE POESÍA recibe toda su correspondencia en C.C. 1790 (1000, Correo Central), Buenos Aires. E-mail: contacto@diariodepoesia.com. 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° 238597. Distribuidora en Capital: Distribimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426, 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.

Juan José Saer: “La enseñanza de Aldo Oliva era fascinante”

En las páginas que siguen, una entrevista a Juan José Saer sobre la poesía y la figura de Aldo Oliva (Rosario, 1927-2000), una amplia lectura de la *Poesía Completa* de Oliva publicada a fines de 2003 y un texto de María Teresa Gramuglio leído en un homenaje a Saer realizado en junio de este año.

entrevista de
Edgardo Dobry

Tras la muerte de Aldo Oliva, en 2000, empezó a cobrar forma, en Rosario, la idea de que era necesario reunir en un volumen su obra poética, dispersa en varios libros difíciles de encontrar. Se me ocurrió que, para el momento en que ese proyecto se hiciera realidad, sería interesante contar con el testimonio de Juan José Saer, quien siempre se refería a Oliva con gran respeto y admiración: a él le había dedicado, junto a Juan L. Ortiz, su único libro de poemas, *El arte de narrar*. A su vez, Oliva le dedicó a Saer su primer libro publicado, el rarísimo y sublime *César en Dyrachium* (1986). Ese intercambio de ofrendas señalaba la persistencia de un diálogo anterior, que interesaba evocar y, de algún modo, registrar.

En el verano europeo de 2002, en Cadaqués, le transmití a Saer el interés de *Diario de Poesía* por contar con algunas palabras suyas. El me propuso mantener una conversación sobre la figura y la poesía de Oliva: estábamos de vacaciones, no teníamos a mano bibliografía alguna ni más referencias que las de la memoria. Por eso lo que sigue es un diálogo informal, donde se hilan recuerdos y emociones además de argumentos literarios. Era el homenaje que, entonces, Saer le hacía a Oliva; y que ahora, forzosamente, se convierte también en un homenaje al propio Saer.

Dos notas: la conversación tuvo lugar el 15 de agosto de 2002. Y la “pequeña *summa*” a la que Saer se refiere al final es la novela en la que trabajaba por entonces, que su muerte, ocurrida hace pocas semanas, dejó inconclusa.

En qué circunstancias conoció a Aldo Oliva?

—Conocí a Aldo en 1958, cuando él vino a Santa Fe como secretario de Ramón Alcalde, que fue nombrado ministro de educación de la provincia en el gobierno de Silvestre Bognis. Fue el triunfo del frondicismo, en el 58, que encarnó una gran esperanza, frustrada poco después. Era un plan desarrollista, progresista, que se hizo con los votos del peronismo y del radicalismo, popular, nacionalista en el buen sentido, en el de la defensa de los intereses

nacionales. Aldo vino como secretario de Ramón Alcalde y un día, en una sesión del cineclub, él estaba en el hall del cine y se me acercó y se presentó, y yo le dije que había oído hablar de él. Ahí empezó nuestra amistad. No nos vimos mucho en aquella época, él era más viejo que yo y sobre todo en ese momento él era un personaje más o menos importante, era el secretario del ministro de educación. Pero duró poco eso: Alcalde fue el primer ministro frondicista que renunció, porque evidentemente se vio para dónde iba la cosa, y entonces Aldo se volvió a Rosario.

—Poco después usted empezó a cursar en la universidad de Rosario...

—Sí, yo había estado estudiando derecho en Santa Fe, y trabajaba en el diario *Litoral*, pero rompí con ese diario, me fui, y me inscribí en la facultad de Filosofía de Rosario, que me atraía muchísimo por su ambiente. Aldo estaba ahí; fue el eterno estudiante durante muchos años, y después ya fue profesor. Ahí conocí prácticamente a todos mis amigos rosarinos, por quienes siempre he sentido un enorme aprecio; muchos conflictos, pero un gran aprecio. La primera fue María Teresa Gramuglio, yo la conocí antes que su marido, antes que Juan Pablo Renzi. Después estaban otros poetas de Rosario, que pertenecían a otros grupos, pero que yo respetaba enormemente. Uno de ellos era Hugo Padeletti, también Daniel Giribaldi. En cuanto a Aldo, fue maestro de mucha gente, tenía una gran influencia sobre todos nosotros; estaba también Jorge Conti, otro rosarino, estaba Rafael Ielpi...

—¿Habían conformado algún grupo más o menos institucionalizado?

—No, institucionalizado no, pero el intercambio era intenso y frecuente, después surgieron algunas revistas, como *El arremangado braso* o *700 monos*, que creó Nicolás Rosa. Yo fui amigo de todos ellos, también en esa época estaba Adolfo Prieto de decano... Para mí esos viajes a Rosario fueron muy fecundos desde todo punto de vista. Mis amigos de Santa Fe, como Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Hugo Mandón, que también eran mayores que yo, tuvieron mucha influencia sobre mí, pero la influencia de Rosario fue más bien la de in-

teresarme por la filosofía, el pensamiento, ahí o por primera vez el nombre de Heidegger, que estaba muy de moda en Rosario por aquellos años. Todo ese mundo, a pesar de tratarse de personas tan diferentes entre sí, era para mí muy coherente, porque había un nivel de reflexión, de debate muy intenso y atractivo, aunque a veces podía ser terrible, sobre todo cuando había un poco de vino de por medio: las discusiones podían llegar a ser violentas...

Por aquella época ya se lo veía a Aldo como un maestro de poetas, como lo era cuando yo lo conocí, mucho más tarde, en los años ochenta?



Rubén Sevlever, Rafael Ielpi, Aldo Oliva, Reynaldo Pappalardo, Hugo Gola, Luis María Castellanos y Hugo Padeletti al frente de la librería Artés, Rosario, ca. 1966.

—Bueno, Aldo siempre tenía discípulos, que lo seguían a todas partes y le imitaban, como diría Borges, hasta la manera de escupir. Nosotros a los de ese grupo lo llamábamos Malvaloca, que era una marca de aceite que tenía el 90% de oliva. Nosotros, que ya éramos viejos amigos, nos habíamos separado un poco de él, no porque estuviéramos enojados, aunque él sí, por ahí se enojaba con alguno, porque tenía un carácter muy atrabiliario. Era un personaje apasionante, encantador, pero a medida que iba subiéndole la noche él se ponía a veces...

—¿A qué época se refiere usted?

—Entre 1958 y 1968. Esos diez años, en los que yo iba a Rosario todo el tiempo, porque además Bibí, mi primera mujer, es de Rosario: nos conocimos y nos casamos a los seis meses y aunque nos fuimos a vivir a Santa Fe íbamos mucho a Rosario, ella seguía sus estudios allá y además íbamos a ver a los Prieto... La gente de Rosario también venía mucho a Santa Fe, por ejemplo yo los presenté a Aldo y Hugo Gola. Se creó en Santa Fe el Instituto de Cine, traíamos gente de Rosario que venía a dar clases, conferencias. No recuerdo bien ahora si Aldo vino en un deter-

que hubo en la Argentina de aquella época, por la frecuencia y la profundidad de los debates.

—Era una época de gran intensidad intelectual...

—Era una época muy parti-

“El movimiento poético que se formó entre Rosario y Santa Fe a fines de los 50 es el más importante que hubo en la Argentina después de Boedo y Florida, incluso diría después del modernismo.”

cular, sin duda: en las librerías de Santa Fe, en las mesas de saldo, uno compraba las obras completas de Freud, le estoy hablando de 1958, 59, compraba el *Ulises*, o *Mientras agoniza* de Faulkner, las cosas más importantes de la literatura mundial, que en esa época se publicaban en Argentina, porque la guerra española había llevado a Argentina una buena parte de la diáspora de editores. Eso duró hasta los 60, en que surgieron en España editoriales como Seix Barral, pero si usted mira la cantidad y la calidad de lo que se publicaba por aquellos años en Buenos Aires, hoy parece increíble...

En cuanto a la poesía: ¿puede señalar algún aprendizaje que deba a Aldo Oliva?

—Aldo era un poeta extremadamente riguroso, escribía muy poco. En sus últimos años escribió más, y sus poemas se fueron haciendo cada vez más complejos y algunos, a mi modo de ver, pecan por un exceso de retórica clasicista. Pero hay una línea de su poesía donde hay una gran precisión que podríamos llamar conceptual pero que es más bien sensorial, pienso particularmente en poemas como “Caza mayor”, “Las mujeres se acercan al violeta”, que son poemas que nos produjeron una fuerte impresión. Más tarde escribió ese poema maravilloso, “Vieja lavando ropa”, un (sigue en pag. 4)

(viene de pág. 3)

poema a la madre, donde él intenta exabruptos verbales muy particulares, muy interesantes... Pero además estaba el debate, el diálogo, la discusión; Aldo era fundamentalmente un lector muy sensible, él no sólo pescaba inmediatamente el sentido de un poema, aquello que había de poético en un poema, sino que además era capaz de caracterizarlo enseguida. Me acuerdo que un día le leí un poema mío que me gustaba mucho en ese momento, lo acababa de escribir y es uno de los pocos poemas de aquella época que después incluí en *El arte de narrar*, se titula "Motivo". Es una especie de naturaleza muerta; Aldo lo escuchó y me dijo una cosa que me pareció tan exacta, como un golpecito, me dijo: "Es imaginista pero está muy bien". Me pareció un juicio verdadero. A mí me bastaba un juicio objetivo y desinteresado para darme un poco de confianza en el interlocutor, y Aldo era eso: nosotros le mostrábamos nuestros poemas, y él también nos leía lo que había escrito. Eramos un pequeño grupo entre los que nos mostrábamos los poemas...

—¿Quiénes eran?

—Estaba Jorge Conti, el negro Ielpi... en Santa Fe estaban Gola, Rubén Sevlever, algunos otros, cada uno tenía aparte su pequeño círculo. Había gente también a la que uno respetaba, pero no se sentaba a leer sus poemas. Por ejemplo a mí me gusta muchísimo la poesía de Hugo Padeletti, sobre todo algunos poemas que me parecen extraordinarios, como "La atención" o "Palmeras". Me gustaba mucho un poema de él que decía "La perdiz fue atrapada en esta tierra reseca/ los moncholos en este sauce/ y dónde están los hombres...". Aparecía en ese poema "la corriente fugitiva", que yo lo puse después en un poema mío y se lo mandé, y se lo dediqué. Parece nada, es casi un lugar común, pero en el poema de Hugo era un verdadero impacto. Bueno, Hugo y Aldo eran un poco enemigos, pero más bien enemigos políticos. Hugo era católico a su manera, y cuando cayó Frondizi lo nombraron a él director del Centro Cultural, y había esa rivalidad, eran los dos más viejos. Pero nosotros los respetábamos a los dos.

—¿Y qué relación tenían ustedes con los poetas de Buenos Aires?

—Poco a poco se fue haciendo la relación. El nexo con Poesía Buenos Aires era Gola: con Rodolfo Alonso, con Raúl Gustavo Aguirre, que además de un excelente poeta era un tipo maravilloso, con Edgar Bayley, con Coco Madariaga, otro poeta de primera...

—¿Ellos iban a Rosario, iban a Santa Fe?

—Venían a Santa Fe. Por ejemplo, en 1961, todavía con Frondizi de presidente, se hizo la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe, vinieron todos ellos, hay un li-

bro hecho por la Universidad del Litoral sobre eso. Creo que estuvo Drummond de Andrade también, ya no me acuerdo si vino o mandó el texto para el libro, yo en esa época era muy pendejo, no me gustaba (risas). Paco Urondo, que también estaba en Poesía Buenos Aires, era de Santa Fe; Juan Gelman también venía mucho. Gola y Juan estaban en el Partido Comunista, pero eran disidentes en el interior del partido, con la gente de la revista *Pasado y Presente*. En fin, es toda gente que formó parte de esa onda de poesía que podemos ubicar entre 1950 y 1965. Después las cosas cambiaron. Creo que el último conato del grupo Poesía Buenos Aires fue la aparición de la revista *Zona*, si no me equivoco la primera tapa salió con la foto de Ortiz, después hubo otro número dedicado a Girondo; y la tercera, y ahí la arruinaron y además es un síntoma de cómo avanzaba el populismo, fue dedicada a Discépolo. No es que yo tenga nada contra Discépolo pero ahí se ve muy bien la tendencia...

Casi me disculpo por preguntarlo pero, en esa época, ¿cómo veían ustedes a Borges?

—Bueno, yo creo que nosotros fuimos, desde Rosario y Santa Fe, los primeros que, desde la izquierda, reconocíamos a Borges como un gran escritor. El grupo Contorno lo consideraba todavía como un escritor evasivo y otras cosas por el estilo. Me acuerdo haber tenido en aquella época una discusión terrible con miembros de Contorno, no voy a decir nombres, y estaba ahí también Paco Urondo, lo puedo nombrar porque ha muerto, y tuvimos una terrible discusión en Santa Fe, precisamente en casa de Paco, a propósito de Borges. Ellos lo atacaban a muerte, y nosotros, Gola y yo, lo defendíamos, y la cosa acabó a los gritos, pero afectuosamente. Nosotros no éramos de los que cuando no estábamos de acuerdo terminábamos a las trompadas, algunos lo hacían, es verdad, pero esos eran más bien los rosarinos, los santafesinos éramos más pacíficos (risas)...

—¿Más civilizados...

—¿Cómo? ¿Inglesados?

—No, no: civilizados, digo.

—Ah, creí que era un sarcasmo de rosarino...

Volvamos a Aldo Oliva. Cuando yo lo conocí, veinte años más tarde de la época en la que usted lo frecuentó, él afirmaba que el gran poeta argentino era Lugones.

—Conozco esa posición, aunque no estoy de acuerdo. Yo creo que Lugones es un gran poeta, creo también esa vieja verdad crítica, que le oí por primera vez a Borges, que dice que a un poeta hay que juzgarlo por lo mejor que ha escrito. Evidentemente Lugones ha escrito algunos poemas magníficos. Me gustan mucho los *Poemas solariegos*, por la construcción, que

vuelve al verso libre del *Lunario sentimental*. Siempre digo que en todo gran poeta hay dos tendencias, una hacia una gran simplicidad formal y la otra hacia la complejidad, y en Lugones las dos se reabsorben en su último libro, *Los romances del Río Seco*, pero ya en *Poemas solariegos* adelantaba un poco eso. Ahora bien, yo creo que el defecto de la poesía de Lugones es, en primer lugar, que es demasiado, y que se jacta de poder expresar cualquier cosa, y tiene cosas insostenibles como las *Odas seculares*. Yo tengo en casa, desde hace años, la *Poesía completa* de Lugones, y la usé mucho, como profesor, para enseñar versificación, porque ahí se encuentran prácticamente todos los versos castellanos. Y

superar su propio dogma literario. Eso es tener plasticidad; los demás quedan como grandes representantes del movimiento, pero sólo el que tiene plasticidad llega a ser además un gran escritor. Eso es lo que suele pasar con los surrealistas: son buenos surrealistas y punto. En el modernismo el único capaz de superar el modernismo fue Darío; aunque me gusta también bastante Herrera y Reissig. Aprendió de Lugones eso de que la *contrainte* tiene que ser muy dura, pero él la hizo tan dura que su poesía tiene como una especie de extrañeza en la forma que me lo hace muy atractivo. Además tuvo la suerte de morir joven, al contrario que Lugones. Porque además está la cosa de poeta oficial de

miento. Lo que pasa es que yo no le cedía nada a Aldo, otros sí; yo le tenía un gran respeto y mucho cariño, le dediqué un poema, y sin embargo yo no le cedía en nada. Él quería tener razón a toda costa, y cuando no se la daba se ponía furioso, empezaba como a amenazar físicamente. Yo creo que él pensaba que Juan L. tenía sobre nosotros una especie de influjo de gurú, cosa para nada cierta.

—¿Quizás estaba un poco celoso.

—Probablemente, sí, él pensaba que Juan L. era una especie de compadrito que dominaba en otra parroquia, y él quería ir a mojarle la oreja. Pero cuando lo conocí quedó tan seducido, y Juan L. además le tenía un enorme aprecio, porque sabía que nosotros, que Gola y yo, respetábamos a Aldo y lo queríamos y viceversa.

Usted se fue del país a finales de los sesenta. ¿Siguió viendo a Aldo regularmente, a partir de entonces?

—Siempre que viajaba a Argentina lo veía, iba a Rosario para verlo a él, porque los Prieto ya no estaban, el negro Ielpi era funcionario y estaba muy ocupado, Jorge Conti se había vuelto a Santa Fe. Así que yo iba a Rosario para verlo a Oliva, paraba en casa de mi hermano y salía alguna noche con los que quedaban de la barra de entonces, con los Malvaloca del momento. Pero la última vez que lo vi fue en París, él quiso ir a la tumba de Baudelaire en el cementerio de Montparnasse, y fuimos a tomar vino después. Hacía mucho frío, como en el "Soneto autumnal al Marqués de Bradomin" de Darío, que a Aldo le encantaba: "... Es el otoño y vengo de un Versalles doliente./ Había mucho frío y erraba vulgarmente/ El chorro de agua de Verlaine estaba mudo." Ahora pienso que fue como a propósito... Fuimos a ver la tumba de Sartre también, y él quiso ver la de Cortázar, pero no pudimos encontrarla. Esa fue la última vez que lo vi, estaba con su amigo Príncipe, que trabajaba en Aerolíneas Argentinas, un viejo amigo de Aldo. Habrá sido unos cinco años antes de su muerte. Yo lo llevé a comer a un bar de vinos de mi barrio.

—¿Cómo recibió la noticia de su muerte?

—Yo estaba en Buenos Aires cuando murió, estaba a punto de salir para Rosario al Festival de Poesía, precisamente, y alguien me hizo un reportaje desde Rosario, por teléfono, yo ya sabía que estaba muy enfermo, y cuando terminó el reportaje me dijo que tenía que darme una noticia y me pidió que hiciera alguna declaración. Lógicamente yo me sentí muy apenado, y en el momento no lo dije, pero ahora puedo decirlo: también, además de la pena, sentí un gran alivio cuando supe que había muerto antes de que yo llegara a Rosario, porque me habían dicho que estaba muy disminuido, que sufría

Juan José Saer

Aldo

La boca cumple un enorme papel: toma el vino, tinto, de a poco, a lo largo de la noche, y devuelve, incansablemente, iluminándose, el verbo. Y cuando está en silencio, los labios se mueven todavía, se estiran, se entreabren porque los dientes, sin motivo, sin ninguna pasión, por pura costumbre, se aprietan. Es, se ve bien, un reflejo que viene desde el fondo, o mejor dicho desde el principio. La calvicie no alcanza más que la coronilla, la frente, y en la nuca, y a los costados, el pelo grisáceo termina humildemente, escarolado, insumiso. En el conjunto, la cabeza vendría a ser de un gris ceniza evanescente, la cara roja, a causa quizás del vino, y los hombros, cubiertos por el saco azul marino, resaltan, como contra un infinito, contra el afiche amarillo pegado a la pared. Está todo aureolado, si se quiere, de grafismos negros. La mesa del bar, al lado de la vidriera, es, entre todos, el mejor lugar; sobre la mesa el vaso de vino, medio lleno, que la mano, negligentemente, toca: de esas manos, se ha sabido decir que, como las de Borges, son blandas, evasivas. Las ha ocultado parece, a medias, desde siempre: ¿un complejo? Y a veces, sin embargo, pueden moverse, elegantes, en el aire, diciendo un alegato mudo en favor, por ejemplo, de Baudelaire, y en ellas, entonces, todo lo que le queda de pasión se concentra. Pero no es, propiamente, una pasión: son como unas señales, rápidas, que le llegan, de vez en cuando, desde lejos, desde el fondo, probablemente, o desde el principio, y alrededor de cuyo centelleo, todos sus días, que él se dice vivir, inútilmente, en dispersión, como un milagro austero, para el oyente, se reúnen.

yo le decía a los estudiantes: esto quiere que lo observen, que lo estudien, pero sólo formalmente, porque el contenido es de una cursilería terrible. Pero es cierto que hay algunos textos extraordinarios, como el famoso soneto "Alma venturosa": "Al promediar la tarde de aquel día/ cuando iba mi habitual adiós a darte/ fue una vaga congoja de dejarte/ lo que me hizo saber que te quería..."

—Pero, por otra parte, da la impresión de que el poeta que en realidad le interesaba a Oliva era Darío, era la voz que tenía siempre en la cabeza. De hecho, en el poema que le dedica a usted, César en *Dyrrachium, dice, en una nota preliminar, algo así como que Darío le da un respaldo clásico a su opción por el alejandrino*.

—Bueno, naturalmente el gran poeta del modernismo es Darío. Para ser realmente grande, todo gran escritor tiene que

Lugones. Ahora bien, si tuviéramos que identificar a Aldo con alguna poética argentina, sí, es la de Lugones. No sé si a él le gustaría esto, pero tal vez podríamos encontrarle, por la brevedad de la obra y por la cosa muy trabajada y ese gusto por el exabrupto verbal, un vínculo con Mastrorandi. Sobre todo esos poemas que no tienen rima, que crean una cosa bastante interesante.

Oliva conoció a Juan L. Ortiz?

—Sí, por supuesto, aunque al principio no le gustaba nada su poesía. Tuvimos una discusión una noche en un bar, en la plaza Santa Rosa, que duró hasta el alba, y terminamos a los gritos, a las amenazas, delante de varias generaciones de borrachos que abandonaban el local espantados, al final llegaron los primeros obreros de la mañana que nos escuchaban sonrientes ante tanto apasiona-

mucho, y yo no quería verlo así. Creo que él ya ni quería que los amigos lo vieran; cuando yo llegué a Rosario ya lo habían enterrado.

Cree que Aldo Oliva tiene un lugar propio en la poesía argentina?

—Creo que sí, creo que Aldo se inscribe en lo que podríamos llamar la generación del 50, junto con Padeletti, y también con Giribaldi, que fue el primer poeta de Rosario que entró en contacto con Poesía Buenos Aires, y editó un libro, *Aguas reunidas*, en la colección que dirigía Raúl Gustavo Aguirre. También con Giribaldi nos leíamos poemas, yo tengo poemas mecanografiados de muchos de ellos: de Conti, de Aldo, de Ielpi, de Mario Medina, de Gola, de Sevlever, los guardo como un tesoro, en una carpeta que tengo en París. Creo que, como movimiento poético, tal vez porque yo lo veo con una perspectiva generacional, porque era más joven que ellos, es el más importante después de Boedo y Florida, incluso diría después del modernismo. Porque lo demás que hubo en Argentina fueron francotiradores, Borges por un lado, Juan L. por otro, Girondo por el otro, que tienen entre ellos muy pocas cosas en común. En cambio ahí, todos estos poetas participan de una especie de ola de la poesía argentina de ese momento, que me parece muy interesante.

Por último: ¿qué deuda con Aldo Oliva reconoce usted en su propia poesía?

—Bueno, para empezar ya hay un reconocimiento evidente en el poema dedicado a Aldo, y además todo *El arte de narrar* está dedicado a Oliva y a Juan L. Es decir que ahí, deliberadamente, yo junté las dos tendencias. Yo creo que la enseñanza de Aldo era fascinante, porque con él se discutía muchísimo, y yo aprendí muchas cosas de él, como también de Juan L. o de Hugo Gola. Leyéndolos, escuchándolos, cuando ellos nombraban a alguien yo me hacía el que lo conocía, pero si no era así inmediatamente después me iba a la biblioteca a buscarlo, y todo eso jugó un papel muy importante en mi vida, forma parte de mi vida y de mi literatura. Muchos problemas que aparecen en mi literatura salen de ahí, por eso siempre quiero hacer entrar a Rosario en lo que escribo, ahora en la novela que estoy escribiendo, que es una especie de pequeña *summa*, aparecen personajes que van y vienen todo el tiempo de Rosario. Como en *Lo imborrable*, ahí aparecen, además de personajes que no voy a decir en quiénes estaban inspirados, muchos de ellos amigos de Aldo, pero aparece también una distribuidora de libros, Atenas, para la cual todos nosotros trabajábamos: Ielpi, Conti, yo, Sevlever, vendíamos libros a domicilio. Al tipo de la distribuidora, que se llamaba Fernández, lo llamábamos Fernández de Atenas, por eso al personaje de *Lo imborrable* le dicen Alfonso de Bizancio. ■

El poeta que se queda con la última palabra

“Los poemas de Oliva marcan un límite invulnerable de la poesía en español; es la palabra que viene después de todas las demás, aquella que incorpora y trabaja con el horizonte de sus precedencias”, escribe Pablo Gianera a propósito de la *Poesía Completa* de Aldo Oliva, publicada a fines de 2003 por la Editorial Municipal de Rosario.

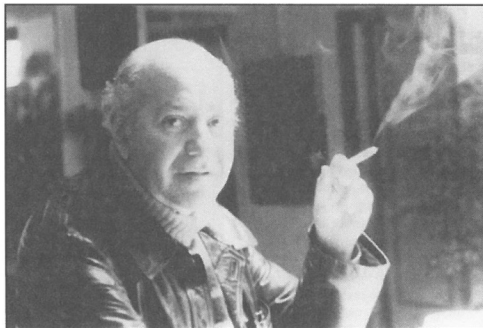
por Pablo Gianera

Cómo se construye el sentido en la poesía de Aldo Oliva? ¿Será acaso “recluido entre las rejas de un poema/ ominoso ostracismo del que no se vuelve”? La pregunta no alude, como en otros casos, a la autonomía de los sonidos respecto de sus significados. Por el contrario, si los poemas de Oliva obturan la inducción de un sentido es por una exasperada saturación de significados. Lo paradójico es que esta práctica parte—deliberadamente o no—de una concepción que entiende la escritura poética como una crítica radical del sentido. Se trata de una música (mosaico del aire, según la pertinente definición de Andrew Marvell) cuya melodía se evapora y no le deja al lector otra salida que abandonarse con fe a la tabla de salvación del ritmo para surfear vacilante sobre los versos. La poesía de Oliva es trabajosa no porque exhiba desprolijamente las huellas su tarea, sino porque la extrema condensación de los materiales a los que recurre demanda, literalmente, un trabajo, un esfuerzo aplicado, en este caso, a la extracción de un sentido. Sobre todo cuando—he aquí una de las novedades—hace que cada palabra diga cosas que nunca dijo antes.

Si uno quisiera ponerse in tempestivamente barthesiano, podría decir que esta poética está más del lado de lo escribible que de lo legible; una poética que exhibe una altísima conciencia de sí y que resiste la lectura en tanto no se resigna a ceder las claves que la hagan posible. La interdicción de la legibilidad está dirigida, por la vía del encriptamiento jeroglífico, contra cualquier aspiración conclusiva candorosamente confiada en la transparencia de la lengua. O, como esclarece el poema “Nhi”: “Sólo lo prohibido/ puede ser infinito”. El resultado es una poesía a la que nunca se le puede dar jaque porque se sale siempre del tablero y se vuelve incómoda para las hagiografías y los discursos canonizantes de la crítica.

El desafío de leer ahora la totalidad de sus poemas es difícil de exagerar. La garrulería editorial infligió desde el 2000 en adelante una cantidad de ediciones completas de poetas muertos y vivos. Sin embargo, muy pocas de esas compilaciones tenían la urgencia de esta

tardía *Poesía completa* que, al cuidado de Roberto García, publicó la Editorial Municipal de Rosario. Urgente resultaba la puesta en circulación de *César en Dyrrachium*, aparecido en 1986 y nunca reeditado (salvo por su inclusión parcial en *De fascinación*); urgente la recuperación de *Una Batalla* (2002); y urgente asimismo la posibilidad de revisar de manera seguida el despliegue de la totalidad de sus libros; un exa-



Aldo Oliva

men que debería bastar para instalarlo en la categoría potencial de clásico—categoría opuesta al anecdótico del “mito secreto”—en el panorama y en el mapa poético del nuevo siglo (la hipótesis es que esta poesía no se inscribe en el presente sino en el pasado y en el futuro).

Oliva es el poeta que se queda con la última palabra. La última porque sus poemas marcan un límite invulnerable de la poesía en español; y la última también porque es la que viene después de todas las demás, aquella que incorpora y trabaja con el horizonte de sus precedencias. Por eso la materia prima de Oliva no es lo no dicho sino lo ya dicho, cosa que vale tanto para los textos clásicos de la antigüedad como para Rubén Darío. Sólo desde ahí puede despegar y alzar la voz. Juan José Saer (cuya implicación con la obra de Oliva excede ampliamente las varias y mutuas dedicatorias) enuncia una idea concurrente en unos versos escasos y de entonación programática de *El arte de narrar*: “Cada uno crea/ de las astillas que recibe/ la lengua a su manera/ con las reglas de su pasión”. Oliva (“hijo de un barro levántico”) revisa ciertos objetos del pasado y examina qué

puede hacer con ellos. Los objetos que encuentra son tan disímiles como convergentes y conocidos: las obras de Lucrecio y de Lucano (en la versión fragmentaria del libro VI de la “Pharsalia”), la absolutización del lenguaje derivada del romanticismo alemán, las galas del modernismo hispanoamericano (no son infrecuentes palabras como “oropéndola”, “obscuro”, o “elixir”), el general Belgrano, los latinismos, los helenismos. Y todo esto situado, claro, en el campo de batalla de la historia. La experimentación formal no puede desvincularse aquí de una variedad elegiaca del compromiso. El de Oliva es un lenguaje cargado de política en el más alto grado posible. Oliva no poetiza la política; politiza la poesía en un

gesto que linda con la resolución del acto.

Su proeza es acaso única en la poesía argentina. Consigue una aleación—a priori imposible—entre la metafísica y la historia (profusamente, aborda, con grandeza y sin pudor, los tópicos de la muerte y la revolución), el poder y cierta vertiente personal del barroco, la antigüedad y los románticos. De ahí entonces la condición utópica de “la historia de un poema/ sin historia”. Y consigue también la proeza de una doble articulación que permite superponer—e igualar—materiales ajenos y construir una poética que puede ser altamente subjetiva y aun confesional. Como prueba de que “lo diverso es su origen/ la lágrima, su azar”, basta acudir a los poemas “Pies desnudos”, “D.N.I.” o “Vieja lavando ropa”.

Es un lugar común, siempre que se habla de Oliva (y esto se verificó en algunos de los pocos medios gráficos que dieron cuenta de la salida de *Poesía completa*), mencionar la proliferación de citas hipercultas. Elevar ese recurso —por lo demás no tan frecuente en su obra—a principio constructivo supondría convertir a Oliva en un ex-

perto artesano del patchwork. La recurrencia al fetichismo de la erudición no es precisamente una explicación válida de la singularidad. La indocilidad que depara todavía esta poética procede, en cambio, de la invención enraizada que estalla a partir de lo dado. Si se lo compara con Juan L. Ortiz, otro poeta de genealogía incierta, se advertirán de inmediato las diferencias: los poemas de Ortiz son horizontales; los de Oliva, verticales. Los poemas de Ortiz se construyen desde la expansión y la contigüidad del paisaje. Los de Oliva—abismado en el caldo mismo de la cultura, esas “olas de abucubraciones que llamamos cultura”—desde la superposición. Este es uno de los motivos por los cuales sus poemas se presentan como palimpsestos, abigarrados artefactos hipertextuales que, como hacia notar inteligentemente Daniel García Helder a propósito de *Ese General Belgrano*, reclamarían una edición digital con complejas aplicaciones de software, aunque inútiles, desde ya, para dar cuenta del resto inasimilable de su poesía. Oliva inventa una lengua, una sintaxis, una métrica (recuérdese la opción por el alejandrino en *César en Dyrrachium*, para no hablar de la sabiduría de los encabalgamientos), una prosodia que, notablemente, se trama con un tono que incursiona en lo conversacional. El vínculo evidente con el modernismo excede la glosa orfebrería dariana o lugoniana. Oliva recupera también el gesto de introducir reformas decisivas en la prosodia y ensanchar las posibilidades rítmicas de la lengua. El tango marca la intersección entre los lujos modernistas y cierta turbiedad del barrio. “Aldebarán (Tango)” es un poema plagado de aliteraciones, puntuado por latinismos y saludos a Catulo y Paul Eluard. Pero queda en primer plano el chamojo del suburbio, “la alta alquimia de la condenación del barro”, tan distante de otros barrotes recientes de la poesía argentina. Aquí el poema, como la flor en su esplendor, no es emblema; es siempre un problema.

Porque cuando el arcaísmo se encuentra con la actualidad, ésta se torna presente. Muy antiguo y muy moderno, Oliva es el más arcaico de los contemporáneos y el más contemporáneo de los arcaicos. Se trata de una quebrada y conciliadora unidad poética, melodía abstracta e irreductible, sin jerarquías, que no aparece subordinada a patrones conocidos o frecuentados y que, sin embargo, está fuertemente anclada en la tradición de la intransitividad, lo absoluto y el *pathos* romántico. Aldo Oliva es el primer poeta atonal de nuestra lengua. ■

sello editorial

SIESTA ✧

Laura Casanovas
PesquisaEzequiel Alemán
Me gustaría ser un animalFernanda Castell
En el AbrasMario Arteca
La impresión de un folletoMaría Cecilia Perna
La boca de MercurioMartín Rodríguez
LampiónFrancisco Garamona
Cuaderno de vacacionesCarlos Martín Eguía
Oso no hay nieve acáGabriel Reches
La evoluciónGabriela Delmastro
CarnadaEdgardo Zotto
Impluvium

2005

Carlos Battilana
El lado ciegoLucas Videla Christensen
Erótica armeríaOswaldo Aguirre
Narraciones extraordinariasSilvio Mattoni
ExcursionesMarina Mariasch
León

Traducciones

Jean Lewinski
Las alicias + 1Vivien Kogut
Durante la nocheWalt Whitman
Luego de ciertas campañas
desastrosasArenales 961 5°23
(1061) Ciudad de Buenos Aires

teléfono: 4328-6358

selloeditorialsiesta@fibertel.com.ar

El cónsul

María Teresa Gramuglio leyó este texto, que incluye una prosa poco conocida de Juan José Saer, en el marco del homenaje a Saer realizado en el I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Centro Cultural Parque de España, Rosario, junio de 2005.

por María Teresa
Gramuglio

Juan José Saer afirmaba que la prosa de Antonio Di Benedetto y la poesía de Juan L. Ortiz —dos de sus autores preferidos— eran reconocibles a simple vista. Pienso que con él ocurre lo mismo. Basta mirar una página de su escritura para reconocer esa textura sin par que la hace inconfundible. Una textura que se alcanza con un trabajo encarnizado y minucioso sobre los recursos prosódicos, rítmicos, sintácticos y léxicos de la lengua literaria, y que es el principio fundante de su poética, sintetizado en el título que la define: “el arte de narrar”.

Como puntos de condensación de esa poética, los comienzos de las narraciones de Saer son verdaderas epifanías que, irrumpiendo con un fulgor súbito en la corriente indiferenciada del lenguaje, instalan un ritmo y un tono que anticipan lo que sobreviene. Por eso se graban, muchas veces, en la memoria, como se vio en buena parte de lo que se escribió sobre él en los días posteriores a su muerte. No es necesario invocar aquí los ejemplos para sostener que los comienzos de Saer funcionan como un programa narrativo en miniatura, a partir del cual se despliega esa “imagen obstinada del mundo” que retorna, incesante, tras la variedad de sus tramas. Variedad que es parte esencial de su experimentación permanente con la forma narrativa y, al mismo tiempo, muestra cabal de la potencia imaginativa de Saer, de su enorme capacidad de invención.

Esa fuerza imaginativa se alimenta en dos fuentes principales. Una, ese núcleo intransferible ligado a las pulsiones y al lenguaje como sedimento de lo vivido, algo que él a veces definía oscuramente como una patria arraigada en la infancia, atravesada por la nostalgia de lo irrecuperable. La otra, la gran tradición de la literatura occidental, en la que se movía con seguridad y pericia. Sólo alguien como Saer, trabajado incesantemente por la confluencia de estas dos corrientes, pudo imaginar “La tarde-cita”, ese cuento en el que, con una mezcla muy suya de ironía e intensidad afectiva, la lectura de la carta de Petrarca sobre la subida al monte Ventoux con su hermano menor le trae a

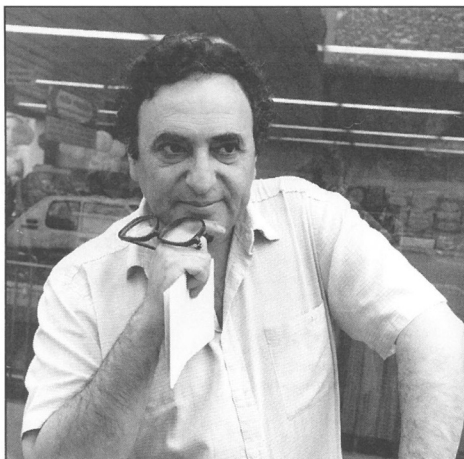
Barco, uno de los personajes recurrentes de sus ficciones, el recuerdo de un episodio de la infancia en el campo santafesino. La clave del cuento es la lectura como disparadora de una revelación. Así, dice el narrador: “Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a

ni, eran tema frecuente de conversaciones en las que él daba lo mejor de sí, porque sabía ser capaz de descubrir lo esencial desde ángulos inesperados. En una de sus visitas a Buenos Aires, a principios de los años ochenta, la novela de Malcolm Lowry *Bajo el volcán* nos tuvo a él, a Juan Pablo Renzi y a mí discutiendo varios días sobre el aura mítica que adquiría la figura ruinoso del Cónsul inglés en el escenario mexicano dominado por la presencia de los volcanes. Renzi pintó por entonces algunos cuadros marcados por esa lectura, como “Cuernavaca's Sunset” y “Último combate en Cuernavaca”, que se entreveraron con los de-

piese, sus actos se volverían rápidos y verticales, sus trayectorias seguras y transparentes, como líneas imaginarias. No andaría atravesando, por el olvido del lugar familiar, el día extraño con su peso de incertidumbre y de vacilaciones.

Ese día extraño contiene en sí todos los indicios de su

“Todo hombre
es como el
cónsul de alguna
patria que lo ha
olvidado.”



Juan José Saer

sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda aborto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamada oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector”.

Es que Saer era un lector excepcional. Era también un polemista terrible. Casi nadie ha dejado de mencionar la intransigencia con que defendía sus convicciones, y muy especialmente sus juicios estéticos. Las discusiones con él podían llegar a convertirse en peleas durísimas. En el polo opuesto, estaba la risa que provocaba con su aguzado sentido de un humor siempre alerta. Pero quisiera recordar una faceta menos espectacular, y sobre todo más entrañable de Saer, y es el placer que producía dialogar con él sobre las obras y autores cuya preferencia compartíamos. La poesía de Juan L. Ortiz, las películas de Antonioni, los cuadros de pintores cercanos como Fernando Espino, Juan Grela o Augusto Schiavo-

rivados de la angustia por la guerra de Malvinas y se incorporaron a la serie “La guerra de los pájaros”. Para esa serie Saer escribió un texto que tituló “A Renzi”, pero que Juan Pablo y yo, entre nosotros, siempre llamamos “El Cónsul”. Es un texto poco conocido. Se publicó por primera vez en el catálogo de la exposición de “La guerra de los pájaros” y no está recogido en ninguno de sus libros. Lo elegí para leerlo aquí porque me parece una prueba irrefutable de lo que acabo de decir: que Saer daba lo mejor de sí cuando se trataba de compartir lo que amaba:

A Renzi

Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado. Sabe, confuso, que se espera de él alguna tarea, pero su conocimiento imperfecto lo inmoviliza. Sus actos se vuelven gestos vacíos; sus viajes, errabundo. Inciertas, las conversaciones lo dejan sucio de palabras. Intuye que tiene que estar aquí y en ninguna otra parte, pero, si sabe más o menos cómo llegó, ignora por qué. Si lo su-

origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro y, para algunos, incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por los simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible.

Esa jungla de manchas, estables o cambiantes, de sonidos súbitos y rápidos como detonaciones de sensaciones íntimas y familiares pero a menudo incomprensibles, no acaba nunca de aceptarlo o de adoptarlo, dure lo que dure su estadia perpleja. Cuando empiezan a caérsele el cabello o los dientes, o a debilitársele las piernas, o a envolverlo un sueño más frecuente y más inmediato, el olvido del que padece se vuelve un poco más espeso gracias al propio olvido del cónsul que, semiciego y maquiavel, ya ha depuesto búsqueda, desilusión o reproche; de ese modo, abandona su día distraído y tal vez, sin atreverse a confesarlo, indiferente, para entrar en un silencio en el que no pocos creen adivinar, por fin, los ecos del viejo llamado.

Juan José Saer
París, noviembre de 1982

Marcelo Rizzi

La destrucción

1
al observar de cerca el objeto inerte
no sabemos si la belleza estuvo en el
movimiento, en la pausa o en el reposo;
esta indecisión crea por igual al esteta,
al ornitólogo y al experto en balística;
pero habremos por cierto de hacer notar
que es en el sueño donde todos tenemos
las más firmes convicciones, ya que las dudas
comienzan al minuto de despertar
—cuando la seda de ese presente
vaciado de todo futuro se adelgaza
hasta desaparecer;
uno debería cavar túneles durante la noche
hasta encontrar una nueva fe en las palabras
que durante la vigilia dijimos en llamados
de larga distancia, para escribir mejores páginas
durante el viaje hacia el otro lado del globo,
dejar por fin constancia veraz de la última cena,
o simplemente seguir de pie dentro del círculo
de luz que nos dibuja la luna

5
alquilas la mejor habitación
para mirar desde arriba y
a lo lejos; en el entresueño
percibes el paso de unos pájaros
por la ventana, los que primero
ciñen el aire transparente
y más tarde como en picada
descienden depositando
lirios muertos sobre tu garganta;
te despiertas agitado y murmuras
a quien descansa a tu lado
lo que has leído ayer:
que es preferible humillar
antes que ser humillado,
si es que se elije soñar
para ser por fin por otros lo soñado;
mientras dejas caer nuevamente
el libro supones que de este modo
debió verse a sí mismo
quien habiendo ofrecido en copas
sus primicias abrió su corazón
con daga fulminante, desviaba
su camino por un sendero lateral,
y bebía con los ojos de los otros
lo que a su alrededor todavía
respiraba: urnas de ventura
para toda fugaz calcinación

8
hago fila entre otros que a su vez
su turno también parecen esperar;
cuando por fin sopeso en la palma
de mi mano el objeto de arcilla decorada,
preparado quizá para aceites de la piel
o de cocinar, la mujer me dice
que tal vez así pueda alcanzar
la vibración "exacta" de aquel artesano
dos mil quinientos años atrás;
me voy del lugar pensando
en lo que a mi argumento
sobre aquella imposibilidad ella
responde: lo que se repite no es lo que
ya sabemos sino siempre lo que ignoramos
—que todo arte sólo ha de prosperar
cuando se lo libere
tanto del ojo que lo mira ahora
como de la forma que le ha dado
una mano

11
un poeta de origen rural
que ahora vive en una enorme ciudad
me escribe que sólo viaja
para ir siempre de lo universal
a lo particular,
y de lo particular a lo universal,
en un vaivén que hace de su
verdadera estancia en cada lugar
una enigma siempre por descifrar;
de exhibir al regreso en la casa
—como trofeos de quien
ha salido de cacería, apunta—
lo que aquella aserción le obliga
a declarar frente a los hijos,
siempre obtiene de toda inclusión
aquello que descarta, y de toda exclusión
lo que se habrá de conservar
—como una templo en ruinas, me aclara,
en mitad de una ciudad,
como la flor de esa foto que sólo perduraría
mientras la boca o los ojos
no decidan su destrucción

14
a medida que crece,
nuestro pasado se transforma;
no se vuelve uniforme,
como nos parecen los saltos
que han realizado dos pájaros
instantes atrás de rama en rama,
en la fría mañana de marzo, avanzando
con firmeza pero con movimientos
casi siempre descentrados;
estos hechos de fugaz densidad
informan una vez más
sobre parciales desaciertos:
la memoria se ha ido conformando
por un conjunto de sombras
que se suporponen unas a otras
en arduas coextensiones
—igual que fotografías con gente
inmóvil que una mano acerca
mientras otra las aleja,
en mitad del polvo sosegado
de las horas que vendrán, y con el humo
de esa fe que a diario nos propone
interrogar del don que recibimos
qué queda oculto en la manga
del que nos lo ha otorgado

16
cuando uno da vuelta el guante
de la mano izquierda
no siempre obtiene el de la mano
derecha; el guante sigue siendo
el mismo, no cambia para nada
su relación dual con las costuras;
algo así ocurre también
cuando lo invisible aporta
sus dilemas al ojo que vacila,
o con el trozo de piel afelpada
por el que ya no se sabe
si estamos dentro o fuera
de la tibia e infinita morada

26
cuál es el sueño de los habitantes
de Kioto? vivir en Nagasaki...
y cuál el que desvela
a los de Nagasaki? vivir eternamente
en Kioto; mi esposa es de Kioto y yo
de Nagasaki; nos conocimos en un
parque de diversiones en Tokio;
nuestros hijos crecen saludables, hermosos;
quizá algún día ellos puedan omitir,
como nosotros, la negra opinión
del pesimista

28
el griego que afirmaba
nunca habré de bañarme
dos veces en el mismo río
bajaba por las noches
desde la roca escarpada
y lo intentaba una vez más
poniendo primero el pie derecho
en la aún tibia corriente,
sumergiendo luego el izquierdo
en el pequeño remanso de agua,
tratando de guardar fugaces
equilibrios con cada placer que
de antemano calculaba;
esto que algunos veían
como una ocurrencia
desmesurada por su
reiteración, o equilibrada
por la precisión exacta
del tiempo que ya llevaba,
era para otros júbilo secreto
en las horas desoladas,
con la crispación de un tiempo
que no volvía jamás a ser
el mismo —átomo vacilante,
eterno e impuro—.
Llama siempre pequeña
que crecía desde la
densa humedad

31
cuando el avión, en su descenso,
entra en la zona más espesa
de las nubes, eso es el limbo:
los ruidos de los motores decaen,
el juicio se desacelera o suspende,
la visión se clava en un punto fijo
de la nada cuando la percepción viaja
a la velocidad de la luz; sólo la silueta
espectral de la azafata, verificando
nuestra firmeza a una gravedad ilusoria,
nos devuelve al hosco acontecer
de los minutos, mientras nos sacudimos
de las alas un polvo gris como el que
se usa para la preparación de ciertos
estucos o lacas

34
siempre serás una mujer ajena;
y yo, que era objeto de observación
de quienes volvían en tren del trabajo
a la hora de la cena, saldré otra vez
al patio a sacudir el mantel para
alimento de los pájaros del mañana;
y omitiré quizá una vez más la fe
de los fisiócratas del alma;
a soñar entonces la circunferencia vana
de tu viaje; a vestirme con la pertinaz
solemnidad de toda ropa usada

Carlos Capella

Falena

Son estos

I
Dadle el mar, ahorradle los esteros,
ahorrádselos enteros.
Dadle el mar,
ahorraos los estuarios...

El mar que es un espejo de todo lo que lava
y no devuelve imágenes algunas,
las lagunas
empero, tienen esa luna traicionera,

y el río lleva por mío,
al otro lado del agua su frontera.
En silencio no espera cualquiera

acallar la sordera.
Dadle el mar, invierno o primavera,
dadle un bastón de madera.

2
Todo lo que quería era emularte,
moverté de ti con tus artes;
como hacía yo, moverme
de mí, transmutarme en oro y en

orilla, haciéndote: lectura!
Todo lo que quería hacer queda *hecho*
todavía; por una sola vez *also*.
Te veías... tan bien, tan durmiente

por el espejo del alma mía...!
que parecías regalada en fábrica compleja,
rodeada de nenúfares y alhajas como cejas

que unían tu ojo único bajo tu frente.
Qué torpe devanar –de qué vellón qué lana–
he de ofrecerte en esta noche enana!

Soñando con gente sin sentido del final

IV
Silencios robados a la electricidad de los encuentros
una mirada inocente de verdad
pero elegida
un pálpito de miedo
bueno
estoy vacío estoy desierto estoy despierto
soy un chico despierto
reiterado inconsistente encantador
il cannotiero entrometido en esa historia
que lo ha tomado como telón de fondo
dificultad
considerando la belleza de la rosa
que acaba de ver su primera amapola
la vida trae muchas cosas
pero se lleva más por más
que uno revise y revise la cuenta
ahora se acuerda de algo que pasó
pura velocidad que imprime primero
inercia y luego la modorra del movimiento
así de triste va llenando el carro
en el supermercado
de una tristeza todavía más trivial
que todas las desencantadas
tentaciones
que acabaron sumando demasiado
parte se queda allí junto a la caja
y esperará hasta el fin de la jornada
para ser vuelta a su lugar por tantas horas
rota la continuidad del frío
habrá que tirar algunas de ellas esa crema *die wurst!*
cómo la uvas maduras con la acritud
del animal que se quedó sin ellas sin tentar
el salto
ensayo un llanto que prefiero

al canto plañidero a las querellas
a las corrientes aguas puras
y a los árboles
no hay más belleza en esa planta seca
que no se tira por la ventana con su maceta
porque está seca
ni mucho más que hacer en esta historia

VI
Trabajar trabajar
puede ser un auto que aparezca en esa esquina
puede ser una idea del mar
rompiente
una maniobra impersonal aun así
trabajar
aferrado a la baja presión de una cabeza
más bien ocupada en mantenerse entera
sea como sea
debe aparecer
algo que valga la pena aquí
sobre el papel
claro que no éste lo he rasgado
ya todo surcado de desaliento
ha desaparecido
hace tanto del cesto que no quedan
restos ya ni de los vidrios esparcidos
ni del sonido a hueco del parabrisas
al reventar
y no recuerda en qué le hizo pensar
la trayectoria
como un jabón que escapa a la presión
del pie que no pudo frenar en esa curva
ni doblar ni nada
sobre la capa glaseada del pavimento
para ir a darse de lado contra el muro
como contra la pared de la bañera
él estaba viéndolo todo a pocos metros
en cámara lenta
quizá en ese momento
le vino la idea del mar a la mente
mar adentro
despertó
quedaba el problema de la página siguiente

IX
Cartas para llevar en la conciencia
cargos de ciencia para observar
falta de corazonadas
mi amor no vale nada mientras yo valga más
curiosa lámpara de porcelana
al entrar
no la había visto antes no estaba
así empezaba
nada más por encender encenderás un cigarrillo
y el humo te hará ver una vez más
el enrejado de la luz atravesando las persianas
no estarás
completo hasta restar tu último resto
de tiempo en que todo te dice: hemos pasado
somos la suma de todo lo reciente
apenas refugiado
en la memoria que ahora bromea diciendo que *ahora*
te espera de *aquel* lado
te das a contar
con aire ausente como presentes
vidas que no han pasado
y no te joden más
en ese estado
vas
porque estás por decirlo y no sabés
qué es callás
ahora la ropa lavada será centrifugada

ahí está ese ruido de la máquina
–luego cesará y la ropa se irá ajando
como quedó
y esperará por alguien que no llega a retirarla

XII

Llegan las palabras
ya no las podés parar decís y pasan
pasa la cumbre y el dolor pierde tu forma
sólo te queda el cuerpo ahí nomás
una estatua de sal
con una eternidad para desmoronarse
hablarás
reirás
pero al fin te quedarás despierto
soñando con gente sin sentido del final
que no te deja ir a la cama a descansar

Te escribo sólo para ver cómo sigue lo nuestro
más propio
y acaso más honesto será dejarte en paz

Falena

Miseria no es mi santo ni mi feña.
Qué orden al amor no se subroga?
El de los acontecimientos, orden
este, irrepetible como pocos.
Enhiesta apenas la cumbre su anatema
hasta la primavera.

Y al fin la primavera vuela, vuela
con ella o deja que parta... nueces, sí,
demoradita al calor de tu fuego,
más entrada al invierno que de uso
y más osada al madurar su lujo

hasta la primavera.

Llámale *Espiritus* al querosén
y verás ángeles donde ayer llamas.
Los antiguos estados de las cosas!
Quién atesora el sorbo ya saciado
aunque lo seque sed desconocida

hasta la primavera?

Carámbanos de risa, queda dicho,
como quien: *nos cagábamos de miedo*.
La poesía fina, era una cosa...
fina, fina, de rebordes honestos.
Dame quien me dé mil años nuevos

hasta la primavera.

Por alardear en aras de un sombrero,
me vi matando en una noche oscura
–todo mi pensamiento a montería–
una falena real que no quería
más que vivir aquella noche entra

hasta la primavera.

La oferta sigue aquí, el yo debe continuar.
La cuarta del carpintero es *real* en virtud
de la dorada cadera que midiera,
mas no respecto de ella...
Hoy se cierra la puerta y se trabaja

hasta la primavera.

Timo Berger

Siempre confundimos cielo y tierra

Berlín Buenos Aires, 2003

—antes del yo—comienzo
tachaduras, borro Buenos Aires
debajo se lee Berlín.

Escribo sentado en un techo de Prenzlauer Berg
barrio donde las casas son todas de una altura
manzanas enteras sillares de cien por cien por veinte.
Escribo caminando, con mis pasos
de techo en techo, escribo
descifrando huellas de visitantes anteriores:
pájaros, fugitivos, la Gestapo
la soldadesca rusa
el deshojador, amigos squatter
vos y yo, ayer
una botella de champán, cenizas y un sol
dibujado en una chimenea.

Un solo espacio ocupamos, celosamente evitando
/mostrar
la cara a los demás, cohabitamos los desvanes, los
/caballetes
descansamos en las azoteas, cerca de los canalones
como hordas de lobos en territorios cruzados
sin luz de día, a horas distintas
en esa pequeña llama de mi encendedor veo
que cambiaron de disfraz, de discurso
mientras mi aullido se convierte en un trazo
una línea que no limita
que no pone en relieve forma alguna
sino que, como una espátula, cava en los muros
donde hace cincuenta años impactaron las balas y aún
su gris se revela como entretejido
de rayas, rasguños, rendijas

—y ahí, sobre el grabado de la ciudad
concebimos una teoría de encuentros fugaces
de *Begegnungen*
estamos en camino, alejándonos
continuadamente del patio de luces
del aquí-nosotros
rastreado vestigios
de otros, arrastrando
el cuerpo propio
de techo a techo
en la claridad de la
luna llena.

Nosotros amontados al
urbe-árbol, por las
calles ramificadas
—bien pegadizo el tronco—
el olvido con sus raíces
al aire libre.

Regar el recuerdo
el no-recuerdo de aquel día
del primer encuentro
—no era el amor inmediato
que yo me imaginé a mí
llegando a la otra orilla
embarcado de Belem
sino que al fin, penetré la ciudad de espaldas
de arriba volando
en espirales sobre El Tigre, Hurlingham, La Matanza
bocabierto volando sobre rascacielos, avenidas, basureros,
plazas, parques, casitas de chapa, desarmaderos,
dando una vuelta aérea por el microcentro
—alrededor del pincho recto del Obelisco—
y ¿por qué no aterrizar en la Nueve de Julio
rozando el balcón del Hotel Presidente?

La racionalidad del plano cuadrangular
se me impuso a mi intentar prematuro
de memorizar todas las estaciones del ferrocarril
las avenidas-ejes, las autopistas
el cambio de nombre de calles cruzando Rivadavia

los no-accesos al río
los barrios privados
las villas miseria
los presidentes en orden cronológico
las refutaciones y halagos de Perón
—presidente mío, único precursor digno del Turco—
las olas migratorias
los nombres de los desaparecidos
las organizaciones piqueteras
los tangueros
los cien barrios porteños
la ubicación de la manzana mítica según Borges
la antología de la joven poesía argentina

—casi me desmayo
tratando de besar suelo argentino
tan húmedo, tan pesado el clima
y encima sensación térmica
cuarenta y dos grados
—otro invento argentino—
la camiseta ya todo sudada
la camiseta de boca bicampeón
me aprietan la mano
dirigiéndome hacia el centro
donde me tumban en un conventillo.
Pensión se lee en letras borrosas:
veinte piezas oscuras y un pasillo
aun más oscuro lúgubre
acosándome desde más de cien años
huele a marihuana en el baño
se puede subir al techo
y yo, recién cambiada la ciudadanía alemana
por un D.N.I argentino,
siguiendo la ruta
de las ratas,
contemplo un sol poniente
la silueta frágil de una ciudad
cuyos edificios crecen como bambú
piso por piso de materiales baratos
paredes sin ventanas y sin pintura
el último piso, siempre
una llaga abierta.

—borro Berlín y de nuevo
se lee Buenos Aires,
ciudades de papel transparente
proyectada una sobre la otra:
Buenos Aires, Berlín,
superpuestas,
los sonidos de sus nombres entremezclados
bocacalles berlinesas que paran
mi andar eufórico bonaerense
la regularidad de las cuadras se desvía
por razones históricas
—sorpresa: el espíritu prusiano nunca logró concretarse
lo suficiente en la planificación urbanística—
mientras que el esbozo colonial de Buenos Aires
se abre paso hacia el desierto
asegurando que el caos de la ciudad esté
amansado en un orden geométrico.

El Muro corre donde Rivadavia
—una diferencia ideológica
se retrata en una distinción salarial
empresas de seguridad privada vigilan ahora
el alambrado de la RDA
único país socialista que se convirtió en country
cuyo Jefe de Estado
se refugió en Chile, país finisterra, donde lo invitaban
a almorzar bisemanalmente con Pinocho.

Escribo
sentado en un techo
el abismo se convierte
en tintero
estoy con fiebre
me tiemblan las manos
me palpita el corazón

dos veces más rápido.

Juan en Planta Baja
saluda a toda la gente
que pasa por su ventana abierta
dando a Humberto Primo
entre Tacuarí e Irigoyen.

Biel con la filmadora
retrata a los pasantes
en Alexanderplatz
cortando sus movimientos
y omitiendo el sonido.

Estoy con tos
con alergia
el polen de los buenos aires
me hace estornudar
fríego mi sexo contra un
cartel que advierte
los peligros del sida
—de tal manera, pienso
me puedo inmunizar—
la cara sumergida en la gúat
ya sin vergüenza
me toco la entrepierna.

Desde el tejado
confundo las luces de Buenos Aires
con las estrellas
siempre confundimos cielo y tierra
y aun al apagón veraniego de trece días
contestamos con fogones callejeras
ardiendo en televisores implotados
y autos revueltos.

Ahora repercuten nuestros pasos
en la quebradiza construcción
de madera
nos acercamos
al canalón
mirando hacia abajo
susurrando nuestros apodos en
un gesto vago de una amistad futura.

Eramos felices juntos
encontrado nuestro yo—orillero
nos besamos en La Boca
el día que te fuiste
al final, sin darme explicación
subimos al tejado
de la Fundación Proa
(abajo, adentro una exposición de Kiefer)
vos pusiste la música
yo preparé la comida
sacamos una foto
una sonrisa.

Sonámbulo
voy por las calles
toco el timbre de casas
nunca antes visitadas
me abren y me reconocen
pero no los reconozco a ellos
es toda una confusión:
no son amigos porteños
son conocidos berlineses
es un número equivocado
los senderos se bifurcan
donde deben seguir derecho
llego con retraso al velatorio
de mis propios sueños
dejo que me entregan una carta
para llevar y subo
con la escalera mecánica
hasta el tejado.



DETALLES DE "YGGDRASIL", ANSELM KIEFER, 1980.



Sonia Scarabelli

Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras

Cinco de la tarde

I
Alto rincón de fuego:
ha caído la sombra sobre el patio

¿cuántas veces? ¿los años
venideros
qué dirán de esta hora?
¿cómo hablarán su idioma
sacrosanto?

tu patio madre
a las cinco de la tarde

un color demorado
en las campanas esas
tan extrañas
de la planta del fondo
que sólo se abren en la tarde
exhalan
un perfume de perturbante
intensidad y luego
al otro día
ya están muertas
y al sol cuelgan
como piel abandonada
por una flor serpiente.

¿Qué haré
después si un día
ah sí lo que no se nombra
ocurre
que haré a las cinco
de la tarde
en noviembre

mirando aquel rincón
alto de fuego
el ángulo de la pared vecina
donde al oeste *occidere*
el sol nos deja a solas
con la conversación,
varón discreto éste
y raro?

Lo puedo anticipar
y no saber:
nunca nada es lo mismo.

II
¿Pero es la tarde
que parece o es
una tarde siempre anterior
esa que llama?

El tiempo pez
atravesado arquea
el cuerpo y se levanta...

Ah, madre,
¿cómo hacen estas horas
fuera del agua?
¿mueren en la red?

¿la branquia leve
del alma que fulgura
y duda de estar
en su elemento

cierra por fin
en el claro estertor
y se retrae?

¿Recién entonces,
dices,
se vuelve verde
el mar?

La casa

I
Había en aquella casa
un lugar
tan lento y minucioso
un tan espigado camino
una tal suerte

que cada uno el que era sabía
y no soltaba el pulso de su nombre
y no rasgaba el gesto de su mano

y había también
ese llamado oculto
ese intuirse siempre de otra parte,
la fuerza del secreto
consolidada, absorta,
vasto mar por debajo en movimiento

¿Qué lazo atado y ciego,
qué proporción urdíamos
sin conocer el borde
sin avistar las costas de ese mundo?

Oh dulces costas,
oh claro mundo abandonado...

II
Déjanos en la luz,
adónde iremos,
dijimos,
y no hubo la respuesta,
que vendrá.

Si reina solitaria
bajo la gran corona de su amor
la casa nos volviera
fruto perfecto de la ausencia,
qué implacables verías
hacerse nuestras manos
constructoras
del recuerdo precioso
con pasión investigado.

Corazón nos daba,
alto donde poner el pie,
mesa, cama, morada
nos daba
y se extinguía luego suavemente
en un color sesgado
como el cielo.

III
Igual que la moneda
buscada a ciegas
sólo el recuerdo echa
justo esplendor sobre su forma,

porque la mano acogiendo
el peso y la textura,
hablando un idioma más cierto,
aunque ignora de sí
lo que la forma sabe,
da con lo perdido

Casa nuestra,
pequeño centro y universo,
habíamos allí
leche y miel
y todo consuelo
contra el agazapado dolor
del peregrino futuro.

¿Cómo fue que entró luego
la noche
así?

Los fresnos

Bajo las altas copas
todavía frondosas
de los fresnos

la luz de la mañana
enciende
un resplandor de oro

y al pasar no veo
sino entrelazarse
las preciosas hojas
verdes y amarillas

sobre el bastidor
oscuro de las ramas
gruesas y fuertes.

No me importaría,
me digo entonces,
deslumbrada por tanta
belleza,

si las copas encendidas
de los fresnos en otoño
fueran, finalmente,
todo el cielo.

El príncipe

El joven ciruelo
delgado como un junco
con las hojas
salpicadas de oro
me hace pensar
en un príncipe enfermo

si pudiera bailar
para él
como una concubina
y cantar con una boca
roja y tierna
las bodas floridas
de setiembre

y el verde traje
brillante de octubre
y los frutos redondos
y púrpuros de noviembre

si supiera
descorrer para él
los velos del futuro
y mostrarle
la blanca corona
que ceñirá su dulce frente
en un tiempo no lejano

con qué felicidad lo haría
aunque debiera
volverme yo misma
un engaño de la fiebre,
una sombra danzante
en la tarde de otoño.

Paideia

El verano se echa dulcemente
sobre su flanco de oro,

animal que en lo verde
relicia
y ahora vuelca el cuerpo
entregado a la suave ceremonia
de rodar con lentitud
entre hojas y colores,

serena transición
donde busca reposo
el ojo aciago
de la otra criatura,
que en un momento
de terror se inmola,
sin comprender
la proporción el ritmo
la verdadera altura
de su paso de danza:

morir como si fuera
sólo irse de lado

sobre un suelo blando
de flores y de líquenes.

Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras

¿Será cierto
que hay flores que prefieren
abrirse sobre aguas
oscuras, serán ciertos

los fugitivos actos de memoria
que descubren,
apenas entrevisto,
el amoroso borde
de una forma completa?

Cuando del denso espejo,
de la superficie azogada
que prospera
en toda vida,
emerge un ciego
resplandor de plata

¿qué pez será
moviéndose en lo hondo
el que así vuelve?

¿Qué nota breve
ofrecida por relámpago,
sesgo
de otra inaudible
pero más vasta música?

¿Rémora en levitán
o apenas dócil
cardumen ondulando
en danza
bajo el sueño?

¿Hacia qué móvil mar,
hacia qué mayor
misterio quieren ir
de ese modo tan frágil,
si es cierto

que hay flores que prefieren
abrirse sobre aguas oscuras?

ONCE POETAS de España y América



Realizadas entre 2004 y 2005, once entrevistas a poetas de habla castellana de España y América ocupan las páginas siguientes. Temas de primera categoría en el debate estético contemporáneo entran en juego en ellas: objetividad y subjetividad, experiencia y lenguaje, adscripción o rechazo al lirismo, relación con la tradición y con la vanguardia, el poeta como heredero de una tradición oral más antigua que la escritura o como artífice de un espacio escrito, visibilidad y abstracción, estos asuntos están lejos de concitar una sola respuesta.

Lo primero que salta a la vista es, precisamente, la heterogeneidad de estos poetas en sus ideas y su disposición emocional ante el mundo, el lenguaje y la poesía; heterogeneidad que se refuerza por el hecho de que los reportajes son de diverso estilo y longitud y llevan la marca de su diverso origen: hechos por correo, o cara a cara, o ante un micrófono radial, su tonalidad es casi tan divergente como su contenido. Y más: los poetas entrevistados no pertenecen a una generación sino por lo me-

nos a tres, no a un país sino a varios. Empero, aparecen de pronto peregrinos puentes, figuras curiosas: la forma en que Pedro Provenç (Alhama de Murcia, 1943) habla de una armonía oculta que la poesía busca llevar al lenguaje se parece, casi palabra a palabra, al modo en que María Medrano (Buenos Aires, 1971) habla del "estridente silencio" que busca traducir. Otro ejemplo: las consideraciones, específicas de su circunstancia, de los cubanos Armand, Kozer y García Vega en torno al exilio tienen reverberaciones bien curiosas en la reflexión de otros poetas, que viven en sus países de origen pero también, de algún modo, en otros mundos, en mundos extraños y peligrosos donde la soledad es a veces la condición y a veces el efecto de su trabajo. En otro campo, es bien distinto dirigir, como dirige Jaramillo Agudelo, la biblioteca del Banco de la República de Colombia, una institución que probablemente tenga más presupuesto para cultura que el propio ministerio del ramo, que hacer un taller en una cárcel, una revista de vanguardia en castellano en Nueva York o una editorial de exqui-

sita artesanía en Ciudad de México; y sin embargo, estas actividades remiten todas a una pulsión hacia lo público que de alguna manera se hace presente en los que ejercen este, digámoslo otra vez, solitario oficio.

Sin ocultar, entonces, la heterogeneidad ni las divergencias, la apuesta es, simplemente, que estos once reportajes leídos en conjunto provoquen algo distinto —y más significativo— de lo que provocarían separados.

Por último: no se ha preparado una muestra de poetas de distintos países a uno por país como una colección de estampillas; en algunos casos se ha reincluido en poetas repetidas veces publicadas en *Diario de Poesía*, como Wittner y García Vega mientras otros, como Armand, aparecen en *Diario* por primera —y seguramente, no última— vez; no se ha guardado, en suma, ninguna proporción y estas páginas no pretenden ser "representativas" de nada, sino una sala en las preocupaciones actuales, a veces enfrentadas y a veces concurrentes, de once

poetas que escriben hoy en español a ambos lados del Atlántico.

Daniel Samoilovich

Las entrevistas a los cuatro poetas españoles fueron realizadas para el programa radial que llevan Mariano Peyrou y Julieta Valero en Madrid y se imprimen aquí por primera vez por cortesía de los entrevistadores y sus entrevistados; las de Laura Wittner y María Medrano fueron realizadas por alumnos del Taller de oralidad y escritura de Ana María Porrúa, María Adela Díaz Rönner y Marta Freyre en la Universidad de Mar del Plata; el reportaje a Lorenzo García Vega es un montaje de dos entrevistas realizadas por Carlos Aguilera entre el año pasado y éste, habiendo sido revisado el resultado del experimento tanto por Aguilera como por García Vega; los reportajes restantes fueron realizados por los integrantes de la redacción que en cada caso se mencionan, ya fuera cara a cara, ya por correo electrónico.



Olvido García Valdés

Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950). Obra poética: *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990), *ella, los pájaros* (1994), *caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001). (Ver más poemas de la autora en *Diario de Poesía* N° 62, 2002.) Reportaje de Julieta Valero y Mariano Peyrou.

En muchos de tus poemas empleas una técnica de construcción equivalente al montaje cinematográfico, ¿no?

—Sí, yo lo llamo yuxtaposición. Es sencillamente unir elementos que en principio no tienen por qué ser unidos. Por ejemplo, el título de uno de mis libros es *ella, los pájaros*. Es exactamente eso lo que hago en muchos poemas: poner juntos dos términos que necesitarían una conjunción, un enlace o un nexo que armara una historia. Sin embargo, el hecho de poner uno junto al otro resulta que funciona, y hace cosas que no hace la conjunción o cualquier organización lógica.

—¿Hasta qué punto te sorprenden los efectos de estas yuxtaposiciones?

—No me sorprenden. Son naturales, como son siempre las asociaciones, no podemos forzarlas. Puedes ponerte a rebuscar, a ver con qué asocio esto y lo otro, pero no ha de funcionar. Las asociaciones vienen ellas. Sor-



FOTO: MANUEL FERRO

prenden, a lo mejor, después, cuando lo ves desde afuera, pero no en sí mismas. Quizá esto tiene dos componentes. Por una parte, las asociaciones son naturales y, en cierta medida, a mí no me sorprenden porque llevo pensando en ellas toda la vida. En ese sentido no hay sorpresa ninguna: el poema cuenta lo que tiene que contar. Y después, la otra cuestión sería el efecto del paso del tiempo. Yo puedo funcionar cada vez más como lectora externa de mis propios poemas. Y cuando pasa más tiempo ves si el poema te da la impresión de que funciona o no.

—Estás hablando de unos caminos que cada uno recorre por sí y que en algún momento se encuentran con el camino de otro, de un lector. Parece que esto tiene que ver con la poética de la yuxtaposición: reunir sobre un plano, que es la página, el poema, distintas percepciones que en ti se unen, como satélites que giran alrededor de la persona que escribe y que al lector le producen esa sensación de abstracción. Ese método de trabajo, ¿tiene que ver con un planteamiento teórico o se justifica por sus resultados estéticos?

—En el arte, en la poesía, hay un elemento fundamental, creo yo, que es la inteligencia. Lo que pasa es que hay muchas formas de la inteligencia. Por ejemplo: Gil de Biedma es un poeta del que se ha resaltado, probablemente hasta la saciedad, la inteligencia. El mismo era en exceso consciente de ella. Ese es un modo de la inteligencia. O Eliot. Pero hay otros. Hay un modo de la inteligencia que pasa por no saber, por no saber tanto, y sin embargo creo que se puede seguir llamando inteligencia. Por ejemplo, hay una asombrosa inteligencia en la manera de trabajar los poemas de Antonio Gamoneda. Y tengo la sensación de que con el tiempo él va sabiendo más cómo funcionan esos textos suyos, cómo se hacen, qué procedimientos y qué procesos se dan en ellos. Creo que en realidad esto pasa a mucha gente: lo

que nace como un modo intuitivo de trabajar, después se va reconociendo.

Te pido que leas este poema. —(Lee Olvido García Valdés:)

cabeca de insecto ojo
de insecto la interior
lectura la lectura
interior de quien lee en voz alta
y lee metido en sí
y entonces lee para otro
la barbilla metida
andante corazón

—¿El que está adentro es otro? ¿Yo es otro?

—No, es el mismo. Yo me fijo mucho en como lee la gente, en voz alta y con otros delante. Simplificando, habría dos maneras de leer: una, la de quien lee para los demás, y dos, la de quien lee para sí mismo. Este poema habla de esta segunda lectura, que a mí me parece que es la de quien más felizmente lee para los demás. Es la lectura interior, es la cabeza de insecto... me vienen dos imágenes: la imagen real, que dio pie al poema, y que en realidad era un cura en una iglesia. Es raro, porque los curas casi siempre leen para los otros. Esta es la imagen de la que parte el poema, pero da igual. Yo recuerdo, era otra imagen que quería traer aquí, una lectura de Olga Orozco, la gran poeta argentina, en Madrid en el año 97. Eramos muy pocos, a lo mejor 20 personas. Aparte de su poesía, me impresionó mucho cómo leía. Llevaba unos grandes folios, que funcionaban a modo de poética, e iba intercalando los poemas. No levantó ni una sola vez la mirada. Era una lectura para ella misma, autismo total. Impresionante. Buenísima. Sólo si lees realmente para ti, lees realmente para el otro.

(sigue en pág. 12)

(viene de pág. 11)

(A instancias de los entrevistadores, lee otro poema:)

Todo queda en suspenso cuando llegas.
No podría tocarte, no quiero
que te vayas, quedo hipnoticamente
fija en el cristal, en la noche; nunca
veo tus alas, sólo su cara interna,
el abdomen, el tórax, tu hiper
movilidad o la fija, tus ojos; sé
tu nombre, heliófoba, tu color
ceniciento, casi ya plateado.
A veces me das miedo, la dulzura
pareces si me faltas, vienes
hasta noviembre.

—En este poema hay un tono elevado, medio romántico; por un lado parece desear que se lo tome literalmente, pero también sabe que puede ser interpretado, que puede funcionar como metáfora. Todo el poema va así hasta la última frase: "vienes hasta noviembre", en la que yo percibo una bajada de intensidad, un poner los pies en el suelo. No sé si te parece que hay un cambio de tono ahí, pero en cualquier caso ¿tiene que ver con eso

“ Convertir el cielo en aire,
una vez más. ”

que decías de un poema que está rebotando contra algo, que se está dando cabezazos contra sus propias paredes? En muchos poemas, el cierre contradice, en algún nivel, lo que estaba pasando antes, y ahí gana mucha fuerza.

—Estoy completamente de acuerdo. El final en un poema es muy significativo, tiene mucho poder, de destrucción o de afirmación. Por principio, estoy contra los finales enfáticos. Enunciado esto, cada poema hace lo que puede. No es que lo tenga en la cabeza cuando el poema se hace, pero de algún modo está ahí presente, no en la consciencia, pero sí en la manera de proceder.

Los finales tienen una fuerza especial por el lugar en el que están en el poema, una fuerza que es equivalente a la que tienen los títulos. Casi nunca usas títulos en tus poemas. ¿Por qué renuncias a jugar con esa posibilidad?

—El título funciona de muchas maneras, y hay verdaderos maestros y maestras de los títulos. Un título redundante, que también se encuentra un con mucha frecuencia, por desgracia, carece de sentido. ¿Para qué vas a poner un título que ya está en el poema? El título tiene que tener alguna clase de gracia en relación con el poema, tiene que haber algún juego, tiene que funcionar formando parte del poema, no como algo que se pone al final para cumplir una función tipográfica. Yo soy pésima para eso, no sé hacerlo. Así que en realidad hay una carencia, y por otra parte no hay un deseo de poner títulos, no necesito un segundo, tercer, cuarto elemento puesto ahí arriba para que me haga encajes con lo de abajo. No siento la necesidad de poner títulos.

(Mariano Peyrou le pide la lectura de otro poema)

Al salir a la calle, sobre los plátanos,
muy por encima y por detrás de sus hojas
doradas y crujientes, el cielo, muy por encima
azul, intenso y transparente de la helada.
A cuatro bajo cero se respira
el aire como si fuera el cielo
que es el aire lo que se respirara.
Corta y se expande y un instante
rebota antes de herir. Ritmos
de la respiración y el cielo, uno
lugar del otro, volumen
que quien respira retrajera, puro
estar del mundo en el frío,
de un color azul que nadie viera, intenso,
que nadie desde ningún lugar mirara,
aire o cielo no para respirar.

—Aquí hay otra estrategia compositiva. No es lo que hablaríamos antes del montaje, aquí hay un desarrollo, un despliegue más lineal. Hay algo de esa yuxtaposición, pero hay un movimiento desde algo muy concreto —salir a la calle, los árboles, unas hojas—, un tono descriptivo, lo visible, hasta terminar con esa frase: "aire o cielo no para respirar" que es lo más alejado, entra en el terreno de la metafísica o por lo menos sugiere...

—No, no, de la física pura.

—Bueno, ese aire o cielo, si no es para respirar, es para imaginarlo, enseñarlo o lanzarse a volar. ¿Cómo interpretas tú ese verso?

—Sí, en mi lectura, que es como cualquier otra... Es verdad, es un poema que creo que tiene un solo impulso. Es un poema en el que el ritmo es muy importante. Parte, en efecto, de una imagen descriptiva, esa que tú dices, de los árboles, de las hojas, del cielo azul, con esa intensidad del azul y con esa especialísima transparencia, en invierno, con una helada impresionante. Entonces "se respira" el aire como si fuera el cielo que es el aire lo que se respirara". Desde mi punto de vista lo que se funde es la imagen con la respiración. Ese cielo, que normalmente tendemos a situar en el plano de lo visual, en realidad es algo que nos metemos en los pulmones. Por eso decía que es físico, no metafísico.

—Pero al final se dice que no es para respirar.

—En efecto. Pero la explicación está en los versos anteriores: "Ritmos/ de la respiración y el cielo, uno/ lugar del otro, volumen/ que quien respira retrajera". Hasta aquí estamos hablando de la interacción del sujeto y ese exterior. Pero de pronto ese exterior se hace exterior puro, puramente exterior—"puro/ estar del mundo en el frío/ de un color azul que nadie viera". El salto está ahí: no hay observador, si eso fuera posible de pensar, que no lo es. "Aire o cielo no para respirar", no porque el aire no sea para respirar, sino porque no hay nadie que respire ese aire. En realidad lo que el poema trata de contar, no sé si lo consigue, es exactamente lo inhumano del frío.

—Hay un momento muy bello: "A cuatro bajo cero se respira / el aire como si fuera el cielo / que es el aire lo que se respirara". Esa comparación, que no acaba de satisfacer a la mano que escribe... ¿Estamos comparando cosas o es un mismo concepto que tiene dos nombres? ¿Por qué se trata esta comparación de esta manera?

—Diría que es un intento de hacer físico y próximo lo ideal y lejano: convertir el cielo en aire, una vez más.

Lorenzo García Vega

Nacido en Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, en 1926, Lorenzo García Vega dejó su país en 1968 y luego de residir en Caracas, Madrid y Nueva York, se radicó en Miami, donde vive actualmente. Entre sus libros se cuentan *Espirales del cuje* (Orígenes, La Habana, 1952), *Los años de Orígenes* (Monte Avila, Caracas, 1979) y *Vilis* (Ediciones Deleatur, Angers, Francia, 1998). En 2000, en su número 60, *Diario de Poesía* dio un anticipo de su monumental autobiografía *El oficio de perder*, publicada en México por la Benemerita Universidad de Puebla, 2004; hace semanas, salieron en Buenos Aires dos nuevos libros de García Vega: *Con las cuerdas de Aleister* (editorial Tsétsé) y *No mueras sin laberinto*, una compilación que incluye *Vilis* y numerosos inéditos (Bajo la Luna). Reportaje de Carlos A. Aguilera.

El oficio de perder, su autobiografía publicada el año pasado en México, más que un libro de memorias o testimonios, parece una suerte de monólogo perverso sobre su infancia, el grupo Orígenes, Cuba (a la que usted repetidas veces llama "la Atlántida") o Miami ("playa albina"). Si tuviera que clasificar estas memorias, ¿como lo haría? ¿Podría pensarse que El oficio... es una mezcla o juego con diferentes géneros?

—No, no. Insisto en que yo he escrito una autobiografía, y sólo una autobiografía. Siempre se toma un modelo (para seguirlo, o para tomarlo en cuenta, o para superarlo, o para rechazarlo) cuando uno se propone escribir un libro sobre uno mismo. O, al menos, es lo que yo siempre he hecho. Y así, entonces, al proponerme con *El oficio de perder* escribir mi autobiografía, tomé como modelo, o como contraste, o como lo que fuera, esa otra autobiografía: *El espejo que vuelve*, de Alain Robbe-Grillet. Todos los meses yo le iba leyendo mi manuscrito de *El oficio de perder* al novelista amigo, Carlos Victoria. Entonces él me hizo saber que existía la autobiografía de Robbe-Grillet, y me lo hizo saber por lo atípica que es esa autobiografía, y por lo cercano que siempre me ha sido el hombre del *nouveau roman*. ¿Entiendes, ahora, cómo yo soy el autor de una autobiografía albina? Una autobiografía albina, es una autobiografía albina, y no puede ser de otra manera.

—Entre Los años de Orígenes (1979) y *El Oficio de perder* (2004) existe una obvia diferencia, a pesar de que ambos son una reflexión "privada" sobre contexto, literatura y política en la Isla. ¿Considera usted que uno es la continuación del otro? ¿O más bien que no, son dos libros que no deben mezclarse, unirse, con propuestas y lógicas diferentes?

Lorenzo García Vega

Textilandia Albina

de No mueras sin laberinto,
Bajo la luna, Buenos Aires, agosto de 2005.

Soy esa nostalgia

La película muda en la que yo debería de haber participado como actor.
¿Cuántas veces he pensado en eso?

Salto del sapo

Me voy escondiendo / vuelvo a aparecer. ¿Como un buzo? No lo creo, aunque sí quieren que sea como un buzo, pues bien sí, entonces es como un buzo. Lo que sí sé es sentirme mal. Nunca me siento bien. O lo que veo es lo que veo: blanco. Aunque no sé por qué insisto en que lo que veo es blanco.

Un revólver quizá.
Una discoteca, ¡ffjense!: como a pedir de boca. Pues ahorita vienen los bomberos. Y, extraños niños picoteando, vastos termómetros. O pudiera, quizá, decir que féretero, como para recrear la visión.

¿Lo que más me gustaría?: pues volver a ver aquel Hotel (Bristol, se llamaba), donde estuve en mi infancia.

O, con sólo ver unas hojitas, poder fingir que fuera (¿quién? yo, por supuesto) un alquimista. Un alquimista, o hasta me conformaría con ser un simple maquinista.

Pues no soy un paraguas, sino lo semejante a un paraguas, probablemente mortal.

Y dicho y hecho entonces como lo oyen.

Y así mismo. Entonces así mismo, tal como lo oyen.

Donde estoy

Es sólo una abeja, con un ruido (¿un rabo diminuto?) casi silencioso. Me aturde, lo confieso (quizá ya no sé ni cómo reaccionar). Una tarde de domingo, ésta que estoy tratando ahora.

Seca.
Una seca tarde de domingo, en realidad, y con débiles ramificaciones. ¡En fin!
Pero así que ahora, sin saber por qué, divago con una extraña madeja en que pudiera, mi madre, no estar muerta.

Mi madre no estaría muerta, sino muy enferma; afectada por una fiebre mortal, y llevándome a entender que debo dejarlo todo, e ir hacia ella ahora, en este mismo momento.

¡Es incomprensible! Como una mano que no fuera la mía, como una mano que pudiera ser un mapa; como unos ojos que no fueran los míos.

Una abeja hoy. Una abeja casi muda, casi invisible, casi inexistente.

Pero, además, esta pesada fábula, tan absurda, que en este momento ha caído sobre mi cabeza.

Una sirvienta, la sirvienta de una película silbante, ha postergado, y postergado su sesión de trabajo.

La sirvienta pudiera ser que rodara por la escalera de lo que fue mi casa, en San Rafael 772. ¿Muchos años viví en esa casa!

La sirvienta está muy nerviosa. Yo no entiendo nada. La abeja, y este domingo, ¡en fin!, como lo que va a quedar estancado.

¡Estancado!
Porque, quizá Nada es lo que me espera. Porque también una pregunta: ¿la luz —no es de día— dónde podrá estar?

Y también podría haber algunos, algunos que vinieran. Pero no creo que nadie venga.

Así que esto fue así, hoy domingo. Lo hago constar, aunque no sé por qué tengo que hacerlo constar.

Y en verdad les digo que, durante todo el día, yo no he dejado de parecer un bicho raro.

—Por supuesto, me he pasado la vida inventándome la vida a través de lo que he escrito, pero entre un libro y otro está el salto de los años con el peso que van dejando en mí, y con la manera que en que va cambiando mi mirada con el tiempo. Claro que hay un hilo, pero el hilo se me pierde. *Los años de Orígenes* responde a un momento en que todavía me invento, como un apasionado, un trozo de un pasado al que creía haber pertenecido. Ahora, cada vez más me siento alejado de todo aquello con teología insular y otros rebumbios, que ahora sí sé nada tenían que ver conmigo. Pero *El oficio de perder*, mi autobiografía, y es otra cosa: aquí trato de buscar, o de inventarme, o de lo que sea, las piezas de mi vida, y esto, como continuamente digo, para tratar de hacerme un laberinto.

—*Usted ha dicho en otra parte que escribir El Oficio de perder lo había ayudado a entender ciertas cosas. ¿Qué cosas exactamente? ¿A qué se refería cuando habló de esto?*

—Por ejemplo, el asunto de *Orígenes*. Después de haber escrito *Los años de Orígenes* me di cuenta de que ese libro era esencialmente un libro originista, un libro que continuaba la pasión por lo que podía significar ese grupo... Y es que me puse a hurgar en mis memorias, en mi laberinto, y toqué eso que siempre me había separado del mundo de *Orígenes*. O sea, llegué a tomar conciencia de que no pertenecía a ese grupo. Hasta el último momento del libro, que como sabes termina con la frase: "Lezama, nosotros no lo olvidaremos nunca...", soy más originista que nadie, y creo esto formaba parte de una confusión. Yo siempre soñé a *Orígenes* como una revista de juego y la ley de esa forma. Creía que nuestra meta era ser grandes jugadores. Pero ya no quiero polemizar sobre eso. No quiero ser ortodoxo ni heterodoxo, ni que me clasifiquen. Lo principal es que ya no me siento vinculado. Y eso lo explico bien en mi autobiografía. Considero que por carambola o porque en Cuba estábamos jodidos o porque era un mundo donde eran pocas las opciones, tuve que optar por lo que no era lo mío. Imagínate: un individuo joven, introvertido, neurótico, al borde del electroshock, que no sabe ni cómo va a escribir (a mí me costó mucho trabajo escribir), se encuentra con Lezama Lima, el grupo *Orígenes*, y le abren las puertas, ¿qué iba a hacer? Cuba no era Francia donde había cuarenta lugares con grupos diferentes... Fue casi una fatalidad. En estos momentos cada vez estoy más convencido de que yo no tenía mucho que ver con ellos, y creo que toda mi búsqueda se dirigía hacia otra cosa, incluso hasta en los puntos en que coincidíamos. Por ejemplo, en determinado momento todos estábamos buscando el pasado cubano; más que buscando, inventando el pasado cubano, y en ese punto sí tuve una identificación con los originistas. Ahora, no puedo menos que criticar esa identificación, pues esos cotos de mayor realeza y esa grandilocua expresión de un pasado cubano me dan, ya, un poquito de pena. ¡Qué se le va a hacer!

En un ensayo sobre su obra, Antonio José Ponte escribe que *Los años de Orígenes pertenece a "la tradición cubana del no"*. Es decir, a una serie de "libros-negaciones" que van a injuriar y a burlarse del contexto y el país al que pertenecen o en el que fueron escritos. ¿Le parece válida esta definición? ¿Dónde se ubicaría usted dentro de la literatura cubana? ¿Podemos seguir pensando en eso que aún llamamos literatura cubana?

—Francamente, ahora me es difícil responder sobre una tradición cubana del no. ¿Me puedes entender? Porque a medida que ha pasado el tiempo, y después de escribir *El oficio de perder*, me siento como... ¿cómo decirlo? me siento como turlato, o como si algo se me hubiese perdido. Y me pregunto si eso será debido al hecho de haber escrito una autobiografía. Quizás después de ponerse uno a hurgar y a hurgar en una autobiografía, uno acaba sintiéndose como atorado.

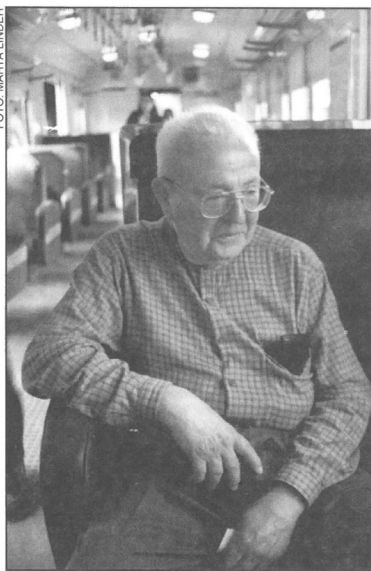
¿Literatura del no? ¿Tradición cubana del no? Ahora no puedo opinar sobre eso. Quizás en otro momento, pero ahora no. Ahora, después de *El oficio de perder*, siento que debo esperar. ¿Esperar? No sé; quizás otra cosa se me apareciera, pero no sé lo que pueda ser.

¿Dónde me ubicaría dentro de la literatura cubana? No sé, hace tantos años que soy un apátrida, que no sé. Decirte otra cosa sería inventarte una respuesta para salir del paso. También me preguntas si deberíamos seguir pensando en una literatura cubana. Y sin que lo piense mucho, te digo que deberíamos tratar de insertarnos en la literatura hispanoamericana. Mira, yo viví en una década del cincuenta donde se vivía dentro del saco de la cubanidad, y eso no fue nada bueno.

—Por lo que usted ha descrito, el delirio de los originistas fue algo realmente grande: podían lo mismo inven-

tarse un pasado, que ver "irradiar" la pobreza... Sin embargo, aunque en otra dirección (por lo menos en otra dirección a la de Lezama), su obra parece también alimentarse de este delirio. ¿Tiene usted conciencia de esto? ¿Cómo lee usted lo delirante en la relación intelectuales-Estado en Cuba? ¿Cree que todo lo que ha sucedido con Vítier en los últimos años es un efecto que comenzó cuando aún existía el grupo Orígenes?

—¿Conciencia de ser un delirante? ¿No crees que si uno toma conciencia de ser un delirante, ya ha dejado de serlo? Me preguntas cómo leo lo delirante en la relación intelectuales-Estado en Cuba. Y lo único que por ahora se me ocurre decirte es que yo soy un apátrida albino, y ¿qué tiene que ver un albino con la relación intelectuales-Estado en Cuba? No sé de eso. Yo me he pasado años mirando una colchoneta vieja tirada en un solar yermo, y de eso sí puedo decir. Por último, me preguntas por todo lo que ha sucedido con Vítier, y lo único que puedo contestar es que, lo mismo que hay un colesterol bueno y un colesterol malo, hay también un delirio bueno y un delirio malo, por lo que cuando vemos, como hemos visto, a Lezama hacer el elogio de Dulce María Loynaz, o a Cintio Vitier utilizar la teología para congraciarse con el caudillo, lo único que nos queda es pensar sobre las dos clases de colesterol.



Lorenzo García Vega en un tren en Buenos Aires.

“Yo soy un apátrida albino.”

—Hablando del diario de Lezama y de la relación entre ocultación y tapujo en Orígenes, usted escribe: "Antes de intentar el heroísmo martiano, habría que liberarse de lo que implica la defecación". ¿Qué vendría a significar la defecación en el contexto político-literario cubano?

—Esta pregunta es el trasfondo que está detrás de *Los años de Orígenes*, y yo que despliego, sobre todo, en el capítulo "De donde son los Severos", donde intento una especie de traducción de las teorías psicoanalíticas de Beckett al contexto de la literatura cubana. Pero, insisto, yo no quiero, por ahora, volver a tocar esos temas. *Orígenes* se ha vuelto el billete ganador, y yo quiero seguir con el oficio de perder y con el colchón de mi Playa Albina. ¡Yo quiero ser albino, y sólo albino! Así que, por el momento, hasta quiero olvidarme de lo que dije en *Los años de Orígenes*. Dejemos que los ganadores vuelvan a escribir, si es que pueden, esos años.

Usted se ha declarado un seguidor de "escrituras malas": Macedonio, Gombrowicz, Arlt... ¿Podría narrar cómo llega a esta literatura? ¿Qué es exactamente lo que le interesa y rechaza en ellas?

—Vuelvo a la inmadurez de Gombrowicz: eso es lo que me mantiene fijo en lo que tú llamas las "escrituras malas". Soy un obseso con el punto último que se pueda alcanzar, con eso último que se pueda confesar. Siempre,

como tú bien sabes, me siento impulsado a hurgar, y a volver a hurgar, para encontrar el reverso. O también puede ser que nunca se me ha quitado una manía infantil: la de romper los juguetes con una hachita para ver lo que tenían dentro.

—¿Sería entonces su libro *Vitil parte de esta obsesión suya de darle con una hacha a todo para ver cómo funciona?*

—Lo que ha sido una constante en mí es la búsqueda de los últimos elementos de mi imaginación, que siempre me ha interesado más que hacer una cosa "bella" o bien escrita. Más que la frase completa buscar el residuo, ese residuo que creo también les interesaba a los alquimistas. *Vitil* está hecho exclusivamente con sueños míos. Yo tenía o tengo al lado de mí cama una librerita donde anoto lo que sueño... Lo único es que a veces retoco un poquito lo que sueño. Pero *Vitil* es casi todo material en estado puro. Un material al que le di una forma, una estructura: una ciudad imposible donde hay determinados barrios. Lo mismo se pasa de un barrio de Madrid que a otro barrio de otra ciudad o a otro. Hay una clínica en *Vitil*, la clínica de la Inmaculada Concepción, donde hay un esquizofrénico que forma tremendos escándalos. Ese personaje cuenta los cuentos míos: los sueños más locos que he tenido y los sueños que he tenido con mi madre. Es decir, en *Vitil* lo que hice fue darles a mis sueños un escenario de teatro y ponerlos dentro de los barrios de una ciudad inventada.

—En este mismo libro usted habla del zuihitsu, que vendría a ser como la técnica literaria por excelencia de *Vitil*. ¿Cree que su obra puede leerse desde este concepto, desde esta "colección de fragmentos, anécdotas, anotaciones y observación de cosas curiosas"?

—Yo lo que soy es un colachero. Eso es verdaderamente lo que a mí me alucina: hacer collages. Claro, todo tiene riesgos, y tengo el riesgo de colachizar demasiado, pero tiendo a eso; además, me siento como en casa colacheando.

Podríamos decir que la *Atlántida*, más que un país, una historia, una ideología, es también una literatura, una experiencia de vida? ¿Qué quedaría afuera de ese "hundimiento"? ¿Cómo definiría esa *Atlántida* que a cada rato menciona en su autobiografía?

—Quizá la *Atlántida* como proyecto de vida pueda ser lo que intente en los penúltimos años que me quedan, si es que quedan. Pero tengo que pensarlo. ¿Me preguntas sobre lo que pueda quedar dentro de ese hundimiento? Creo que para responderte tendría que escribir un libro, y por ahora no puedo, por ahora tengo que ponerme en orden... ¿Cómo definiría la *Atlántida*? Pues como una mezcla. Una mezcla, digamos, con las ruinas de esa película que han hecho en la otra orilla y que a mí tanto me ha impresionado: *Suite Habana*, y la novela mala que acabo de terminar y que estoy pasando en limpio: *Una devastación en el Hotel San Luis*. Pero ¿no será delirante esto que estoy diciendo? No, yo sé que esto no pertenece a la teología insular, esto es colesterol del bueno.

—Una de las palabras que más usted utiliza para describir y satirizar el mapa histórico-social cubano es *destartalo*. ¿Podría...?

—No se trata de un destartalo al que se le pueda dar una entonación romántica, de denuncia, o un destartalo que pudiera considerarse como perteneciente a cierta manifestación realista, sino otra cosa: algo per se, algo... cómo carajo te puedo decir esto. Y curiosamente es un destartalo que uno a mí afición hacia la alquimia, porque lo alquímico trata de trabajar la materia y a mí lo que me gusta en el destartalo es su materialidad pura, su textualidad pura, su posibilidad de manipularlo concretamente. Esto resulta enloquecido por supuesto; tengo conciencia de las delirancias que digo o no logro expresar bien y ése es uno de los problemas que tengo con *Una devastación en el Hotel San Luis*. Y tantos problemas estoy teniendo con esta "novela" que después de rehacer varias veces lo que he escrito, ahora estoy intentando hacerla como si fuera el diario de un viejo loco que entre otras cosas intenta ser como un alquimista: un alquimista que escribe un diario...

—... un diario...

—Yo no me siento muy ubicado en ningún género, y cada vez tomo más conciencia de eso; por ejemplo, no me siento un poeta... una vez lo dije en Venezuela en un Congreso adonde me habían invitado y lo tomaron como humildad; sin embargo, yo he sido un diarista toda mi vida, y ésa es mi obsesión: testificar, dar testimonio de lo que me está sucediendo. Y *Una devastación en el Hotel San Luis* es un ejemplo. Con todo lo disparatado, lo deli-

(sigue en pág. 14)

(viene de pág. 13)

rante que es: un mulato húngaro, una alquimia, unos personajes imposibles, unos Aires libres... yo lo que intento a pesar de todo es seguir testificando. Testificando en el destartalo.

—¿Continúa asistiendo al psicoanalista?

—Lamentablemente nunca tuvo dinero para pagarme un tratamiento psicoanalítico. Solamente pude intentar tratamientos psiquiátricos pobretones; interrumpidos, uno por el susodicho hundimiento de la Atlántida (cuando tuve que salir con lo que me permitieron las autoridades: dos calzoncillos y dos camisas, en un horrible jolongo que llamaban "gusano") y el otro en Nueva York, cuando alcoholizado y sin empleo, me quedé sin los veinticinco dólares que me costaba el tratamiento con el puertorriqueño doctor Réding. Pero, ¿por qué me haces hablar tanto? ¿Voy a terminar hablando como un personaje de un melodrama?

Diario Jaramillo Agudelo

Darío Jaramillo Agudelo nació en Santa Rosa de Osos, Antioquia (Colombia), en 1947. Publicó *Historias* (1974), *Tratado de retórica* (1978), *Poemas de amor* (1986), *Del ojo a la lengua* (1995), *Cantar por cantar* (2001). En 2003, la editorial Fondo de Cultura Económica reunió estos volúmenes bajo el nombre *Libros de Poemas*. Este año apareció en Pre-Textos su libro *Gatos*. Jaramillo Agudelo es autor también de una vasta obra narrativa que comprende, entre otras, las novelas *La muerte de Alec* (1983), *Memorias de un hombre feliz* (1999) y *El juego del alfiler* (2002). Además, dirige el Departamento Cultural del Banco de la República de Colombia. Reportaje de Pablo Gianera y Daniel Samoilovich.

Cómo empezaste a escribir poesía?

—Creo que me condicionó el ambiente de mi casa. Era una casa donde había libros. Mi padre sabía poemas de memoria y me hacía aprender poemas de memoria. Estábamos en Medellín a comienzos de la década del sesenta, en plena eferescencia poética en Colombia. Yo estudiaba en un colegio de jesuitas y allí, a los quince años, conocí a los nadaístas. Casi me echan del colegio, porque ser nadaísta era como ser luterano. Para colmo, escribí un texto de tarea que reivindicaba el nadaísmo y un compañero mío le contó al papá, y el papá vio el texto, y habló con el rector del colegio, y el rector, que era un cura español, me llamó y me prohibió que me juntara con los nadaístas.

—¿Tu primer contacto fuerte con la literatura fue entonces a través de los nadaístas?

—En mi casa, por ejemplo, mi papá me hacía aprender sonetos de Lope de Vega. O las *Rimas* de Bécquer. Y eso me fascinaba. Mi amor por Lope y por Bécquer viene de la infancia. Pero el mundo de la literatura llegó, sin duda, con los nadaístas. Fue en la librería Aguirre. Alberto Aguirre era el librero de Medellín, y ahí caían los nadaístas. Me padre me había abierto una cuenta para que yo sacara libros. Aguirre editó las obras completas de León de Greiff, ya para mí era días. Yo tenía catorce o quince años, y ya quedé contagiado. Esos primeros poemas míos del colegio, muy secretos, eran de tono nadaísta, de tono conversacional. Creo que eso se me quedó. Lo que no se me quedó fue la búsqueda de palabras raras. A publicar empecé en Bogotá, donde hice la carrera de economía y abogacía.

—¿En qué circunstancias se publicó *Historias*, tu primer libro?

—Un día me invitó a almorzar Juan Gustavo Cobo Borda y yo pedí la cuenta del restaurante. Entonces él me dijo: no, yo pago el almuerzo, pero usted me tiene que girar la cuota de la imprenta porque metí su libro.

—¿Qué vestigios de las primeras lecturas quedaron en *Historias*?

—Ya me habían picado varias cosas que persistieron el resto de mi vida. En primer lugar, el descubrimiento de la poesía norteamericana, sobre todo de T.S. Eliot. También el descubrimiento de cierta poesía latinoame-

ricana, aunque todavía no me había picado Nicanor Parra.

—¿Parra vino después de la publicación de *Historias*.

—Sí. Eso fue en el año 74. Yo había ido a Iowa para participar del International Writing Program. Ahí tuve dos descubrimientos que me sacudieron: Parra y Macedonio Fernández. Creo que soy una de las pocas personas que puede decir que leyó todo Macedonio. Ahora ya no sería capaz de leerlo. Pero lo adoré.

—¿Cómo conociste la obra de Macedonio Fernández?

—Porque Borges lo mencionaba, decía que había sido compañero de su padre, citaba los chistes. Y tal vez, también, porque leí el discurso finébre que dio en la Recoleta. El personaje me atraía mucho.

—¿Ya habías descubierto, entonces, a Borges.

—Borges fue a Medellín en el año 63, cuando todavía no era un personaje. Y tanto no era un personaje que cuatro muchachos de dieciséis años, por iniciativa mía, nos fuimos al aeropuerto a recibirlo, para que no tuviera que entrar solo en la ciudad. Recuerdo estar montado en el taxi con Borges al lado. No me acuerdo de nada de la conversación salvo de dos cosas. Una, que yo le dije que en un cuento decía tal cosa y en otro cuento tal otra y que eso era contradicción. Entonces él me contestó: definitivamente, usted me ha leído más veces de las veces que me he leído yo. Y la otra, que me dejé muy aterrado porque yo esperaba una respuesta deslumbrante, cuando le pregunté cuál era la cualidad humana que más admiraba. Me dijo: la bondad.

—Voliendo a lo anterior, ¿cuánto hay de Parra en *Tratado de retórica*?

Diario Jaramillo Agudelo

Gatos

de *Gatos*, Pre-textos, Valencia, 2005

La luna dora los techos.
Inesperadas, aparecen las sombras de los gatos.
Son tan sigilosos
que son solamente sus sombras.
Ellos ven todo sin ser vistos
y todo debe estar quieto mientras se mueven
para que ellos puedan sentirse inmóviles,
los gatos, sus sombras.

Estados de la materia.
Los estados de la materia son cuatro:
líquido, sólido, gaseoso y gato.
El gato es un estado especial de la materia,
si bien caben las dudas:
¿es materia esta voluptuosa contorsión?
¿no viene del cielo esta manera de dormir?
Y este silencio, ¿acaso no procede de un lugar sin tiempo?
Cuando el espíritu juega a ser materia
entonces se convierte en gato.

Testimonio sobre los gatos:
Amo los perros.
A los gatos los admiro y me intrigan.
Sé que no quieren ser tocados
y no quiero tocarlos.
Me miran y me gusta observarlos.
Somos amigos de lejos
los gatos y yo
nos portamos como se portan los buenos gatos.

A oscuras o con luz,
el gato distingue todos los objetos
con insostenible claridad.
También dormido,
el gato ve con nitidez la imagen de sus sueños.
Para librarlo de las torturas de la buena vista
Dios le dio al gato
la indiferencia.

—Ese libro fue escrito en Iowa bajo el influjo de Parra. Si me lo hubieras preguntado mientras lo escribía, yo no lo hubiera admitido. Pero había allí una actitud de desconfianza con el lenguaje, una búsqueda de lo poético dentro de lo vulgar y lo cotidiano, una expresión desenfada que yo creo que no era mía. Era que estaba leyendo los antipoemas.

Cómo se produce el salto a ese género tan transitado en el que te internás en tu libro *Poemas de amor*?

—Yo vuelvo a Colombia en el 77 y me enamoro perdidamente; durante tres o cuatro años escribí más de cien poemas de amor. Ya cuando me desenamoré y se acabó todo, junté esos materiales y los reescribí desde una retórica. Pensé que, con ese material, tenía que intentar una expresión del amor lo más sencilla, directa y antimetafórica que pudiera. Había en esa intención una raíz antiretórica que venía de mi interés por Parra.

—¿Reescribiste mucho los poemas que tenías escritos?

—Sí. Y descarté toneladas de versos. Busqué siempre lo que fuera más directo, lo que fuera más fluido, lo que fuera más claro. Era casi una pelea contra todo lo que fuera tropos y metáforas, tratando de encontrar el camino más corto entre el sentimiento y la expresión. Era un experimento. Se trataba de borrar todo el tablero de este tema tan manido, tan manejado por la música popular, por las categorías mentales de las telenovelas, por la propia poesía culta.

—Es curioso, porque cuando se busca una distancia-miento o un nuevo enfoque se acude a la parodia, y los *Poemas de amor* no son paródicos.

—La apuesta era buscar lo más literal, lo más directo. El peligro era, claro, caer en la simpleza total, en la bobaliconería. Para mí fue, primero, una manera de exorcizar, de olvidar, y, segundo, de hacer carpintería literaria. Finalmente, la vocación del poeta es la vocación del carpintero, de aquel que está metido en un taller quitando un pedacito de madera.

—¿Es posible que el éxito de ese libro tenga su origen en que fue leído del modo en que vos no quisiste escribirlo?

—No lo dudo. Con ese libro me han pasado cosas increíbles. Al salir de una lectura de poesía, se me acercó una pareja con un niño de cuatro años y me contaron que el niño se llamaba Darío porque ellos se habían enamorado uno a otro leyendo los *Poemas de amor*. ¡Como si yo fuera Manzanero! Por otro lado, yo creo que en ese libro hay un acto de fe en las palabras, que es de algún modo opuesto y de algún modo igual a lo que hacía Parra.

“La vocación del poeta es la vocación del carpintero.”

—¿Cómo es esa tensión?

—Una de las cosas que yo creo haber aprendido de Parra es una formidable desconfianza hacia el lenguaje. Pero los poemas de amor implican una confianza hacia el lenguaje. Ese acto de fe no fue consciente, pero allí estuvo, y estuvo paradójicamente alimentado por la desconfianza.

—¿En qué estás trabajando ahora?

—Ustedes se habrán dado cuenta de que yo trabajo en series. En el terreno de la poesía, después de la publicación de *Cantar por cantar*, que fue mi último libro, me metí a escribir una serie bastante juguetona, pero que me obsesionó mucho, que se llama "Gatos". Y escribí también una serie, que me ha dado mucho trabajo y que no doy por concluida, que se llama "Solo el azar" y que va en otra dirección porque renuncia a la claridad y trata de expresar la confusión. Y hay también otra cosa. Llevo cinco años trabajando en una novela donde un personaje inventa poemas y escribe los textos de los poemas. Así que allí estoy, con la intención de no escribir como escribe Darío Jaramillo sino como el autor inventado por mi personaje.

—¿Cuáles son, en tu caso, las diferencias entre la escritura de poesía y la escritura de narrativa?

—Escribir narrativa implica un sentido de la conti-

nuidad de la narración. Yo trabajo en un banco. Aquí debo decir que mi trabajo es apasionante: soy el encargado de toda la actividad cultural del Banco de la República, que es el Banco Central de Colombia. Pero eso implica que soy un escritor de fin de semana, esa es la verdad objetiva. Vivo solo en un hotel. Vuelvo el viernes a mi casa, me pongo el pijama y me siento a escribir el siguiente capítulo de la novela en que estoy. En cambio, la poesía es más intersticial.

Carlos Piera

Carlos Piera nació en Madrid en 1942. Su obra poética comprende: *Versos* (1972), *Antología para un papagayo* (1985), *De lo que viene como si se fuera* (1990) y *Religio* (2005). (Ver poemas suyos en *Diario de Poesía* N° 67, 2004). Reportaje de Julieta Valero y Mariano Peyrou.

Tu poema "Puntos de vista sobre las sirenas" termina diciendo: "llueve / de abajo a arriba y vienen olas, llantos, / diferencias difíciles. Canciones, dicen algunos. Dicen, / ungidos ellos de la arena de la playa, / que han oído cantar y les da miedo". Está bien esto: la poesía, el canto, da miedo. ¿Debe dar miedo? ¿Es una condición que te parece necesaria, es la poesía algo que nos enfrenta con una parte tenebrosa de nosotros mismos o de nuestro mundo?

—No sé si siempre, no puedo pronunciarlo muy en general, pero si no eres capaz de enfrentarte al miedo tampoco te vas a enterar muy bien... Te va a resonar, no quiero decir que para escribir (y aun para leer) un verso tengas que entrar en crisis de una manera terrible, pero

“Para escribir, hay que enfrentar el pánico.”

tienes que arriesgarte a perderte bastante, al clásico pánico.

—Pero ¿dónde te pierdes? ¿Qué es lo que asusta?

—Pierdes referencias, como la persona enamorada. De repente, tu casa no es tu casa del todo, algo así.

—Pierdes referencias pero no sentido de la realidad. ¿O es lo mismo?

—Casi al revés. Creo que el sentido de la realidad se agudiza, pero es una realidad un poco desconocida, brillante pero intimidante. Da miedo.

—Indiferencia, dame el nombre exacto de las cosas". Esto remite a un tipo de conocimiento que se logra estando despistado, que ya se sugiere en el título de tu libro *De lo que viene como si se fuera*, y también con una cierta falta de ingenuidad, ¿no? Es una especie de aforismo anti-Romántico.

—No necesariamente. Si no tienes un compromiso previo con algo, no lo tienes juzgado, para bien o para mal, entonces es cuando puedes experimentarlo. No, es parte de la higiene. Pero en fin, es un poema irónico.

—Hay algo de ironía, y también algo que está presente en otras partes de ese libro. Leo tres citas que aparecen al principio, que definen la lectura que se va a hacer después: "Yo no existo" (Cernuda), "Yo no he nacido todavía" (García Lorca) y "Existo cada día un poco menos" (Neruda). Esto hace que cuando uno lee la frase que comentamos, acerca de la indiferencia, no se pueda ser tomada con total ironía. Es un discurso más o menos fuerte a favor de renunciar a algunas categorías, empezando por la categoría del yo, para poder empezar a mirar a o conocer.

—Sí, se te agota el yo antes de poder hablar de determinadas cosas. Hay factores en eso que son de escritura, pero en carácter de pura experiencia, porque tampoco son del tú con el que te identificas, y eso vuelve a lo del pánico de antes.

—Esa indiferencia tiene que ver con una salida del yo, uno es indiente cuando no está totalmente metido en un papel.

—Claro, mientras que la inteligencia, que es la alternativa ahí, inevitablemente requiere una mirada. El

principal inconveniente que yo le veo a Juan Ramón Jiménez, casi el único, es que siempre está ahí, en mitad de todo. Me acaba estorbando, Juan Ramón Jiménez, en sus poemas.

—Nos gustaría que nos expliques cómo está construido y cómo funciona este poema:

Pasar con un paraguas,
símbolo de la lluvia
hecho contra la lluvia,
una esquina de un cuadro,
pero pasar y desmentir el arte.

—A ver. La cosa es que si quieres representar la lluvia sacas un paraguas, que no representa la lluvia sino la necesidad de defenderse de ella. Una analogía posible con la poesía: muchas veces estás haciendo lo contrario, no de lo que te propones, sino de lo que explícitamente acabas mostrando. Machado, un señor listísimo, hablaba de ese complementario que suele ser tu contrario, y eso está en los poemas en general. Tú sacas el símbolo más cursi del mundo, la rosa, y lo que sale en la rosa es el contrario de la rosa, suele salir la falta de rosa, la fugacidad o la espina o la sangre, cosas por el estilo. Eso en cuanto al poema. En cuanto al que hace el poema, que en este caso es sobre el que más se ironiza, el que es "una esquina de un cuadro", que realmente es lo más desapercibido posible, su actitud como "artista" acaba siendo la que es, porque tampoco se la cree mucho... "desmentir al arte" es esto. En cuanto a la estructura de esto, como es tan chiquitillo, no sé cómo decirte...

—La estructura parece que tiene que ver con la repetición de la palabra "lluvia".

—Claro, muy bueno eso.

—¿Por qué es importante esa repetición? Cuando has empezado a hablar del poema, la lluvia ha sido lo primero que has mencionado. Antes hablabas de la repetición con cierta pena, decías que la repetición es inevitable.

—No podemos librarnos de la repetición. Están el paralelismo, la rima, y podemos buscar analogías en otras formas, más modernas, pero son lo que tenemos.

—Hablando de repeticiones, la palabra "esperanza" aparece mucho en tu poesía. ¿Eres un hombre muy esperanzado? ¿O es también irónico?

—Bueno, es la medida de la realidad, ¿no? Si no, ¿cómo la mides?

María Medrano

María Medrano (Buenos Aires, 1971). Publicó: *Despeinada* (Ed. Libros de Tierra Firme, 1997) y *U.3 - fragmentos* (Ediciones del Diego, 1998). Este año saldrá su versión completa, *Unidad 3*, por la editorial Vox de Bahía Blanca. Dirige junto a Lucía Diforte el sello Voy a salir y si me hiere un rayo, editorial de poesía latinoamericana en formato multimedia y audio (www.simehierreunrayo.com.ar). Reportaje de María Eva Mauriño.

En tu libro *Despeinada* parece haber una constante tensión entre el silencio y la palabra. ¿Podría decirse que hallas algún tipo de sonoridad en el silencio? El silencio en tu poesía ¿es algo que quieres decir o algo que queda por decir?

—Sí, el silencio aparece como algo casi obsesivo, creo que cuando escribí *Despeinada* era un tema que me preocupaba bastante; en rigor, me preocupaba el decir, más que el silencio. Ese silencio era tan estridente, hacía tanto ruido que yo buscaba volverlo palabra, para aprehenderlo y volverlo, entonces sí, verdadero silencio.

En ese momento, y tratando de volver a aquellos años, pensé que *Despeinada* tiene escritos del 94-95 si mal no recuerdo, entonces creo que pasaba también algo como "quiero escribir y me sale espuma".

—¿Consideras que lo lúdico es una manera de buscarle el sentido a las palabras? ¿O el juego de decir supone construir un espacio para decir determinadas cosas?

—Creo que es un poco de las dos cosas, es por un lado darle vuelta a las palabras, jugar con ellas a ver si sale algo, para generar algo de sentido, es una búsqueda constante. A veces pasa que uno se sienta a escribir y sabe que algo va a escribir pero no sabe qué y algo aparece porque uno está ahí para escribirlo; hay algo que uno quiere decir pero está oculto y en ese juego, en ese manipular de la palabra con la palabra, se devela, surge, aparece aquello que uno buscaba. Esto con viento a favor, a veces no sale nada... ¡y bué!

—¿Cómo describirías el pasaje de *Despeinada* a *Unidad 3*?

—*Despeinada* es un libro muy primerizo, un libro que surgió por la acumulación de poemas, si bien, por supuesto, hubo todo un trabajo con el material, de selección, de corrección, de pensamiento del libro como un todo, pero a posteriori. Creo que en *Unidad 3* yo ya había incorporado cierta técnica, ciertas lecturas que para mí fueron fundamentales... es un libro que fue concebido desde el inicio como libro, con el cual me planteé ciertas estrategias que quería desarrollar, hay decisiones deliberadas que están puestas en juego. Cuando digo que hay decisiones deliberadas, me refiero a que por ejemplo, el recurso que se utiliza a lo largo de toda la primera parte del libro, algo así como una enumeración o descripción pelada, es un recurso buscado, elegido. De qué manera podía contar una requisa y transmitir el horror y la intensidad de esa experiencia: creí que lo mejor era despojar al texto de todo sentimiento, porque la primera vez que le conté a alguien cómo se entraba a una cárcel mi relato fue ese. Como azorada, repitiendo en mi mente paso a paso cómo había sucedido... y el poema que abre el libro es una transcripción casi literal de esa experiencia. Ahí decidí que muchas partes del libro debían ser contadas de esa manera.

Por otro lado, el tono en el que está escrito el libro, las palabras elegidas, alejadas absolutamente de cualquier idea de lirismo o algo por el estilo. No hay grandes formas en el decir, es un lenguaje berreta, común y básico. También hubo una elección en cuanto a la estructura del libro como un todo. En un principio la historia, ya que el libro cuenta una historia, iba a ser contada en cuatro estaciones que se repetían (otoño-invier-

“La estridencia del silencio, transformada en palabra.”

no-primavera-verano), quería hacer algo con el tiempo, ya que el tiempo es un elemento fundamental para alguien que está preso. Pero finalmente decidí contar la historia teniendo en cuenta el tiempo, pero no el tiempo del calendario sino el tiempo interior, qué es lo que le va pasando a ese personaje por dentro. El tiempo real difiere del interior, por eso el libro está dividido en tres partes que son como tres momentos interiores.

En cada una de las tres ideas hubo planitos, esquemas con flechitas y todo eso, porque eso me divierte muchísimo, planificar como un arquitecto lo que se va a construir. Por otro lado, el yo va mutando, va transformándose en otros, y en verdad me interesaba la idea de que esa voz pudiera mutar en unos otros (amiga, empleado de un juzgado, un juez, un guardiacárcel, compañeras de ranchada o la misma víctima). Por momentos eso está claro y uno sabe quién habla y por momentos no. Y eso me interesaba porque habla del hecho de que en determinados momentos de la vida a uno le puede tocar estar tanto de un lado como del otro.

Y volviendo al silencio de la primera pregunta... creo que también acá retomo de alguna manera el tema del silencio que aparece tan evidente en forma de reflexión más personal o introspectiva en *Despeinada*, aquí el silencio toma otras dimensiones: en *Unidad 3* se habla de aquello que se quiere silenciar, aquello que se pretende mantener oculto.

Se ha hablado, y mucho, de una "poesía femenina" en los 90. ¿Consideras que en tus textos hay una construcción de una identidad femenina? Si es así, ¿cómo sería esta identidad en *Despeinada* y en *Unidad 3*?

—Creo que siempre hay una construcción de una identidad, seas varón o mujer o lo que elijas ser. De eso no tengo dudas. Y que hay poesía, poesía escrita por mujeres y poesía escrita por varones, etc. Eso no quita que un hombre no pueda escribir poesía con grandes componentes femeninos y viceversa... Pero de última, lo que interesa es el poema, si el poema es bueno. Y en todo caso no me gusta la categoría "poesía femenina" porque tampoco llamo "poesía masculina" a la que escriben los varones, entonces me parece todo medio un bluf. Prefiero, para eso, decir "poesía escrita por mujeres".

(sigue en pág. 16)

—No. Pero con el tiempo lo que antes a mí me llevaba un mes de proceso para resolverlo, ahora francamente me lleva diez minutos. No lo digo con vanidad, no soy vanidoso. Esto lo he discutido mucho con Guadalupe. No soy vanidoso. Pese a las apariencias.

—Tu poesía parece estar en pie de guerra, no creo que haya espacio para la vanidad. La tuya parece una poesía del desmonte, lo que no parece haber es miedo ninguno a lo que podría pasar.

—Es muy difícil de ver, ese miedo en los poetas. ¿Quién o quiénes lo habrían sentido? Dame un ejemplo.

—Lezama Lima.

—Sí, hay en Lezama un miedo a la corpulencia, ese sí que es un miedo. Entonces el lenguaje va cada vez volviéndose más autista, más alejado, más fuera de los signos. Lezama es un bolido gigantesco corporalmente. Son trescientas libras de peso. Y esa corpulencia que ingiere todo, todo, incluso la amistad... yo creo que va generando un gran miedo, una gran soledad. Un lugar del cual él ya no puede salir. Y es un miedo que no es muscular sino grasoso, es un miedo fofo. Ese miedo fofo produce una poesía que apabulla. Es una masa que apabulla. Y que, de vez en cuando, desapabulla por algún mecanismo de escape se vuelve maravillosa. En *Paradiso* yo creo que él es limpio, que juega bastante limpio. Pero en poesía, a mí me parece que miente todo el tiempo, menos en la "Oda a Julián". Yo no miento. Pero sin embargo estoy clasificado como poeta difícil.

Cuál es tu visión de los Estados Unidos?

—Lo que se ve es una sociedad asustada, aburrida, muerta. Un imperio que decae y no lo entiende, como todos los imperios, que nunca entienden cuando caen. Yo tuve la lucidez, la intuición de irme siempre a vivir afuera de las grandes ciudades, en pueblos pequeños, no lejos de la ciudad, pero tampoco dentro de ella. Lo que me fal-

“No se habla lo mismo de noche que en el momento del alba.”

ta es la conversación, el intercambio. Hay fragmentación, hay malentendidos, hay esa distancia terrible y moderna. ¿Y cómo accedemos el uno al otro? Claro, acceder también quiere decir que cada paso que das cuesta dinero. Entonces te vas quedando solo. Ustedes aquí, por lo menos, se ven, conversan, se pelean, qué sé yo. Pero el exilio es duro en ese sentido. El otro día un chico me hizo una entrevista para un periódico de Miami. Primera vez en 44 años que me entrevistaban.

—¿En serio?

—He sido persona no grata en el exilio y persona no grata en Cuba. Yo me decía: ¿no es el exilio del cubano, que está dentro del exilio del judío, más el exilio suyo? Y me preguntaba cómo podía yo convivir con círculos concéntricos de soledad. Bueno, yo aprendía a convivir con mi soledad y no tengo quejas, aprendía lecciones. Lecciones de tinieblas, si se quiere. Pero no es el ideal. El ideal es la comunidad, es lo de los griegos, es la afinidad, el amor, la amistad, que va desde lo sexual hasta lo espiritual. Está en *El Banquete* de Platón. Es el simposio.

—Y esa especie de aislamiento, también se manifiesta en el uso del idioma?

—Sí, porque cuando no estás solo, tu voz tiende a lo unívoco. Cuando estás solo, tu voz tiende a la proliferación. La cabeza habla en muchos registros cuando está sola. La cabeza no puede estar quieta, la cabeza es un 24 horas, tiene que llenar su vacío constantemente. Y lo llena. Va inventando discursos constantemente. No creo que haya otra forma de decirlo. Los momentos del día exigen palabras diferentes. No se habla lo mismo de noche que en el momento del alba. El cansancio exige un tipo de lenguaje distinto. La sexualidad en su cúspide necesita un lenguaje. Entonces creo que la cabeza sola hilvana, arma, en muchos lenguajes. Y esto se manifiesta en el trabajo. Se manifiesta en una extraña fluidez de la que yo no soy dueño, que hace que la boca hable.

Víctor Manuel Mendiola

Victor Manuel Mendiola (Ciudad de México, 1954) ha publicado varios libros de poesía: *Vuelo 294* (1997), *Las 12:00 en Malinalco* (1998), *Papel revolución* (2000) y *La novia del cuerpo* (2002). También ha publicado dos libros de ensayos sobre poesía hispanoamericana: *Sincera* (2001) y *Breves ensayos largos* (2001). En 2003 el libro *Tan oro y oro*, publicado por la UNAM, compiló su obra ensayística y poética escrita entre 1987 y 2002. Dirige en México la editorial El Tucán de Virginia. Reportaje de Daniel Freidemberg

Como poeta, ¿aprendiste algo de tu tarea de editor? ¿Te permitió ampliar el panorama, hacer descubrimientos que te resulten provechosos?

—Mucho. Siento que descubrí algunas cosas nuevas o mejor dicho que las redescubrí no sólo para mí mismo sino también para los otros. Por ejemplo: Cuando publiqué a Marosa di Giorgio en la antología de Roberto Echavarrén, *Transplatinos*, comprendí que esta poeta sí presentaba un lado neobarroco, pero me di cuenta que lo más importante no era eso sino el aspecto opuesto, que los críticos transplatinos no eran capaces de ver en su dogmatismo de corriente. Lo que más me gusta de Marosa di Giorgio es esa narración que se encuentra entre Lewis Carroll y la pequeña Lulú cuando va al bosque y conversa con las brujitas: un verdadero viaje al otro lado del espejo. Los poemas de Marosa ofrecen un perfil de perverso cuento decimonónico, que los hace muy atractivos. Estoy a punto de publicar en el Tucán una antología que Giorgio y yo discutimos y que lamento que aparezca tras su muerte. Otro ejemplo es José Watanabe. Uno de los mejores poetas peruanos contemporáneos al cual casi nadie le hacía caso en México, excepto Daniel Sada, hasta que lo publiqué en el *Arbol de los Huesos* (selección de José Luis Zapata y José Antonio Mazzotti) y escribí un pequeño ensayo sobre su poesía. También tendremos un libro de él en el Tucán. Lo mismo me pasó con los buenisimos poemas en prosa de *El cielo que me escribe* de Zapata.

—Alguna vez alertaste contra los peligros tanto de "la poesía del lenguaje" como de "la no menos retórica poesía de la experiencia". ¿Cuáles son los peligros de cada una? ¿Por qué sería "no menos retórica" la "poesía de la experiencia"?

—Ambas son retóricas. La primera, con el fetichismo de la pureza verbal y, la segunda, con el fetichismo de la "vida". El problema de la poesía del siglo XX es que una buena parte de ella se desangró o, mejor dicho, los poetas se aniquilaron gradualmente al eliminar los recursos más poderosos de la poesía hasta reducirla o una caja vacía que no dice nada o a una tontería para el lector de más bajo grado de comprensión. Es interesante observar cómo los narradores se han aprovechado de todo lo que la poesía expulsó de sí. Ellos son, como dice Fernando Vallejo, los que a veces escriben buena poesía en prosa. Si las cosas siguen por este camino, a nadie le va a interesar lo que digan los poetas. Es natural. ¿Por qué habría de atraernos una escritura a la que los propios poetas no pueden acceder muchas veces o, por el contrario, una poesía que exalta los valores menos valiosos de la calle o del habla de todos los días bajo una sabiduría de la "sencillez"? La poesía del lenguaje es pretenciosa y tan aburrida como los peores poemas modernistas. Por su parte, la poesía de la experiencia es, en general, una mala versión de la antipoesía de Parra.

Cómo llegaste a la recuperación de la métrica tradicional y la rima?

—Me tropecé con ellas. Leíamos a Góngora. Nos fascinaba la fuerza de sus imágenes, pero la rima y la métrica eran insoslayables y no encontrábamos cómo eliminarlas sin que perdiera el ritmo. Al principio me molestaban. Eran el signo de lo viejo, pero al poco tiempo me cautivaron al no conseguir extirparlas de la buena poesía. En Góngora, los ritmos dobles en cuasi hemistiquios dentro de un endecasílabo eran un imán. No entendía cómo se podía romper a Góngora en dos pedazos, separando la imaginación de la complejidad sonora. Me dediqué a observar la relación de estos dos planos y un día comenzaron a fluir en mis poemas. He usado con frecuencia la forma clásica, pero también he echado mano de la irregularidad y del verso libre, así como de recursos que vienen de las vanguardias como el cubofuturismo. Una vez que entras en las formas o que las formas comienzan a fluir dentro de ti es como manejar un auto. El automóvil te lleva por calles o carreteras, vías que te limitan pero que te pueden llevar muy lejos. Cada vehículo tiene sus rieles. Es inevitable. Gombrowicz lo dijo muy bien en *Ferdydurke*, la

forma es nuestra manera de estar en el mundo. El problema es cómo lograr saltar de una forma a otra, cómo cambias de carril y de sentido. En poesía, el verso es un modo de abordar directamente este problema sin embustes y es un viaje en reversa y en sentido contrario.

Por otro lado, la tradición a la que pertenezco, la poesía mexicana, siempre ha sentido adoración por la forma y sus laberintos. Sor Juana cayó de rodillas con la boca abierta ante la poesía de Góngora y, por lo menos, lo igualó en su exploración racional de lo irracional. El romanticismo mexicano es malo, pero no deja de tener interés su fracaso, ya que preparó la riqueza de nuestro modernismo, que es uno de los más ricos de Hispanoamérica. Ese grupo legendario de la poesía mexicana de este siglo al que se conoce como "los Contemporáneos" representa una dualidad: son modernos, pero también son no modernos. En esa dualidad, a mi manera de ver las cosas, estriba la originalidad de la poesía mexicana, que en América del Sur cuesta trabajo entender. La poesía chilena o la peruana realizaron un corte abrupto, la mexicana no. Podría parecer timidez. No lo es. Representa distancia crítica.

—Acaso un modo de describir buena parte de tu poesía sea: lenguaje directo, comprensible, aparentemente "prosisico", pero sometido a un trabajo musical riguroso. ¿Basta con esa elaboración musical para que el texto sea poético, o hace falta algo más? Si así fuera, ¿qué?

—El verso no es sólo música o sílabas contadas. El verso, cuando se vuelve respiración, se convierte en una concepción, un aliento desde el cual ves el mundo. Por otro lado, para mí es muy importante el verso pero también considero esencial sincronizar diversos lenguajes: un lenguaje lírico con otro prosístico, la moda y la economía, etc. He usado otros lenguajes que tienen que ver con la memoria o con el yo que habla dentro de nosotros o con la metafísica u otros lenguajes — como la astrología o la crónica— o incluso el cómic.

“El siglo XX es de alguna forma un proceso de destrucción de la realidad.”

Escribiste una vez: "Si algo le ha hecho daño a la poesía latinoamericana, en general, y a la poesía mexicana, en particular, es la acomodaticia y verbosa crítica de los últimos años. En el estilo retórico de una parte de la crítica actual, se vale decir todo sin decir nada." ¿Significa siendo así?

—Sí, creo que significa siendo así. La crítica en México tiene como fin principal legitimar, no analizar (creo que también sucede lo mismo en el plano hispanoamericano). El efecto natural es una crítica apologetica de la vanguardia histórica y de los epígonos de la vanguardia y de los epígonos de los epígonos. Yo publique la primera antología de Haroldo de Campos en México, *Transidreaciones*; pero me parece inaceptable que algunos críticos sigan hablando del concretismo como si fuera la gran novedad de hoy y como si el concretismo no mereciera una crítica a fondo.

—Una idea tuya es recuperar aquello que dejaron de lado las vanguardias y sus continuadores, básicamente en su descreimiento de la literalidad y la razón. ¿Por qué deberíamos volver a creer en la literalidad y/o la razón? ¿Cómo?

—Las vanguardias, siguiendo al romanticismo, se lanzaron contra la idea y las proporciones. Comenzó una búsqueda de lo monstruoso y oscuro desde lo monstruoso y oscuro, porque antes ya se había realizado una exploración de esos mundos desde la razón, como se puede ver claramente en Sade. Esa búsqueda de las vanguardias destruyó la presencia de la realidad dentro de la obra. El siglo XX es de alguna forma un proceso de destrucción de la realidad. A través de distintas formas de fragmentación, el mundo fue diluyéndose y los poemas se convirtieron sólo en objetos verbales, en residuos, en representaciones nada más de "lenguaje". Una buena parte del arte actual es un arte sin mundo o sin profundidad, una superficie verbal que nubla los sentidos. Lo humano desapareció. Prefiero el arte donde, como dijo Gombrowicz,

(sigue en pág. 18)

(viene de pág. 17)

humano busca lo humano y no creo que ésto sea posible sin ideas, sin la inteligencia que establece analogías y contradicciones y crea significados. La poesía tiene que enfrentar el reto de crear una nueva realidad, más allá del simbolismo, pero también más allá de las vanguardias. Para ello se requiere, a mi modo de ver las cosas, reconstruir el arte de hacer poesía. Sin ese arte no aparecerá la nueva realidad. No está fácil, porque todo está disperso y la ideología poética dominante es un muro de piedra protegido con satisfacción.

En la "Presentación" a Vuelo 294, Fernando Fernández escribe "Mendiola es un formalista en busca de pleito". ¿Estás de acuerdo?

—Sí y no. Sí, porque creo que estamos condenados a la forma y que el chiste consiste en vencer nuestra forma y brincar a otras. No, porque no creo en la diferencia entre forma y contenido. La forma es fondo, como dijo el poeta mexicano Díaz Mirón.

—También Fernández dice que sos uno de los pocos que se interesa en discutir la producción poética. ¿Por qué es tan importante discutir la producción poética? ¿No se corre el riesgo de un excesivo teoricismo?

—Creo que es urgente discutir de poesía porque los poetas casi destruyeron la poesía en siglo XX al vaciarla de lo que valía la pena en ella. Por otro lado, para mi la poesía es sobre todo inteligencia, creación de analogías y contradicciones. La dificultad es que ahora muy pocos poetas pueden discutir, porque la poesía gratuita y ciega que se practica aquí y allá no permite crear analogías y contradicciones y, por tanto, el poeta no tiene mucho que decir, solo tiene un montón de palabras en las manos. La mayor parte de los poetas contemporáneos hablan vaguedades que la gente no entiende o que no provocan interés. No era el caso de Borges ni de Paz.

—En la Argentina se justificó el lenguaje directo, sin metáforas ni rebuscamientos, como un intento para que

“La poesía es sobre todo creación de analogías y contradicciones.”

la poesía pudiera acceder a un público más amplio (eso se ve en César Fernández Moreno, especialmente). Tu propia defensa de un lenguaje directo no parece apoyarse en esos supuestos, ya que es claramente poesía para un lector culto. ¿Tu preferencia por un lenguaje directo y una aparente sencillez se podrían atribuir a una decisión ética?

—Ética y estética. Admiro a Celan, pero sólo se puede escribir así si has vivido lo que él vivió. También admiro a Perlongher. De los *Translatinos* es el que me parece esencial, insoslayable. Una crítica feroz sin pedagogía ni causas. Yo uso el lenguaje directo porque me interesa la potencia dramática de la poesía, es decir, el diálogo, las voces que se comunican.

—Solés presentar a Octavio Paz como uno de tus referentes, y se lo puede entender en tanto hay en él como en vos una preocupación muy fuerte por la responsabilidad del poeta, el rigor del trabajo, el conocimiento del oficio y la tradición. Pero Paz entiende la poesía como una actividad trascendente, superior, cercana a la religión, lo que no parece ser tu caso, ¿estás de acuerdo?

—Sí, para mí la poesía es inteligencia y en ese sentido me encuentro muy cerca de Paz, pero también me siento muy cerca de Xavier Villaurrutia, de Salvador Novo, de Carlos Pellicer y de José Gorostiza. En México, la presencia de los Contemporáneos es muy fuerte, pero problemática. En plena explosión de las vanguardias, ellos se negaron a tomar como principio de creación exclusivo la "libertad" o la embriaguez. Villaurrutia, Novo, Pellicer y Gorostiza adoptaron muchas cosas del surrealismo o del imagismo o del futurismo, conocían muy bien la poesía norteamericana y difundieron en los 20 a Eliot, pero nunca perdieron su propia visión y la certeza de que la poesía es un álgebra superior.

Hubo algún caso, en la poesía reciente que hayas leído, que te haya hecho dudar de tus convicciones respecto de la poesía que querés hacer, o de que estabas en un buen rumbo? ¿Cuál? ¿Por qué?

—Sí, desde luego. Cuando encuentro un poema abstracto bueno, no me queda más remedio que dudar. Pero en general no vacilo. Al ver a tantos verdaderos poetas acompañados de poemas tan malos, me siento confirmado. Estoy seguro que si esos poetas abandonaran los prejuicios del siglo XX, escribirían magníficos poemas. Tal vez, dentro de poco, eso es lo que va a ocurrir, la irrupción de un arte perdido. En la pintura, desde algunos años es evidente. El siglo XX tiene algo horrible. Destruyó tantas cosas hermosas, intelectuales e imprescindibles. La destrucción de nuestras ciudades (la ciudad de México, la Ciudad de los Palacios, ha sido arrasada) sólo es una metáfora de la destrucción del arte y la cultura que consumió el siglo XX. El siglo pasado fue un tiempo terco en donde hasta la cultura enarboló ideas obtusas.

—¿Discutís de poesía habitualmente? ¿Quiénes son tus interlocutores?

—Sí, me encanta hablar de poesía y jugar, levantando banderines y picas. ¿Quiénes son mis interlocutores? Otros poetas.

Víctor Manuel Mendiola

Tres poemas

de Tan oro y ogro, UNAM, México, 2003

El árbol

El aire empuja
las hojas del laurel.
Todo el follaje tiembla
en la burbuja del oxígeno.
Brotan y brillan
los verdes vidrios
en la ventana de clorofila.
Una cabeza vuela
sobre las alas balas de una ráfaga.
La ola luce su hora azul
sobre las ramas rudas de la luz
y en la inmovilidad elástica
de este edificio de crujiertes ramas,
de silenciosas rimas
para las tórtolas,
se desespera
y rescuita el día
de puro gusto.
Oh laurel para
la música del ojo.

Chapultepec

Me levantaba muy temprano para correr -por media hora- en la alameda del bosque de Chapultepec. Me queda en la memoria la presión tan clara del trote cuando entraba en la arboleda y la ola del verdor contra la cara me divertía como si saltara a otra velocidad sobre la rueda inmóvil de las cosas: el sonido del aire, el golpe de mi propio impulso, la sangre divirtiéndose en los ojos. Realizaba sediento el recorrido: manos sudadas y agitado pulso y, desde luego, los cachetes rojos.

Madrugada

A las 5 me miro levantado con una luz en la ventana. Piso un piso que recuerda el paraíso y mis dos pies avanzan por el prado. Veo a lo lejos, en el otro lado de mi paisaje, el lóbulo preciso de la luna. En el globo me deslizo, mientras el aire sopla apresurado. Me miro sumergido contra el cielo de la mañana. Luz el horizonte, velocidad las hojas en el suelo. Me miro que camino hacia el monte. La bombilla sonroja mi ventana y en los sauces respiro la mañana.

Pedro Provencio

Pedro Provencio (Alhama de Murcia, 1943). Obra poética: *Tres ciclos* (1980), *Forma de margen* (1982), *Es decir* (1986), *Embrión* (1991), *Tiempo al tiempo* (1991), *Deslinde* (1995), *Modelado en vacío* (2001), *Ciento cuatro días* (2003). (Ver más poemas del autor en *Diario de Poesía* N° 62, 2002.) Reportaje de Mariana Peyrou.

Te pido que, para comenzar, leas un poema.
—De acuerdo: "8 de mayo, lunes":

Mañana

Esta hora se aísla,
¿adónde quiere ir?,
¿de dónde cree que viene?,
¿qué se le habrá perdido
en la orilla opuesta?

Tarde

Un ritmo explícito
(lineal-conmovido) que ya no
sabe hacia dónde dirigirse
se ve, se oye empujado sin descansa
por un ritmo oculto (desmedido-
sincrónico)

Noche

Desde la acera, el gorrion vigila la boca de la alcantarilla. Sólo él puede distinguir entre una rata y un oráculo.

—Aquí aparece lo explícito empujado por lo oculto. ¿Esto implica la creencia en una verdad profunda, que la poesía podría desvelar, y que sólo parcialmente se manifiesta en las apariencias?

—Más que un sentido oculto, una armonía oculta. Tu pregunta me recuerda aquello que, según dicen los filósofos, decía Heráclito: que la armonía oculta es siempre más intensa que la que se manifiesta. Entonces, la pretensión de la poesía de ir hacia lo oculto para que salga a flote y se lea, muchas veces es un fracaso, a menos que uno pueda conseguir que salga esa armonía, ese latido. Esa armonía es la raíz de lo que estamos viendo. El árbol como elemento simbólico de la naturaleza a mí me encanta, porque está permanentemente en contacto con esa armonía oculta y al mismo tiempo con toda la vorágine de desarmonías externas. En cierto modo, eso es la poesía. Siempre tiene algo oculto, siempre hay una línea de flotación por debajo de la poesía, y siempre tiene que tener algo explícito: el lenguaje es siempre explícito, por más que se estén expresando las cosas más oscuras de este mundo.

—En otro poema escribiste: "Ella lee bajo un árbol. / En sus ojos se cruzan la expansión / de las ramas y la de las raíces."

—Claro, en la lectura estamos haciendo eso también: irnos a las raíces de todo lo que ha llegado hasta nosotros.

—Hablabas de desvelar —no sé si esa palabra te gustará— una armonía oculta, pero no un significado oculto. ¿Podrías hablar de esa distinción? Parece que se trata de una armonía que no tiene significado, o que no necesita tenerlo.

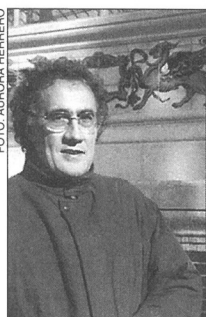
—Más bien que no necesita tener un significado explícito. Pero es la proximidad a la música, que no tiene significado, que tiene belleza —para decirlo así— en bruto. Como decía un compositor ruso, Edison Denisov, la música no expresa imágenes bonitas, ni quiere acariciar el oído. Lo que pretende es descubrir ideas bellas. Fíjate qué mezcla, la belleza y el pensamiento. Entonces, volviendo a lo del significado, parece que entendemos por significado una declaración, una definición, una afirmación rotunda y explícita. A veces sí, el significado se da así. Pero otras veces el significado se da sin explicitud. Hay poemas que nos encantan y no sabemos qué significan. Eso ya lo dijo, antes que nosotros, Eliot. Lo primero de un poema es que nos encante, luego ya veremos qué significa.

—En uno de tus poemas aparece eso: "Estás en lo cierto, pero no sabes lo que dices". Y una vez, hablando de Vladimir Holan, dijiste: "No sé lo que dice, pero sé que dice la verdad". En otro poema de Ciento cuatro días se lee: "Es la hora prevista desde el origen de los tiempos. / Aún no sabemos para qué, pero es la hora". Todo esto re-

mite a lo mismo: ¿hay una relación entre ese no saber y lo cierto, lo verdadero?

—Yo creo que sí. Habría que concretar. El principio de la sabiduría es el reconocimiento de la ignorancia; entonces, cada vez que empezamos a escribir un poema, lo primero es no saber, lo primero es estar perdido. Esto no es reivindicar la ignorancia, sino luchar contra la opacidad de la existencia.

—Hay otro verso de Ciento cuatro días que habla de esto: "Será maestro de todos el que más aguante sin saber". Esto, aparte de una bella idea, como decías tú, es una idea clave para la lectura de la poesía moderna: no hay que tratar ansiosamente de interpretar, de asignar un sentido, sino mantenerse en la incertidumbre, en ese lugar ambiguo que puede resultar tan estimulante estéticamente.



Pedro Provencio

—Sí, sí. Por supuesto, no lo dices en el sentido de que ese cerrar los ojos, o ese no saber, tenga que ver con no querer saber, sino todo lo contrario: cuanto más se quiere saber, más se da cuenta uno de que la existencia es un misterio, un milagro, una cosa rara.

—También escribes: "Un ala, lo indecible. / Otra, lo dicho."

—Tiene que ver, claro, con lo que hablábamos antes. Pero fíjate que es un mismo pájaro el que vuela. Y así es como avanza: con lo que no se puede decir y con lo que se ha dicho.

Esther Zarraluki

Esther Zarraluki (Barcelona, 1956). Obra poética: *Ahora, quizás, el juego* (1982), *Hiemal* (1993), *Cobalto* (1996). Reportaje de Julieta Valero y Mariano Peyrou.

Hay un breve poema tuyo que funciona como poética: "Bajo la voz, poesía / es el acto sacrilego de querer nombrar". ¿Por qué es sacrilego ese acto?

—Sacrilego porque quiere pensar más allá de lo que nos está permitido pensar. No en el sentido banal de la palabra, sino porque lo sagrado es lo que nos da la imagen total de nosotros mismos —eso es lo que diría un Gil de Biedma— pero también es aquello que tú no puedes tocar, ni mencionar, ni acercarte, ni abrir, ¿no? Sería esa caja que es mejor conservar con su tapa puesta. Entonces, sacrilego porque la palabra poética, para mí, es un intento de ir más allá de los límites del propio pensamiento, un intento imposible, pero que en su esfuerzo abre puertas y crea nuevas realidades, y eso es maravilloso.

—Hay en tus poemas cierta narrativa. Tú narras como si el lector supiera perfectamente de qué se está hablando, de los personajes que aparecen y de los contextos. Se dice algo muy concreto pero descontextualizado. ¿El lector debe, desde tu punto de vista, completar el poema imaginando un contexto, o simplemente acostumbrarse a la incertidumbre?

—Sí, son falsas realidades, un simulacro de realidad. Cuando tú trabajas, al menos en mi caso, trabajas sin plantearte lo que... tú sabes que quieres decir algo y luego el poema también se te descubre. Quiero decir que no es que tenga una clara definición de por qué empleo eso, pero sí puedo imaginarme por qué lo hago. Creo un simulacro de realidad para poder situarme y también para que el lector se sitúe. Sí que lo completa. Lo completa con sus propios gestos, con su vida.

—Desde cierto punto de vista se podría pensar que todo es un simulacro de realidad; lo que se suele llamar "realidad" también se puede interpretar como un simulacro. ¿Distingues distintos planos de realidad?

—Como decía Kafka: "sólo hay que sentarse en una silla y esperar a que la realidad, al fin agotada, se abra ante tus ojos". Quiero decir que hay múltiples maneras de vivirla e interpretarla, si no sería aburridísimo esto.

(Lee un poema)

Una taza en su plato
usados
sobre la mesa de hierro
rojiverde
que malpisa el suelo
enlosado hasta las jardineras
y sus viejos geranios
ya junto a la arena
que adivino por las barcas
y los reflejos en el agua
contra un cielo opaco
que esconderá en algún lugar
su luna
justo sobre mí
que pasaba en mi silla
de hierro rojo.

—Parece que este texto también funciona como una poética y es además una especie de manual de instrucciones sobre cómo mirar —la mirada se desplaza de una manera lateral, no en profundidad sino moviéndose hacia lo contiguo. Es decir, no hay un movimiento metafórico sino metonímico. ¿Crees que es así?

—Me parece muy bien. Ese poema surge de un momento, en un pueblito de la costa catalana, en el que todo era como está escrito ahí. Era una manera de estar en el mundo siendo testigo, pero un testigo pequeño, simple, ligero.

Hay un poema tuyo que habla de unas pescaderías y termina así: "destrinan al pez y / le cambian el nombre / el poema se les parece". ¿La poesía es destruir y sustituir?

—Destripar, violentar, sustituir, conseguir que el lenguaje se amolde a esto. Toda buena lectura, para ser una experiencia, debe dejar que uno entre y participe.

“ Cuando éramos niños nos decían: ‘Hay que llamar a las cosas por su nombre’. Mentira. ”

—¿Por qué será tan necesario cambiar el nombre de las cosas?

—Es lo que hacemos todo el rato. Porque, si no, es como si no viviéramos. Cuando éramos niños nos decían: "Hay que llamar a las cosas por su nombre". Mentira. Hay que llamar a las cosas con el nombre que uno busca para las cosas. Uno debe, a través de la palabra, poder descubrir el nombre que en cada momento les va, les conviene y les gusta.

—Llamarlas por sus otros nombres.

—Por sus otros nombres, sí.

—En un poema escribes "centro difícil de decir"; acabas de hablar de algo "para lo que no hay nombre"; y en otro poema de Cobalto se puede leer "las cosas se encarnizan / en lo que no se nombran". Está muy presente, en tu poesía, lo que no se puede decir. Pero también, como hablábamos al principio de esta conversación, lo que no se quiere decir —tú eliges hasta qué punto vas a nombrar algo y vas a dejar unos huecos, unas fisuras, para que el sentido sea más ambiguo, más abierto. ¿Crees que esa podría ser una de las claves del juego en tu poesía: entre lo que no se puede y lo que no se quiere nombrar?

—No podemos nombrar porque no entendemos. Eso parte de un mundo ordenado por otros, que es lo que de alguna manera nosotros quisiéramos romper, ese orden impuesto. Ese mundo, no hay discurso que lo explique. Estar trabajando con palabras en un mundo así, que tiene un discurso ordenado y mentiroso, que tiene un discurso, por otro lado, imposible, es un juego, tú has utilizado esa palabra, es un juego subversivo y también un juego que no tiene fin y que no va a conseguir nada; o mucho, como es vivir.

Laura Wittner

Laura Wittner nació en Buenos Aires en 1967. Ha publicado *El pasillo del tren* (Ediciones Trompa de Falop, 1996), *Los Cosacos* (Ediciones Del Diego, 1998) y *Las últimas mudanzas* (Ediciones Vox, 2001). Se publicaron poemas suyos en *Diario de Poesía*, números 34, 48 y 61. Reportaje de Lucía Couso.

Cómo comenzás a escribir un poema?

—El comienzo aparece, la mayoría de las veces, como la fusión de una imagen (predominan las visuales) con una línea (o al menos con una serie de palabras, hasta con una sola palabra). En algunos casos las dos instancias están más escindidas; primero está la imagen y gradualmente llega la palabra, y el proceso tiene un poco más de trabajo consciente. Cuando digo que predominan las imágenes visuales no me refiero necesariamente a algo que veo, sino a que suelo pasar las cosas (no sólo imágenes, también ideas) a través de una especie de "filtrito visualizante" que se ve que tengo instalado en algún lugar del cerebro.

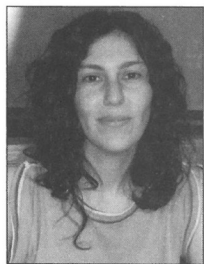


FOTO: JUAN LIMA

—¿Escribis poemas sueltos que luego se reúnen en un libro, o hay una idea más general desde el principio?

—No tengo una idea previa y general de libro, no. No en abstracto; no me propongo escribir un libro que sea de determinada manera o que gire en torno a determinada cosa. Pero por lo general los grupos de poemas que después se convierten en libro tienen que ver con determinado momento de mi vida. Si veo que estoy trabajando en un poema más o menos largo con ciertas características, o que los últimos poemas que escribí apuntan en una cierta dirección, comprendo qué estoy haciendo y entonces, digamos, me instalo allí con una conciencia más clara. Hay algo que había estado todo el tiempo pero que en determinado momento puedo empezar a nombrar.

—Luego de leer *Las últimas mudanzas* y los poemas publicados bajo el título de "Vida de hotel" en el *Diario de Poesía*, podría decirse que la percepción, el mundo de los sentidos, cobra un papel importante. Lo "corporal" parece prevalecer muchas veces sobre lo intelectual. ¿Es así?

—Lo que pasa es que cuando hablamos de percepción, la división entre "corporal" e "intelectual" no es así de identificable. Lo que se percibe a través de los sentidos instantáneamente es recibido, en el poema, por alguna clase de intelectualización. A veces se establece una especie de ping-pong entre ambas categorías, donde la intención es que las ideas y las formas se vayan enriqueciendo. Yo pensaría más bien en un aprendizaje y una voluntad de percepción del mundo. Pero el mundo, para mí, es lo externo y lo interno; el paisaje, la mente y el cuerpo.

Amenudo aparecen en tus poemas marcas temporales y geográficas. En *Los Cosacos*, por ejemplo, se encuentran fechas, lugares y famosas rutas. A la hora de escribir, ¿cómo pensás estas instancias? ¿Como hilo conductor de una secuencia, como elementos ficcionales?

—Los lugares siempre, desde chica, me parecieron cargados de significados, connotaciones, posibilidades. Los lugares y los nombres de los lugares. Elementos ficcionales, tal vez, pero en el ámbito del pensamiento, en el sentido de construcción permanente de una ficción —casi una mitología— personal. El lugar siempre me resultó determinante, creo que incluso más que las personas. Cuando era chica tenía la sensación de que cada experiencia estaba ligada a un determinado lugar. Me parecía que determinadas experiencias no podían pensarse fuera de determinados lugares, e incluso las personas, las relaciones, venían incluidas en el formato de tal lugar y de ahí no podían salir. Así es que cosas como mudarme, o cambiar de escuela, se me aparecían como verdaderas tragedias: pérdidas definitivas. En la instancia de la escritura, con toda esa carga, los lugares son como marquetapas que fue dejando la realidad, y que a mí me sirven de apoyo, o de pentagrama.

—¿Podría pensarse, a partir de estas marcas temporales y geográficas, que el lugar de la escritura poética es siempre el de una diáspora, o una zona de pasaje, de mutación?

(sigue en pág. 20)

(viene de pág. 19)

—Lo primero que me surge responder es que sí. Sin embargo al rato se me ocurre que no tanto. Suelo pensar que el viaje, con su promesa de extrañeza y extrañamiento —que se me presenta como una fuerza de seducción arrasadora— es uno de los temas que me impulsó a escribir. El viaje o, como decís vos, esa zona de pasaje, de mutación hacia otra cosa. El intento de registrar ese momento en que se deja de estar en un lugar y se empieza a estar en otro. La llegada a un lugar nuevo donde una será su propia guía. Pero junto con esto (sospecho incluso que *antes* de esto) viene la cuestión opuesta: el tema de la permanencia. Entonces se trata de intentar registrar lo que es siempre; o lo que se repite cada vez, o la posibilidad y la imposibilidad de la permanencia. Y me doy cuenta de que, en realidad, es muy posible que hace años esté tratando de escribir sobre dos o tres cosas que conozco muy bien, cosas respecto de las cuales no hay nada de extrañeza. Creo que todavía no lo logré.

Aunque la mayor parte de los poemas de *Las últimas mudanzas* y *El pasillo del tren* están escritos en primera persona, la marca subjetiva que uno supone surgirá de ello parece borrarse a medida que se leen los textos. En el *Arte Poética* que escribiste para la antología *Monstruos* dijiste que: "intento hablar de todo eso sin gritar mucho". ¿Este "sin gritar mucho" se relaciona con esa manera de alejarse del poema esfumando las marcas subjetivas?

—Lo de "no gritar mucho" hacía referencia también a

“ Los lugares y los nombres de los lugares: elementos ficcionales, tal vez, pero en el ámbito del pensamiento, en el sentido de construcción permanente de una ficción—casi una mitología— personal. ”

una intención de evitar ciertas estridencias estilísticas, por llamarlo de alguna forma. No estoy segura, porque lo escribí hace mucho y creo que ahora no elegiría exactamente esa expresión.

En cuanto al borramiento de las marcas de subjetividad, tengo la sensación de que de a poco esos rastros fueron reapareciendo; en las *Mudanzas* ya eran bastante visibles y en el poema *Dentro de casa* ya no quedan dudas. Pero tal vez me equivoque, y no se lea como yo imagino.

—Ciertos críticos dicen que la voz femenina tiende a ser subjetiva y poco realista. ¿Te identificás con esta voz femenina?

—No con "la voz femenina" así descripta. Por otra parte, no me es fácil verme a mí misma dentro de una generalización tan amplia. Una voz poética subjetiva no me parece que sea característica exclusiva de las mujeres. Puede ser que gran parte de las mujeres tengamos una manera de percibir y de narrar diferente de la manera de gran parte de los hombres. Pero esa diferencia difícilmente pueda describirse en términos de la oposición sujeto/objeto.

—Edgardo Dobry, en su artículo "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo", considera que "el poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje". ¿Creés que tus poemas podrían instaurarse dentro de esta "máxima"?

—No tengo ese artículo presente ahora; y no sé decir formas entiendo a qué se refiere Dobry. Lo que puedo decir es que mis poemas resultan de que el paisaje le suceda al poeta. Y obviamente el poeta al paisaje.

En su diario, Anaís Nin reflexiona sobre la percepción y el recuerdo bajo distintos estados de ánimo. Habla del "misterioso tema del sabor de los eventos", y se sorprende de que un paisaje aprehendido en un estado de desdicha e indiferencia reaparezca años después para confirmar que "otra parte de mi cuerpo registraba y observaba

Laura Wittner

La tomadora de café

del libro del mismo título, en prensa

Primavera-verano

Un amontonamiento bestial de flores en el balcón del primer piso. La sombra de la vara retorcida de la astromelia sobre varias paredes. Vuelvo a tomar, y a preguntarme por el humus de lombriz.

Una nena bautiza a sus muñecas sin dudar un segundo. Sos Madreselva, sos Selvita, sos Ojos Negros, la mimosa. Todo cobra sentido cuando se empieza a hablar de algo, a veces.

Como virtudes, alergias, anécdotas lavandas se izan hacia el sol. Calor de horno que abizcocha la tierra: buen clima para andar en patineta. Dura el verano pero no su corazón extático, que llega y /pasa.

Es feo este café. No es rico. En serio te lo digo. ¿Por qué venimos a este bar? Mirá, ahora llueve. Como siempre que se habla de amor, la conversación /enraecia.

Alelés musculares, vigorosos; pero les nevó encima. Azucenas, en cambio, tan seguras de sí mismas. Insofocado perfume findeañero que da ganas de llorar.

La tomadora de café

1
Con el segundo trago vuelve todo: los deseos. Mesa baja de madera, taza blanca con marca de café en su interior y plato blanco, con restos de galleta de avena, vaso blanco de cartón, con agua fría. Una señora camina por París, toma vino tinto y seduce a sus alumnas. Otra señora, sencillamente, se refleja sin quejarse en un espejito rectangular y entre biseles ve su propia barbilla, el cachete pecoso y unas hebras de pelo. ¿Qué es esto?, se pregunta. ¿La cara de una madre, o la de una señora que pasea por París, toma vino tinto, etcétera?

2
Ilustración de la teoría del esfuerzo. La necesidad del merodeo y la confinación, de la queja, mirar la tele y aceptar que llueva durante días. El aroma, la escalera que lleva al ventanal en L y a la mesa con mantel azul serán una elección y no un /refugio.

A esto lo llamaremos "proceso de mejoramiento": con pocos trazos se compone una imagen por la que hasta es posible caminar. Una curva en la costa, tejados rojos, un potrillito cómico que apura el tranco para no perder de vista a su mamá. A la noche veremos una estrella fugaz en el momento esperado. Durante tres segundos se caerá del cielo, y nos dejará en penumbras, en ascuas bajo el resto de la vía láctea.

3
Humedad: que en la tormenta pien pájaros tener el pelo hecho una espuma y adornarlo o apaciguarlo con una cinta verde goznes que crujen sobre los mosquiteros tazas abandonadas que sin embargo gustamos de incluir en construcciones de ocasión reconfortantes escenografías pensadas así nomás, al sobrevuelo.

4
Otra vez sólida y eterna en la oscuridad del microcine. Cuántas películas sirven para que una mujer vaya volviéndose linda: si tiene tacos, si no, si tiene la nariz medio ganchuda pero esa esa sonrís a medio armar y esos miedos poéticos que un buen director sabe enmarañar con uno o dos mechones sueltos cuando se trata de su actriz o de su espectadora, a quien sin conocer ilumina y maquilla, dejando que se entregue a voluntad al deleite, en la oscuridad.

5
A dos metros: mujer con bolsa de tela de la que sobresale una planta de aloe mediana, sana (sana, mediana). Enfrente: chica tocando las telas que mira mientras se pasea entre pasillos flanqueados por largos tubos de cartón envueltos en lunares, lonas, zarazas, lanas a rayas. Y arriba, en un balcón puesto a la venta: señora que fuma sentada, vuelta al tráfico entrante, observando el esforzado serpenteo de la avenida. Tres maneras de enfocar a una muchacha.

6
Toda la mañana hasta las 3 el cielo fue de gris a negro, de negro a blanco, a gris. Tragos cortos acompañan la lectura. Un mordisco, una palabra en inglés: substitution. A las 11 un llamado telefónico de cierta trascendencia. Verdulería. A las 12 traducir, a la 1 tomar nota: ¿qué me pongo? ¿lentes de contacto, o anteojos? Es decir, ¿cómo se encauza un día lleno de nubes, tan maleable, dispuesto a todo?

7
Se despertó el mundo. Se despertó la percepción. Hicieron facturas en la panadería antes del amanecer, y al kinoto le salieron cosas blancas. Todo emana un perfume repleto y activo: no se le puede dar más tratamiento (un tratamiento mejor) que percibirlo.

Luna de plástico

Estamos en un living oscuro donde quiero todo menos lo que tengo. Sin zapatos, en el piso, tomando vino en vasos de cristal, ponen música fuerte y me pregunto: ¿por qué nosotros nunca ponemos esta música? La posibilidad del placer me está haciendo levitar y la imposibilidad del placer me mareo. Voy a asomarme a la ventana a tomar aire, pero no hay más, aquí, que la estrecha confluencia de patios traseros y escaleras para incendio, la ausencia de sonido mordazmente agitada por la música mágica, una oscuridad de afueras de ciudad apenas conocida. Así que necesito ir a la calle. Me pongo los zapatos, salgo, bajo la luz marrón que el piso a cuadros se chupa como /esponja, y mientras tanto pienso, pienso. ¿Por qué nosotros nunca ponemos esta música? Me paro en la vereda congelada. No hay olores. No puedo distinguir la ventana de donde vengo. Un grupo de hombres en las sombras me vuelven al temor. Ay, pero, gracias.

Luna de miel

¿Qué croaba esas noches? ¿Ranas en semejante ciudad? Volvíamos entre jardines, pero entrábamos a grandes /edificios para subir altísimo, fumar en los ventosos balcones, dormir sin sueños, hasta la hora de desayunar.

la presencia del sol, la blancura del camino, las ondulaciones del campo de brezos".

Me parece que en lo que yo escribo el paisaje no sólo le sucede al poeta: es también, claramente, lo que el poeta eligió y pudo percibir, la manera en que fue percibido, la manera en que la memoria lo seleccionó para convertirlo en material poético.

Cual es tu relación con la posición objetivista de los 90? ¿Te identificas con los poetas norteamericanos de esta corriente como William Carlos Williams? ¿Con tus contemporáneos argentinos?

—Yo empecé a escribir de muy chica —muy, muy chica—, y obviamente en ese momento no sabía nada de corrientes estéticas. Leía todo lo que tenía a mano. En la adolescencia empecé a formarme un poco más metódicamente y escribí unos cuentos barroquitos que publiqué a los 17. Después me desentencé y pasé unos años casi sin escribir, y cuando retomé la escritura ya fue dentro del ámbito de la poesía y, sí, muy inclinada a esa corriente objetivista que mencionas. Me pareció en ese momento que encontraba una manera que me servía más que las maneras anteriores. Sí, puede ser que la palabra haya sido "identificación". Era también disfrute y entusiasmo, y creo que tuvo mucho que ver que ese conocimiento me llegara en el contexto de un grupo de amigos poetas, los de la revista *18 whiskys*: José Villa, Fabián Casas, Daniel Durand.

Después mi entusiasmo y mi escritura siguieron recorriendo zonas, pero ésa es una a la que suelo volver, que reconozco como base.

—¿Tu trabajo como traductora se relaciona con tu trabajo de poeta? Si es así, ¿qué es lo que pasaría de un texto a otro?

—Claro, son dos actividades en constante interacción, intercambio. Se dan, se quitan, tengo que admitir que hasta se roban. O peor: se prefiguran. Me pasó, y no sólo una vez, que escribí algo en un poema y años más tarde conocí a un autor, me puse a traducirlo y me encontré, en sus textos, con algo casi igual a eso que yo había escrito.

Cuando estoy mucho tiempo trabajando en una traducción, me cuesta mantenerme al margen de esa escritura en el momento de pasar a mis propios textos. Porque después de todo, es también una escritura mía, aunque yo intente que no lo sea tanto.

Para concluir, los títulos de los libros *El pasillo del tren* y *Las últimas mudanzas* parecen seguir una secuencia de viaje ¿Es "Vida de Hotel" la base de un nuevo libro que continuará esta serie?

—Los poemas que vos leiste bajo el título "Vida de hotel" son parte de un libro que se llama *La tomadora de café*, que va a publicar Vox uno de estos días. Después de *El pasillo del tren* y *Las últimas mudanzas*, veo a este grupo de poemas como un momento de debate entre esas dos líneas (que, insisto, tal vez no sea más que una). *La tomadora de café* también incluye una serie que abre con un texto llamado *Dentro de casa*, y aunque el título sugiere que se acabó el viaje me parece que lo que ocurrió más bien fue un cambio de dirección. Pero la permanencia y la mutación siguen incrustadas la una en la otra. Como tema, como impulso y como procedimiento de escritura.

Octavio Armand

Octavio Armand (1946), poeta y ensayista cubano, reside en Venezuela desde hace casi dos décadas. Algunos de sus libros de poesía son: *Entre testigos* (1974), *Cosas pasan* (1977), *Biografía para feacios* (1980). Ha escrito también los ensayos *Superficies* (1980) y *El pez volador* (1997). *Refracciones* (1994) reúne poemas y ensayos traducidos al inglés. También creó y dirigió en Nueva York la revista *escandalar*. El edificio donde vive Armand se llama El Tucán, dato que sería secundario si no acentuara, a través de su nombre, el contraste con la figura de este autor que parece extrapolado en el medio del valle tropical de Caracas. Reportaje de Sergio Chejfec.

En *El pez volador*, en el ensayo que titula el libro, usted usa este pez híbrido como metáfora múltiple de la poesía, por extensión del arte, y también del poeta, por extensión del artista. Un hipotético naturalista diría que el pez volador es un organismo impreciso. ¿Cuánta de esta imprecisión animal se trasladada a la poesía?

—Se trata del texto más autobiográfico que he escrito. Un capítulo para la autobiografía del otro que nunca se escribirá. El pez volador no está quieto ni seguro en ningún medio. Ni en el agua, ni en el aire, en ninguna parte halla sosiego. Está en permanente zozobra y peligro. Es

eso lo que me animó a adoptarlo como un posible símbolo para la poesía de nuestros días. Es un animal sobornadamente feo. Un híbrido curioso: ni ave ni pez. Es espinoso como el erizo, que se defiende, casi siempre en vano, con sus púas negras, como de grafito. Un fracaso, en fin. Trata de ser lo que no es y está condenado a ser lo que no quiere ser. Algo así como un animal posmoderno, lo cual no deja de preocuparme: el posmo me pasma. Su imagen nos acerca además al ensayo según yo lo entiendo. Un género que se sustenta en todas las relaciones imaginables entre prosa y poesía. El vuelo imposable de la poesía y la probable caída de la prosa. El pez volador es un símbolo político tanto como literario. Es el prófugo, el exiliado, el desterrado. Yo mismo soy un ejemplo: estoy en el aire.

—Como metáfora o como símbolo está explicado. *Quisiera saber si se establece una relación más estrecha, vivida o discursiva, entre la poesía y el pez volador.*

—Aquí cabe recordar a Gombrowicz, pez volador polaco. Debido a su amistad con Virgilio Piñera, un pez volador cubano que también había aterrizado entre los gauchos, algo suyo se trajo tempranamente en Cuba. Recuerdo particularmente su artículo *Contra los poetas*, aparecido en *Ciclón* en los años 50. Yo lo leí hace veintitantos años. Para Gombrowicz la poesía es una intensidad o una descarga de la prosa. Digamos que de ese mar proceloso se salta a la poesía, aunque sea solo para quedarse sin aire en el aire. Por eso los grandes poetas casi sin excepción son también excelentes prosistas. Pensemos, por ejemplo, en Lezama, Borges, Paz. Quizá las caí-

“ Al leer mi partida de nacimiento me sentí algo fantasmal entre tantos jueces, testigos, firmas, sellos. ”

das y recaídas de ese gran pez volador que fue Neruda deban precisamente a la falta de prosa.

—Acaba de asignar a Gombrowicz la idea de *descarga*, también de *intensidad*. ¿Qué valor cree que tenían para Gombrowicz, o en todo caso qué carácter le asigna usted?

—No creo que Gombrowicz refiriera necesariamente esa intensidad al paso de un estrato verbal a otro. Sugiere que la prosa está más cerca de la realidad y que por eso se tiene que partir de ella. El salto hacia la imagen o la metáfora tiene que surgir de alguna experiencia concreta, de la vida misma. Por ejemplo, algo tan sencillo como el frío que deja el hielo en este vaso de whisky. Esa sensación, ese frío, podría desembocar en un poema de Góngora. Sin ese detalle, sin ese frío, el pez volador cae en el vacío.

En algunos poemarios, como *Biografía para feacios*, la vida cotidiana parece organizarse en anotaciones, que a su vez son poemas que traducen la experiencia. Sin embargo, sería equivocado decir que sólo anotan la experiencia concreta, porque carecen de lenguaje hablado y están atravesados de complejas operaciones retóricas.

—Dos cosas. Primero, la fascinación inicial por el lenguaje tiene mucho que ver con mi primer exilio. Tenía entonces 12 años y al escribir o recibir cartas sentía que se borraba la enorme distancia, no solo geográfica por supuesto, entre Nueva York y mi pueblo de provincia, Guantánamo. La distancia se reducía con cada palabra que me acercaba a los amigos. Esa fascinación se debe también a otro dato de la infancia. Se me repitió muchas veces algo que se le ha dicho a demasiados niños de este continente: "cuidado con lo que hablas", "cuidado con lo que dices". La política creaba un pánico a la palabra, a la inocente indiscreción de un niño. Tropecé, pues, con la magia del lenguaje: unas cuantas sílabas podían equivaler a cien o mil kilómetros. Y también con su costo: uno se podía jugar la vida con las palabras. Por eso al hablar de poesía a veces aludo a la mafia, donde la palabra todavía tiene un peso y cuesta mucho más que un peso. Entre mafiosos la palabra vale más que en el Parnaso. Es lamentable, ¿no?

Estos hechos son parte de la biografía de casi todos nosotros. Los señalo para anclarlos en la realidad, en lo concreto. Una forma de hacerlo: las anotaciones que mencionas. Desde las más elementales, o sea señalar lugar y fecha del poema, hasta la incorporación en el mismo de alguna circunstancia o experiencia que, de no hacerlo, permanecerían como ajenas y no enteramente vividas.

Lo otro, las operaciones retóricas según señales y hasta las páginas leídas y releídas que constituyen la verdadera página en blanco, es una biblioteca en llamas. El palimpsesto de Alejandría. De ahí que algunos de los poetas que más me interesan sean precisamente aquellos que me resultan imposibles de asimilar. Whitman, por ejemplo. Su poesía es una de nuestras fronteras infranqueables. Nunca la podremos traducir sin traicionarla. Nunca la podremos traicionar bien. Y es que no la podemos comprender de veras. Somos incapaces de encarnarla. Detrás de Whitman, de forma muy inmediata, está la experiencia concreta de la democracia norteamericana. Hay en su poesía un aspecto documental que la nuestra no tiene ni puede tener. Y es que el está enraizado en su paisaje cultural y político. Rima con la Constitución de Estados Unidos como rima una casa de pradera de Wright con su horizonte. Entre los latinoamericanos hay como una alergia a la realidad. De ahí la zanja entre nuestros textos y contextos.

En *La partida de nacimiento como ficción* toco el asunto. Al leer mi partida de nacimiento sentí que no había nacido, que no podría nacer sino como un montón de palabras. Me sentí algo fantasmal entre tantos jueces, testigos, firmas, sellos. Nació en el lenguaje municipal como estatua verbal. Un precoz candidato a prócer. Esto se reconfirmó por contraste al ver la partida de nacimiento de un amigo norteamericano. No había nada que leer, no era una novela. No se mencionaba a sus padres. Solo aparecían su nombre, apellido, fecha y lugar de nacimiento. Un hospital, por cierto, pero ni siquiera se aludía al obstetra. Aquello sí era la página en blanco mallarmeana. Solo él bastaba para nacer, para nacerse. Un ensayo de Emerson (*Self-Reliance*) hecho carne y hueso. Su madre dio a luz; la mía dio a tinta. Mientras menos lenguaje, concluí, más nacimiento. De ahí, creo, el fracaso de nuestras voluminosas y constantemente renovadas constituciones. Somos repúblicas que no acaban de nacer.

—Quizá sin esa exuberancia que sobrescribe nacimientos usted no se identificaría con el pez volador, ni admiraría por contraste a Whitman.

—La realidad es el lugar que para nosotros no existe: es nuestra utopía. Cuba no existe. Venezuela no existe. No son países sino paisajes. Espacios para turistas más que para ciudadanos. No somos lo que decimos ni decimos lo que somos. Hay algo como frustrado e inconfesable en nosotros. Por eso los cuentos de Borges o *Cien años de soledad* son fidedignos documentos nuestros y en cambio son ficciones las leyes y constituciones que nos obligan a vivir como personajes de novela. *Paradiso* es algo así como la verdadera aunque soterrada, casi clandestina Constitución del 40 de la República de Cuba.

—Y al contrario, las palabras de la mafia carecen de distancia respecto a los actos.

—Exacto. La mafia es una sociedad primitiva. Una tribu. Y hay que cuidar las palabras de la tribu. ¿No será, acaso, que el cumplimiento de la palabra es un arcaísmo? En los textos de la antigüedad una constata frecuentemente cómo, para decirlo con Martí, "la palabra es la hembra del acto." A riesgo de levantar sospechas, debo mencionar aquí otro tema mafioso: el contrabando, pues tiene algo fundamental en común con la poesía. Me refiero a la metáfora. O sea, pasar una cosa por otra. Lo cual automática y necesariamente implica otro término esencial: la frontera. El pez volador atraviesa constantemente la frontera entre mar y aire. La poesía también obliga a cruzar fronteras y a burlar aduanas. Como el chamán, para decirlo de una vez, el poeta es una metáfora.

—El contrabando también sugiere un cambio de valor, es difícil pensar un contrabando donde la mercancía se deprecie. ¿Qué puede decir sobre el valor de esta zona fronteriza de prosa y poesía?

—La ideología pretende ser un instrumento de transformación de la realidad. Por lo general se convierte en dogma y entonces no solo se muestra incapaz de transformar la realidad sino que se niega a verla. En cambio la poesía, generadora de metáforas, es un radical instrumento de transformación de la realidad. Quizá porque, como dije, el poeta en sí es una metáfora: un ser que se transforma. Un Ovidio de Ovidio. Daré un ejemplo de contrabando verbal que muestra cómo es posible transmutar alquímicamente una experiencia nimia y cotidiana hasta darle un enorme y risueño valor. Una graciosa

(sigue en pág. 22)

(viene de pág. 21)

ocurrencia de Lezama que no creo haya llegado aún al dominio de Gutenberg. En la habitación donde solía escribir y recibir visitas de confianza no había lámparas. Solo un olímpico bombillo colgado del techo. Al oscurecer Lezama no le pedía al visitante que encendiera la luz. Decía: prende la constelación de Orión. Así desaparecían, de un solo golpe, la oscuridad, la escasez, las cuatro paredes, el techo, el asombrado visitante y hasta el propio Lezama. Ese breve y simpático estallido verbal, como un perfecto golpe de dados, resume a Mallarmé. El instante por un instante es eterno.

Antes mencionó su primer exilio. Usted regresa a Cuba con qué edad.

—Regresé a Cuba con 13 años y volví a salir no cumplidos los 15. Afortunadamente nuestros exilios no fueron en Playa Albina, que es como Lorenzo García Vega llama a Miami, sino en Nueva York, que para mí ha sido más patria que ningún otro sitio. Allí he vivido décadas. Una ciudad monumental donde me cautivó lo mínimo. Pues hay una arquitectura minimalista en Nueva York que yo llegué a reconocer aun en sus grandes edificios. No por sus despegues casi misilísticos ni por sus regodeos con las agujas catedralicias sino por los intersticios entre ellos. Hay en algunas calles ausencias tan bien construidas como las pirámides. Es como si se hubieran levantado moles aún más enormes, moles que ahora sólo podemos adivinar en su perfección de ruinas y restos visibles, para luego desbastarlas, para construir deliberada y delicadamente los vacíos, los puntos de fuga, el oxígeno de ángulos robados al acero y al concreto, que me parecen más acogedores, más habitables que los propios edificios: rectángulos de nubes, paralelepípedos de lluvia, trozos de cielo que nos permiten sobrevivir entre rascacielos.

Hace tiempo escribí un poema sobre un cementerio de la comunidad judía que hay en el Village. Uno de los espacios mínimos maravillosos de Nueva York. Un antiguo cementerio que para colmo es un museo y sin embargo parece poco dispuesto a someterse a la curiosidad y el escrutinio. Debe medir no mucho más de 100 metros cuadrados. Cuántas veces pasé por allí sin advertirlo siquiera. Hasta que un día el distraído viandante, intrigado, se acercó y vio con asombro aquellas lápidas gastadas con nombres de judíos españoles y portugueses. Este rincón tiene otra rara particularidad: es triangular. Ocupa la esquina de la calle 11 entre quinta y sexta. A partir de este espacio esquinado empecé a sentir triangulada la ciudad de Nueva York. En el asfalto quebrado de las calles inmediatas vi la irrefutable forma del triángulo. Esto me llevó a hacer recorridos circunferentes cada vez más amplios a partir de ese centro que ya no era un punto sino un triángulo. Un triángulo punteado, ortográfico: pausa ligérrima en el ritmo frenético de la ciudad y extensión zambullida en lo infinitesimal, con lo cual acaso se insinuaba que entre la vida y la muerte no hay sino un límite geométrico sin longitud ni latitud ni profundidad. Creo que solo en relación a esta casi imperceptible pero mágica presencia del triángulo se puede comprender el urbanismo de Nueva York.

Queda algo pendiente. La etapa de inicio y vínculo con otros escritores cubanos.

—Mi vínculo inicial con lo cubano fue obsesivo. Esto sugiere que fue precario. Gracias a la lectura permanecí cubano. El español fue mi salvavidas en un mar sajón. En este sentido yo también he sido un balseiro. Fui un lector apasionado de nuestra historia. De nuestra historia. Me interesaban muy particularmente los relatos de viajeros del siglo XIX, sobre todo las crónicas de periodistas que habían visitado los campamentos de insurrectos durante la lucha contra España. Por ejemplo, *Marching with Gómez*, de Grover Flint. Era una reconstrucción por ausencia. Desde los repetidos episodios heroicos al infinito dulce y acostado del buñuelo. Saber y sabor de lo cubano.

La amistad de dos exilados: el compositor Julián Orbón y sobre todo Lorenzo García Vega, fue mi primer puente vivo con la tradición intelectual de la isla. Gracias a Lorenzo pude llevar las lecturas hasta orillas recónditas del mundo perdido. Supe, por ejemplo, lo que era el infierno de *Paradiso*. El reverso de barro de aquel barroco insular. A partir de ahí mis lecturas se hicieron más difíciles. Arisco y cauteloso, aprendí a leer por anamorfosis, que es como hay que asomarse a muchas cosas cubanas. Desde entonces leo lo nuestro con avidez y cautela. Por eso, cuando hablo de autores para mí imposibles, como Whitman, siento cierta nostalgia de aquel joven que más que leer quería creer. Negada una fe talúdica en el canon cubano tuve que acercarme oblicuamente a todo. Pasé de la fe de errata a una fe en la erra-

ta. Al leer en un prólogo de Whitman: no quiero cortinas entre mis lectores y yo; siento que en el prólogo que es casi toda la literatura cubana solo hay cortinas. Vivimos y escribimos entre cortinas. Como en un cuadro de Zurbarán. Por eso insisto en leer lo imposible: e.e. cummings, cuando afirma: "We can never be born enough", nunca podremos nacer bastante, nunca podremos nacer demasiado. Ante eso verso me siento reverso y nonato. Ese poder estar en la realidad y nacer y seguir naciendo siempre, naciendo hasta en la muerte, es la traducción imposible del lezameano "Nacer es aquí una fiesta inabismal". Cuba es más propensa a los ritos funerarios, a la modificación, que al parto incesante del mundo de Whitman, que es la modernidad. Es así, creo, como habría que entender la revolución.

—No ha vuelto a estar en Cuba.

—Desde el 24 de diciembre de 1960 no he regresado. Pero evidentemente tampoco he podido salir de allá. Ser cubano para mí ha sido una vocación tan difícil como la poesía. Quizá para todos los cubanos, de adentro o de afuera, esto ha sido así siempre. A veces recuerdo un estremecedor discurso de Martí que comienza: "Para Cuba que sufre, la primera palabra." Esa primera palabra, ese prólogo permanente que es la primera palabra de Martí y de todos nosotros, equivale a un testamento. Es al parecer nuestro legado. Todos los cubanos sufren. Los de adentro y los de afuera. En *Literatura y*

Octavio Armand

Pira bautismal

See sun, and think shadow.
Louis Zukofsky

En el filo de la llama
siembro los nombres del fuego.
Un segundo dura apenas un siglo.
El tiempo se astilla,
se parte, se desgrana:
hora dada, hora horada,
casi dura y nunca cesa.
Vivir es la semilla
de un árbol de semillas.
¿Cómo se llama
la llama que nos quema?
El tiempo crece
y se hace añicos,
se rompe, se derrama:
hora horada, horacada,
nunca dura y casi cesa.
Vivir es la semilla
de un árbol de semillas.
En el filo de la llama
arden los nombres del fuego.

Nueva York, 10 de septiembre 1984

revolución Trotsky hablaba de emigrados internos. Lezama era un emigrado interno. Lo mismo se puede decir de Piñera. Todos somos exilados o emigrados internos, incluso Fidel Castro, que ha hecho de aquello una cárcel donde él mismo está condenado a vivir. Podemos resumir esta vocación de sufrimiento con una paradoja que es también un axioma insular, aunque extensivo quizá a gran parte del continente: la música cubana es alegre y contagiosa para ocultar y así revelar el sufrimiento. Hay en ella una rigurosa relación proporcional entre pena y alegría. Triste de fiestas, dijo Darío alguna vez. La música es nuestro permanente disfraz de carnaval. Hay que saber escuchar en el son, la conga o la rumba, una marcha fúnebre insólita, cubanísima, que bulliciosamente ha cruzado los mares.

—Tuvo a su cargo escandalar. Una revista rara desde varios puntos de vista, y que si bien ha alcanzado ribetes legendarios con el paso de los años, no ha dejado de ser una aventura secreta.

—Casi todas las aventuras amorosas, como esa, son secretas. La revista surge en el 78 como una casa de muchas puertas, gracias a que entre quienes integraban el consejo editorial estaban, por ejemplo, Octavio Paz, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. Se editaba en Nueva York y era un lugar de encuentro para muchos escritores, sobre todo latinoamericanos. Podíamos publicar, por ejemplo, un trozo inédito de una novela de Bernard Malamud, amigo y colega de Ben-

nington. O una conferencia inédita de George Steiner.

O autores y artistas entonces desconocidos en español como Edward Said o Robert Smithson. De Argentina recuerdo colaboraciones de Osvaldo Lamborghini, a quien consideraba un *samurai*, por lo afiladas que solían ser sus cartas. Una prosa cortante. O Edgardo Cozarinsky, a quien conocí en París a través de Sarduy y de quien publicamos unas extrañas tarjetas postales escritas en un español traducido. También publicó gente muy joven. Por ejemplo, Reynaldo Jiménez, peruano que desde hace muchos años vive en Argentina. Aparecieron 25 números entre el 78 y el 84. En aquella época se publicaban muchas revistas para abrirse paso en el mundo académico norteamericano. Con *escandalar* yo mismo me ocupé de cerrarme el paso.

—¿Cómo llega a Venezuela?

—Vine por primera vez a Venezuela a fines del 78 para visitar a Lorenzo García Vega, a quien extrañaba mucho, pues durante dos o tres años nos veíamos casi a diario en Nueva York. Vivíamos a escasas cuadras uno del otro. En Queens, condado donde uno fácilmente puede soñarse en Kamchatka o Tasmania, ya que su mayor atractivo es estar cerca de los dos aeropuertos de la ciudad. En aquella época Lorenzo y yo disfrutábamos los años de la Casa Wong. La Casa Wong era una fonda chino-cubana ubicada en la avenida Roosevelt esquina 77 que nos permitía un abuso insólito en Nueva York: ocupar una mesa durante tiempo indefinido consumiendo únicamente café. Una explosiva combinación de bohemia, desempleo y soberbia nos mantenía en espartana circunstancia. Pero podíamos frecuentar aquella fonda sin fondos y ser atendidos a cuerpo de rey por mandarines de la dinastía Ming en delantales manchados de verde jade y seda. Lastima que nunca llevé a Severo a la Casa Wong. El, que tanto subrayó los aportes chinos a la cultura cubana, hubiera disfrutado enormemente unas cervezas bien frías en aquella remota y ya desaparecida orilla del Yangtze-Kiang.

Venezuela fue como un retrovisor en el que pude recuperar fugazmente algo del paisaje cubano. El sabor de frutas que no había probado desde hacía muchos años, por ejemplo. Fue por eso que el pez volador empezó a saltar entre Caracas y Nueva York. Hice muchos viajes, a tal punto que ya no sabía si regresaba a Caracas o a Nueva York. Luego empecé a residir en Venezuela. Pero lo cierto es que vivo acá como si viviera en Mongolia. Esto quizá nada tenga que ver con el país. Muy probablemente se me da lo mismo, ya muy arraigada, de aislarme. Quizá me sea más fácil ser caracol que ser humano. En todo caso, al segregarse mis primeras espirales en este país, hice amistad con dos venezolanos que quise mucho: Salvador Garmendia y Carlos Contramaestre, ambos ya desaparecidos, lamentablemente. Al morir estos amigos, al vivir en la tierra donde ellos están enterrados, siento que tengo algunas raíces venezolanas. Por supuesto, si es que acaso tengo raíces.

Su versión de su propio curso como poeta. A lo largo del tiempo pueden verificarse constantes, oscilaciones o desplazamientos.

—Soy siempre autobiográfico y nunca confesional. Una naturaleza algo esquizoide tal vez, propia de quien continuamente salta del agua al aire o del español al inglés. Una vez más el tema de la frontera, del contrabando, hasta del espionaje. Pudiera ser espía inglés en el español o espía español en el inglés pero siempre desde la perspectiva del chino, cuyas sílabas una a una desconozco, o mejor aun desde la mudez absoluta de alguna tabilla cuneiforme. Un espía de las palabras y un agente del más absoluto silencio. Un vanguardista que quiere ser traducido al latín. Alguien consciente de que escribe en una lengua frágil, efímera, moribunda. Una lengua que muere en el cielo de la boca. De niño, al comulgar, me angustiaba mucho cuando la hostia pasaba de las manos del cura a mis labios. No se podía morder la hostia, que era el cuerpo de Cristo, aunque nunca supe si vivo, muerto o resucitado. Como no quería convertirme en canibal, y menos a expensas de un dios, atrapaba la hostia con la lengua y trataba de tragarla sin rozar siquiera los dientes. Había que evitar los macizos molares y sobre todo los afiladísimos colmillos quizá atávicamente predisuestos y hasta deseosos de desgarrar simultáneamente carne humana y divina. Total que muchas veces la hostia se me pegaba al paladar y tenía que desprenderla, siempre con sumo cuidado evidentemente, del aterrado cielo de la boca. La poesía sigue siendo para mí lo que resucita en la boca. La lengua que roza lo divino y que despega a un dios del cielo. Una fina lámina de pan que luego vi en la página en blanco de Stéphane Mallarmé y en el salto vertiginoso de Stephanos Dedalos. Es el curso y el discurso de un pez volador. ☒

Zettels Traum, o el sueño de una ficha

Nueve años antes de su muerte el escritor alemán Arno Schmidt (1914-1979) publicó un monumental libro de 1130 páginas tamaño folio al que se suele comparar con el *Finnegans Wake* de Joyce: intraducible como su posible modelo, e imposible de editar sino en forma facsímil, es quizás el ataque más profundo que se pueda concebir a la gramática establecida, en busca del verdadero funcionamiento de la lengua hablada y sus posibilidades de representación tipográfica.

por Guillermo Piro

Arno Schmidt vivió dedicado de manera casi monomaniaca a la escritura y a la lectura voraz e ilimitada. En más de un sentido la última es un fiel reflejo de la primera: sus lecturas e impresiones Schmidt las prensaba y las dejaba fermentar en ficheros de madera (sus famosas *Zettelkästen*) contruidos por él mismo. Su escritura es reconocible a primera vista justamente por el carácter fragmentario con que el texto está dispuesto en la página, respetando el formato de cada pequeña ficha. A partir de las novedades (su género predilecto) que componen *Leviathan* (*Leviathan*), publicado en 1949, su nombre apareció (tal vez un poco a la ligera) emparentado con el de James Joyce, a quien por esos avatares del destino Schmidt todavía no había leído; luego no sólo lo leería sino que incluso emprendería la confección de una serie de conferencias radiales sobre Joyce que se reunirían años después bajo el título *Der Triton mit dem Sonnenschild* (*El tritón con sombrero*). En realidad Schmidt descubrió la importancia de Joyce cuando le encomendaron la traducción de *My brother's keeper*, de Stanislaus Joyce.

Los lazos que lo unen a Joyce son múltiples y de variada especie. Schmidt, consciente de esa afinidad común por los neologismos y las citas ocultas a las que el irlandés es tan proclive, se propuso casi al final de su vida dar cuenta de una obra que pudiera, en cierta medida, no ya competir sino proyectar su propia sombra sobre el *Finnegans Wake* de Joyce. Concibió entonces *Zettels Traum* (*El sueño de la ficha*), un anti-libro compuesto por hojas mecanografiadas publicadas por procedimientos fotomecánicos. El libro provocó revuelo cuando apareció en 1970, nueve años antes de la muerte de su autor. De hecho provocó el nacimiento de una publicación trimestral, esotéricamente limitada y fortuita, que existe aún, el *Bargfelder Bote* (*El mensajero de Bargfelder*), concebida como un medio de intercambio entre los lectores para descifrar las alusiones y citas ocultas presentes en el *Zettels Traum*, proyecto que luego se extendería a un intento de dilucidación general de su obra. (Casualmente, hay

otra sola publicación de las mismas características, el *Wake Newsletter*, destinada a las exégesis de Joyce).

El título de la obra encierra un doble sentido intraducible en español. "Zettel", efectivamente, significa "ficha", pero también es el nombre alemán, en la clásica traducción de Schlegel, del personaje Bottom the Weaver del *Sueño de una noche de verano*. La alusión a esta obra de Shakespeare (y en particular al *Bottoms Dream*, en alemán "Zettels Traum") es muy importante. Por lo tanto el título significa tanto "El sueño de la ficha" como "El sueño de Bottom".

En sus obras radiofónicas joyceanas Schmidt minimiza el aspecto universal del *Finnegans Wake*, siendo para él una invectiva en gran medida en clave privada. También alaba lo que llama la "escritura sin trabas", es decir los ingeniosos juegos verbales, incluso aquellos que no resultan ser más que sublimes sinsentidos. Pero Schmidt también sugiere que Joyce intentaba restaurar la "vieja ecuación lingüística indoeuropea" creando una lengua universal y original que sirviera a los europeos de vehículo de comprensión (naturalmente no lo consiguió). La influencia joyceana se refleja también en el empleo sistemático del realismo de la lengua local en vez del formalismo del alto alemán literario, elección que implica la escritura fonética, es decir la recurrencia a la puntuación y a otros recursos tipográficos, un poco confusos para los no iniciados, pero que en cualquier caso permiten "hacer visible" algo. Schmidt siente especial predilección por el desafío que significa "traducir" a la lengua escrita el habla dialectal, por eso sus novelas funcionan a su modo como un muestrario del complejo universo idiomático alemán. Corchetes, parentesis, guiones, dos puntos y punto y coma (las comas suspensivas no son un invento de Guillermo Cabrera Infante) sirven para comunicar lo que de otra forma se perdería irremisiblemente, lo indecible, lo no verbal, los gestos, las incertidumbres, las dudas de la percepción y el pensamiento. Schmidt desbarata la gramática alemana, al mismo tiempo que se propone desarrollar y perfeccionar formas externas que por medio de disposiciones específicas se ajustan o corres-

ponden más adecuadamente a determinados procesos mentales. (Günter Grass expresó así su reconocimiento a Arno Schmidt: "Cuando nosotros —aun los que no lo han leído— abrimos la boca, estamos respetando su puntuación: Arno Schmidt es contagioso."). La palabra escrita no basta. Los elementos morfológicos verbales requieren de una estructura y una disposición tipográficas, pero además hacen falta otros símbolos y cierta disposición en la página para ayudar al lector a interpretar la topografía de la mente, que como cualquier topografía es extremadamente compleja y está irremisiblemente erosionada. Valgan algunos ejemplos. En *Die Gelehrtenrepublik* (*La república de los sabios*, de 1957) el narrador, luego de toparse con una muchacha en

La razón de ser del *Zettels Traum* es, en sustancia, un extensísimo ensayo (un monstruo por su forma y extensión, un coloso) sobre Edgar Allan Poe. Schmidt estimaba que el lector debía dedicar al libro alrededor de 700 horas, cálculo razonable proviniendo de alguien que invirtió seis años, entre 1963 y 1969, escribiendo 130.000 fichas que se convirtieron en 1.130 *Zettel* mecanografiadas, de un formato de 33 x 44 cm. Muchos lo califican como el libro del siglo. Otros lo consideran una réplica tamaño natural de la Torre Eiffel hecha con fósforos por un penado maniático. Un Niágara imbebible y majestuoso. Pero no es ninguna de las

del *Zettels Traum*, si es que hubiera alguna, es más o menos esta: un matrimonio a punto de emprender la traducción de las obras de Edgar Allan Poe visita al anciano y solitario polígrafo, además de gran conocedor de la vida y obra de Poe, Dän Pagenstecher —en todas las obras de Schmidt aparece su alter ego, y en ésta es Dän— para pedirle consejo. Durante 24 horas (más ecos joyceanos) se asiste a paseos, conversaciones, sospechas amorosas entre Dän y la hija del matrimonio, de dieciséis años, la visita a una feria campestre, una excursión en el terreno del mito y todo el tiempo discusiones, citas y comentarios sobre Poe. Schmidt emplea hasta tres columnas o párrafos de texto, uno al lado del otro, casi siempre entrelazados. En el centro de la página se encuentra la acción externa e interna, la anécdota junto con el diálogo y el monólogo interior de Dän. A la izquierda encontramos la discusión sobre Poe, llena de citas, y el margen derecho alberga los comentarios adicionales, las notas al pie y las acciones del propio autor.

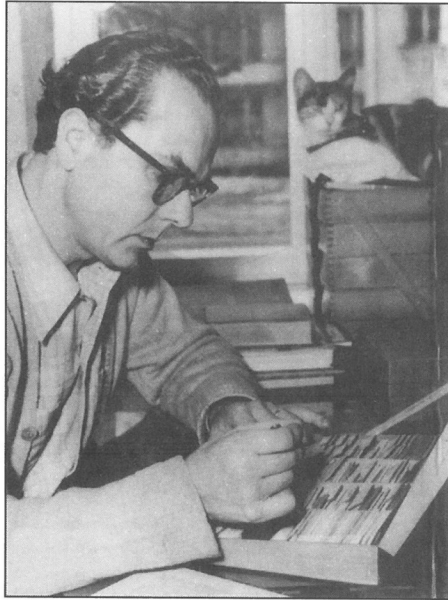
La página 914 contiene un pasaje que explica con bastante claridad la estructura de la obra:

Una obra de arte —digamos, "un libro"— tendría que ser básicamente un "cuarteto"... "duodoble" sería todavía más exacto; en cada página dos parejas: ¿el arrullo del Id gorgoteando lujuria & el venenoso arrogante Superego?— frente a un Ego débil pero artístico forzado a observar el mundo (& reaccionando con él); de los cincuenta en adelante aliviado = aliado con una 4ª Categoría soberanamente mordaz burlesca

Este pasaje es particularmente importante para comprender el principio estructural que subyace a *Zettels Traum*, un claro ejemplo de lo que se ha dado en llamar "escritura espacial", una obra en la que los recursos tipográficos sirven para dar expresión simultánea a las cuatro voces participantes. El mismo Schmidt, en una entrevista, recaló esto, refiriéndose a la interdependencia de las columnas de texto, llamando al todo un "cilindro de lectura" que exige del lector una percepción coordinada, más que consecutiva, de todos los componentes presentes en el mismo instante.

Una última cosa. El traductor francés de Schmidt, Claude Riel, hace poco presentó victorioso el fruto de años de trabajo. De las 1.130 páginas de *Zettels Traum* consiguió traducir cuatro. Más que meritorio de su parte. ☞

(En las páginas siguientes, dos páginas del *Zettels Traum* en reproducción facsímil.)



Arno Schmidt trabajando con sus fichas.

medio del desierto y de haberla mirado dando unos mordiscos a un manojito de hierbas, cuando la ve ponerse de pie descubre que se trata de una centauro. Entonces escribe: "...-i-"; un recurso que hoy día recuerda mucho la combinación de caracteres utilizados por los hackers que, introducidos en una línea de comandos de un sistema operativo producen una reacción en cadena que satura la memoria de la computadora. Schmidt, por ejemplo, reemplaza los avatares del pensar dubitativo con esta sucesión de signos: "...?..." Y así las raras sensaciones que experimenta el narrador al recibir un último beso centauro que sabe delicadamente a hierbas silvestres: "...!!!!!!". El escritor como topógrafo.

dos esos. O tal vez es algo más que eso.

Comparadas con el *Zettels Traum* todas las historias de Arno Schmidt, incluyendo las más experimentales, son meras exposiciones de hechos, narraciones en el sentido más tradicional de la palabra. Su estructura obedece a lo que Schmidt llamó la forma ideal de la biografía: una discusión entre varios amigos, transcrita en el estilo de sus ensayos radiofónicos. Una dramaturgia extrema, es decir, una dramaturgia que deslinda cualquier tipo de participación en el esquema general que ha sido y sigue siendo el motor a explosión de gran parte del teatro contemporáneo: hacer que entablen diálogo un sabio y un estúpido. La línea argumental

- zettel 61 -

GEORGES:

cristumula: Büschel,
Federbuschen
crissal..: in Verbin-
dungen 'After..'
crista: der 'amm schwel-
len! Hahnenkamm;
(übertr.) Kitzler
cristae: Schamlippen!
crissum: Teil zwischen
After & Scheide
(chrys.. + golden...
+ Puppenstand)

das ist ein ebenso absurdes, wie nich zu überwältigen-
des Hindernis - und man ~~noch~~ redet fälschlicherweise
von 'totden Sprachen'; deren Etymy angeblich fossil ge-
worden seien : in Wahrheit haken diese Latinismen förm-
lich unter=Uns ! - also was ~~noch~~ bedeutet das 'crista-
cristae; crissae, cristula' Alles ? : ! " ! (Dies also
der Stammvater der ganzen Serierendung.) / -): Demnach
aber wären seine ewigen 'crystal springs' - ?"/: "Genau-
das, Paul, was die Etym=Hydra; (mit ein Halbdutzend Köpf-
chen, die alle 'S' zischen), Dir unaufgefordert mitteilt.
Betracht'es, bitte, ~~noch~~ noch als versprengtes aus einem
größern Zusammenhang; aber : jedes Seiner ^(Liedwör) Worte ist viruell
etym=reif! (Beispiele ?): " 'Crystal=springs' also 'Damen=Urin', ja; ~~noch~~ / Die Kutter hatte in jenem
'TAKELI' übrigens die 'Cristine' gespielt./

(& P nickDe): " Die sagt glatt
'Primmesius' für Dem, Der der
Menschheit das Feuer brachde...

(OBTROU, 5 wird POB's TACI=
TUS=Lektüre angedeutet

('Erzherzogin' wie JOYCE
eine Weinsorte nannte, (h
den Urin einer Solchen...)

("Ins Crystall bald Dein
Phall : in's Crystall!";
keift die Alte des Vergol-
deten Töpfchens...)

COLERIDGE's 'Christabel'
war i seiner Lieblinge:
'cristae + belly' !)

/ Wo ankert die JAMES GUY's des 'Pym' so lange?

: in 'Christmas=Harbour' : 'a large hole, forming a
natural arch' ! Und 'at the head is a small stream
of excellent water, easily procured.' : Stimmt's ?"/
:"S schimmt -" (erwiderte er stirnrunzelnd/aber):
"Die, meiner Erinnerung nach, verrückteste Stelle,
steht immer noch im 'RATIONAL OF VERSE', (I iii, 227)
: 'let us examine a crystal. We are at once inter-
ested by the equality between the sides (sights?)
and between (immer 'between: da=zwischn' !) the ang-
les of one of its faeces : the equality of the sides
pleases us; that of the angles doubles the plea-
sure. On bringing to view a second face, in all re-
spects similar to the first, this pleasure seems to
be squared; on bringing to view a third it appears
to be cubed & so on. I have no doubt indeed, that the
delight experienced, if measurable, would be found
to have exact mathematical relations, such as I sug-
gest, that is to say, as far as a certain point -
beyond which there would be a decrease in similar
relations.' - Im 'USHER' nennt er GRESSET auf eine
Weise, aus der mit Evidenz hervorgeht, daß er ihn
nie gelesen hat... "/ (? -): "Hu, damit er wieder
ma 'Crest' enbringen konnte. ! In dem ~~schätz~~ schätzbaren HIRSCHFELD=Compendium finde-

('nature' = ϕ + etc...)

(+ angles = 'Winkelrechen')
('in' equi' = Reihentafel)

(crystal : eyes + ice +
glass
water : floating & flue
mirror : speculum -
(suche Ähnlichkeitn mußDe
immer vor Augn habn !)
cristae galli ? : + gully &
gal=girl

('Verse : earth : arse)

(compiled by NORMAN HAIRE;
(künftig Hi)

('O train me not, sweet mer-
maid, with thy note !'

- zettel 62 -

gibt es doch auch eine River PO; (ja sogar einen 'Arno!')

(Diese IMMERMANN'sche 'Schwanz-Posse' von-vorhin, iss doch auch nichts weiter als Penis-Cult & Pimper-Feier !; (nur ganz-leicht verhöllt, um den 'Inseren Gendarm', das UI, zu düpiieren); höre doch weiter, (so lange Unsre sweathearts sich noch die fairy quean oulen); 'Er lag bis ans Gesicht zuge-deckt; nur d' erbärmlich kahle Wurzel stach aus d' Bette hervor'; er wird ihm abgenommen, und im Pancaudão, neben anderen berühmten Schwänzen, beige-setzt... d' fackeltragenden Ehrenherren hatten ihren Schwefig eine besondere Steifigkeit zu verschaffen gewußt, & trugen auf deren Spitzen Pechbrände... Sonderbar ist S, daß d' Bep-gesetzte noch id Kapsel keine Ruhe hat, vielmehr id Abendstunden wunderbar zu rumoren anfängt. Auch wenn Damen d' Gebäude besuchen, lärm't'S im Gehäuse sehr. 'O der Gute' seufzen dann d' Holdseligen, thränenfeucht, 'er wedelt noch immer !'... d' Kraft d' Natur ist zu-groß. Am Tage aller Schwänze, unserm hohen BundesFest' wird die Kapsel geöffnet: 'da liegt er in unendlicher Frische ! Eine Fülle d' Kraft regt uns bei seinem Anblick auf... ein Typus ukräftigen Schwanzthums'. Manche stützen d' Schweif; Andre treiben and're Spielesreien, hindern d' geraden Wux, drehen das ihrige wie Ppropfenzieher zu Samen, bohren Löcher, hängen Ringe hinein, schnürren schmale Taillen, malen wunderliche Figuren darauf, tragen Berloques daran' - (lach nich so brillend, Mensch'd's hör'n Die doch !) - da giebt S 'SchwanzStudenten & Professoren'; und d' Jünglinge brüllen froh & greifen an d' coherenten Nebensachen. Aber... o Wehe ! Eben greif ich auch id Extase wohin... ? kein Realeseh wanz erfreut mich, d' IdeenSchwanz hat mich geöff't !... Sage warum, o Natur, gabst Du zum We deln die Lust, ach, und den Schwanz nicht dazu ? Hätt ich ein Schwänzchen doch nur !')

:Siehst Du die Ähnlichkeit mit jenem 'Fluß' auf Tealal ? !)

hört sich ja an, wie' [redacted] aus der 'LIGIA' ! : I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, 3 or 4 large drops of a brilliant & ruby-coloured fluid' ! / (Mein Vorschlag) : "Entnimm Dir daraus doch vielleicht Zweierlei, Paul : erstens -" (und den Ankommenden zu-nikkn : ! (mit Haupt & Händn; (und Herz= & Augn auch : !)) / (c: so munter kam's Fränzel gegen den Strom der Schöpfung [redacted] angerobbt) / (also schnell):

schlecht.): "Allenfalls könnte man dá=gegen einwenden, daß die ersten Benenner nicht genügend Latein besessen haben werden. Fanatische Aueröchsler beteuern, es müsse vom Schwedischen 'lutter' gleich Lauter, Rein & Klar, kommen; Slawisten teilen Dir mitrisch mit, daß man [redacted] 'lutter' für 'Schwan' sage : betrachten Wir's wohllich als [redacted] ein ETYM, das die Bedürfnisse zweier Völker deckte; gleichzeitig die Vorder- & die Rückseite einer historischen Münze zeigt : befinden Wir Uns doch tatsächlich in einem alten Überschneidungsgebiet zwischen Ost & West. / : " Laß das ma vor der Hand gut sein -", (P, hastig): " Erzähl' lieber schnell den HIRSCHFELD=Phall - ?" / (Acho; ja) : " Also Dem gestand einst, ein sich verworfen fühlendes & ratsuchendes Mägdlein, Folgendes - (ich sag' Englisch : damit Du die Verwandtschaft mit dem POE=Complex leichter erkennst) - (er hob gerührt & dankend die Hand [redacted] : !-: ??) - " 'Since my earliest childhood' hob die Patientin an, ' I have surrendered myself to the joys of crystal.' / : " Ach kuck-an !", (P, angeregt): " So harmlos Deine Etymn im Ruppenstand dreinschauen, so klar läge der Casus schon jetzt! - : Weiter. / : " Sehr wohl. HAIRE jedoch setzt hinzu : 'Hi failed to discover the origin of this peculiar tendency.' - 'How & by what means this love of crystal was first aroused in me, I cannot say. Before I transferred it to the crystal objects in our home, I had already had sweet dreams of crystal palaces, which I thought must exist somewhere on earth. Later I used to sit for hours over pictures, I found in books, representing ice-grottos & fantastic structures; & lost myself in fancies of the play of light on the crystal formations.' - (Im Zusammenhang kannste die Stelle zuhause lesen; ich zitier bloß noch [redacted] Bruchstücke) - : [redacted] beim Essen erregte sie 'the crystal round the rim of the juice : there are some things, that I could only eat out of crystal.' (Leck Dir nich so die Lippen, Bube ! Obwohl es tatsächlich ein tiefsinniges [redacted] Becuntnislein ist), (träumte ich ein). Im Zuge der 'Verschiebung' frequentiert das Geschöpf dann Kristallwaren=Geschäfte, 'until I was quite exhausted by it ... merely in order to be able to handle these Objects, touch them, feel the way, they were out !' Das anbetungswürdigste wird ihr ein 'crystal-saucer' - / (:"Cristen=Soße!" - murmelte P) / - : " It appeared mysteriously veiled... vague ... & the object was all the more fascinating to me." Dann setzt sie einen Fantasie=Cult [redacted] Soßen=Schiffes ein - / (:# Sösn= [redacted] Schiff' !; (P, nickend) / - : " Schafft dafür, in religiöser [redacted] [redacted], einen extra Tempel=Raum, 'only a few candles on the walls. I then poured oil into the saucer; an oil that was clear as water but thick & heavy... : then I would throw an ruby into the oil !' / (Er hatte die Handrücken auf die Hüften gesetzt - : !); "Mensch ! Das

(oder ebn gar dreier

(Hat [redacted] recht : Hi + FREUD : das wird auf dem Gebiet noch für längere Zeit...)

pee + cul

(.)

nu ; pelli plus pelli-kes + arse & eyes

funny fannies + 'spielen' + 'Licht' + cristae=Bildungen

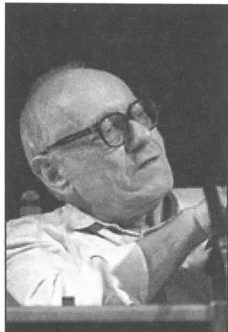
'Saft'

+ ordure

Händeln & tatschen: Du wilst rote Füße mit's [redacted] Brautlid !

verschleiert + vagina; A-ber schwanzlos zu gehn durchs schwanzbedürftige Leben?... hätt ich d' schwänzeldnen Schwanz, wie wöllt ich schwänzen, ihr Lutter ! Schwänzelte Tage hin-durch, schwänzelte selbst id Nacht, so d' Stunden verwedelnd, ein philgewaltiger Wedler, sank ich wedelnd dahin, wedelt ich Scheide'nd hinab' / : "Des Buben ! -"; (rief Er er getzt); "hat der Kerl Lieba-recht immer Mann sein wolln")

(zum Schwinn'war's ja zu flach



Ernst Jandl

Nacido en Viena en 1925, Ernst Jandl pertenece a una generación de autores en lengua alemana cuyos miembros, tras la Segunda Guerra Mundial, se ven abocados a la búsqueda de un nuevo lenguaje por vía de la experimentación. Al igual que los autores del llamado "Grupo de Viena" (constituido, entre otros, por los poetas austriacos Gerhard Rühm y H. C. Artmann), emprende la continuación, mediados los años 50, del camino abierto por el Dadaísmo y el Surrealismo a comienzos de siglo. Jandl, sin embargo, posee el carácter de un paseante solitario. Su obra permanece inclasificable porque es capaz de integrar las formas lingüísticas más heterogéneas. Dentro de lo que podría denominarse un clasicismo experimental, sus poemas se alejan de los planteamientos más radicales de sus compañeros de generación, sirviéndose en sus creaciones tanto de los recursos de la poesía visual o fonética como de usos poéticos más tradicionales.

Este ejercicio pendular entre las formas convencionales y el experimentalismo parece contagiar* su biografía. Perteneciente a una familia de la pequeña burguesía austriaca, durante los años de posguerra Jandl se ve en la necesidad de emprender una profesión. Al finalizar sus estudios de literatura en 1950, comienza a trabajar como maestro de escuela, ocupación que no abandonará durante 25 años, sin dejar nunca de anhelar lo que una dedicación poética a tiempo completo podría significar. Su vida transcurre entre el espacio de las aulas y el espacio que se abre ante la máquina de escribir; entre la vida que le ofrece un matrimonio burgués (que pronto decidirá interrumpir) y su amistad con la poeta Friederike Mayröcker (compañera sentimental y colaboradora en numerosas de sus creaciones), que le abre las puertas a la vida literaria vienesa. Juntos, Jandl y Mayröcker emprenden a partir de 1970 una serie de estancias en el extranjero como escritores visitantes invitados por la *Akademie der* (sigue en pág. 27)

Ernst Jandl- traducción de Sandra Santana

El peinado de Jandl y otros poemas

señal

rotas están las armoniosas jarras
el plato con el rostro griego
las doradas cabezas de los clásicos

pero en las cabañas de los alfareros continúan
girando el sonido y el agua

zeichen: zerbrochen sind die harmonischen krüge/
die teller mit dem griechengesicht/ die vergoldeten
köpfe der klassiker -// aber der ton und das wasser
drehen sich weiter/ in den hütten der töpfer.

muchos caminos

se cruzan en mí muchos caminos
y siempre voy
por varias calles a la vez.
soy pobre.

pero creo
que sería rico
si uno entre esos caminos
fuera una salida.

se cruzan en mí muchos caminos
y siempre voy
por varias calles a la vez.
soy pobre.

pero creo
que sería más pobre aún
si uno entre esos caminos
fuera una salida.

viele wege: viele wege kreuzen sich in mir/ und ich
gehe immer/ mehrere straßen zugleich/ ich bin
arm./ aber es kommt mir vor/ dann wäre ich reich/
wenn unter diesen wegen einer/ ein ausweg wäre./
/ viele wege kreuzen sich in mir/ und ich gehe
immer/ mehrere straßen zugleich/ ich bin arm./
aber es kommt mir vor/ dann wäre ich armer/
wenn unter diesen wegen einer/ ein ausweg wäre.

él siempre

...él siempre había tenido algo que decir, y
siempre había sabido que se puede decir así,
así y así; y así nunca tuvo que esforzarse en
decir algo sino más bien en el modo de este
decir, porque en aquello que se tiene que decir
no hay alternativa; pero en el modo de decirlo
hay un número indefinido de posibilidades.
hay poetas que dicen todo lo que se puede
decir y siempre del mismo modo. nunca le
estimuló esta tarea. porque, después de todo,
sólo había una cosa que decir; pero ésta siempre
de nuevo y, siempre, de un modo distinto.

er habe: ... er habe immer etwas zu sagen gehabt,
und er habe immer gewußt, daß man es so und so
und so sagen könne; und so habe er sich nie darum
mühen müssen, etwas zu sagen, wohl aber um die
art und weise dieses sagens. denn in dem, was man
zu sagen hat, gibt es keine alternative; aber für die
art und weise, es zu sagen, gibt es eine
unbestimmte zahl von möglichkeiten. es gibt
dichter, die alles mögliche sagen, und dies immer
auf die gleiche weise. solches zu tun habe ihn nie
gereizt; denn zu sagen gebe es schließlich nur
eines; dieses aber immer wieder, und auf immer
neue weise.

del ir, medir y tomar

si quieres buscar en lo profundo
busca en tu interior.
podrás respirar consolado
mientras cae la plomada.

no te midas con los árboles

son demasiado libres y grandes
hazlo mejor con el escarabajo
que haces papilla al pasar

aspira siempre a lo alto
y no tropezarás
pero apoya el pie
donde pueda mantenerse.

vom gehen, messen und greifen: gehst du tiefen
suchen./ such in dir selbst./ du kannst getrost
atmen./ solange das lot fällt./ / miß dich nicht an
bäumen./ die sind zu groß und frei./ lieber miß dich
am kafer./ den du tratszt zu brei./ / greif nur nach
oben./ Du stößt nicht an./ aber laß den fuß dort/ wo
er stehen kann.

medir

de pies para abajo
de pies para arriba -un hombre
de rodillas para abajo -un hombre
de rodillas para arriba -un hombre
de caderas para abajo -un hombre
de caderas para arriba -un hombre
de hombros para abajo -un hombre
de hombros para arriba -un hombre
de la coronilla para abajo -un hombre
de la coronilla para arriba

vermessen: von den fußen abwärts -/ von den fußen
aufwärts - ein mensch/ von den knien abwärts - ein
mensch/ von den knien aufwärts - ein mensch/ von
den huften abwärts - ein mensch/ von den huften
aufwärts - ein mensch/ von den schultern abwärts -
ein mensch/ von den schultern aufwärts - ein
mensch/ vom scheidel abwärts - ein mensch/ vom
scheidel aufwärts -

un yome

un yome
puede ser algo bueno
un yome
puede ser algo malo
un tume
puede también ser algo bueno
un tume
puede también ser algo malo
un tume
puede ser sin mi hacer
también un yome
puede, de pronto, sorprenderme

ein ichmich: ein ichmich/ kann etwas gutes sein/
ein ichmich/ kann etwas schlechtes sein/ ein
dumich/ kann auch etwas gutes sein/ ein dumich/
kann auch schlechtes sein/ ein dumich/ kann
ohne mein zutun sein/ auch ein ichmich/ kann
mich plötzlich überfallen

sentencia

los poemas de este hombre son inútiles.

en primer lugar
froto uno sobre mi calva
en vano. no favorece el crecimiento del
/cabello.

a continuación
rozo con otro una espinilla. ésta
alcanza en dos días el tamaño de una patata
/mediana.
los médicos se asombran.

a continuación
echo dos a la sartén.
algo desconfiado no me los como.

como consecuencia, muere mi perro.

a continuación
utilizo uno como método anticonceptivo.
cargo con los gastos del aborto.

a continuación
aprieto uno sobre mi ojo
y entro en un club de mejor categoría.
el portero
me pone tal zancadilla que caigo redondo.

a continuación
dicto la ya citada sentencia.

urteil: die gedichte dieses mannes sind
unbrauchbar./ / zunächst/ rieb ich eines in meine
glatze./ vergeblich. es förderte nicht meinen
haarwuchs./ / daraufhin/ betupfte ich mit einem
meine pickel. diese/ erreichten binnen zwei tagen
die große mittlere kartoffeln./ die ärzte staunten./ /
daraufhin/ schlug ich zwei in die planne./ etwas
mittrausch, als ich nicht selber./ daran starb mein
hund./ / daraufhin/ benützte ich eines als
schutzmittel./ dafür zahlte ich die abreibung./ /
daraufhin/ klemmte ich eines ins auge/ und betrat
einen besseren klub./ der portier/ stellte mir ein
bein, daß ich hinschlug./ / daraufhin/ fälte ich
obiges urteil.

mañanas

en la torre de cuatro pisos de una escuela
/elemental
pasa una mañana como si fueran dos
bajo un paraguas que de pronto
siempre hubiesen sostenido.

pero no puede llover siempre. (y a pesar de ello
llega la tarde.)

la mañana siguiente no transcurrir,
sino que está echada junto a la ventana que
/da al este,
sube los escalones, se sube a la ventana
(yo soy embajador - yo electricista)
e instala un disco de sol radiante
junto a cada pupitre
y gira lentamente el crucero de la ventana
de oeste a norte.

(si el mediodía sale humeante de la sopa,
es que ya casi ha llegado la tarde.)

vormittag: am vierstockigen turm einer mittleren
schule/ geht ein vormittag vorbei wie zwei/ unter
einem regenschirm, die sich plötzlich/ immer
schon vertragen haben./ / es kann aber nicht
unahörlich regnen. (außerdem/ kommt noch der
nachmittag./ / der andere vormittag geht nicht
vorbei./ sondern legt leiten an die fenster nach
osten./ klettert die leiten hinauf, steigt durch die
fenster ein/ (ich bin ambassadeur- ich bin monteurl/
und montiert eine scheibe sonnenschein/ an jeder
bank/ und dreht langsam das fensterkreuz/ von
westen nach norden./ / (wenn dann der mittag aus
der suppe raucht./ ist es fast schon abend.)

el peinado de jandl

por cada pelo que ahora
se alza corto sobre mi cabeza
cuantos metros habrán ido
cortando poco a poco
los innumerables peluqueros

a hans mayer en su 70 cumpleaños

jandls frisur: von jedem haar das jetzt/ kurz steht
auf meinem kopf/ wieviele meter haben/
geschnitten nach und nach/ die ungezahlten
friseur/ / hans mayer zum 70. geburtstag

niño y piedra

descansar y yacer olvidado
preferiblemente bajo una piedra
que nadie alza, ningún niño
que mire si hay gusanos o cochinillas
debajo de la piedra que en el bosque
levanta un poco y hace rodar

o ser yo mismo un gusano o una cochinilla
asustarse del sol repentino
cuando alguien levanta la piedra, debajo
era todo tan húmedo y fresco y oscuro
o tal vez ser el niño
o la piedra misma, tal vez

lo mejor es ser esta piedra
que sin embargo no será nunca
y el niño que ya fui
y lo que vino después, tan terrible
es, que no quería ni por un momento
ser ese niño, oh no

sino descansar y yacer olvidado
para siempre, y llegará
lo creo firmemente
pero es tan difícil el camino
hasta allí día tras día, noche tras noche
sin fallecer pero desfallecido

kind und stein: ausruhen und vergessen sein/ am besten unter einem stein/ den niemand hebt, kein kind/ das schaut ob würmer und asseln sind/ unter dem stein den es im wald/ ein wenig anhebt und wegrollt/ / oder selbst wurm oder assel sein/ erschreckt von tier plötzlichen sonne/ wenn gehoben der stein wird, darunter/ es so feucht und kühl und dunkel war/ oder vielleicht dieses kind sein/ oder selbst vielleicht dieser stein/ am besten wohl dieser stein/ der aber nie ich sein werde/ und das kind bin schon gewesen ich/ und was dann weiter kam, so fürchterlich/ ist es, daß ich nicht noch einmal sein/ wollte dieses kind, o nein/ / sondern ausruhen und vergessen sein/ beides für immer, und es wird/ kommen, ja ich glaube daran sehr/ aber noch ist so schwer bis dorthin/ der weg tag für tag, nacht für nacht/ nicht besinnungslos doch in ohnmacht

actividad humana

ser un vago
es no no leer ningún libro
es no no leer ningún periódico
es sobre todo nada de no leer nada

ser un vago
es no aprender a no leer y escribir
es no aprender a no contar
es sobre todo nada de no aprender nada

ser un vago
es no no mover un dedo
es no no hacer ninguna maniobra
es sobre todo nada de no trabajar nada

ser un vago
en tanto la boca se abra y cierre
en tanto el aire entre y salga
es nada de nada

menschenfleiß: ein faulsein/ ist nicht lesen kein buch/ ist nicht lesen keine zeitung/ ist überhaupt nicht kein lesen/ / ein faulsein/ ist nicht lernen kein lesen und schreiben/ ist nicht lernen kein rechnen/ ist überhaupt nicht kein lernen/ / ein faulsein/ ist nicht rühren keinen finger/ ist nicht tun keinen handgriff/ ist überhaupt nicht kein arbeiten/ / ein faulsein/ solang mund geht auf und zu/ solang luft geht aus und ein/ ist überhaupt nicht

del fumar

quien fuma tanto
pronto se habrá esfumado
siendo consciente de esto en seguida
va a comprar más tabaco
otros beben
y muchos hacen ambas cosas
todo depende de una suerte
sin posible retorno

vom rauchen: wer soviel raucht/ ist bald verbraucht/ das weiß er und geht rasch/ noch zigaretten kaufen/ andere saufen/ und viele tun beides/ es liegt darin ein glück/ ohne jemals ein zurück

volver a casa

ábrase la puerta
ríase a su encuentro
abrácese
bésese
sáltese a lo alto como el niño
sáltese a lo alto como el perro
acaríciase la cabeza
tómese el bolso de la mano
ayúdese a quitarse el abrigo
cuéntese qué tal todo por ahí fuera
escúchese qué tal todo por casa

nach hause kommen: öffne die tür sich/ lacht sich entgegen/ umarmt sich/ küßt sich/ springt an sich hoch als das kind/ springt an sich hoch als der hund/ streichelt sich den kopf/ nimmt die tasche sich aus der hand/ hilft sich aus dem mantel/ erzählt sich was alles war draußen/ hört sich zu wie alles war zuhause

libre y mal

soy libre y me siento mal
¿por qué no debería sentirme mal?
claro que debería sentirme mal y también me siento mal.
de todos modos también podría no sentirme mal.
entonces diría: soy libre
y no me siento mal.

frei und schlecht: ich bin frei und mir ist schlecht/ warum sollte mir nicht schlecht sein/ freilich sollte mir schlecht sein, und es ist mir auch schlecht/ es konnte mir allerdings auch nicht schlecht sein/ dann wurde ich sagen: ich bin frei/ und mir ist nicht schlecht

el alma

el niño señala
con una mano
hacia lo alto
con la otra
al fresco túmulos
y ríe
si el abuelo
está aquí abajo
cómo va a estar
allá arriba

ay, el alma

die seele: mit der einen hand/ der knabe zeigt/ nach oben/ mit der anderen/ auf den frischen/ grabhügel/ und lacht/ wenn der großvater/ da unten ist/ wie soll er dann/ da oben sein/ / ach ja die seele

descripción de un poema

con los labios cerrados
sin mover la boca o la garganta
acompañar con la frase
cada inspiración y expiración
lentamente y pensando en silencio
te quiero
de modo que cada incursión del aire por la /nariz
coincida con esta frase
cada expulsión del aire por la nariz
y el sosegado alzarse
y hundirse del pecho

beschreibung eines gedichtes: bei geschlossenen lippen/ ohne bewegung in mund und kehle/ jedes einatmen und ausatmen/ mit dem satz begleiten/ langsam und ohne stimme gedacht/ ich liebe dich/ so daß jedes einziehen der luft durch die nase/ sich deckt mit diesem satz/ jedes ausstoßen der luft durch die nase/ und das ruhige sich heben/ und senken der Brust

cenicero

ceniza restos de cigarros cerillas consumidas.
llevarse el cenicero.
vaciar el cenicero
platos sucios en la cocina cuchillos sucios /tazas sucias
lavar los cacharros.
dejar secar los cacharros.
emparedados de queso emparedados de /embutido pan con pescado.
servir. atender
¿no se sirve usted? recoger.
cenicero cerillas cajetillas de tabaco
encender. exhalar.
inhalar. exhalar.
una cabeza dos cabezas tres cabezas mi /cabeza.
inhalar, exhalar.
¿y cual es su opinión...? exhalar humo.
una despedida dos despedidas tres me /despido
ha sido TAN agradable -déjense ver por aquí de nuevo, de vez en cuando.
ceniza restos de cigarros cerillas consumidas.
llevarse el cenicero.
y excusarse. excusarse con todos.

achenbecher: asche zigarettenreste abgebrannte streichhölzer/ den aschenbecher hinaustragen/ den aschenbecher ausleeren/ / schmutzige teller in der küche schmutzige messer/ schmutzige tassen/ das geschirr abwaschen./ das geschirr stehenlassen./ / käsbrote wurstbrote brote mit fisch/ anrichten. aufräumen/ wollen sie nicht zugreifen? abräumen./ / aschenbecher streichhölzer pappschachteln zigaretten./ anzünden. ausblasen./ einatmen. ausblasen./ / ein kopf zwei köpfe drei köpfe mein kopf/ einatmend, ausblasend./ und was ist ihrer meinung ...? rauch blasend./ / ein abschied zwei abschiede drei abschiede mich/ hat es SO gefreut - lassen sie/ sich wieder ansehen, gelegentlich./ / asche zigarettenreste abgebrannte streichhölzer./ den aschenbecher hinaustragen./ und absagen. allen absagen.

tumbado junto a ti

estoy tumbado junto a ti, tus brazos me sostienen. tus brazos sostienen más de lo que soy. tus brazos sostienen lo que soy cuando estoy tumbado junto a ti y me sostienen tus brazos.

liegen, bei dir: ich liege bei dir. deine arme/ halten mich. deine arme/ halten mehr als ich bin./ deine arme halten, was ich bin/ wenn ich bei dir liege und/ deine arme mich halten.

Künste de Berlín (1970/71) y la University of Texas en Austin (1971), así como impartiendo conferencias en diversas universidades de Estados Unidos durante 1972.

La actitud con la que Jandl se enfrentó siempre a la tarea poética se asemeja a la de un niño obligado a estudiar durante la tarde: esperando impaciente frente al papel en blanco, sin levantarse de la silla obligado por una suerte de sentido del deber. La tarea misma de la escritura, castigo, juego y necesidad ineludible, se convierte en el tema principal de sus creaciones. Estas no se aproximan, sin embargo, a un ejercicio matemático, ni poseen la distancia de la experimentación científica. En el experimento literario de la escritura, Jandl mismo se convierte en papel, su mente en líneas de tinta y su respiración transcurre únicamente en el cambio de

“Jandl mismo se convierte en papel, su mente en líneas de tinta y su respiración transcurre únicamente en el cambio de verso.”

verso. El destino del poema y el de su autor desembocan en un mismo punto. De gran simplicidad formal y sutileza conceptual, su poesía posee el rastro de un sujeto que se sabe parte de la ficción narrativa y en la ficción que no guarda diferencia alguna con la realidad.

Los poemas que aquí presentamos son una selección escogida de su vasta producción poética. Entre sus libros de poemas destacan: *andere augen* (1956), *Laut und Luise* (1966), *der künstliche baum* (1970), *dingfest* (1973), *der gelbe hund* (1980), *peter und die kuh* (1996). Es autor además de numerosas obras radiofónicas y teatrales. Fallecido en la capital austríaca en 2000, el auge de la popularidad de Jandl, desde finales de los años sesenta, se debe sin duda a sus *Sprechgedichte*, “poemas hablados”, con los que cautivó, y sigue cautivando gracias a las grabaciones conservadas, al público germanohablante.

Libros de Tierra Firme

Norberto Amar
OBJETIVO MOVIL

**Luis Alberto
Ambrogio**
LABERINTOS DE
HUMO

Jorge Aulicino
LA LUZ
CHECOSLOVACA

Fabián Casas
ODA

Alcira Fidalgo
OFICIO DE
AURORA

Ignacio Fianza
CACTUS

**Rose Marie
Guarino**
CEREBRIA

**Ricardo
Issaharoff**
CADENZA

Daniel Marcos
POEMAS
INSUMISOS

Cristina Rolnik
LO QUE QUEDA
DEL DIA

Susana Román
...COMO
PIDIENDO AGUA

Roberto Santoro
INFORME SOBRE
SANTORO

Enrique Fierro Entonces qué

Tu abeja ruina

activa e inerte
eficaz e inerte
fecunda e inerte
desalmada falta
de amor pobre
y fría de calor
y de color: tu abeja
ruina

No es más que

no es más que
no es polvo de oro que
no tiene más que polvo de tiempo que
todo conduce a alguna parte que

Verano, soplo

Desde la hierba nueva
(y a través del muro
de espacios muertos,
tiempos vacíos)
destellos de luz
(¿asiste Arcángel?)
que son signos,
firmas, revelaciones.

Cantan los árboles,
callan los hombres.

Todos lo vemos.

Habilidades literarias

Historias paralelas
en la cabeza un velo blanco
a sus espaldas otros Anquiés
y sobre todo lo entrevisto

Los dioses en lo alto
desde la montaña sagrada
y hacia la montaña sagrada
la nebulosa del fraseo

Contra viento y marea
y sobre todo lo entredicho
vivir para contarlo

La llave del principio

Esperamos la llave. Trampolín
de penas a penates. Mientras
miente la gente y entra
en la crónica del viaje.
Decir piedra y decir tedio.
Y hacia otra parte unos pasos
más allá de la fiebre. Los muertos
esperamos la llave del principio.

Y qué hacemos con la energía

De las lecturas fantasmales
a la escritura macedonia.

Campos de fuerza los preludios
a los metales secundarios.

Fidelidad a la pintura
de paisajes convencionales.

Y qué hacemos con la energía
que se refleja en el espejo
de lo que es sin haber sido.

¿Así suena la retórica?

Como mares
como amores
como viento sobre el Monte
Sexto y a la sombra de la más
oscura de las noches iba
confusa y turbulenta
y venía
de miedo en miedo
de peligro en peligro: no era
el decir esquivo era
la verdad
del color del ala del cuervo:

entonces qué
y cómo y cuándo el prólogo
a tronos
serafines
querubines

Working words

Sin gravedad
sin peso

hechas a mano

desde el ojo que pasa
a los trabajos de la historia

miran como la lluvia

son como deseo de sol
disoluto
solvente

hablan como un árbol

ordalías, exordio

graves
con peso

Lo demás es un fraude

Prefiero callar: hacer silencio.
entonces puedo leer lo que leo:
el fin que es el principio
y que se torna mancha, mancha de tinta al
/borde
de las cosas que fueron:
como la vez que somos.
Lo demás es un fraude.

El sueño de arriba y el sueño de abajo

Al fin tocamos otro muro
donde pintado fue el retrato
del sueño afín a la belleza
de movimientos del color,
de colores de la forma,
de formas del camino,
de caminos que fueran
lentas fallas en la corteza
del tiempo propio del espacio
de los números que giran
girán

Al menos

En fin: que no sé cómo
esa mancha gramática
envuelta por las nubes
amenaza las fieles cofradías.

Le abrimos el camino
y así nos desviamos
rumbo a qué fuente
y de ella bebemos.

En fin: que no sé cómo.
Pero al menos, colmenas.
Al menos estas letras
al oído de alguien.

Y en otra parte

De caligráfica cálida
diríamos dedicatoria
dimos a ráfagas de versos
declamados y sin astucia

Voces lentas, voces canoras
de siniestros, de miserables
callen y largas parrafadas
pierdan sentido del relato,
de las lenguas y de la letra.

Guerras grandes o de palabras
encerradas en lejanías
se repiten y nos repiten:
se nos fue todo, no queda nada.

Ya ni albures, necesidades.
Mejor la boa de la siesta
cuando corteja a la verdad
que siempre ya y en otra parte

Pasión política: tosca, acre

Ya no hay sol
ya no hay sol de la esquina y de la plaza
Ni domingo de tarde
ni sábado profundo
Calle
quien dice lo contrario
Miente
quien afirma que el frío
muere a manos de soles
que con furia regresan

Enrique Fierro nació en Montevideo en 1942. Durante la dictadura militar uruguaya vivió exiliado en México. De regreso en su país, dirigió la Biblioteca Nacional. Desde 1989 está radicado en Austin, donde se desempeña como profesor de la Universidad de Texas. Su obra comprende, entre otros títulos: *De la invención* (1964), *Mutaciones I* (1972), *Las oscuras versiones* (1980), *Fuera de lugar* (1982), *Contrahierba* (1982), *La entonces música* (1983), *Ristra* (1984), *Escrito en México* (1999), *Mutaciones 2* (2002) y *Queda* (2004).

La función de la palabra en el arte contemporáneo

“La plástica, la escultura, la música, la danza, dependen hoy, pura y exclusivamente, de la palabra. La palabra ya no es sólo crítica, apoyo o herramienta exegética. Es también el *know-how* previo a la existencia misma de la obra, sea esta lo que sea”, dice la ensayista argentina Nora Catelli en esta polémica ponencia presentada en un encuentro de la Asociación Española de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Murcia, febrero de 2005), e impresa aquí por vez primera.

por Nora Catelli

Cómo pensar hoy las relaciones entre las artes? Se trata al menos de transmitir impresiones, proponer problemas, intentar compartir lo que se nos presenta como intrigante o enigmático. En tres vertientes: en nuestra actividad como contempladores de arte, en nuestra especialidad interesada en la reflexión estética y en nuestra labor como transmisores de esta dimensión teórica y crítica.

Quiero por tanto proponer tres ámbitos en los que, me parece, surgen con nitidez algunas aristas de la problemática cuestión que hoy nos reúne, tres ámbitos en los que se comprueba algo nuevo: la función inéditamente central de la palabra en el arte contemporáneo.

Mi argumento es el siguiente: lo que hoy aquí hemos convenido en llamar “manifestaciones artísticas” –el conjunto de manifestaciones visuales y auditivas, inertes o en movimiento: plástica, escultura, música, danza– depende en la actualidad, pura y exclusivamente, de la palabra. La palabra ya no es sólo crítica, apoyo o herramienta exegética. Es también el *know-how* previo a la existencia misma de la obra, sea esta lo que sea.

La instrucción para “armar” o “montar” la obra se ha convertido en la obra misma, como todos sabemos a partir de Marcel Duchamp, puesto que no hay –o puede no haber, lo cual es lo mismo– materiales específicos, ni huellas de trabajo humano que deban estar allí: el trabajo en serie anula la huella de lo único. Todo puede desaparecer, menos la palabra. El discurso de la obra –sus presupuestos, sus instrucciones, sus proclamas– es la obra. Suele liquidarse esta evidencia con la reflexión que ha hecho hoy aquí José Jiménez: el discurso verbal (las instrucciones o guión para armar la obra, en el arte conceptual, por ejemplo) sería sólo una “mediación necesaria”.

Quiero detenerme en esta mediación y en su intrigante opacidad: ¿de dónde salen, en los discursos que la componen, su léxico, sus sintagmas recu-

rrentes, sus enlazados figurativos? ¿De dónde sale su retórica: de qué valores estéticos y líneas ideológicas? Si la obra son las instrucciones para armar la obra, para interpretarla, para montarla, para agruparla, ¿qué clase de discursos son estas instrucciones que componen ese lenguaje aparentemente indiscutible porque falsamente vicario? Salvo espasmódicas parodias o expresiones de irritación –en nombre de un hipotético “espectador común”– a propósito de la “jerga” que acompaña las manifestaciones arquitectónicas o plásticas, no se ha sometido este conjunto de discursos, los discursos verbales de construcción de la obra plástica, a un estudio tan severo y sistemático como el que se utiliza para la obra misma.

¿Cuál es su retórica? ¿Es su orientación básicamente alegorizante, como, al menos, puede pensarse siguiendo alguna observación de Angus Fletcher acerca de la persistencia de la alegoría en muchos de los géneros y, yo diría, de las artes contemporáneas, como único dispositivo retórico?¹

Quiero proponer tres escenas para mostrar tentativamente las implicaciones de estas preguntas.

Primera escena, o contemplación: un día cualquiera de semana en la exposición de la colección permanente de “Caixaforum” de Barcelona. Al fondo a la izquierda de un pa-

sillo se sitúa *Schmerzraum (El espacio del dolor)* de Joseph Beuys, de 1983. Para los que no la hayan visto: es un cuarto forrado de plomo, con una bombilla colgando del techo. No tiene puerta. Se entra; el corazón empieza a latir apresuradamente y las imágenes asociadas a cárcel, exterminio y años de plomo surgen en cascada. Después emerge otra ola interpretativa, más atenuada: el plomo aísla y por tanto la habitación puede ser considerada una alegoría de la pureza que aísla (y mata por exceso). La pureza mata la vida, o pri-

puede dejar de hacerlo por unos segundos todos los días, que es la única obra de todas las que hay allí que le llama la atención.

Me pregunto si la habitación podría existir sin la nota explicativa de la puerta. Me contesto que sí, tal vez, para algunos... Como el arte cuyos materiales son nobles... El plomo es noble, aunque su nobleza venga de la naturaleza; se evade de algún modo de la impronta casual e industrial del *ready-made*. Hasta el zurcido de sus placas evoca un trabajo de fuerza y energía presentes

puede más que todo. En esta obra de 1983, Beuys, uno de los maestros del arte conceptual –cuyas inmensas masas de jabón remendadas con grasas, de los años sesenta, están en Berlín atestigüando en lo innoble de la grasa el dinamis-

“La éfrasis (descripción de una obra de arte –visual, musical, coreográfica– por medios verbales) ya no rivaliza con el objeto de arte sino que lo sustituye.”



FOTO: W. VOGEL, DUSSELDORF, 1985.

“Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta”, performance de Joseph Beuys.

me sus resortes, que necesitan de la contaminación.

Al salir, un cartel con una leyenda ofrece no sólo información sino un primer aparato hermenéutico: “experiencia extrema que trata de la vida y de la muerte”; el dolor. Salgo y vuelvo a entrar: hay un guardia de museo que, asombrosamente, parece interesado en lo que el cuarto me hace. Al menos, su mirada no atraviesa las cosas, las gentes, las paredes –como suelen hacer todos los guardianes de museo en todos los museos– indiferente a lo que tiene frente a sí. Le pregunto si él ha entrado alguna vez; contesta que sí, que no

en la habitación misma. Como trabajo congelado: se puede evocar incluso algún párrafo de la descripción de la mercancía en el primer tomo de *El capital* de Marx. La misma capacidad para no desprenderse del vuelo del arte elevado tiene, por ejemplo, el videartista Bill Viola: sus penúltimos trabajos utilizan la estética oníroide del simbolismo de muchos pintores menores de finales del siglo XIX. Más cerca de Gustave Moreau que de Paul Cézanne...

Hay en la emoción del alma en el cuarto de plomo algo catártico, quizá hasta autoconmiserativo, porque el plomo

mo innoble de la vida– se rinde, al menos eso parece, ante la fuerza oprimente del plomo que es capaz de anular esa misma vida.

Conclusión de la primera escena: la fuerza emocional del material sustituye, necesariamente mediante la explicación en palabras, la ausencia de un soporte estético específico. Cuanto más leve el material, más inaprensible, insasible o, al revés, cuanto más pesadamente referencial –aquí por ejemplo, en *Schmerzraum*– más central el discurso verbal que lo sostiene, del cual el material pasa a ser ilustración.

Segunda escena, o la teoría: necesariamente, la escena teórica consiste, sobre todo, en un ir y venir de lecturas. Jordi Llovet, hablando un día de las relaciones entre los lenguajes estéticos se preguntaba: ¿sería todavía *transemiotización* el término para pensar esas relaciones entre lenguajes estéticos? Partí de esta pregunta para reflexionar sobre las nuevas condiciones. En realidad, si lo pensamos como transcurso entre lenguajes y si conservamos el horizonte clásico de las relaciones entre las artes, deberíamos hacerlo, aún hoy, en esos términos².

Pero sucede que esos transcurso entre lenguajes –que en Gilles Deleuze llevarán, en los escritos sobre cine, a la postulación de una semiótica pura independiente con respecto del

(sigue en pág. 30)

(viene de pág. 29)
lenguaje— se dan ahora en manifestaciones artísticas cuyos soportes sensoriales son completamente indefinibles. Completamente indefinibles tanto desde el punto de vista material—virtual o episódico— como desde la perspectiva estética: cada obra postula su sistema de autorización y lo agota.

Se imponen dos observaciones, una acerca del valor estético y otra acerca de la cuestión del soporte.

La primera: desde el punto de vista estético, la relativización que siguió a las búsquedas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX se ha analizado en multitud de ocasiones en términos de tensión entre cultura alta y baja, o popular o de masas. Dentro de esta abundante producción, la línea que, dentro de esta discusión, me ha interesado para llegar a la reflexión que motiva esta intervención abarca algunos hitos, de Clement Greenberg a Arthur C. Danto, de Dwight Macdonald y Umberto Eco—en los sesenta— hasta mediados de los setenta. Entonces, en estos años, la proliferación industrial—que hacia 1975 *Mil mesetas* del mismo Deleuze, todavía con

bólica e el despliegue de energía e inventiva que la mediación técnica posibilita y que determina la imposibilidad práctica de cualquier pensar clasificatorio” (ABC, Madrid, 18-12-2004). Advértase que en una exposición que se titula, precisamente, el “objeto de arte” se habla, para definirlo, de “suerte de acción en *suspense*”. Esta fórmula, como su múltiples símiles, describe (o rodea) el estado gaseoso de ese objeto, que vive ahora una existencia vicaria a partir esas palabras que lo definen.

Por tanto, el único soporte que queda es el de la manifestación verbal de la manifestación artística. ¿Cómo, entonces, se produciría, dentro de este contexto, en los últimos treinta años, esa *transmisiotización*?

En realidad, la pregunta debería reformularse: ¿puede haber *transmisiotización* si no hay más que estratos de diversos discursos verbales? Si una instalación consiste en una serie de instrucciones para una instalación y en un título y en un texto o unos textos acerca de una instalación, ¿hay *transmisiotización*? ¿Es la virtualidad del objeto un sostén epistemológicamente riguroso para que se dé este tránsito? Si la

verbal, a la función sublime del arte. La obra—instalación, danza, lo que fuese— puede ser antiartística, pero las palabras que la acompañan suelen poseer—en su grandiosidad solemne— un carácter kitsch innegable. La línea que separa lo sublime de lo kitsch no está en las obras, en sus componentes, sino en la retórica puramente verbal de su presentación. Es esa retórica la que, sostengo, debemos analizar, si queremos comprender lo que he llamado papel inédito, central, de la palabra en el conjunto de las manifestaciones artísticas.

Cité a Angus Fletcher al principio: es útil para pensar que las manifestaciones artísticas, en la actualidad, se han desprendido de todo—de soportes, sostenes, espacios delimitados— menos de esa pulsión de *decir otro* (pero *decir*, siempre *decir*) que está en la alegoría entendida “como un mecanismo semántico” que actualiza la lucha entre poderes disímiles y opuestos. Perdido el poder de las artes plásticas frente a la aplanadora de la industrialización y el alfabetismo universal que expone Clement Greenberg en 1939, ¿no pasa ese mecanismo semántico a ser exclusivamente intralingüístico? ¿No recuerda, por ejemplo, la idea de traducción según la glosa Paul de Man describiendo los efectos filosóficos de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin?

Tercera escena o la enseñanza: En algunos seminarios de literatura comparada sobre lenguajes artísticos de los sesenta—cine, plástica, literatura— se comprueba una extrema dificultad en la transmisión: la de discutir la discriminación del gusto con los estudiantes.

Para partir de algo contundente, que verdaderamente provoque el debate, es posible empezar con dos citas de Clement Greenberg de un artículo de 1939, “Avant-Garde and Kitsch”:

Puesto que la vanguardia es la única cultura viva que poseemos, la supervivencia de la cultura en general se ve hoy amenazada, porque no existe ninguna cultura que pueda sobrevivir sin una base social, sin una fuente de alimentación estable. En el caso de la vanguardia, esta fuente de alimentación ha provenido en general de una élite dentro de la clase dominante de esa sociedad de la cual la vanguardia se pensaba separada, aunque la ataba a ella, *contra su propia percepción*, un cordón umbilical de oro. El *kitsch* es el producto de la civilización industrial que urbanizó las masas de la Europa Occidental y las Américas y estableció lo que hoy se llama alfabetismo universal⁴.

Esto permite sugerir, a continuación, que el arte de los últimos treinta años es el arte posterior a la ruptura de ese “cordón umbilical de oro”, ruptura que habría tenido lugar durante las neovanguardias de los años sesenta. Resultado: lo que antes hubiésemos llamado “clase dominante” se alimenta hoy, sin complejos, de la batería cultural masiva de la civilización industrial.

Ahí surge la extrema dificultad, sobre todo en el campo de la plástica: cómo no convertir los discursos que componen esas obras en artefactos prácticamente ostensibles y susceptibles de crítica e interpretación? Más aun, si se admite que en esos debates del gusto, ya sea en la academia o en las instrucciones para armar o presentar la obra—y lo mismo sucede con la danza contemporánea— se comprueba un rechazo general a abdicar, al menos en el plano

verbal, a la función sublime del arte. La obra—instalación, danza, lo que fuese— puede ser antiartística, pero las palabras que la acompañan suelen poseer—en su grandiosidad solemne— un carácter kitsch innegable. La línea que separa lo sublime de lo kitsch no está en las obras, en sus componentes, sino en la retórica puramente verbal de su presentación. Es esa retórica la que, sostengo, debemos analizar, si queremos comprender lo que he llamado papel inédito, central, de la palabra en el conjunto de las manifestaciones artísticas.

Cité a Angus Fletcher al principio: es útil para pensar que las manifestaciones artísticas, en la actualidad, se han desprendido de todo—de soportes, sostenes, espacios delimitados— menos de esa pulsión de *decir otro* (pero *decir*, siempre *decir*) que está en la alegoría entendida “como un mecanismo semántico” que actualiza la lucha entre poderes disímiles y opuestos. Perdido el poder de las artes plásticas frente a la aplanadora de la industrialización y el alfabetismo universal que expone Clement Greenberg en 1939, ¿no pasa ese mecanismo semántico a ser exclusivamente intralingüístico? ¿No recuerda, por ejemplo, la idea de traducción según la glosa Paul de Man describiendo los efectos filosóficos de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin?

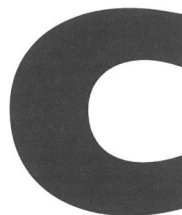
Discutir sobre el gusto y sobre las manifestaciones artísticas en el ámbito plástico—o en otros— es discutir, hoy, sobre la retórica verbal que compone la obra y en la que consiste. Esto no supone, en mi caso, una idealización de los discursos verbales desdoblados—en mediación y en teoría— sino la constatación de ese desdoblamiento y esa opacidad de los que tenemos que hacernos cargo. ■

1. “La alegoría, incluso la de formas tan menores como la del acortijo y el poema emblemático, si se define en términos de ridigee, ‘aislamiento’ e hipersimetría o de magnitudes sublimes o pintorescas, parecería ‘hierática’ y ‘monumental’. Esas formas menores tienen una enorme importancia ya que, con frecuencia, disfrutan del aplauso popular”. Angus Fletcher, *Alegoría: Teoría de un modo simbólico* (1964), Akal, Madrid, 2002, pág. 347.

2. El “estado de la cuestión” clásico, que se deriva del precepto horaciano, con sus buenas y malas traducciones, se puede encontrar en “La literatura y las demás artes” de Emilia Pantini, en Armando Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002. E incluso es posible observar cierta continuidad de esa postura clásica en los libros por antonomasia de la renovación de la teoría del cine y los lenguajes visuales: los estudios sobre cine de Gilles Deleuze—*L’image mouvement* y *L’image-temps*, respectivamente de 1983 y 1985.

3. Por ejemplo, Ernest B. Gilman, “Interart Studies and the ‘Imperialism’ of Language” en *Poetics Today*, 10:1, primavera de 1989.

4. *Art and Culture, Critical Essays*, Beacon Press, 1961, págs. 9-11.



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 pedida de copias de la obra concursante, anilladas, grapadas o cosidas, con una carátula en la que conste 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 repita los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contenga 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, el tema es libre y 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.

★ Está abierta la convocatoria al **Premio Fray Luis de León**, para obras escritas en castellano que no hayan sido publicadas ni divulgadas por ningún medio. Cada autor podrá presentar la cantidad de originales que desee, con una extensión no menor de 600 ni mayor de mil versos. Junto con el original se enviarán cinco copias debidamente cosidas o encuadernadas. Rige el sistema de plica. La dotación del premio es de **12.000 euros**, además de la publicación del libro ganador en la Editorial Visor. Los originales deberán remitirse, antes del **9 de septiembre de 2005**, al Departamento de Cultura de la Excm. Diputación de Cuenca, calle Sargal, s/n, (6002) Cuenca, haciendo constar “Para el Premio de Poesía Fray Luis de León”.

★ Está abierta la convocatoria al **XXI Premio Cafetín Croché**, del que podrán participar poetas en lengua castellana, con obras originales e inéditas. Se concederán un primer y un segundo premio dotados con **600 y 300 euros**, respectivamente. Si la cantidad y calidad de los originales presentados lo requiriese, se concederán además dos menciones especiales, a los poemas clasificados en tercer y cuarto lugar, dotados con **150 euros** cada una. La extensión de los poemas deberá estar comprendida entre los 6 y 60 versos mecanografiados a doble espacio, limitándose a un máximo de seis poemas por autor. Rige el sistema de plica. Los poemas deberán remitirse, por cuadruplicado, a: Cafetín Croché, Calle San Lorenzo, 6, (28200) San Lorenzo de El Escorial, Madrid (España), con la indi-



“Shmerzraum”, serigrafía de Joseph Beuys, 1984.

Guattari, convirtió en panfleto del *Apocalipsis* capitalista—hizo que el urinario de Duchamp se redujese apenas a una anticipación de la posterior invasión industrial de los objetos. A partir de ese momento, al menos dentro de las artes plásticas, no volveremos a encontrar dos polos visibles en el que se haga patente un juego de oposiciones como el que reinó hasta hace treinta años. Se ha dicho hasta el cansancio: las fronteras entre lo que es y lo que no es arte se han disuelto completamente y el debate estético que se sustentaba en esa oposición se ha vuelto imposible, salvo quizá como postulación de un límite.

La segunda observación, en cuanto a la cuestión de la variabilidad y fungibilidad de los soportes. Me valdré de un ejemplo. Se trata de una muy ilustrativa muestra en Vigo (se cerró en enero de 2005), cuyo comisario era Jean-Marc Prévoost y que se titulaba *El estado de las cosas—El objeto de arte de 1960 a nuestros días*. En una excelente crítica de Alberto Ruiz de Samaniego, éste observaba que allí se veía cómo “el dispositivo artístico” había devenido “una suerte de acción en *suspense*, donde a la gratuidad funcional del artefacto habría que añadir la complejidad sim-

descripción de la obra es la obra (“suerte de acción en *suspense*”, como la llama Ruiz de Samaniego), ¿cuál es la función de esas palabras que estarán obligatoriamente en el relato de esa “acción en *suspense*”? ¿Será el arte plástico contemporáneo puramente *ecfrástico*?

Recordemos que el tópico de la *ecfrasis* consiste en la descripción de una obra de arte—visual, musical, coreográfica—por medios verbales. Como tal supone un desdoblamiento, dentro del discurso, entre el sostén de la representación y la transposición de un sistema artístico ya elaborado en otro lenguaje. Desde las fuentes clásicas hasta la actualidad, la *ecfrasis* ha tenido como objetivo enfatizar el valor de un determinado objeto dentro de un discurso. *Ecfrasis*—preestética—es la descripción del portento escudo de Aquiles en la *Ilíada*. Incluso en la narrativa del siglo XX hay ejemplos conocidos—y no sólo provenientes del campo de las artes visuales— como la descripción de los últimos cuartetos de Beethoven recién revalorados y redescubiertos a principios del siglo XX: tanto en *Contrapunto* de Aldous Huxley como en *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

De hecho, los clásicos deba-

cación en el sobre de "Para la Vigésimo Primera Edición del Premio de Poesía Cafetín Croché". El plazo de admisión de originales se cerrará el día 15 de septiembre de 2005 y se considerará la fecha del matasello, siempre que se reciban en la semana siguiente a la fecha de fin de plazo.

* El Ayuntamiento de Torredonjimeno convoca al Premio Internacional Gabriel Celaya de Poesía. Las obras serán inéditas y con una extensión mínima de 500 versos y máxima de 750, mecanografiados en folio a doble espacio por una sola cara. Se mandará un solo ejemplar que deberá venir encuadrado debidamente. Rige el sistema de plica. La dotación del premio de 4.000 euros y el plazo para la presentación vence el 19 de septiembre de 2005. Los originales deberán remitirse a: Ayuntamiento de Torredonjimeno, Plaza de la Victoria, 2, (23650) Torredonjimeno, Jaén.

* El Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos - Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini" convocan al Concurso Raúl González Tuñón, al que podrán presentarse escritores argentinos o extranjeros residentes en el país por más de un año y argentinos residentes en el exterior. Los postulantes deberán presentar un poema inédito sugerido por una poesía o fragmento de la obra de Raúl González Tuñón. Podrán presentarse las obras que no hayan sido divulgadas o premiadas, quedando comprendidas entre las divulgadas aquellas que han sido reproducidas o comunicadas al público por cualquier medio. Los autores podrán ser editos o inéditos, pero no podrán postularse personas que hayan obtenido el 1er Premio Nacional, 1er Premio Municipal o Académicos. Los trabajos deberán estar escritos en idioma nacional, en papel tamaño carta, A4 u oficio tipeados a doble espacio de un solo lado de la hoja y por triplicado. Al pie del poema deberá constar el título del texto de González Tuñón que lo sugirió. Rige el sistema de plica. Los organizadores estiman conveniente que los postulantes al presente concurso inscriban la obra a concursar en la Dirección Nacional del Derecho de Autor. Un jurado compuesto por Jorge Bocanera, Daniel Freidemberg y José Luis Mangier otorgará un primer premio de 3.000 pesos, dos segundos premios de 1.500 pesos y hasta diecisiete menciones honoríficas. Los poemas premiados y seleccionados y los respectivos textos de Raúl González Tuñón que los sugirieron serán publicados en coedición del FNA y del IMFC. Las obras se presentarán personalmente o por correo, hasta el 20 de septiembre de 2005, en la sede del Fondo Nacional de las Artes, Edificio Victoria Ocampo, Alsina 673, 6º piso, (1087) Capital Federal, de lunes a viernes de 10.00 a 16.00; en las Delegaciones del Fondo Nacional de las Artes del interior del país y en las Secretarías de Cultura de las provincias.

* Está abierta la convocatoria al premio Juegos Florales de Santa Coloma 2005, dotado con un primer premio dotado con 600 euros y dos áccesit de 300 euros cada uno. Las obras que se presenten deberán ser inéditas y escritas en verso, con una extensión máxima de 150 versos, en uno o varios poemas. Los trabajos se presentarán mecanografiados a doble espacio y a una sola cara, en un ori-

ginal sin encuadrar, antes del 22 de septiembre de 2005. Se admitirá un solo trabajo por persona. Las obras deberán enviarse a: PASC.S.A. C/ América 23, Santa Coloma de Gramenet (CP 08921), Barcelona, España.

* El Centro Cultural de la Generación del 27 convoca al Premio de Poesía Generación del 27, con una dotación de 15.000 euros. La obra premiada será editada y distribuida por la Editorial Visor. Podrán participar todos los escritores que lo deseen, con una o más obras originales e inéditas en castellano, que no hayan sido presentadas anteriormente en otros concursos. Las obras deberán contar con un mínimo de 500 versos y se presentarán por quintuplicado en Din-A4, escritas a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. Rige el sistema de plica, debiendo incluirse en la misma fotocopia del documento de

Cada autor podrá presentar cuantos originales desee, por cuadruplicado; en ejemplares separados, numerados, impresos en papel Din A4, debidamente grapados, cosidos o encuadrados. Rige el sistema de plica, en la cual deberá añadirse a los datos del autor una foto reciente, así como una fotocopia del Documento Nacional de Identidad. La convocatoria cierra el 30 de Septiembre de 2005 a las 13.00 h, aceptándose como fecha válida la consignada en el matasello del sobre. Enviar por correo certificado a: Fundación Salamanca Ciudad De Cultura - Premio de Poesía "Ciudad de Salamanca 2005" - (Inserto a continuación, el título de la Obra)- C/ Pozo Amarillo nº 25, (37002) Salamanca, España.

* Hasta el 1 de octubre de 2005, está abierta la convocatoria para el VIII Premio de Poesía Villa de Rota 2005. Está dotado

llano, de entre 700 y 1.200 versos, que no hayan sido presentadas en ningún otro concurso. Los trabajos deben presentarse tipeados a dos espacios por una sola cara, por sextuplicado ejemplar, debidamente cosidos o grapados, sin firma, bajo el sistema de plica explicado más arriba. El envío debe hacerse a: XII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba "Ricardo Molina", Delegación de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Córdoba, Plaza de Orive 2, (14071) Córdoba, España. El plazo de recepción finaliza el 5 de octubre de 2005. El premio está dotado con 9.500 euros y la publicación de la obra en la Editorial Hipérior.

* El Ayuntamiento de Majadahonda convoca al XVII Premio de Poesía Blas de Otero, al que podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad, enviando obras inéditas, escritas en castellano; se presentarán tres copias mecanografiadas a dos espacios por una sola cara del papel; la extensión mínima aceptada será de 700 versos, y la máxima de 1.000; rige el sistema de plica, en el interior de la cual, además de los datos del autor deberá haber una fotocopia de su documento de identidad. La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento se reserva el derecho de publicar en primera edición la obra premiada, entregando cien ejemplares al ganador. La entrega del premio se hará en un acto público al que deberá concurrir el ganador, que será previamente notificado. El envío debe hacerse, mencionando el nombre del Premio; a: Casa de Cultura "Carmen Conde" de Majadahonda, Plaza de Colón s/n. (28220) Majadahonda (Madrid), España, hasta el 13 de octubre de 2005. Para los envíos recibidos por correo se tendrá como fecha de recepción la del matasello, siempre que arriben a la Concejalía no más tarde del 28 de octubre. No se admite más de un envío por autor. El premio está dotado con 5.560 euros.

* El Excmo. Ayuntamiento de Calahorra convoca los Premios Literarios Marco Fabio Quintiliano. En la modalidad Poesía el premio está dotado de 1.202 euros, debiendo las obras ser originales, inéditas y escritas en castellano; la extensión es libre. Los trabajos deberán presentarse por duplicado, en papel tamaño Din A4, escritas a máquina, a doble espacio, por una sola cara; las páginas deberán estar numeradas y en la última se debe hacer constar la cantidad de versos del poema. Rige el sistema de plica, con la particularidad de que en el interior de la misma, además de los datos personales, se pide fotocopia del documento de identidad. Enviar los trabajos, de modo que arriben a destino antes del 28 de octubre de 2005, a: Excmo. Ayuntamiento de Calahorra- Premios Literarios Marco Fabio Quintiliano (Poesía) - Centro Cultural Deán Palacios, Basillo de San Francisco s/n, (26500) Calahorra, La Rioja, España.

* Está abierta la convocatoria al Premio Póético Internacional Jaime Gil de Biedma y Alba. Podrán participar poetas en lengua española de cualquier nacionalidad. El tema de los poemas, cuya extensión no podrá ser mayor de cien versos, es de libre elección. La dotación es de 2.500 euros. Rige el sistema de plica. Los envíos -sólo uno por autor- deben hacerse, sin remitente y antes del 31 de octubre de 2005, a: Pre-

mio Póético Internacional "Jaime Gil de Biedma y Alba", Excmo. Ayuntamiento, Nava de la Asunción, Segovia (España).

* La Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Los Palacios y Villafranca convoca al XVIII Certamen de Poesía "Searus", al que podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad, siempre que presenten obras inéditas escritas en español. La extensión no será mayor de 200 versos. Los trabajos deben presentarse por triplicado, escritos a máquina o por ordenador por una sola cara en papel de tamaño Din A-4. Rige el sistema de plica descrito más arriba, al que debe adjuntarse un formulario de participación que puede solicitarse por e-mail a: lospalacioscultura@terra.com. El envío debe hacerse a: XXVIII Certamen De Poesía "Searus", Casa de la Cultura, Calle Real de Villafranca Nº24, 41720 - Los Palacios y Villafranca, Sevilla, España, hasta el 15 de noviembre de 2005. El primer premio está dotado con 1.200 euros y el segundo con 450. La organización tendrá derecho a publicar las obras ganadoras.

P

Libros de poesía

* Arteca, Mario. *Bestiario Búlgaro*, con ilustraciones de Grisha Bruskin, Ediciones Vox, Bahía Blanca, 2004.

Mario Arteca nació en La Plata, en 1960. Con este, el segundo libro suyo que se publica, obtuvo en 1999 el segundo premio en el Concurso Hispanoamericano organizado por Vox y *Diario de Poesía*.

Recurrentes menciones a la historia y la toponimia de Bulgaria presentes a lo largo de los dieciséis poemas que componen el libro dibujan un paisaje al fin de cuentas completamente abstracto: casi al primer verso (o al cuarto o al quinto, lo mismo da) del primer poema, el lector es llevado a un terreno tremenda, casi pensosamente ambiguo, donde las referencias búlgaras no terminan de erigir una simulación ni de renunciar a ella. Es la voz del autor, tan estricta pero inverosímilmente acada, la que no deja al que lee echar el ancla en ningún lado; descartado entonces, por exceso, por un exquisito arte hiperrealista, toda superchería temática, no queda más remedio que acompañar a los poemas en su extraño discurrir, en su extraña gramática e imaginaria. O quizás de extraño no haya aquí nada; para ser precisos: cuando se cree estar entendiendo, de pronto uno se da cuenta de que no entiende nada; cuando se abandona hasta la sombra del proyecto de entender, se entiende; cuando todo se ha tornado tremendamente raro, "el viento de un catamarán raspa borracho la ola" y golpea de improviso la precisión deslumbrante, la imagen que parece haber nacido armada, como Atenea de la cabeza partida de Zeus. Misma historia con la gramática: a fuerza de escuchar como de veras se habla, lo (sigue en pág. 35, col. 4)

Número 82
Agosto de 2004

PUNTO ODE VISTA

Argentina 2005: el péndulo populista / Vanguardia, arte y política: la retrospectiva de Ferrari / Los años Sartre / Pierre Boulez: innovación y autoridad / La extranjera: entrevista a Chantal Akerman / Cine documental: la primera persona / Poesía argentina: Gola - Gambarotta / Homenaje a Oscar "Negro" Díaz

Escriben: Sarlo / Gorelik / Terán / Monjeau / Oubiña / Becceyro / Filippelli / Hevia / Kohan / Myers / Palavecino / Schwarzböck / Silvestri / Aguirre / Porrúa / Rocha.

No olvide visitar:

www.BazarAmericano.com el sitio web de Punto de Vista, con más sobre política e ideas, literatura, música, arquitectura, pintura.

identidad. La convocatoria cierra el 30 de septiembre de 2005. Los originales se enviarán al apartado de correos 2060, (29080) Málaga, España, admitiéndose los que hagan constar en el matasello su envío antes de las 24 horas de la fecha señalada como cierre.

* La Diputación de Guadalajara convoca el Premio Provincia de Guadalajara de Poesía 2005, que se otorgará a un libro o colección de poemas de forma, metro y tema libres. Los trabajos que concursan habrán de ser originales e inéditos y no podrán ser inferiores a 500 versos ni superiores a 1.000. El importe del premio será de 2400 euros y publicación. El plazo de presentación terminará el 30 de septiembre de 2005. Los envíos deberán presentarse mecanografiados a doble espacio en hojas tamaño Din A4, escritas por una sola cara y en ejemplar triplicado. El envío ha de hacerse a: Servicio de Cultura Excmo. Diputación Provincial - Centro San José, C/Atienza 4, 5ª planta, (19003) Guadalajara, España, indicando claramente en el sobre "Para el Premio Provincia de Guadalajara de Poesía 2005". Rige el sistema de plica.

* Premio Ciudad de Salamanca de Poesía 2005. Podrán participar poemarios inéditos y originales de más de 600 versos. El ganador recibirá un premio de 12.000 euros y su obra será publicada por la editorial Algaída,

de 12.000 euros y la publicación del libro en la editorial Renacimiento; podrán participar obras inéditas escritas originalmente en español. Los interesados deberán presentar un libro de poemas inédito, de extensión no inferior a 400 versos. Los libros se presentarán por triplicado, mecanografiados a doble espacio y debidamente cosidos, grapados o encuadrados. Rige el sistema de plica, a la que deberá agregarse una declaración firmada de que el original con que concurre no ha sido presentado a ningún otro certamen pendiente de resolución. El envío se hará a Fundación Alcalde Zailo Ruiz-Mateos, C/Charco 5, (11520) Rota, Cádiz, España.

* Se convoca al 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 remitirse a: Ateneo Jovellanos, C/ Begona 25, (33206) Gijón, Principado de Asturias, España, antes del 4 de octubre de 2005.

* Podrán optar al XII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina poetas de cualquier nacionalidad que presenten obras inéditas, escritas en caste-

El libro de unos sonidos

Jota

Me jalaron de la jeta
hasta la orilla. Pudiese ser
que el método no sea pedagógico ni,
menos aún, método tierno;
pues no resulta justo que uno viva y,
a poco de nacido,
lo jalen de la jeta hasta llevarlo
a la famosa orilla.

Pero si luego,
si después de jalarnos de la jeta
por años luz, por jorobados meses,
por alambres, por noches embobadas:
la tan ansiada orilla fue,
serena y dignamente,
principio de algo serio, mar
luminico, comprobada verdad,
dique de los espantos que nos pinchan
resultaría el método explicable.
La desgracia, mi Rey,
es que esta orilla
o bien no orilla nada o mal conduce
a la constante duda:
pasto de la paciente neurastenia
y sólo en Fausto duda cojonuda.

Mas como soy peruano
y no aguanto
que conmigo tan sólo se las jueguen,
al primero que agarre me lo llevo
jalándole la jeta hasta la orilla.
No es venganza. ¿Quién te dice, Guamán,
tú que jalaste mula y papel
por el camino angosto,
que de tanto jalar
la vida avanza?

Al menos, si de tal proceder
no resultamos ni doctores, ni jueces,
ni hacedores de haciendas
o sermones, seremos al final
del largo viaje
cumplidos servidores de la ley
y ejemplares, pacíficos
jetones.

Juan Gonzalo Rose (1928-1983)

Tántalo pensativo

Eres la misma, Hermana. Tuyo soy día a día,
y somos uno a través de nuestros ojos oscuros.
Mis brazos mutilados, tú dormida,
¡qué cerca, Hermana, estamos de nuestra lejanía!
Yo soy el mismo y tú la misma, Hermana:
la de perfil sombrío, la de agreste mirada.
Entre nosotros dos, Dios piensa mucho, Hermana.
Cuando mis manos busquen tu corazón,
¡lo han de tocar mis ojos? ¡He de verlo a lo lejos,
diariamente, como una manzana imposible,
como una fruta esmeralda en la otra orilla!

Alejandro Romualdo (1926)

Encontré

No he buscado.
Por costumbre si escucho el canto de un pájaro
digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!
O digo ¿de qué color era?
Y el color no tiene en realidad importancia,
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se
/muere,
el espacio lleno de un esplendor sin nombre,
y mis ojos, hijos, sin nombre.

Blanca Varela (1926)

Peregrinaciones de las horas (poema VI)

En todo aquello de que hablo hay temor,
hay piel de gato silenciosa por los suelos,
hay pequeñas imágenes y moscas y cuchillos
y gracia dulce en su saliva.

Madre escucha venir con sus coturnos de acecho
al dios de la salud en su coche de mimbre
y hay todavía en las ventanitas que al estero
abren su interna paz de dormitorio,
el amuleto mágico de pelos,
el nudo, el alfiler muerto.

Hay un vago temor cuando algo se detiene o las cortinas
danzan al lado mismo de las almas cercanas.

Sebastián Salazar Bondy (1924-1965)

Risorgimento

Esta es mi voz de incurable permanencia
devuelta a la forma del sol que me desvía
entre viejos y roídos telares de Florencia.
Vivo oculto al ay primero, a la rueda del tranvía
que es la O del Giotto
y una exacta columna de mi ausencia.

Sonreída la tarde y el ciprés que abunda,
y las aves rudimentariamente muertas
se han detenido al paso de un tren que las circunda
con estas palabras verticalmente ciertas.

¿Y el Perú? ¿Su limpia arena de metales,
sus pulidos huesos, su riqueza de huesos
minerales?

Este es el mar que presentía, sin un guiño
y estoy de silencio hasta la huella más profunda
en la baraja de oro tenue, que era niño
sin saberlo entonces y me oculta
el sol tantos años porosamente decaídos,
venidos a menos como un diente
o un largo camino de álamos y nidios.

Raúl Deustua (1921)

In Promptu

Aquí no hay
sino ver y desear;
aquí no veo
sino morir con desseo.
Castillejo
Poor soul, the centre of my sinful earth.
Shakespeare

—Cual al aire la araña, hila que hila,
Teje que teje sombra y apretura,
Impromptu trama ábre en cuadratura
De la voz más sabrosa y más tranquila:

—“La luna que en la onda se deshila...
El acorde, siniestro, que perdura...
La quijada, que aún de amor murmura...
El seto vivo que en panteón copila...”

—¡Fuera lo otro, de réplica y trociente!...
¡Música úrdase sola y simplemente
Sin nombre, sin memoria, sin mañana!...

—¡Evad, que, si cantare la figura,
Disonará, divina, inhumana:
“Toda imagen es de tu desventura”!

Martín Adán (1908-1985)

Las canciones de Rinono y Papagil (Canción 17)

—Madre, ésta no es mi cartilla, que la mía
no tenía la A borrada, que la mía
estaba limpia.
Madre, yo quiero mi cartilla nueva,
la que me regalaron el día de mi santo.
La forré con papel blanco porque la quería,
porque la quería la guardaba en el cajón más alto...
Mi cartilla tenía las letras de colores y figuras distintas.
Los patitos de esta cartilla son negros,
los de la mía eran rosados.

Luis Valle Goicochea (1911-1953)

El huérfano

El tiempo a mí me sigue
Intento abandonarlo en algo súbito
pero él se obstina en su fidelidad
como en el triángulo los lados

Lo uso lo gasto sin medida
cheques y cheques en su contra
A mi favor arroja la cuenta siempre saldo
y no logro girar en descubierto

Mis hierros mis maderas mis ladrillos
sólo son él para mi casa
con él por las mañanas la revoco de claro
y lo doy por las noches una mano de sueño

No se separa nunca de mis horas
de mi contorno no se aparta
Si puede un aro ser de nada
él es de eso y en su algo me contiene

Mas a mi muerte nadie ha de querer
pues cada hombre tiene el suyo
hacerse cargo de mi tiempo

Alberto Hidalgo (1897-1967)

Jazz-Band

En un vértigo cafre
bambolea el piano
sus pletóricas caderas nubias
mordiéndolo con sus dientes
largos de hambres
los epilépticos dedos del fox.

Un cornetín nos clava
su estridente metal,
los violines
electrizan las médulas
en copulescas danzas
y el bombo
bosteza estreuosamente
y golpea la tersura
de su barriga chata
marcando el compás
con su gorro chino.

Si el piso encerado
no hiciera danzar a las parejas
todas se revolcarían
en esta sala
que huele a axila, a sexo y a fox.

Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937)

El libro de unos sonidos - 37 poetas del Perú, publicado hace pocos días por la editorial tsé-tsé y del que aquí arriba se da una breve muestra, es la culminación de un empeño formidable y amoroso iniciada por el poeta y editor Reynaldo Jiménez hace muchos años: no sólo presenta, a lo largo de sus 600 páginas, una ajustada selección de los consagrados entre los poetas peruanos nacidos entre 1874 y 1935, como Westphalen, Varela, Eielson, Belli, Sologuren, Vallejo y Eguren (de por sí, salvo Vallejo, difíciles de hallar en las librerías argentinas) sino también una buena muestra de poetas tan desconocidos como valiosos. A la excelencia de la selección, Jiménez suma notas y bibliografía completa de cada poeta, más un prólogo que pone en perspectiva la poesía peruana de casi un siglo, redondeando el que probablemente sea el emprendimiento editorial más ambicioso de este año en Argentina.

Una historia natural que no

“¿Lucía Bianco habla de la naturaleza? Sí, sin lugar a dudas. Y esto es, de hecho, una excepción entre los nuevos poetas. Pero es la mirada de Bianco sobre la naturaleza lo excepcional. Ni telón de fondo, ni pequeño emblema dentro de la ciudad, ni paisaje casi”, reflexiona Ana Porrúa a propósito de la salida de *Diario de exploración afuera del cantero*, Bahía Blanca, Vox, 2005, cuarto libro de Lucía Bianco (Punta Alta, Buenos Aires, 1979).

por Ana Porrúa

Las plantas y animales divididas por Linneo, Buffon, en géneros, subgéneros, especies, familias, variedades –¿qué cosa tan bella! qué Creación tan ordenada y tan sabia!

Domingo Faustino Sarmiento, “Conferencia sobre Darwin”, 30 de mayo de 1881.

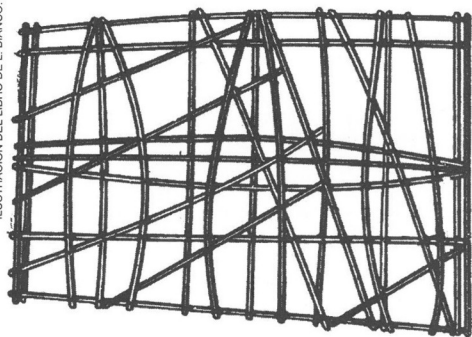
Cuando uno lee los libros de Lucía Bianco (Punta Alta, 1979) piensa inmediatamente en colecciones, en parques botánicos, en acuarios, en herbarios. Este es un efecto, sin embargo, que se hará necesariamente más complejo a medida que se avanza en la lectura. De hecho, *Diario de exploración afuera del cantero* (Bahía Blanca, Vox, 2005) y su antecedente *Preinsectario* (Buenos Aires, Gog y Magog, 2003) nos ponen en contacto con textos que parecen rodear la idea de clasificación: insectos y plantas, en el último de los mencionados, animales de agua, de tierra, casi voladores y también seres microscópicos, en el primero.

Lucía Bianco habla de la naturaleza? Sí, sin lugar a dudas. Y esto es, de hecho, una excepción entre los nuevos poetas. Pero es la mirada de Bianco sobre la naturaleza lo excepcional. Ni telón de fondo, ni pequeño emblema dentro de la ciudad, ni paisaje casi. De la naturaleza, aparece aquello que puede ser sometido a la observación con un sesgo de naturalismo. Si uno quisiera llevar más lejos esta asociación poeta/naturalista diría que los textos de Bianco están lejos de la visión sublime del paisaje tuvo Von Humboldt, pero más cerca –raramente cerca– de las aproximaciones de Linneo. Nunca se trata del sustantivo general, una flor, un pájaro, un insecto, sino de una especificación, arácnidos, libélulas –también alguaciles–, el ñancú. Hay, entonces, algo concreto en la naturaleza que tiene un costado científico. Incluso, si pensamos como proyecto el último libro, despunta como dato el hecho de que sean tres tomos, cada uno con su título, los que lo componen como un todo: *Trabajos prácticos*, *Lo que se encontró tirado* y *Archivos naturales*. Pero además, los tomos traen figuras asimilables a las

de los libros de la naturaleza, los de Linneo, Buffon u otros del siglo XVIII.

Lo científico será sometido, a su vez, a una torsión particular que lo saca del casillero objetivo, sin depositarlo en el organicismo de los románticos ni en las asociaciones o correspondencias de los sim-

ILUSTRACIÓN DEL LIBRO DE LUCÍA BIANCO.



bolistas. Tal vez uno podría pensar en una oposición a la rígida clasificación linneana, dada la cuestión del movimiento, botánico, biológico, de los poemas de Bianco. Una forma extraña de evolucionismo. No se trata ahora de unas especies que evolucionan en otras sino de especies que se transforman en objetos de mercado. En este pasaje hay una pérdida no dramatizada:

Ruego póstumo ñanduense

Si me suceso pido que mis restos sean bien dirigidos.

Este pompón que constituyo no aspira ser plumero, quiere salir al brillo comparsa caravana de pluma brasilera entre corso local.

Autocorrección póstuma

Mejor no.

Las tiñen de anilina. ¿Ni en muerte reconocen la belleza del gris su platera función?

Linneo, en su *Sistema Naturæ* (1735) armó una grilla de clasificación extensiva, que pone en orden todas las formas vegetales existentes. Sus discípulos viajaban por el

planeta –China, Japón, Arabia, etc.– agregando especies y más especies al gran catálogo del mundo natural. Ellos fueron los primeros naturalistas y el nombre del último libro de Bianco alude genéricamente a sus diarios de viaje. El “afuera del cantero” reenvía a un viaje corto de un libro anterior (*Preinsectario*) y amplía el círculo de exploración. Sin embargo, aún se trata de pequeños viajes –para nada heroicos– o, más que de viajes, de caminatas por el entorno. De allí que se imponga como sitio a explorar Punta Alta: “Allá la espuma ocupada/ en tender mantillas para nadies/ acá los pescadores/ bautizan la costa por sus sobresalientes:/ punta tejada,/ el espí-

co./ Verticalidad: carece.” (“Descripción”). Quizás, uno podría decir que se trata de un nuevo movimiento biológico de la lengua.

El lenguaje de la ciencia, entonces, es insuficiente. Bianco desconfía de sus límites:

Cosa rara, que no conozco

Medida, catalogada, estudiada por otros, no por mí. Cosa con peso y tinte precisos mimesis oculta a estos ojos.

No advino.

Hay reglas de 30 cm., de 40, de 1 metro de madera, reglas milimétradas, escuadras, escalímetros.

Igual no veo = no veo.

Hay compases con agujas con clavos como ejes compases giratorios para el mar, para la lluvia.

Cosa rara que no conozco me anda /cerca.

Hay ballestillas que miden las estrellas, astrolabios, hay un número de magnitud para cada intensidad de brillo.

Cosa seria, eso me temo.

Hay idiomas enteros como cuerpos hay miradas distintas para cada dialecto, se inventaron o salieron las /palabras.

Salieron inventadas que junto por /el suelo (no me alcanza para decir).

Cosa rara que no veo = no puedo.

Hay esferas armilares, celestes, martimas, terrestres, se abren como huevos y adentro un mapa convexo que número tras número tras número marca el recorrido de una abeja.

El pleno despiste de una abeja /sonámbula.

Lo importante no es lo catalogable, no es la medición y clasificación positivista de Linneo que intenta poner un orden al caos. Lo importante, en todo caso, es ver a la naturaleza como una forma de cultura y a ésta como una forma de la naturaleza; ambas son parte de un proceso (lo que se come, lo que se come antes de ser comido, los que se teme). Como si se tratara de idiomas a indagar, siempre distintos. Por eso en *Diario de exploración...* aparecen los poemas de amor, y también entre *Lo que se encontró tirado*, las postales, las estampitas de la Virgen de Santandros, los sachets de leche para hacer cestería. Un naturalismo antropológico. Tal vez de eso se trate. ■

RARA MEMORIA

Edgardo Zotto. *Impluvium*, Siesta, Buenos Aires, 2004.

La lluvia, dice Jorge Luis Borges en el epígrafe de este libro, es algo que sucede en el pasado. Apenas se inicia la lectura esa frase resuena con múltiples sentidos. En el ánimo melancólico del observador, la lluvia suscita ante todo la añoranza, no exenta de ironía, de las cosas perdidas. Pero lo hace con tal intensidad que las incorpora como parte del presente y perturba la percepción del tiempo. La lluvia, por otra parte, compone una imagen del pasado en lo que éste tiene de constitutivo para el sujeto: su carácter inapreciable. Capturar el instante sería como fijar la caída de una gota de agua: la poesía de Edgardo Zotto parece definirse por la búsqueda de ese imposible.

Según enseñan los diccionarios de latín, el *impluvium* era una abertura cuadrada en el centro del patio interior de una casa que permitía recoger el agua de lluvia. Además de dar el título del libro, la palabra aparece en un verso, en el último poema, cuando el sujeto advierte la caída de una lluvia oscura “en el impluvium/ de su rara memoria”. Por aquí se llega a un tema central. “Quiso olvidarlo todo (...) ser/ de aquel Funes acosado/ el fiel reverso”, escribió Zotto en alusión a Ireneo Funes, el personaje de Borges, en un poema de *Memoria de Funes* (1998). Ese libro, el primero que publicó, se abre con una cita de Ousp Mandelstam: “Mi memoria no es de amor, sino de hostilidad, y se empeña no en reproducir sino en alejar el pasado”. Estas y otras reflexiones que aquí continúan, para ser entendidas, exigen dejar de lado el sentido común y en particular la oposición olvido/memoria, tal como circula en la lengua corriente. También las interpretaciones inmediatas: el discurso del personaje de Borges pertenece al mismo registro de la efeméride y la estadística, es decir, resulta por completo extraño (al fin y al cabo es una parodia) al relato de la memoria, que supone ante todo la imaginación del pasado. Es cierto que el deseo de olvido de que habla Zotto tiene un aspecto oscuro, incluso ominoso: en ocasiones alude a la búsqueda de la disolución absoluta, a la pérdida de la memoria y también de la conciencia de cualquier pérdida, a la voluntad de desaparecer sin dejar huella. Pero el olvido es, como propone Marc Augé, también la fuerza viva de una memoria, y en este caso de esa “rara memoria” crispa dentro del retorno del pasado y la espera del futuro.

El libro consta de cinco partes. Los poemas, por (sigue en pág. 34)

(viene de pág. 33)
lo general breves, a veces reducidos a una reflexión o una imagen fulgurante, se configuran bajo las formas antitéticas del recuerdo y del deseo. El recuerdo nunca aparece como una manifestación luminosa, al contrario (de ahí, en parte, el deseo de olvido). La lluvia, su "perfume inconfundible", parece darle un nuevo relieve a las cosas, pero el sujeto descubre que avanza en una especie de laberinto donde vuelve a encontrarse con un mismo obstáculo: el "brillo inusitado" que sobreviene no es suficiente para disipar ciertas sombras, que son inquietantes no por su existencia sino por el hecho de que se resistan al lenguaje. Si es el presente que sucede en el pasado también supone que ese pasado emergente en el *impluvium* es parte, inquietante y a la vez gozosa, del presente. En esa confusión se afirma el deseo de estar fuera del tiempo, "sin que nada suceda", y en contraste resulta más aguda la percepción del fluir, en la evocación del río, su icono.

Desde el presente, el yo experimenta un extrañamiento respecto a su pasado, hay una discontinuidad en el tiempo que trata inútilmente de reparar, porque en cuanto "vuelve a contarse a sí mismo/ la vida de aquellos días" se contempla como otro. Los lugares del pasado están próximos pero se cierran a la exploración. "En la esquina de la casa blanca/ acecha lo que amé y olvidé", se lee en "Después de la lluvia", un poema que reformula otro del primer libro, "Regreso", donde ante la misma casa, en la calle Ayolas, de Rosario, se constataba que "el perfume leve de los azahares/ y de las hojas brillantes/ hoy no quiere volver". La evocación parece implicar un fuerte componente deceptivo, ya que cada vez que irrumpen instala la negación, la ausencia. Sin embargo, al mismo tiempo se afirma la "certidumbre de lo que no pasa", es decir, tanto el pasado que no ocurre, la inminencia de una revelación que permanece en suspenso, como el pasado que no se hace tal. Y cuando lo perdido insiste en volver, como aquí se advierte, la palabra que surge no es una palabra vaciada de sentido, desprendida de un relato anterior en el que pudo haber alcanzado otras dimensiones, sino que es una palabra que disuelve el peso del recuerdo e instala una presencia radiante.

Edgardo Zotto (Rosario, 1947) publicó también *Restos de una civilización personal* (2001). Las referencias de su escritura están a la vista, en las dedicatorias y los títulos de sus poemas: de Juan L. Ortiz a Arturo Carrera, pasando por Beatriz Vallejos. La depuración, la extrema condensación que definen a sus poemas, alcanzan en este libro un registro notable. Es difícil decir y sugerir con tanta intensidad cuando se recurre estrictamente a las palabras necesarias.

tamente a las palabras necesarias.

Oswaldo Aguirre

LA VIDA MATERIAL

Liliana García Carril. *La mujer de al lado*, Ed. bajo la luna, Buenos Aires, 2004.

La *mujer de al lado* es un cuaderno de notas acerca de lo cotidiano, acerca de un árbol, un plátano, sin hojas y después ya con la copa verde, de una madre y de su hija, que también se ha hecho madre, de la enfermedad y el cuidado, de la asimetría entre el deterioro del cuerpo y el de la mente, de las noches sin sueño y los días de trabajo, los ruidos en la casa silenciosa, la tos de una vecina, el rebelde sedimento de las cazuelas, la vida de los gatos. Y esas notas de un diario sin fechas—concisas, sin interpretaciones— ofrecen una realidad tan elemental y abierta que sería posible multiplicarlas en

dad queda suspendido sobre la escena, llenándola con su sombra sin apoderarse de ella: la fórmula con que se establece esta contradicción es la *distancia*. El trato entre la madre enferma y la hija que la atiende aúna la inmediatez física y la enajenación afectiva en un automatismo de actos tan necesarios como vaciados de sentido y de deseo: *la mujer de al lado*, contigüidad, extrañeza; el apelativo con que se conoce a la vecina vale también para la madre y para el mismo yo.

La distancia entre los actos y los efectos constituye la médula de la vida *normal*: "Cuando se pica cebolla (el agua brota sin sentido /aparete de los ojos); la luzidez no permite engañarse y hace seguir diciendo: "Hay madre de fondo, /sin embargo, en este asunto /de apariencia culinaria". Pero la distancia no mengua con el conato de comprensión, sino que se duplica: al hecho sin sentido se le suma el alejamiento de la ironía. Y, así, el *apunte* concluye: "Sigue el agua brotando". El proceso de lo real resulta tan transparente como incontrolable.

esa misma distancia aplasta y oprime al yo.

De camino entre ambos puntos, la mirada materialista topa con las tensiones que genera, en su propio seno, la concepción mítica (el alma soy yo, el cuerpo es otro) interiorizada: "El cuerpo toma decisiones /sin consultarme". Y es que el dolor, los achaques, el insomnio se empeñan en reducirnos a la materia que decimos ser, pero no creemos ni queremos ser; como si el yo no pudiera contar para sí con su propio conocimiento, con su conciencia. Al final del libro, en la última parte titulada "Subversiones", indagando entre las palabras ajenas (la escritura aquí arranca de la traducción de poemas de otros autores, casi todas mujeres), se consigue nombrar lo que las palabras personales se negaban a admitir: el personaje solitario mira sus manos sobre la mesa a la luz del otoño, y las ve como objetos, cosas del mundo.

Lo he llamado *proceso*, pero es conflicto: oscilación permanente entre el saber y el asumir lo que se sabe. El quid se sitúa en medio: "La noche es hundi-

surge esta definición: "Es tumbor de la materia /sin ser cosa". Y se desvela, así, lo misterioso que sigue siendo lo real, incluso cuando en apariencia queda descifrado. Lo nombrado y evidente es ahora lugar del misterio: la resistencia al sentido, *la vida*. En el nombre de las cosas se afirma la pérdida, la imposibilidad, como núcleo constitutivo de lo real. Sólo así la crónica de la madre puede cerrarse invocando por primera vez —sin que nada hubiera introducido antes el sentimiento— la orfandad, "lleno de huérfanas, el mundo".

Miguel Casado

EL MISMO, EL OTRO MERIDIANO

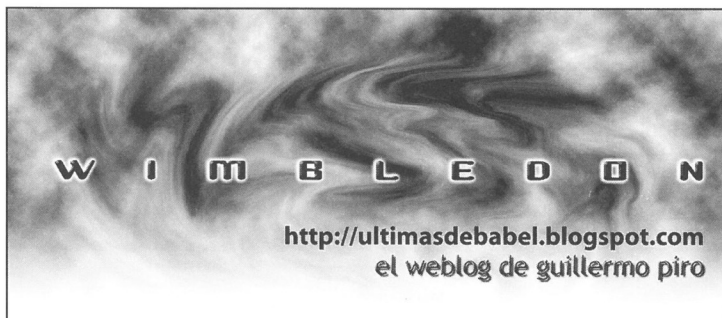
Susana Romano. *El meridiano*, Alción Editora, Córdoba, 2004.

Según Paul Celan, el meridiano es, como el poema, "algo inmaterial pero terrenal, terrestre": un círculo que habla de sus fechas, de su 20 de enero, habla en nombre de su propia causa y en su causa más propia tiene la esperanza de hablar de una causa *ajena*. Por la misma razón por la cual no resulta inevitable empezar por Celan, comienzo por él, por el otro meridiano, el de Celan. Me refiero a *Der Meridian*, el discurso pronunciado por Celan en 1960 al recibir el Premio Georg-Büchner.

En otro discurso, el de Bremen, Celan escribía: "El poema no es intemporal. Plantea, ciertamente, una exigencia de infinito, busca abrirse paso a través del tiempo (a través, no por encima de él)". Sin duda en este libro, el noveno en la producción literaria de Susana Romano, traductora y estudiosa de la obra de Celan, el poema encuentra su voz, una voz que atraviesa el tiempo. Pero ¿de qué voz se trata? ¿De la voz de los antepasados, que se encuentran al otro lado del mar y de las horas? ¿La voz de los poetas, también a veces al otro lado del mar y de las horas? ¿La contrapalabra? ¿La voz del poema?

El *meridiano*, el de Susana Romano, es un poema compuesto por poemas que recuperan al comienzo el verso final del anterior. Su voluntad circular, su voluntad de meridiano, es develada desde el inicio. Ya el primer epígrafe, a su vez, advierte que este meridiano transitará el camino del decir de los poetas. El camino de la poesía, del poema. No el mero divertimento sino aquel que produce el enlace y al mismo tiempo se enfrenta a "la tinta sangre que ordena el mapa".

Luego *El Meridiano* se convierte en un viaje, donde las voces distantes de los poetas y los antepasados se funden y atraviesan el mar y la memoria: "La memoria imparcial / Acorrala en los mapas / El olor de los



historia, recibirlas como semilla de un relato, de un programa, de una investigación. Pero quien escribe es consciente de que el verdadero poder de sus apuntes aparecerá sólo cuando se hagan fuertes en sí mismos, se confundan con la propia materia de las cosas, se aplenen a la propia escritura en el papel. Y es esta decisión de la poeta la que proporciona tan alto valor al libro, la que hace inconfundible y nueva su voz.

Se trata, pues, de una escritura material, de objetos aislados en su simple existir, y, a la vez todo aparece impregnado de tiempo: la frecuencia con que los personajes miran fotos, las coleccionan, las buscan por los rincones de la casa, nos lo muestra. La fotografía es percepción temporalizada, sí; pero Liliana García Carril muestra cómo toda percepción es sustancia temporal, tiempo en movimiento dentro de la quietud. En cada gesto y en cada mirada se precipitan residuos de todos los tiempos vividos, cruzan los fantasmas de otros personajes que los compartieron, se superponen en la piel las capas de todas las antiguas pieles, en el cansancio o el silencio desembocan otros cansancios o silencios. En los poemas, este laberinto excavado por el tiempo en la reali-

Ante lo más inmediato y común, ante *lo normal*, la tarea es preguntarse por qué se hace tan difícil tomar conciencia, hallar el nombre exacto de lo que ocurre: "¿cómo darse cuenta de que la vida es eso en lo que se piensa todo el día?", se extraña un viejo verso de la autora. Cristalizaciones de lo cotidiano; en la enfermedad, en el insomnio se concreta una especie de malestar universal, distinto de la pura existencia (de un pájaro o una lombriz, de un gato, de una mujer), cuyo desasosiego se nutre de los pequeños desajustes del sentido.

Por todo ello, sin que ocurra nada extraordinario, sin que tampoco nada se deslice en el patetismo o la trascendencia, sin que el yo se vuelva esforzadamente introspectivo, la identidad queda encima del tablero. La distancia se asume y también se desmiente, y el deseo y la realidad operan confundidos en ambas actitudes: "Estoy hecha de madre. /Como decir hecha de materia alterada /por el trabajo de la lluvia". El equívoco y la verdad se dicen con la misma frase. Por eso, *La mujer de al lado* sugiere el proceso que va desde el reconocimiento de la distancia y la materia en el otro hasta la conciencia de que

miento /de materia exasperada /que no cede a la razón". Habría que encontrar la voz muda de esa materia, que no puede alcanzarse racionalmente; también el amor, el encuentro suceden en silencio, como todas las formas de vida que preceden al sentido. Es la misma realidad de las cosas de la casa, abandonadas por la madre y que siguen respirando, crujendo: "Las cosas resisten/ a su destino /de acumulación de sentido /perdido".

La mirada materialista observa también, con aguda concentración, las palabras, para interrogarse acerca del nombre, del nombrar. Se trata, como hacen *las cosas*, de resistir los asedios de lo ya interpretado: los adjetivos, la retórica, la sintaxis trabada: "más que palabra /partícula /sustancia de la lengua". La lengua literal que domina *La mujer de al lado* supone una propuesta fuerte: en medio del bombardeo de palabras que la cabeza recibe en la vida *normal* —hasta saturarse de ellas—, en medio de las trampas y estratos con que la codificación racional se manifiesta o se embosca, de las mitologías "naturalizadas", lo literal y sencillo resulta casi heroico. Constituye un gesto ético insobornable.

Ante el cuerpo de la madre

muelles / Y cuando en la alforja del peregrino / Alineas los versos / Parecen amarres de barcos / Estacas de parte del mundo". "Y las raíces se acomodan / En el gusto agrio / Que trae guardado el barco / Entre los trapos / Y los cestos de la travesía."

Surca el mar y las horas, hasta la costa de la lengua ajena, que guiaba el barco como un rumor anunciado desde el comienzo. Aparece el oriente, aparecen el árabe, el ladino, a veces el hebreo. Y aparecen los poemas, los de antaño: la voz elegiaca de Manrique, el *Primer sueño* de Sor Juana, el intimista Cavalcanti, Hölderlin (y Diotima), Emily Dickinson; y los "modernos": Kavafis, René Char, Milosz, Borges y, por supuesto, Celan.

Quien busque intertextualidades en efecto las encontrará; pero *El meridiano* trasciende el simple guiño literario. Propone una poesía precisa, que no se empeña en desbordar al lenguaje ni en aplicar barroquismos de diccionario; simplemente, cifra su mensaje secreto y deja que hable la ambigüedad inherente a la palabra, sin entregarse al discurso de las esencialidades del ser, sin dejarse seducir por el autoritarismo poético, sólo habitando aquel relámpago, que, según René Char "es el corazón de lo eterno".

No se trata de una poética del sacrificio (del holocausto), como tampoco hubiera querido Celan. Por el contrario, resueñan el dolor, la finitud y la fragilidad de los seres humanos. Y debajo (y sobre todo) la voz del poema, la contrapalabra. Siempre subyace el poema como tema del poema, el trabajo preciso y minucioso de la poesía de Susana Romano manifestándose en el juego semántico y sonoro. Pero también en un naufragio de la palabra: "Ardés en la cubierta / Donde todos bailan / Porque todo se ha ido / Menos lo que vendrá."

A pesar de las despedidas, del desastre, de los genocidios, del dolor, del olvido, a pesar de la tinta sangre que ordena el mapa, la voz de los antepasados, la voz de los poetas, la voz del poema, las voces susurrantes que habitan el relámpago y hablan en nombre de la causa propia y de la causa ajena son escuchadas: se trata de encontrar lo que liga, "Lo que lleva al encuentro / y atraviesa los trópicos", el otro meridiano, el de Susana Romano: "Yendo por mar encontrarás el meridiano."

Lucas Bidon-Chanal

LA MUSICA REENCONTRADA

Carlos Ruta. *Grieta de penumbra*, Buenos Aires, Jorge Baudino, 2004.

Leer críticamente la poesía es, a pesar de la antigüedad remota de la práctica que fue casi pisando los talones a

la elaboración del *corpus* homérico, una de las tareas más complejas que caben a un amante de las letras. Es forzoso que cualquier comentario que se haga resulte, a la corta o a la larga, insatisfactorio e incompleto, sobre todo cuando la poesía posee la densidad sonora y significativa que caracteriza a este libro. Pero de ello se trata, en verdad, de decir algo respecto de la música que nos desliza hacia el sentido o bien del significado que adquiere su plenitud y su carácter único gracias a la combinación de sonidos de las palabras buscadas y atrapadas por el poeta. Asimismo, en toda hermenéutica que se precie es necesario prender los fuegos artificiales de la erudición, simplemente porque cualquier poema de los buenos concentra en sí los ecos de alguna línea fundamental o de alguno de los grandes géneros de la literatura, como si se tratase de un compendio histórico del acto del *poiesis*, del crear que identificaron con esa palabra afortunada nuestros abuelos, los griegos. De modo que un buen poema convoca otras piezas del pasado en una forma arborescente que, por supuesto, puede llevarnos hasta los amataos o hasta Homero. Enseguida veremos que, en nuestro caso, el propio Carlos Ruta nos orienta para realizar con éxito la operación erudita.

Comencemos por los significados. Ya en *Merecer la soledad*, un libro que Carlos Ruta editó en noviembre de 2002, despuntaron dos *topoi* que se han transformado en los grandes núcleos de *Grieta de Penumbra*: me refiero al tema de la niñez y al del amor. El primero aparecía en "Niño de asfalto", en "Hijo" y en el homenaje a los jóvenes asesinados en el Puente Avellanada; el segundo, en "Mirarte". Ahora la niñez predomina en la primera parte del nuevo poemario, que se llama "Frágil susurro", y es tanto la niñez vivida que despunta alimentada por una memoria de sensaciones y sentimientos, cuanto la niñez olvidada, herida, mortificada ("Como ese niño en Bagdad", "Las alas de Anita", el momento quizás más alto de la constelación infantil), que prevalece como la faz perenne de la barbarie en esta desintegración civilizatoria a la que asistimos.

En las partes siguientes de este libro, "Fisura" y "Mutua vigilia", el tema del amor equibale, aunque nunca pacíficamente, los desgarramientos de "Frágil susurro". Y digo que esa compensación no nos sitúa en ninguno punto intermedio de serenidad o quietud, porque el objeto y la naturaleza del amor una y otra vez retratado allí quedan indefinidos en su multiplicidad: ¿se trata de la mujer amada, de la hija, de la madre? A veces, parece recordarse el pasado del linaje y entonces la memoria es el vector amoroso; a veces se evoca la inmediatez corporal de la relación conyugal y allí el verso se hace sinestésico, su música sintoniza con la

visualidad, con la alusión táctil. ¿Esos amores son *filia*, la atracción entre iguales, *eros*, ansia de lo faltante que nos supera y nos transporta hacia lo alto, o *agapé*, el amor que se desborda en un darse a sí mismo al prójimo? Como quiera que sea, la vertiente amorosa no nos conduce a ningún punto de quietud ni a ninguna cima, por cuanto la *filia* de Sócrates, el *eros* de Platón o el *agapé* de San Pablo, modelados por nuestro poeta, no cesan de acusar (*Polvo, Pequeña sombra, Fisura, Tajo, Grieta, Mengua* las llama Ruta) a las devastaciones históricas del presente en nombre de un amor tenaz que se rehúsa a desvanecerse de las vidas pequeñas y particulares de los hombres.

Claro que la pregunta acerca de la naturaleza del amor representado nos instala en la dimensión filosófica de esta poesía, una suerte de bajo continuo de los dos libros de Carlos Ruta, *Merecer la soledad* y *Grieta de penumbra*. Pero no estamos en presencia de una indagación sobre el misterio cosmológico, según el modelo de Lucrecio, ni de un viaje alegórico-moral, al modo de Dante. Si a un poeta filósofo nuestro amigo se aproxima, me atrevería a decir que su temple se emparenta con el de Milton y su *Paraiso perdido*, porque la pregunta filosófica básica de *Grieta de penumbra* se refiere al enigma del mal. ¿Cómo es posible el mal en el mundo hasta este grado que hoy se evidencia si existen *filia*, *eros* y *agapé*? Me temo que no hay respuesta para nuestro autor ni para nadie. He ahí un enigma que sólo la poesía nos hace soportable en un mundo desacralizado, desencantado como diría Weber, y al mismo tiempo la poesía nos otorga la lucidez para enfrentarlo. El lema de *Merecer la soledad*, que era un pasaje de Meister Eckhart: "El desierto, ese bien nunca por nadie pisado"- nos orienta en el nuevo poemario y el haz de luz que echa el místico alemán se refleja en la estrofa final de "Mengua" y en su estrobo: "No habrá descanso hasta/morar el desierto para serlo/soltar la presa que soy, / habitar el oído y lo que escucha, / pasar de camino por las cosas / y quebrar a dios."

El desierto, por lo tanto, una intemperie, "noche huérfana" (dice también Ruta), pero habitada por el triste descubrimiento que hace "el amor golpeando a la puerta: //sin asco /de esta miseria", versos finales del libro. Sin embargo, hay una creación del orden de lo estético que reintegraría el tejido roto de la sociedad humana: la música reencontrada, la música no sólo del verso sino la que se cuele por el aire sin palabras, arde la dedicatória a Nora y Arvo Pärt, atenta al "ruido de las cosas" (*Ruido*), paliativo de nuestra ceguera, único instrumento que nos resta para hurgar "un destino de luz" (*Música*). Poesía pura, al fin.

José Emilio Burucúa

(viene de pág. 31)
cuál es cuestión de artistas y no de grabadores abiertos. Artea organiza frases que parecen fluir hasta que uno se da cuenta de que "así no se escribe"; pero tras acusar el golpe de la "incorrección", no hay otra que reconocer que eso que está ahí es verdaderamente nuestra lengua, que por fin se ha abierto paso a la escritura.

"El dinamo (una mañana de 1999) / Y es el momento en que la bobina / toma velocidad, suelta el sonido / oculto en el fondo del río / y donde anochece dentro de uno / gotas que parecen doblar / los bordes de la acera; / a un kilómetro a la redonda / podría escucharse alarido / semejante. La paz que hicimos / alcanza su estilo en la ingratitude. / De a poco vemos, olemos, rogamos / porque surja otra marea reconocible / que acerque al menos los residuos / de una fiesta -si concluye. / Ese sonido, el que pone a trabajar / el día en la amenaza, casi neutra, / sin embargo deshace en ronquidos / todavía débiles las sábanas, cuce / en su punto la leche / y el pan en el gorgojo. / Y es cuando se desploma sin sentido / propio esta tierra en la mirada, / por fin la afrenta. / Una condena (no otra) / sin respuesta en la mejilla.

(Ver más poemas de Artea en *Diario de Poesía* Nº 53, otoño de 2000 y Nº 68, otoño de 2004). (Daniel Samoilovich)

★ Barnes, D.Juna. *Poesía reunida 1911-1982, Igitur poesía*, Montblanc, España, 2004.



D.Juna Barnes

En traducción de Rosa Lentini y Osias Stutman, con selección, prólogo y notas de este último y prólogo de Philip Herring, Igitur presenta la primera edición mundial de la poesía reunida de D.Juna Barnes, incluyendo numerosos poemas que estaban inéditos incluso en inglés. Más conocida como narradora que como poeta, y específicamente como autora de *El bosque de la noche* (1936), D.Juna Barnes (Nueva York 1892-1982) escribió poesía durante toda su vida, y según aquí se ve, con no menor intensidad y talento que la que caracteriza a su obra en prosa. He aquí, entonces, al fin este libro, editado con la calidad característica de Igitur, del cual *Diario de Poesía* dio un adelanto en su número 56 de diciembre de 2001.

"Riseñas lamentaciones": Señor, ¡qué es el hombre, que una vez fue tu jactancia? / Un producto de carne que escupe con pulgar opositor. / Vuelto tan insolente que levanta su pierna / Sobre las movidas sesiones de su tumba. / ¡Y donde está el monedero negro que fue la bolsa de su madre! (Acu-

ñaba sus rostros, ambos lados, bueno y malo) / Pero si ahora alrededor de su cuello golpea para mendigar pan, / ¿Su pítmico pensamiento? Es el petimelo saltarín del arroyo.

★ Belli, Gioconda. *Mi íntima multitud*, Visor, Madrid, 2003.

Un jurado integrado por Ángel González, Luis García Montero, J. A. González Iglesias, Antonio Jiménez Millán y Lorenzo Saval le otorgó a este libro de Gioconda Belli, nacida en Nicaragua en 1948, el V Premio de Poesía Generación del 27. "Leyendo una vez más a Gioconda Belli, como acostumbro hacerlo, me dan ganas de compararla, o por mejor decir, de ponerla a la par, no sólo de las mejores poetas actuales del mundo, sino de todas las grandes poetas que han existido desde Safo... de las pocas mujeres que han hecho franca y sincera poesía de amor", escribe José Coronel Urtecho en la eufórica contrapata.

"De los placeres accesibles": Detenerse en la heladería. / Circulos, túneles de colores tras el motorador / Y la dueña con la cuchara honda / Escanciando la gelida dulzura sobre los barquillos / cuyo crujido más dientes adivinan. / Con precisión imparto las instrucciones. / Pido el helado suave que sale voluptuosamente de la máquina -el que me recuerda el Taster Freeze / que estaba a media cuadra de la tienda de mi papá / en la Avenida Roosevelt- / Tiembla el cuerpo de pulido metal de la máquina / sobre el que se condensa la humedad / en una película opaca. / Del grifo desciende el grueso chorro de helado / a posarse sobre la vacía, seca concavidad, / que tiene sabor a hostias prohibidas. / Despacio, como la cintura de una mujer cuando baila / baja el helado de café. Lo cubre luego el de chocolate / más denso y oscuro. / Me siento sola en la heladería desierta / y empiezo con mi lengua a lamer los costados del alto cucurucho, / abandonándome a una infancia perversa. Hace calor. / Debo hacer mi trabajo con la debida fruición. / Pasar la lengua por la entera circunferencia, / de abajo arriba

para que nada se derrame, / para que la superficie adquiera a todo el derredor / la suavidad y tersura de un perfecto gorrito de duende polar e imaginario. / Cierro los ojos. Saboreo. Gozo. / No sólo de pan / vive la mujer.

★ Bertone, Concepción. *Arida capo*, Del Dock Ediciones, Buenos Aires, 2005

Concepción Bertone (Rosario, 1947) había publicado hasta ahora, en editoriales rosarinas, *De la piel hacia adentro* (1973), *El vuelo inmóvil*, (1983) y *Citas* (1993); este nuevo libro, editado por el Dock con distribución nacional, dará tal vez -debería dar- la oportunidad de que se escuche en un ámbito más amplio la voz de esta poeta notable. Un cierto sentido del ritmo, que corta cada verso en el lugar exacto, en el lugar que empiezo a ser exacto cuando ella corta el verso, un vocabulario nunca convencional, inspiración e ideas a raudales, son la marca de fábrica de la lírica de Bertone, quizás la heredera más legítima de la con-

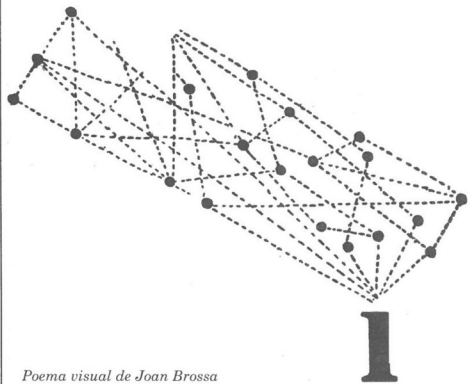
(sigue en pág. 36)

(viene de pág. 35)

densada poesía del poeta santafesino Aldo Oliva.

"Algo de Aldo y glótica mía": Yo estuve ahí/ pero no vi las patas en la fuente/ -me dijo-. Pero ahí estuve. Fugaz/ se iba en la diatriba del dolor/ injurioso y violento. Diálogo. / diábolo, diantre diamantado. Yo/ estuve ahí, / me dijo. Joven, / desprolijo, pero joven, / desordenado pero joven, cuando ahí estuve. / Yo no había Dios, / y no hay, y no habrá. Un ángel/ malo, puede ser/ que hubiese. Pero no un Dios, mas/ sus reses, quizás. Yo no era/ un eral, pero era/ joven y ahí estaba. La glosa/ y yo, siempre. Siervo/ de la tierra sí, atornonado sí, / simiente y seminal sí, pero nunca vendido ni vendido/ en la mente donde todo se glorifica/ según se glosa. Yo/ estuve ahí/ pero no vi las patas en la fuente.

★ **Brossa, Joan. La piedra abierta, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.**



Poema visual de Joan Brossa

Tal vez poco conocido para los lectores en lengua española, el catalán Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) es un representante inoxidable y tardío de los programas de las vanguardias históricas. Pero lo que desmarca a Brossa de la mera condición epigonal (una distancia que esta generosa antología bilingüe prepara para Manuel Guerrero permite seguir inequívocamente y en orden cronológico) es el modo, único e irreductible, en que consiguió combinar el ademán rupturista con la breve cárcel de las formas fijas. "Si no pudiera escribir, en los momentos de euforia sería guerrillero, en los de pasividad prestidigitador. Ser poeta incluye las dos cosas", anotó en un texto de 1968. Así, entonces, el poema visual, el poema-objeto y el collage alternan, sin sextinas ni contradicciones, con los hitos y el soneto (parece que fue J. V. Foix quien le sugirió que, sin abandonar de su poética, aprendiera a escribir sonetos). Lo que le interesa a Brossa son los textos neutros, funcionales, que convierte en poéticos por el puro acto de elegirlos. En el ensayo preliminar que acompaña esta edición, Pere Gimferrer observa: "Parece una paradoja que un poeta vanguardista radical, heredero del surrealismo, centre su obra, por una parte, en la reelaboración de las modalidades estróficas clásicas—principalmente el soneto y la oda sáfica—y, por otra, en la recuperación del habla y las formas de vida de los menestrales, opuestos en todo a la moral de la revolución surrealista o del marxismo. Brossa está quizá solo en esto".

"Soneto de papel". El soneto: lo coges y lo doblas. / Que forme cuatro gruesos de papel. / Y, ABBA, señala tres rectángulos / Para que pueda mantenerse en pie. / Después, cuando los tengas ya doblados, / Por la línea de puntos los enlazas. / DD; bien juntos ya los tres cuartetos. / Recorta lo que sobra por los lados. / Debes cortar, ahora, el parado; / Hazlo a lo largo y, cuando ya lo tengas. / Con una mano aganta bien la forma / Y con la otra deja el fondo libre. / Verás como el poema y cada línea / Mueven las alas sobre tu universo.

★ **Calveyra, Arnaldo. Maíz del gregoriano, Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2005.**

Escribe Pablo Gianera en la contrapata de este nuevo libro de Arnaldo Calveyra (Mansilla, 1929): "Un hombre de Entre Ríos se sienta en la abadía de Solesmes y atiende con los ojos el sonido del gregoriano. Ese murmullo desata ramalazos de memorias que se eslian en sus oídos. El poeta trabaja su poema—autobiográfico, narrati-

umplidos. Basten como ejemplo estos versos—Oírás literalmente mi lactancia / oírás literalmente mi infancia / mi engrasamiento / lo os oscuro / desconocerás la música

★ **Cesariy, Mário. Antología poética, Visor, Madrid, 2004.**

El portugués Mario Cesariy, nacido en Lisboa en 1923, poeta y pintor, participó en la gestación del tardío movimiento surrealista portugués, aparecido en 1944, y es uno de sus principales figuras, tanto por su práctica artística como por sus aportaciones teóricas. Próximo a algunos surrealistas del 27 español, Cesariy ha sido poco difundido en lengua castellana, por lo que la aparición de esta antología bilingüe—un tanto breve para la talla del autor—es una muy buena noticia.

"Ejercicio espiritual". Es preciso decir rosa en vez de decir idea / es preciso decir azul en vez de decir pantera / es preciso decir fiebre en vez de decir inocencia / es preciso decir el mundo en vez de decir un hombre / Es preciso decir candelabro en vez de decir arcano / es preciso decir Para Siempre en vez de decir Ahora / es preciso decir El Día en vez de decir un Año / es preciso decir María en vez de decir aurora.

★ **Char, René. Poesía esencial, traducción, prólogo y notas de Jorge Riechmann, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.**

En una nota escrita hace unos años, Daniel Freidemberg deslizaba la idea de que Char fue, durante la década del 50, merced a la labor de difusión de la revista *Poesía Buenos Aires* y a la influencia que ejerció sobre sus mejores poetas, uno de los nombres centrales de la poesía argentina. Su exaltación de la Belleza con mayúscula y su permanente entrada, desde esa mayúscula no puesta en duda, en el "destino común", fueron su particular solución al dilema de aquellos años entre compromiso y poesía pura. Esta solución, que postulaba al poeta como el "conservador de los infinitos rostros de lo viviente" fue tremendamente atractiva para una poesía argentina que (con la excepción de Edgar Bayley) no terminaba de sentirse afín al experimentalismo y la tensión entre alto/bajo de las vanguardias, pero tenía la pulsión de entenderse con el presente.

Nacido en 1907 en la Provenza, la Segunda Guerra Mundial y la rápida caída de Francia convirtieron a un Char de poco más de treinta años en dirigente de la Resistencia; la guerra no fue un paréntesis sino un acicate, el asunto de algunas de sus páginas mayores que esta cuidada edición del Círculo de Lectores recoge en edición bilingüe con traducciones del poeta Jorge Riechmann. El volumen está formado, no por una antología de poemas sueltos (ya existían por lo menos dos, la de Raúl Gustavo Aguirre, Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968, y la de Alicia Bleiberg, Alianza, Madrid, 1986), sino por tres libros completos: *Furor y misterio* (1938-1947), *Los matinales* (1947-1949) y *Aromas cazadores* (1972-1975). Cada libro es a su vez una suerte de conglomerado de libros, en verso y prosa, con poemas independientes y poderosas series, y por eso, porque permite apreciar la variedad de registros de Char, es un gran acierto haberlos dado completos. El prólogo de Riechmann es generoso con Octavio Paz y Raúl Gustavo Aguirre, cuya labor pionera en la traducción de Char destaca; también es, inusualmente para una publicación hecha en la Península, riguroso al

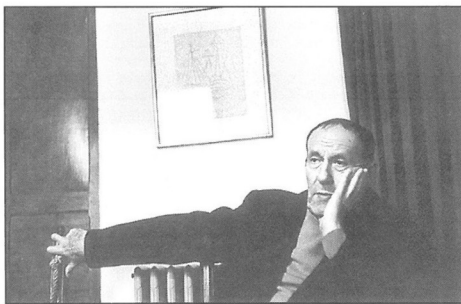
consignar las traducciones hechas en América Latina, entre ellas la de Luis Alberto Crespo para Monte Avila (Caracas, 1982) y la Javier Zurraragodo (Alción, Córdoba, 1998). Un fragmento de "Hojas de Hipnos":

El mistral que había empezado a soplar no facilitaba las cosas. A medida que transcurrían las horas aumentaba el temor, apenas contrarrestado por la presencia de Cabot al acecho del paso de los convoyes por la carretera y de su eventual detención para emprender un ataque contra nosotros. La primera caja estalló al tocar el suelo. El fuego, avivado por el viento, se transmitió al bosque y rápidamente destacó contra el horizonte. El avión modificó su rumbo ligeramente y dio otra pasada. Los cilindros prendidos de sedas multicolores se dispersaron por una vasta extensión. Durante horas luchamos en medio de una infernal claridad, con nuestro grupo dividido en tres: una parte afrontó el fuego, con revuelo de palas y hachas; la segunda, lanzada a descubrir armas y explosivos dis-

rio traza / en números enteros, / y la música que escucho / aún no supera la inutilidad / de escribir en verso / lo que a todas luces es prosa. / Alguien tiene que decirlo: / más que literatura, / esto es deforestación.

★ **Gambarotta, Martín. Relapso-Angola, Vox, Bahía Blanca, 2005.**

Esta escritura parece surgir de una conciencia de los límites, forzada a golpes, hecha de frustración (la hornalla / queda prendida por más que crea que la haya apagado / por más que vuelva a entrar y la apague), que resulta en una adaptación imperfecta al mundo, a los otros, a eso que por comodidad llamamos "realidad" (la situación externa domina la situación interna). Esta escritura trabaja contra lo que se impone como pronunciable, contra la doctrina (la gramática es gimnasia), y el resultado es de discurso en permanente tensión. Gambarotta (Buenos Aires, 1968) forma parte de la tradición de la vanguardia por su gran capacidad



René Char, fotografiado por Henri Cartier-Bresson.

minados, los traía al camión; la tercera se constituyó en equipo de protección. Ardillas enloquecidas, desde la cima de los pinos, saltaban dentro del brasero a modo de cometas minúsculas.

Al enemigo lo evitamos por un pelo. La aurora nos sorprendió más temprano que a él.

¡Cuidado con la anécdota! ¡Es una estación cuyo jefe detesta al guardaaguas!

★ **Chaves, Luis. Chan Marshall, Visor, Madrid, 2005.**

Este es el cuarto libro de Luis Chaves (San José de Costa Rica, 1969), con el que ganó el III Premio Fray Luis de León. Anteriormente, había publicado *El anónimo* (Ed. Guayacán, Costa Rica, 1996), *Los animales que imaginamos* (Conaculta, México, 1998) y *Historias Polaroid* (Ediciones Perro Azul, Costa Rica, 2000), del que se dio una selección en *Diario de Poesía* N° 57 (2002). Chaves dirige, junto a Ana Wajszuck la revista de poesía joven latinoamericana *Los amigos de lo ajeno* (www.amigosdelajeno.com) y reside actualmente en Buenos Aires.

"Titular": La pregunta es: / ¿seré tan estúpido / como la música que me gusta? / O la pregunta es: / ¿qué se leerá en los titulares? / Un linaje que abandona los bosques / y desarrolla el cromosoma / de la inseguridad. / En el futuro está la mañana / en que te pasearás por el parque / y en la sombra del monumento euseste, / para mayor precisión, / en la sombra de la mano / sobre el adquinado, / colocarás el tetraabrí vacío / como si el benemérito brindara / por vos, por ella, por la patria, / por la tribu de reductores de cabezas. / Pero todavía falta el paso del tiempo, / cubrir esa curva descendente / que el calenda-

para crear imágenes y su sentido del ritmo, pero sobre todo por su modo de concebir la escritura como arma (todo lápiz está cargado de plomo); si el desatado es la raíz, la distorsión del lenguaje codificado e impuesto habrá de ser la fruta.

Sacó el cuchillo / en cualquier momento corta / el pomelo que sin razón puso sobre un plato de loza / pero ahora no, ahora tiene otra cosa que hacer / la introspección aquietada por el frío / fiebre fina como fibra que abrevia días / lo empuja hacia un lugar al que no / debería estar yendo.

(Más poemas de Angola se publicaron en *Diario de Poesía* N° 66; una exposición del poeta sobre sus lecturas, en el N° 69) (Mariano Peyrou).

★ **Gola, Hugo. Filtraciones. Poesmas reunidos, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.**

Prologado por Juan José Saer, este volumen recupera y vuelve a poner en circulación toda la poesía del santafesino Hugo Gola, nacido en 1927 e instalado desde 1976 en México, donde lleva adelante un trabajo editorial tan intenso como eficaz. A partir de *Venticinco poemas*, libro de fines de los 50, la obra poética de Gola quedó definida por dos atributos: la condensación y la soledad. Crecida en los bordes de las poéticas dominantes e iniciada cuando se habían apagado ya los estereos normatísticos de la generación del 40 y despuntaban los fulgores de una tardía vanguardia surrealista, la poesía de Gola no le debe nada a esos programas. Por el contrario, se fue construyendo sin incurrir en devaneos ni exaltaciones. En sus versos calculados y ascéticos—resulta evidente la sintonía con William Carlos Williams—,

Dante visto a través de varios pares de ojos

por Julian Cooper
trad. de M. Rosenberg

exhibe una pericia extrema para cambiar el paso, frenar en seco y reiniciar la marcha sin perder nunca el control del ritmo. Si los poemas prescinden de los signos de puntuación, es porque instalan las pausas en la retención del encabalgamiento que encadena temas y sentidos. La elección del título de esta compilación no es inocente. Godard dijo una vez que había que mirar mucho tiempo una pared blanca, que si se lo hacía, algo iba a aparecer. Los poemas de Gola también vigilan el blanco. Y lo que aparece es un goteo, una filtración ("líneas/ sobre la/ tela/blanca/ sobre la página), el precipitado lento y breve de la experiencia.

Ni las manos/ ni los ojos/ ni estos pies/ que me llevan/ son míos/ yo ya no existo/ Me derramé de golpe/ sin pensarlo/ y aquí me tienen/ Yo iba/ creí que iba/ y no era yo/ sino un aire/ llevado a tumbos/ barrido casi/ por la mañana/ No pude hablar/ era una luz/ evaporada/ La mañana subía/ y yo/ amontonado en ella/ giraba/ Cerré los ojos/ no quise flotar/ sobre la luz.

(Ver entrevista a Gola en *Diario de Poesía* N°12) (Pablo Gianera)

* Lamborghini, Leónidas. *Odiseo confinado*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.

Totalmente agotada, desde hace años, la primera edición de *Odiseo confinado* publicada en 1992 por la Galería Van Riel con ilustraciones de Blas Castagna, vuelve a las librerías este libro de Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1926). A través de múltiples historias, de personajes que son como elwons que se tiran, no tortas sino fracasos en la cara, o aun hundidos, a menudo, la cara en el propio desastre, esta es, finalmente, otra vez, la historia del largo y enredado viaje de Odiseo: el viaje siempre frustrado a través de las islas, los continentes, el mar, la risa y el llanto, el mundo subterráneo y el inframundo; el viaje que culmina, no con la paz, sino con la violencia, porque paz y hogar son a la postre imposibles para Odiseo, y también para el poeta. Un libro capital de la poesía en castellano de cualquier tiempo, y, acesorariamente, junto a *Austria Hungría* de Néstor Perlongher una divisoria de aguas en la poesía argentina contemporánea.

"Padre en el Hades": Y vienen ahora tú, ¡oh, padre!, viene tu sombra, / haciéndome señas de contento, / dichoso, alegre, / como siempre que acababas de causar / la quebra de una fábrica, / de una empresa más. / Vienes a mi encuentro, espléndido, / con tu soberbia pinta de varón / que otra vez has superado el trance; / vienes trajeado / de empresario / con tu más fino castimir. / Vienes así, como lo hacías, / después de cada debacle: / arruinado / pero no ruinoso. / ¿Por qué, no era desde la estética / que tú considerabas y absorbías / el fracaso, / cuando, eufórico, lo reivindicabas / y, celebrante, le cantabas un hermoso himno? / Y cuando, enseguida, inventabas, / una nueva forma / de intentar lo que tú llamabas / una nueva aventura? / Arruinado, pero no ruinoso: / lo mismo de regios / casimires trajeado / que con el pantalón / la camisa proletarios / con que te arropabas, ya al final / de tus años, / para esparmerse en la puerta / de tu marítimo retiro. / Y volvía yo como un sonámbulo / de pasar por la orilla del Océano / cuando, de pronto, allá / divisaba / tu figura magnífica, / Tu magnífica estampa, coronada / por la frente alta, espaciosa, / y el divinal mechón de... (sigue en pág. 38)

Tal vez un enfoque semiautobiográfico de los grandes escritores no sea una mala idea para la mayoría de nosotros, teniendo en cuenta que es improbable que nuestra visión sea crucial para lograr una mejor comprensión de ellos, en tanto es indudable que ellos sí han ejercido sobre nosotros una enorme influencia. Tal como dijo con fineza Martin Amis en una reseña del *Observer* de hace años, tal vez pensando en críticos, como el difunto F. R. Leavis, que desdennan a los "escritores menores" y suponen que Shakespeare, Dickens y otros de ese porte hubieran estado encantados de conocerlos personalmente: "Uno no juzga a las grandes obras", dijo Amis, "sino que ellas lo juzgan a uno". Y así estos aleatorios apuntes sobre Dante empiezan con una postal con sello postal italiano fechada 18 de julio de 1967, la tinta vieja ya un poco borronada y en el reverso una foto en blanco y negro de una ciudad de la costa adriática, en realidad una aldea, Fiorenzuola di Foccara (Pesaro). "Panorama", dice el pie de foto. Se la envié a mi tío Jos, que me enseñó a amar a Dante, y cuya edición florentina en tres volúmenes de la *Commedia* (Le Monnier, 1854) heredó más tarde, con la postal alojada frente al fragmento del Canto 28 del *Inferno* que se refiere a Foccará, en cuyas costas un tirano tuerto mandó ahogar a dos habitantes locales en algún momento de 1313, un fragmento de *terza rima* que no pertenece a ninguno de los que todo el mundo recuerda, pero que bastó para inspirar a los nativos del lugar a erigir una placa recordatoria en honor del poeta inmortal que había dado a Foccará (si es que recuerdo bien la inscripción) *fama impareggiabile nel mondo*. ¡Incomparable fama mundial debida a una breve mención al pasar en el *Inferno*! Eso sí que es prestigio literario.

En ese viaje por Italia en un Renault 4 azul y ahí leyendo la edición Bodley Head de *La Divina Comedia* con una traducción en prosa enfrentada al original anotada y comentada por John D. Sinclair. Harold Bloom cita el texto en prosa de Sinclair en *El canon de Occidente*, así que debe ser una de las mejores maneras de acercarse al original. Los números que refieren a las notas están insertados en la prosa para no abarrotar el original y el par de páginas de comentario que siguen a cada Canto coagulan y resumen una buena cantidad de datos de la montaña de erudición existente sobre Dante.

Es una barbaridad, pero suele alegrarse que los comentaristas se interponen entre el libro y el lector, una necesidad indigna de refutación". Estas desdenosa no-refutación pertenece a Borges y se encuentra al final de la segunda edición de sus *Nueve ensayos dantescos*, justo después de un breve aunque exhaustivo viaje por las mejores ediciones italianas, entre las cuales la de mi tío, de Le Monnier, Florencia, 1854, no figura.

Mi tío leyó sus tres volúmenes de Le Monnier a fines de la década del 40 en el subte mientras iba a la oficina, y Borges

compartir la fe cristiana de Dante para disfrutar su obra? ¿Cuáles son los valores impercederos de Dante como escritor? O, para decirlo de otra manera: ¿por qué algunos fragmentos del italiano se alojan en la mente y allí se quedan, zumbando como abejas dentro de una botella, negándose a volar y alegrarse?

Esta última pregunta es la que pide la más pronta respuesta, y tal vez la más inadecuada. Dante es lapidario incluso para aquellos que poseen una memoria poco retentiva debido a la cualidad compacta y la límpida claridad de un verso

estaba picoteando el coco. Había estado leyendo el quinto Canto del *Inferno*, sobre los amantes Paolo y Francesca. En la introducción, antes de que Francesca inicie su relato, Sinclair había anotado: "Hay un obvio e intencional contraste entre la multitud de almas, que se compara con una 'ancha y densa bandada' de estorninos y aquellos que son como grullas 'que forman una larga línea en el aire' mientras 'entonces sus lamentos'... el contraste entre la masa indiferenciada de amantes y la gran sucesión de amantes famosos, y cuando abandonan esta segunda tropa, Paolo y Francesca se diferencian de ella porque se los compara con palomas 'que su deseo sostiene en el aire'".

Recuerdo a los estorninos en Inglaterra, con su grasoso plumaje, empujándose en bandadas sobre el suelo, una perfecta analogía de "la masa indiferenciada de amantes":

E come li stormei ne portan l'ali nel freddo tempo a schiera /larga e piena

così quel fiato li spiriti mali...

("Como en la estación fría las alas llevan a los estorninos en ancha y densa bandada, así la ráfaga de los malos espíritus")

Después las grullas:

E come i gru van cantando lor /lái

faccendo in aer di sé lunga riga così vidi venir, traendo guai ombre portate della detta /briga.

("Y como van las grullas entonando sus lamentos, formando en los aires una larga línea, así vi acercarse la larga línea de sombras gimiendo que los vientos arremolinan")

Y finalmente las palomas:

Quali colombe, dal disio /chiamate,

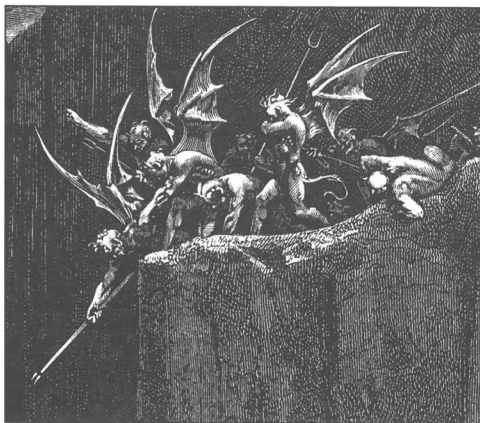
con l'ai alzate e ferme al dolce /nido

vegnon per l'aere dal voler /portate...

("Como palomas, por el deseo llamadas, vienen con alas desplegadas e inmóviles al dulce nido, a través del aire por su deseo llevadas".)

El tiempo y el espacio se me terminan, y parece inevitable regresar a Dante y a aquellas preguntas sin respuesta.

Mientras tanto, la frase "ombre portate della detta briga..." es una de esas seguramente destinadas a quedar resonando en la memoria, incapaz de escapar; aun si se va, seguramente regresará en momentos extraños e inesperados, convocada por la musa invisible de la poesía. ✎



Escena del "Inferno". Grabado de Gustave Doré.

leyó la *Comedia* en la década del 30 con una traducción inglesa durante su cotidiano viaje en tranvía hacia la biblioteca municipal Miguel Cané, donde trabajaba. Yo tenía la impresión de que la edición usada por Borges era la de The Temple Classics, tres pequeños volúmenes muy prácticos para viajar, con una adecuada traducción inglesa enfrentada al original y con notas, incluyendo mapas de la geografía del *Inferno*, el Paraíso y demás. Pero no, dice Borges en su *Autobiografía* (originalmente dictada en inglés y publicada en *The New Yorker*, y luego traducida y publicada por El Ateneo). Hasta el Purgatorio, dice Borges, se ayudó con la versión inglesa de John Aitken Carlyle... y se supone que de ahí en más le dijo adiós a la versión inglesa, tal como Dante le dice adiós a Virgilio hacia el final del Purgatorio, y Beatrice se convierte en su *cicerone* durante el viaje por el Paraíso.

Lo dicho hasta ahora es relativamente anecdótico y trivial. Las preguntas realmente densas que es necesario plantear y responder incluyen: ¿Quién ofrece la mejor introducción a Dante? ¿Es necesario

ideado para ser recordado, razón por la cual el verso épico, según Vico, alcanzó su punto más alto en la época heroica en la que se formó el lenguaje, cuando los poetas recitaban su obra de memoria, tal como se dice que hacía Homero (a quien Dante no leyó en el original). Toda buena poesía es más fácil de recordar que incluso la mejor prosa, y Dante (en mi experiencia y con un tamiz en lugar del equivalente de un disco rígido en el cerebro) escribió la poesía más difícil de olvidar porque... porque si una pudiera terminar con facilidad esta oración sería fácil y no imposible escribir tan bien como él.

Agradezco la reedición de *Los Nueve ensayos dantescos* de Borges que me dio la excusa de volver a la *Comedia*. En la relectura de Borges hubo cierto aspecto de descubrimiento casual que se adecua muy bien a la forma del relato típico del apunte o del diario. Estaba sentado, entre dos películas del Gaumont, al cálido sol de otoño en el café Piazza de Congreso, y había dejado una tarta de cereza con coco rallado sobre la mesa para ir a buscar un café... y al volver me encontré con que una paloma temeraria

Nota originalmente publicada en el *Buenos Aires Herald*. Julian Cooper, cineasta y poeta de habla inglesa, nació en Buenos Aires en 1930 y murió en la misma ciudad en mayo de 2003.

(viene de pág. 37, col. 1)
 pelo blanco) en medio de ella, entrelazándose | con los salobres de los del rudo viento. | Dichoso, alegre como ahora | me hacías seas como para despertarme; y era entonces, que la caliente, | aromática sapa, | ¡ya está!, ¡ya está! | avisábase. | Y hacías esa delicia | yo apretaba mis pasos | con todos mis sentidos en alerta, | anticipadamente paladeándola. | ¡Oh, padre perdedor! | Dichoso, alegre, de haberlo sido, | como si el secreto de esa fuerza absoluta | que buscabas, fuera | perderlo todo de una vez, | perder hasta lo último | que aún nos quede. | ¡Oh, padre! | ¡Y no he echado | yo mismo a pique, | una y otra vez, | el poema?

(Ver el dossier dedicado a Lam-borghini en *Diario de Poesía* N° 38, 1996)

★ **Malusardi, María. *variaciones en la niebla*, Aleción Editora, Córdoba, 2005.**

Siempre resulta difícil saber exactamente qué relación guardan las citas que abren un libro con los textos que les siguen. ¿Qué significan esas frases tutelares que funcionan a la manera de fetiches o amuletos propiciatorios de la lectura? Desde ya, son menos que un prólogo, pero su precedencia pretende dejar un indicio o una tenue declaración de principios. Este cuarto libro de María Malusardi, nacida en 1966 en Buenos Aires, arranca con citas de Paul Valéry, Rainer Maria Rilke y Hans-Georg Gadamer. No podía ser de otra manera si se piensa que esos nombres señalan las tres direcciones del libro: una línea tendida al color crepuscular y la pericia en la resolución, y otras dos marcadas por la intimidad y una indagación de tono metafísico. La educación que propone esta triada parece ardua; sin embargo, los textos se ocupan de refutar esa sospecha. Y la palabra "textos" es, por otro lado, la más precisa para aludir a estos versículos breves sin puntuación (apenas, muy de vez en cuando, la pausa prolongada de los dos puntos) que se sostienen por su ritmo ligero, siempre imprevisible, y por la sorpresa de las imágenes. La continuidad viene dada por el procedimiento declarado en el título: la variación sobre un tema prefijado. Aunque "niebla" aparece en casi todos las secciones del libro, se trata aquí sobre todo de variaciones no tanto en *tema* sino más bien en el *interior* de. Es de allí, de ese núcleo al margen de la luz de la razón, de esa zona oscurada que alienta la vacilación, de donde proceden los frecuentes momentos de magia de estos poemas. (P.G.)

★ **Muldoon, Paul. *Indecisiones*, selección, traducción y prólogo de Dámaso López, Visor, Madrid, 2004.**



Paul Muldoon, fotografiado por Norman McBeath

Tras la publicación, en 2003, de una traducción del undécimo libro de Paul Muldoon, *Topamos con los británicos* (editorial La Poesía Señor Hidalgo, Barcelona), llega ahora

esta selección de los libros publicados por Muldoon entre 1968 y 1998. Muldoon (Armagh, Irlanda del Norte, 1951) es uno de los poetas más interesantes de la nutrida generación de irlandeses nacidos a mediados del siglo pasado que escriben en inglés y cuyo exponente más notorio es Seamus Heaney. Transido como Heaney por la trágica historia de Irlanda, y específicamente de la minoría católica del Ulster, las semejanzas entre los poetas no van mucho más lejos: la tentación permanente del humor, o al menos de la pincelada soñadora y elegante es un rasgo especial de Muldoon, que lo aparta casi siempre de lo trágico a menudo presente en Heaney. Más allá de las comparaciones con su toque de arbitrario, Muldoon es un poeta sorprendente, o, mejor aún, un poeta de las sorpresas: el paisaje puede ponerse a volar, la lluvia hacerse un cuerpo sólido, un lirismo arrollador aparecer de golpe al dar la vuelta a la esquina de cualquier situación o reflexión.

"Por qué se fue Brownlee": *Por qué se fue Brownlee y adónde | todavía hoy sigue siendo un misterio. Porque si alguien debía estar satisfecho, | ese era él: casi una hectárea de cebada, | media de patatas, cuatro bueyes, | vaca lechera, casa con techo de pizarra. | La última vez que se le vio, iba a arar, | una clara madrugada de marzo. | Al mediodía Brownlee era famoso; | habían hallado todo abandonado, | el último surco sin abrir, | la pareja de caballos | negros, como marido y mujer, | alternando, el peso sobre una pata u | otra, la mirada fija en el futuro.*

★ **Nachon, Andi. *36 movimientos hasta*, La Bohemia, Buenos Aires, 2005.**

El magnífico título de este poemario, el último publicado por Nachon (1970), anticipa lo que podemos encontrar en él: todo, con la condición de que no permanezca estático (pero el estatismo es una cualidad otorgada por la mirada que contempla, por la voz que nombra) y de que no tenga un destino previsible, ese es el *único pacto* que propone la autora. Las posibilidades de cada situación —como las de cada texto— son múltiples, incontables. El paso de las horas y los días, el amor, los gestos cotidianos, los recorridos por la ciudad, el baile, la conversación, la posesión de lo que se va a perder son *movimientos hasta*, infinitas modificaciones de la identidad, aventuras que el lector completará con su imaginación y su experiencia, desplazamientos del deseo que, como se muestra aquí, tampoco tiene un *único desde*.

Besa el futuro, como se besa toda | posibilidad o espera de eso | que los días traen y llevan. A cada | tramo recorrido, acaricié ese mañana | posible y verás la manera | que esa hoja de papel cae los siete | pisos del edificio sobre el bar king | sao. Traslado | de nada hacia menos | al tiempo | consistencia firme | de la hoja cayendo, su peso | ante el hueco que cualquier | mañana presenta. Poca | cosa más allá: | tus ojos | —los míos— | necesariamente abiertos. No más. (M.P.)

★ **Ríos, Damián. *El perro del Poema*, ilustraciones de Marina de Caro, Vox, Bahía Blanca, 2004.**

"Buena hermana, no estoy hablando del pasado, estoy hablando se las marcas del pasado en una voz que ahora es mía" dice Damián Ríos en uno de los poemas de este pequeño y elegante librito de la editorial bahiense Vox. El pasado, efectivamente, no es en este libro dato, terreno propio, si-

no el centro de un enigma: la extrañeza del recordar y la extrañeza de lo que ha pasado y del hecho mismo de que haya pasado, revertida como extrañeza del presente, como intemperie del que ha perdido algo que, por otra parte, nunca ha poseído. En este juego melancólico, aunque no exento, a veces, de un aire toque de humor, se juegan estos poemas y pequeños

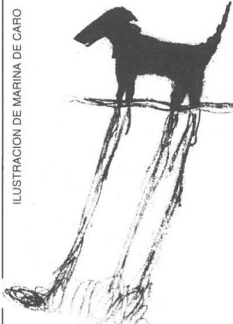


ILUSTRACIÓN DE MARINA DE CARO

relatos, donde cada palabra oída o pronunciada, cada signo (un cuadrado, un círculo, una vólibra en el vidrio empañado) es la oportunidad de una suspensión, una ruptura en la cadena temporal de donde surge, perro, el lirismo. Un texto, sin título, del libro:

Papá me enseñó a contar y a leer antes de que entrara en el jardín de infantes. Me mandaba a la calle para que juntara piedritas parecidas y después se tiraba en el suelo conmigo en medio del patio. Mamá a veces le trata el mate. Una vez que aprendí a sumar y restar, se puso en el trabajo de enseñarme a multiplicar. Me acuerdo que reunía piedritas en grupos de dos y tres y empezaba transpirar porque yo no entendía. Me acuerdo de sus bigotes bien negros y del pelo crespo y que decía damián atendeme. La escena se desarrollaba en el sendero de

portland que unía la casa de la abuela con nuestra casa. Había varios grupos de piedras de dos y tres, hasta ahí estaba todo claro. Ahí hay dos, acá hay tres. Bien. De esto pasó un montón de tiempo y no lo puedo entender cómo quería explicarme, no lo puedo captar cuál era su método. Porque él tenía un método. Fracasó, es cierto, pero sabía perfectamente lo que quería y cómo. Ahí está, creo, eso. Es el recuerdo más lejano que tengo de alguien que quisiera ayudarme a pensar. Es el día de hoy que, al darme cuenta que estoy metido en bardos de los que creo que no puedo salir, digo: acá hay dos, acá hay tres. Bien.

Damián Ríos nació en Concepción de Uruguay, Entre Ríos, en 1969. Publicó *La pasión del novelista* en Ediciones del Diego en 2001 y *Poemas perros* en Ediciones Belleza y Felicidad en 2002. (D.S.)

★ **Silva, Alberto. *El libro del haiku*, bajo la luna, Buenos Aires, 2005.**

Este volumen reúne más de 800 haikus de 105 *haijin* (hombres del haiku), traducidos y anotados por Alberto Silva, con la colaboración de un equipo de tres especialistas japonesas. Silva, que nació en Buenos Aires (donde ya publicó anteriormente dos libros de poemas, *El viaje y Celebración del mar*) y que vive y enseña en Japón desde hace casi una década, demuestra a las claras en este volumen su empeño de "liberar al haiku de las dependencias de nuestra exhibición de rarezas y llevarlo al aire libre", devolviéndole todo su potencial de poesía, su capacidad de conmover al lector de nuestro tiempo. Despojados así de todo rasgo de *japonaiserie*, los haikus en versión de Silva suenan "naturales", vertidos en un español mestizo (argentino, pero también sudamericano en general, con ocasionales matices del español de España), es decir, en una lengua viva. Los poemas, precedidos de un prólogo acogedor, y seguidos de un enjuiciamiento y muy ameno ensa-

yo crítico que desmitifica el carácter "exquisito" de esta forma de poesía, aparecen también en versión japonesa (*kanji y romaji*) y se ofrecen al lector en cuatro secciones estacionales (primavera, verano, otoño, invierno). He aquí algunas versiones de Silva: Ya que no tengo *noia* | me consuelo poniéndome ropa de verano (Onitsura). *Alguien se sueña | y parece que se abren | las flores del ciruelo* (Basho); *¡Ah, noches de calor! | Enumerando pulgas | hasta que sale el sol*. (Ryokan). (Ver, en el N° 67 de *Diario de Poesía*, agosto de 2004, más traducciones y un ensayo de Silva sobre el haiku.)

★ **Thénon, Susana. *La morada imposible*, tomo 2, edición de Ana María Barrenechea y María Negroni, Corregidor, Buenos Aires, 2004.**

Recoge este volumen poemas inéditos, reseñas y una selección de correspondencia con Ana María Barrenechea y Renata Treitel, completando una mirada integral sobre la obra de Susana Thénon (extraordinaria fotógrafa y poeta, Buenos Aires, 1935-1991) iniciada en 1991 con un primer tomo que contenía todos los libros publicados, traducciones, poemas y ensayos publicados en revistas. El libro es una fiesta de la inteligencia y el talento desde la primera a la última página: "Lo que hace Oliverio Girondo con las palabras yo estoy haciéndolo con la sintaxis", dice a Renata Treitel en una carta de octubre del 83, y es difícil armar una definición mejor de su aventura poética, abjerta a todos los lenguajes, que en su escritura se tornan piedras raras, preciosas. La pinta de cuerpo entero el siguiente fragmento de otra carta del 1° de diciembre de 1983 a Renata Treitel, donde discute una declaración periodística de Donoso contraria al "lenguaje empuctado" y al "excesivamente refinado":

La frase de Donoso me parece poco inteligente. El lenguaje no se empucte ni se refina ni se alambica ni se simplifica. Es todas esas cosas desde siempre. Que nosotros seamos miopes y "descubramos" por centésima vez las mismas "novedades" no es culpa del lenguaje, sino de una rara, paralizante enfermedad que nos hace decir "trase-ro" cuando lo único viable es decir "culo", y viceversa. Ignoro si Aristófanes, Apuleyo, Catulo, Horacio, Boccaccio, Pietro Aretino, Rabelais, Quevedo, Góngora, Voltaire, Joyce, etc., hicieron alguna vez declaraciones periodísticas sobre el empuctamiento del lenguaje. Pero si lo practicaron, se sirvieron de todo lo que el lenguaje les ofrecía (enorme caudal, por cierto), y lo entregaron empuctado y refinado y llano y complicado y comprensible e incomprensible. Mi experiencia personal no es exclusivamente literaria. Es vital. Responde a realidades interiores que voy reconociendo y aceptando. Al escribir de un determinado modo no excluyo ningún otro. (...) ¿Que no me entenderán en Europa, en Asia, en Oceanía? Esta es una preocupación de otros tiempos. Porque en realidad: ¿cuándo me entendieron? ¿Y cuándo los entendí yo a ellos? ¿Se trata de esto, en realidad? Además, al final sí te entienden, aunque no necesariamente te acepten. Pero la aceptación de los demás está fuera del control personal. Podemos muy poco. ¿Por qué, entonces, mutilar la única ilusión de libertad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos). El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y en hacer. En sumar, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas. Bienvenidos los perfu-

Wisława Szymborska

El teléfono

Sueño que me despierto porque oigo el teléfono.

Sueño que la seguridad de que me llama un muerto.

Sueño que estiro la mano para alcanzar el teléfono.

Pero ese teléfono, distinto al que era, se ha vuelto pesada, como si se agarrara a algo, como si se clavara en algo, como si sus raíces se enredaran con algo. Tendría que arrancarlo junto con toda la Tierra.

Sueño mi forcejeo inútil.

Sueño con el silencio, porque ya no sueña.

Sueño que me duermo y despierto de nuevo.

Poema incluido en el libro *Instante*, publicado por Igitur, Montblanc, España, en octubre de 2004. La versión es de Abel A. Murcia Soriano, quien compartió con Gerardo Beltrán la traducción de este poemario que recoge la producción más reciente de Wisława Szymborska (Kornik, Polonia, 1923).

mes, las pestes, las carcajadas, el aburrimiento, las lágrimas, las tonterías de las muertas.

Si me pusiera ahora a hablar mal del lenguaje "culto" o "elevado", también me estaría automitilando, me estaría haciendo traición, estaría negándome a mí misma. Por eso es que no quiero hacer la apología de nada, ni oponerme a nada: porque esa actitud me esteriliza y me agota. Y además, me apropio de una vez por todas de otra facultad maravillosa: contradecirme a mí misma cuando me dé la gana. Para eso he renunciado a la crítica, a la enseñanza, a tantas cosas (...).

El libro se completa con una valiosa bibliografía activa y pasiva y algunas fotos de Thénon. (En su N° 11, de 1991, *Diario de Poesía* publicó una entrevista a Thénon por Diana Bellési y Mirta Rosenberg; en su N°58, un anticipo de este libro) (D.S.)

★ **Zurita, Raúl. Inri, Visor, Madrid, 2004.**

Dedicado a las víctimas de la dictadura de Pinochet, cuyos cadáveres fueron arrojados al mar, los ríos, la cordillera, este intenso libro de Raúl Zurita lleva por título *Inri*, siglas de *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, la burlesca inscripción que algún soldado romano añadió a la corona de Cristo. Parábola del crimen y de la resurrección, el libro, organizado en once largos poemas y un breve epílogo, encuentra a la vez el paisaje chileno teñido de espanto y las vidas truncadas de los asesinados glorificadas en el paisaje, todo él tumba sin nombres. Los poemas restituyen esos nombres (Bruno, Paulina, Mireya, Isabel), transformados, en su repetición, en tonos de una grandiosa canción fúnebre.

Un fragmento del poema "Flores": *Oí a los horizontes del este y del oeste | transformarse en flores: escuché glaciares sin fin, | océanos ciegos, témpanos venidos de otros | mundos flotando entre las flores del Pacífico. Oí | coronas de espinas florecer y decirte a ti que son | todas las hortensias del este y las magnolias del | oeste tu propio cuerpo florecido. Desde tus | cuencas vacías subieron las coronas de espinas de | Chile y fue como un campo de azucenas el cielo | elevándose desde las fosas perforadas de tus ojos. | Escuché entonces horizontes increíbles, cumbres | de flores, mares enteros de nieve alzarse | floreciendo desde las coronas de espinas de tus | ojos. ¿Te vaciaron las cuencas? ¿Te los arrancaron? | Como si pudieras ver de nuevo rosas se levantan | por el hueco de tus ojos maravillosos rosales el | olor del mar.*



Afines

★ **Boulez, Pierre. La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly, Gedisa, Barcelona, 2004.**

Un objeto real basta para que nazcan infinitud de objetos virtuales. Si se pone una vela en un caleidoscopio se obtendrá una multitud de velas. Pierre Boulez introduce el comentario a propósito de las dificultades para ajustar, en la direc-

ción, las distintas velocidades de su obra *Eclat/Multiples*, pero resulta igualmente válida para entender su modo de pensar la música. La *escritura del gesto* puede ser ese caleidoscopio. Y la música, claro, la vela. Ya en los años 50, Juan Carlos Paz había notado la pericia de Boulez para dar cuenta de los temas más complejos de la música y el arte contemporáneos. Cuando se habla de música se tiende a hablar de casi todo (de las vidas de los músicos, de los sentimientos) menos de la música misma. En *Puntos de referencia* –volumen que reñúa su producción teórica– Boulez se ponía en guardia contra las apelaciones a "lo humano" o "el cosmos". Frente a esa metafórica vaciada de vaguedad, se limita a hablar insistentemente de música. Desde ya, *La escritura del gesto* ensaya una biografía de su itinerario como compositor y director (y del tráfico entre ambos), donde no faltan la

creación del Ensemble InterContemporain y del IRCAM, pero el motivo principal nunca se diluye en minucias anecdóticas. La alusión al trabajo con Wieland Wagner en la preparación de *Parsifal* para el teatro de Bayreuth, por ejemplo, constituye un pretexto para examinar los contrastes y los *tempi* de la ópera y para referirse a la disposición de la orquesta y a las condiciones acústicas de la sala. Lo que le interesa a Boulez es, sobre todo, el artesanado de la música, esa instancia casi manual que media entre su costado artístico y espectral.

Más allá de la composición de algunas de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo pasado (*El martillo sin dueño, Répons*), más allá de sus versiones ejemplares de Webern o Bartók, Boulez vuelve a demostrar que es uno de los más lúcidos militantes de la música contemporánea, tan

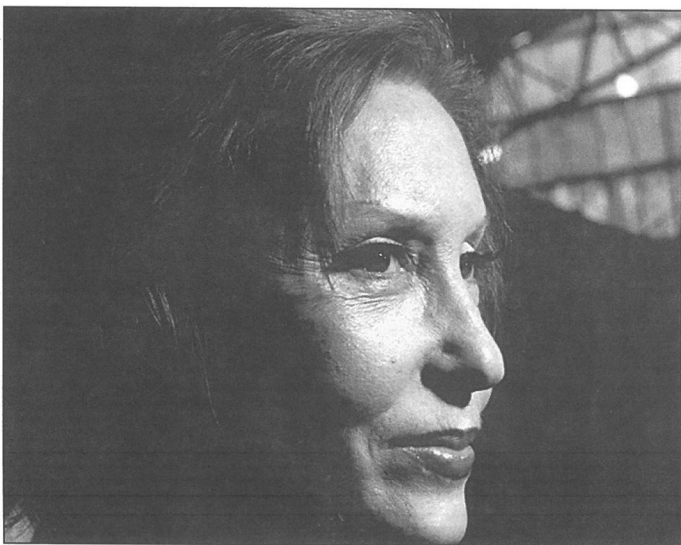
lúcido que no desdenda la tradición. En el siglo XIX se escuchaba la música del siglo XIX. En el siglo XX se siguió escuchando esa música como si nada nuevo se hubiese compuesto. La salida bouleziana pasa menos por la disyunción (orientada al progreso o la reacción) que por la intersección entre los dos momentos: los intérpretes que pretendían abordar la escuela de Viena no podrán hacerlo si no conocen a Wagner. Por eso no sorprende que salude en Mahler a una influencia insoslayable, o que una obra como *Notations* resulte impensable sin la idea, derivada de su experiencia con el repertorio wagneriano, de la orquestación como fenómeno de ilusión acústica.

Si existe realmente una geometría del gesto, una técnica privada de cada obra, esta conversación con Cécile Gilly, que pregunta con docilidad y obtiene respuestas de una prolijidad literaria, constata

que existe también una aritmética cuyos atributos –racionalidad, combinatoria, actualidad, provocación– se repiten en la contundencia de sus opiniones. Lejos tanto de la insípida pedagogía como de la evocación melancólica de su carrera, Boulez pone el dedo en la llaga de las cuestiones más problemáticas de la estética musical. Así, a la ilusión de la objetividad en la interpretación no le atribuye otro mérito que la mera condena de la distorsión; los músicos de la orquesta deben ser "tocados" como las teclas de un piano; y en cuanto a la tendencia historicista, devota de las condiciones de época, la impugnación es definitiva: "Las categorías del pasado no pueden ser sino reconstituciones; las categorías del presente, traiciones; por lo tanto, no hay más elección posible que entre dos falsificaciones." Aunque inevitablemente incurre en algunas –siempre sobrias– efusiones de vanidad, *La escritura del gesto* no tiene una entonación testamentaria. Boulez resiste cualquier cristalización y cumple con una de las divinas del sabio Paz: provocar la aventura, generarla, cultivarla, derivarla. Es ahí donde este lucido librito de Boulez excede las coordenadas de la música y entrega un saber que resulta pertinente también para la literatura en todas sus formas. (P. G.)

Crónicas

FOTO: MADALENA SCHWARTZ, 1976



por Clarice Lispector traducción de Amalia Sato

Cómo se escribe? Cuando no estoy escribiendo, yo simplemente no sé cómo se escribe. Y si no sonara infantil y falsa esta pregunta que es de las más sinceras, yo elegiría a un amigo escritor y le preguntaría: ¿cómo se escribe?

Porque, realmente, ¿cómo se escribe? ¿qué se dice? ¿cómo se dice? Y ¿cómo se empieza? Y ¿qué se hace con el papel en blanco que nos enfrenta tranquilo?

Sé que la respuesta, por más que intrigue, es esta única: escribiendo. Soy la persona que más se sorprende al escribir. Y todavía no me he habituado a que me llamen escritora. Porque, salvo las horas en que escribo, no sé en absoluto escribir. ¿Será que escribir no es un oficio? ¿No hay aprendizaje, entonces? ¿Qué es? Sólo me consideraría escritora el

día en que yo diga: sé cómo se escribe.

La peligrosa aventura de escribir

"Mis intenciones se vuelven más claras con el esfuerzo de trasladarlas a palabras." Esto escribí cierta vez. Pero está equivocado, pues, al escribir, pegoteada y pegada, va la intuición. Es peligroso porque nunca se sabe qué ocurrirá –si se es sincero. Puede venir el aviso de una destrucción, de una autodestrucción por medio de palabras. Pueden venir recuerdos que jamás se habría querido que vieran la luz. El clima se puede volver apocalíptico. El corazón tiene que estar puro para que se presente la intuición. Y ¿cuándo, mi Dios, se puede decir que el corazón está puro? Porque es difícil reconocer la pureza: a veces en el amor ilícito está toda la pureza en cuerpo y alma, no bendecido por un padre... sino bendecido por el propio amor. Y todo esto puede llegar a verse –y haber

visto es irrevocable. No se juega con la intuición, no se juega con la escritura: la caza puede herir mortalmente al cazador.

Escribir los sobreentendidos

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –el sobreentendido– muere el cebo, alguna cosa se escribió. Una vez que se pescó el sobreentendido, se podría con alivio lanzar la palabra afuera. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, la incorporó. Lo que salva entonces es escribir *distraídamente*.

Estas crónicas, tres de las innumerables que la escritora brasileña Clarice Lispector (1925-1977) escribió para el *Journal do Brasil* entre 1967 y 1973, están recogidas en el volumen *Revelación de un mundo*, publicado en 2004 por Adriana Hidalgo editora.



Y además

★ Todos los miércoles de 20.30 a 21.30 El Círculo de Poesía organiza, en Prometeo Libros de Palermo, Honduras 4912 (Buenos Aires), un **Ciclo de Poesía Contemporánea**. Están programadas las siguientes lecturas: 7/9: Fogwill, 14/9: Juan Fernando García, 21/9: Alejandro Archain, 28/9: Hugo Savino, 5/10: Alejandro Croto, 12/10: César Melli, 19/10: Laura Miserandino, 26/10: Leónidas Lamborghini, 2/11: Juan Carlos Gattar.

★ **Del 30 de noviembre al 12 de diciembre** se realizará en el Centro Cultural Borges (Viamonte esq. San Martín, Buenos Aires) **Periferia**, un encuentro de espacios de arte, editoriales y sellos independiente, diseñadores y colectivos de artistas, en el curso del cual habrá recitales de música, poesía, mesas sobre literatura actual y charlas sobre distintos temas. El desarrollo del programa del encuentro, aún en estado de elaboración, podrá irse siguiendo en la página www.periferia.com.ar

★ **Está abierta la inscripción a los talleres de escritura y lectura** de la poeta **Mónica Sifrim**. Hay posibilidad de integrarse a un taller grupal o realizar un trabajo individual, tanto en poesía como en cuento y novela. Solicitar entrevista al 48330649 (Buenos Aires).

★ En Mar del Plata, *dársena3* presenta un **Taller de lectura y escritura de poesía** a cargo de Ana Porría. Informes e inscripción darsena3@copetel.com.ar, o bien: amapo@copetel.com.ar

Los futuristas

La producción de Apollinaire como crítico de arte moderno es prácticamente desconocida en castellano, a excepción de sus trabajos sobre el cubismo. Aquí se ofrece un adelanto de la selección de las *Chroniques d'art (1902-1918)*, reunidas y anotadas por L. C. Breuning, que publicará el año que viene el Programa de Estudios de Filosofía del Arte y la Literatura del Centro de Investigaciones Filosóficas, en la colección Pasajes de Editorial Biblos. En este texto de 1912 dedicado al futurismo italiano hay, a la vez que una vigorosa —quizá demasiado vigorosa— defensa de la primacía francesa, apuntes de cuestiones teóricas enteramente vigentes casi un siglo después.

por Guillaume
Apollinaire
traducción de Fernando
Bruno

Marinetti quiere jugar hoy en Italia el rol de restaurador de las artes que San Francisco de Asís jugó en el pasado.

El Poverello debe su poderío a esa fe inspirada que en la península despertó el sentido plástico de los artistas, el lirismo de los poetas y que hizo partir a través de la Umbría a esos flagelantes místicos, esos *giullari di Dio* cuyos diálogos, recitados en las plazas públicas con una locura santa, son los más antiguos monumentos dramáticos de Italia luego de la ruina de la antigüedad. Los trazos de su vida inclinaron a los pintores a buscar la verdad en la expresión de los rostros y en las actitudes. La gran pintura nació del esfuerzo que hicieron los pintores por restaurar la santa belleza del santo estigmatizado.

Desde hace ya mucho tiempo, la pintura italiana se ha fijado en ese academicismo que a veces es el sueño del arte y habitualmente su muerte.

Luego de haber estado tanto tiempo a la cabeza del movimiento artístico universal, la Italia orgullosa a justo título por su pasado glorioso ha caído respecto de las artes por detrás de Francia, Holanda, Inglaterra, España y Bélgica.

¡Qué lejos está el tiempo en el que Miguel Ángel afirmaba que sólo podían nacer grandes pintores en Italia!

Pero he aquí que un joven poeta intenta restaurar allí las artes y las letras.

Soy de la opinión de que en Italia las artes tienen más necesidad de una restauración que las letras. De todas formas, no discuto aquí este punto de crítica literaria. Es verdad que las artes se han transformado en la península en un mero ejercicio de habilidad profesional. Incluso los divisionistas han conservado un dibujo vulgarmente académico y su inspiración fue imbecil.

Filippo Tommaso Marinetti,

italiano afrancesado, quiere cambiar este estado de cosas. Quiere sacar a Italia de su entorpecimiento. Ha tomado a Francia como modelo porque ella está a la cabeza de las artes y las letras y, sin decirselo a sus compatriotas, la presenta como ejemplo.

Ha encontrado poetas, músicos y también pintores para que lo sigan. Hasta ahora llegan a ser cinco: Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severino.

Sólo Boccioni, Carrà y Russolo son futuristas de la primera hora.

Ellos solos aparecieron el 8 de marzo de 1910 —fecha que será celebre si el futurismo deviene un gran movimiento literario y artístico— en la escena del teatro Chiarella en Turín. Fue la tercera noche futurista. Una había tenido lugar en Trieste y la otra en Milán. En Turín, los principales futuristas hicieron su aparición al costado de Marinetti. Eran los Boccioni, Carrà, Bonzagni, Russolo y Romani.

Todos juntos leyeron el manifiesto que, según los comunicados, "es un largo grito de revuelta contra el arte académico, contra los museos, contra el reino de los profesores, los arqueólogos, los cambalacheros y los anticuarios", y un gran tumulto se desencadenó en la sala. Hubo peleas a golpes de puño y de bastón, la policía intervino, etc.

(...) Los cinco pintores de los comienzos futuristas continúan siendo cinco. Pero dos han sido cambiados sin que se nos haya informado sobre la suerte de los otros: Bonzagni y Romani han sido reemplazados por Balla y Severino.

Son ellos quienes han firmado un manifiesto que, repleto de pobres ideas antiplásticas, puede sin embargo por su violencia ser considerado un buen estimulante para los debilitados sentidos artísticos italianos. Al igual que las invectivas, las locuras poéticas de un Jacopone da Todí pudieron despertar el sentido lírico italiano y provocar la venida de un Dante.

La originalidad de la escuela futurista de pintura consiste en que quiere reproducir el movimiento. He aquí una búsqueda perfectamente legítima, pero hace muchísimo tiempo

que los pintores franceses han resuelto ese problema en la medida en que puede ser resuelto.

En realidad, los pintores futuristas han tenido hasta el momento más ideas filosóficas y literarias que ideas plásticas.

Ellos declaran con una insolencia que quizás sería mejor llamar inconciencia: "Podemos afirmar sin jactancia que esta primera exposición de pintura futurista en París es la más importante exposición de pintura italiana que haya sido ofrecida al juicio de Europa hasta el momento".

Es imbecil... Ni siquiera es posible emitir un juicio sobre semejante necesidad.

Más adelante, agregan: "Hemos asumido la cabeza del movimiento de la pintura europea".

influenciados por la joven pintura contemporánea, estos pintores, de los cuales cualquiera podría sin mentir declararse alumno de Picasso, de Rouault o de Van Dongen, se declaran absolutamente opuestos al arte de los pintores franceses.

Y allí donde se separan de los nuevos pintores franceses es el punto en el que me parece que hay que condenar al arte futurista.

El arte de los nuevos pintores franceses se distingue del academicismo de los *pompieri* por una observación violenta, descarnada de la naturaleza. Los jóvenes pintores escrutan la naturaleza, la discen, la estudian con paciencia. Por eso no debe sorprendernos que los plásticos puros no se preocupen en lo más mínimo por el tema y

Los adioses, Los que se van, Los que se quedan, La calle entra en la casa, La carejada, La ciudad se levanta, Visiones simultáneas, Idolo moderno, Las fuerzas de una calle, La incursión; Carrà no ha temido reproducir un evento al que había asistido: Los funerales del anarquista Galli; Russolo ha pintado una tela titulada La revuelta.

Junto a las telas voluntariamente analíticas de la mayor parte de nuestros jóvenes pinto-

“ Debemos
confesar que el
arte moderno es
de una severidad
desconocida
en toda época
pasada. ”

res, hay en estos títulos indicaciones para una pintura más sintética.

En suma, el arte nuevo que se elabora en Francia parece haberse conformatado hasta aquí con ser la melodía, y los futuristas vienen a enseñarnos —por sus títulos y no por sus obras— que podría elevarse hasta ser una fonía.

Pero entre las proposiciones del manifiesto de los pintores futuristas no hay ninguna que sea más necia que la siguiente: "Exigimos, por diez años, la supresión total del desnudo en pintura".

Es sin embargo la afirmación inconsciente de una alianza involuntaria entre todos los artistas modernos. Mientras que el viejo Renoi, el más grande pintor de este tiempo y uno de los más grandes de todos los tiempos, utiliza sus últimos días para pintar esos desnudos admirables y voluptuosos que serán admirados en los tiempos por venir, nuestros jóvenes artistas ignoran el arte del desnudo, que es por lo menos tan legítimo como cualquier otro.

Este impulso proviene sin duda de un deseo de salir de alguna manera de la humanidad, de no tomarla a ella sola como criterio de la belleza.

Debemos no obstante confesar que el arte moderno es de una severidad desconocida en toda época pasada.

En cuanto al arte futurista, en París debemos esbozar una sonrisa, pero no debería hacer sonreír a los italianos, o sea tanto peor para ellos.

Le Petit Bleu,
9 de febrero de 1912



U. BOCCIONI, "NOCHE FUTURISTA", 1910.

Apollinaire, André Malraux, Marinetti, Carrà, Severino, Russolo.

Y sin conocer de la pintura francesa ni a Corot, ni a Cézanne, ni a Gauguin, ni a Renoir, ni a Seurat, ni a Matisse, imitan a los pintores parisinos más recientes:

Boccioni está ante todo bajo la influencia de Picasso, que domina hoy toda la pintura joven, no sólo en París, sino en el mundo entero;

Carrà parece haber visto los Rouault y los Mèroclack-Jeanneau. Rouault es un pintor poderoso con el que yo mismo he sido injusto frecuentemente. Carrà podría elegir un maestro peor;

Russolo parece más influenciado por los pintores de Munich, de Berlín, de Viena y de Moscú. Deseamos que aproveche bien su estadia actual en París;

Balla aún no ha enviado su cuadro;

Severino es junto con Boccioni el pintor entre los futuristas que me parece que tiene más para decir. Está bajo la influencia de Renoir, de Van Dongen y de los neo-impressionistas: Signac, Cross, Van Rysselberghe, pero es bastante original y su gran tela, la *Danza del pan-pan al Monico*, es hasta el día de hoy la obra más importante y acabada que haya salido de un pincel futurista.

¡Y bien! Estos pintores tan

que sus cuadros se titulen: *pintura, estudio o paisaje*.

Los futuristas, por su parte, no poseen casi ninguna preocupación plástica. La naturaleza no les interesa. Se preocupan antes que nada por el tema. Buscan pintar *estados del alma*. Es la pintura más peligrosa que se pueda imaginar.

Levará sin dudas a que los pintores futuristas no sean más que ilustradores.

Sin embargo, Gino Severino está entre ellos y parece decidido a apoyarse en realidades severamente prohibidas por las declaraciones futuristas. Ha producido de este modo la obra más viva, en la que los colores no se mezclan y dan así la ilusión del movimiento; el autor la ha titulado *Danza del pan-pan al Monico*.

Sin embargo, la exposición de los pintores futuristas enseñará a nuestros jóvenes pintores a tener más audacia de la que han tenido hasta ahora.

Sin audacia, los futuristas no habrían jamás osado exponer sus ensayos todavía tan imperfectos. Ella les servirá también para medir por cuánto sobrepasan aún a sus rivales de Italia y de todas las naciones.

Les enseñará también a elegir los títulos para su pintura. He aquí los títulos de Boccioni: